

tiivisia asioita.

asia. AVOIN APERITIFF

torian aikana. Se selittää merkity

Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista

Aperitiff - avoin kaupunki

toisiinsa.

jä teon tarkoituksen ja toiminnan

Toimittaneet

Mikko Keskinen, Juri Joensuu,

Laura Piippo ja Anna Helle

elensä liittyessään jonkin motiiv

lavin muuttuessa.

motiivijä Aperitiffia "luodessani

avistus referenssin väljästä suht

ata sillä. Ja halu osoittaa, että

anoman lähettämiseen muitakin mer

ejä. Eläköön siis taide taiteen v



**AVOIN APERITIFF**



# **Avoim Aperitiff**

**Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista**  
*Aperitiff – avoin kaupunki*

Toimittaneet  
Mikko Keskinen  
Juri Joensuu  
Laura Piippo  
Anna Helle



Tämä teos on lisensoitu Creative Commons  
Nimeä-EiKaupallinen-EiMuutoksia 4.0  
Kansainvälinen -lisenssillä

Copyright ©2018 Tampere University Press ja tekijät

*Kannen kuvat*

*Aperitiff – avoin kaupunki.* Toisen laajennetun painoksen käsikirjoitus.

*Kannen suunnittelu*

Juri Joensuu

*Graafinen suunnittelu ja taitto*

Sirpa Randell

ISBN 978-952-03-0748-6 (nid.)

ISBN 978-952-03-0747-9 (pdf)

Suomen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print  
Tampere 2018



# Sisällys

Nykykaikaista aineistonkäsittelyä, painoväriä, erikoiskirjastoja. Alkulehtiä Kari Aronpuron kollaasiromaanin uusiin tulkintoihin <i>Mikko Keskinen, Juri Joensuu, Laura Piippo &amp; Anna Helle</i>	7
<i>Aperitiffin</i> ainekset. Matkaopas avoimeen kaupunkiin <i>Kari Rummukainen</i>	16
Informaatio ja (inter)mediaalisuus <i>Aperitiffi</i> ssa <i>Juha-Pekka Kilpiö</i>	36
Kirjoituksen näköiset kuvat <i>Aperitiffin</i> tekstifaksimilet <i>Mikko Keskinen</i>	60
”Nauru on epäsäännöllistä hengitystä”. <i>Aperitiff – avoin kaupunki</i> koomisena romaanina <i>Juri Joensuu</i>	84
Ajelehtiva lukija <i>Aperitiffin</i> avoimessa kaupungissa <i>Riikka Ala-Hakula</i>	109
Kari Aronpuron kynäkamera <i>Aperitiff – avoin kaupunki</i> ja kokeileva neorealismi <i>Kaisa Kurikka</i>	133

<i>Aperitiffin</i> perintö. Esimerkkinä Jaakko Yli-Juonikkaan <i>Neuromaani</i> <i>Laura Piippo</i>	165
Liitteet	187
Peilikuva <i>Kari Aronpuro</i>	189
Faksimileja <i>Aperitiffin</i> toisen painoksen käsikirjoituksesta	193
Kirjoittajat	201



# Nykyaikaista aineistonkäsittelyä, painoväriä, erikoiskirjastoja Alkulehtiä Kari Aronpuron kollaasiromaanin uusiin tulkintoihin

*Mikko Keskinen, Juri Joensuu, Laura Piippo & Anna Helle*

Vuonna 2015 juhlittiin Kari Aronpuron kollaasiromaanin *Aperitiff – avoin kaupunki* 50-vuotispäivää, mutta myös romaanin kolmatta tulemistä, sillä tuolloin julkaistiin teoksen uusi painos ja laitos. On kirjallisuushistoriallisesti poikkeuksellista, myös kansainvälisesti, että romaani ilmestyy puolen vuosisadan sisällä kolmena eri versiona. Suurin osa *Aperitiffin* eri versioiden materiaalista on samaa, mutta tekijän tuottamat ja valikoimat lisämateriaalit tuovat romaanin sisältöön ja tulkintamahdollisuuksiin uusia ulottuvuuksia. Vuosien 1965, 1978 ja 2015 *Aperitiffeja* voi pitää joko eri painoksina tai eri editioina riippuen siitä, haluaako painottaa niiden samuuksia vai eroja.

Jokainen kolmesta versiosta on tuonut teoksen tietynlaiseen yhteiskunnallis-taiteelliseen kontekstiin. Ensimmäinen *Aperitiff* laskeutui kulttuuriin, jossa oli aikaisempiin vuosikymmeniin verrattuna vallalla suhteellisen avoin ja utelias kokeilemisen, taiteidenvälisyyden ja yleisen taiteellisen häرنäämisen eetos. Epäilemättä lokakuussa 1965 ilmestynyt, heti runsaan ja ”paneutuneen palautteen” (Aronpuro 2015b) saanut teos vaikutti myös itse positiivisesti tuohon ilmapiiriin. Vuoden 1978 Suomessa ilmapiiri oli toisenlainen, ja jonkinlaisen heijastuksen ajan jäykän dogmaattisesta hengestä voi nähdä *Aperitiffin*

toisen laitoksen jälkisanoina, joissa tekijä ”tieteellisesti” argumentoiden poh-tii ”paradigman vaihtumista”. Kolmas *Aperitiff* iskeytyi digitalisoituneeseen ja ehkä myös sirpaloituneeseen kirjakulttuuriin runoilija Leevi Lehdon kokeelli-seenkin kirjallisuuteen keskittyneestä ntamo-kustannusliikkeestä.

*Aperitiff – avoin kaupunki* on kolminaisen olennoitumisensa lisäksi muu-tenkin poikkeuksellinen teos. Monelle lukijalle se muistunee mieleen sinä romaanina, joka sisältää esimerkiksi tukkuliikkeen tavaraluettelon, pesuai-nepaketin pyykkäysohjeen ja logaritmitaulukon sekä muuta kirjallisuudessa harvemmin nähtyä ainesta sellaisenaan mukaan liitettyinä. Graafinen ja ku-vallinen materiaali on oleellinen osa *Aperitiff*ia. Romaani onkin suomalaisen tekstikollaasin ja kollaasiromaanin tärkein ja keskeisin edustaja. Kollaasin syntyhistoriassa yhdistyvät sekä maalareiden että runoilijoiden, sekä kuva-että sanataiteen työt, ideat ja oivallukset. Kollaasin synty, sellaisena kuin se on taidehistoriassa esitetty, henkilöityy kahteen kuvataiteilijaan, Pablo Picassoon (1881–1973) ja Georges Braqueen (1882–1963). Liki pitäen samanaikaisesti vuonna 1912 he keksivät liimata kahvilakuitteja sekä sanomalehdistä ja muista painotuotteista leikkaamiaan palasia maalauksiinsa (Perloff 1986, 46; Poggi 1994, 253; Taylor 2014, 16–17). Sommitelmatekniikkana kollaasi oli erottava tekijä synteettisen ja sitä edeltäneen analyyttisen kubismin välillä. Synteetti-nen kubismi sisällytti maalauksiinsa sanomalehtileikkeiden lisäksi lankoja ja muuta konkreettista materiaalia. (Bowen 2012, 274.)

Voi kysyä, kuinka paljon ja millä tavalla termin tai nimityksen keksiminen vaikuttaa ilmiön käsitteelliseen muovautumiseen ajattelussamme. Kirjalli-suuden alueella myöhäisantiikin *cento*-runoja – yleensä Vergiliuksen säkeistä uudelleen sommiteltuja tekstimosaiikkeja, jotka nykyään yhdistetään lähinnä Ausoniuksen (310–395) kokoelmaan *Cento Nuptialis* – on pidetty tekstikol-laaseina tai sellaisten esi-isinä. Toisaalta niistä puuttuu moderneja kollaaseja yhdistävä kyseenalaistamisen eetos. Käsitehistoriallisesti ne eivät ole kollaase-ja: kollaasi-nimityksen (*collage*) keksi runoilija Guillaume Apollinaire (1880–1918) ranskan kielen liimaamista tarkoittavan verbin *coller* pohjalta. Liimaaminen on siis antanut nimensä kollaasille ja samalla sitkeästi takertunut sen määritelmään, vaikka kyseessä on vain yksi mahdollinen materiaalin kiinnit-tämisen tekninen tapa. Liima tai liisteri kulkevat mukana myös digitaalisen

kirjoittamisen ja tämän päivän tekstikollaasin perustavassa cypypaste-käytännössä, eli kopioi ja liittää -toiminnon nimessä.

Jos kollaasin *idea* – määriteltäköön se vaikkapa erillisten ilmiöiden kytkemiseksi toisiinsa jollain materiaalisella tekniikalla – ei välttämättä liity liimaamiseen, se ei kiistatta ole peräisin 1900-luvun taidemaalareiltakaan. Harri Kalha on esittänyt, kuinka 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun postikorttitaiteessa ”kollaasi kehittyi moderniksi ilmaisukeinoksi paljon ennen” Picasson ja Braquen kokeiluja (Kalha 2012, 206). Postikortit perustuivat siis valokuvan innovatiiviseen käsittelyyn ja sommitteluun yllättäviksi yhdistelmiksi. David Banash (2004) on painottanut 1800-luvun lopun ja vuosisadan vaihteen sanomalehtien ja mainonnan kollaasimaisuutta ja niiden suoraa vaikutusta taiteen kollaasitekniikkaan. Nämä populaarikulttuuriin palautuvat genealogiat muistuttavat myös kollaasin ja arkipäiväisen tai banaalin alituisesta läheisyydestä. Kollaasi näyttää suorastaan kutsuvan luonnehdinnoikseen kuluneita puheenparsia. Kollaasissa kaikki on päälle liimattua, lainattua tai varastettua, ohutta kuin paperista leikattua, joskus jopa hatusta vedettyä, vanhentunutta kuin edellispäivän sanomalehti. Nämä eivät tietenkään ole arvostelmia, vaan menetelmän olennainen ja tietoinen lähtökohta. Kollaasin periaate onnistuu edelleen horjuttamaan perustavimpia ja hellityimpiä käsityksiämme luovuudesta ja taiteen tekemisen lähtökohdista.

Myöhempiä kuvallisen, ei-maalauksellisen kollaasin klassikkoja ovat surrealisti Max Ernstin (1889–1976) litografiakuviin perustuneista kollaaseista tehdyt kuvaromaanit, kuten *La femme 100 têtes* (1929) tai *Une Semaine de Bonté* (1933–1934). Ernstin teokset olivat paitsi sarjakuvien myös kirjamuotoon tehdyn kollaasin edeltäjiä. Teknis-materiaalisena menetelmänä kollaasi soveltuu erinomaisesti myös sellaisiin leimallisesti teknologisiin taidemuotoihin kuin elokuvaan (Jay Rosenblatt, Stan Brakhage, Eino Ruutsalo) tai tallennettuun musiikkiin (nauhakoosteet, sekoitusäänitykset, sämpläys, *mash-up*, remiksaus). Nämäkin muistuttavat kollaasin olennaisesta piirteestä, löydettyyn materiaaliin liittyvistä *valikoimisen* ja *satunnaisuuden* kysymyksistä. Kollaasin periaatetta sävyttää – myös tietoisesti ja huolellisesti valikoiden koostetuissa töissä – jonkinlainen *satunnaisuuden henki* tai *mahdollisuus*, joka lienee yksi selittävä tekijä kollaasin viehätysvoimalle.

Tärkeämpää kuin mikään tietty taiteenlaji tai tekniikka on enemmänkin kollaasin takana oleva idea, teko tai tarve – joksikin materiaaliseksi ilmene-  
mismuodoksi purkautunut suhde konkreettiseen, kouriintuntuvaan ympä-  
ristöön. Ukrainalais-venäläinen kuvataiteilija ja taideteoreetikko Kazimir  
Malevitš (1878–1935) luonnehti vuonna 1928 kollaasia pinnan kasvamiseksi  
kolmiulotteisesti katsojaa kohti todellisessa tilassa (Perloff 1986, 67). Määri-  
telmä kuvaa osuvasti myös kirjallisen kollaasiteoksen tuottamaa konkreet-  
tisuuden ja yllättävyyden vaikutelmaa. Kollaasin ajatus on siis syytä repäistä  
liimauksistaan ja katsoa sen taakse: materiaalisen lisäksi se on käsitteellinen ja  
hyvin usein myös emotionaalinen ja affektiivinen teko.

1900-luvulla, vakiintumisensa jälkeen, kollaasi-termi siirtyi nopeasti ru-  
nouden ja runousopin käyttöön englannin- ja ranskankielisessä kirjallisuus-  
maailmassa. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen runoilijat, kriitikot ja kir-  
jallisuudentutkijat käyttivät termiä viittaamaan runoihin ja runosarjoihin,  
jotka muodostuivat muun muassa äkillisistä tekstuaalisista rinnastuksista, sa-  
nomalehtitekstien tai -otsikoiden sitaateista ja suorista proosaotteista (Bowen  
2012, 274). Jälkikäteen kollaasi nostettiin 1900-luvun taiteellisen esittämisen  
vallankumoukselliseksi muotouudistukseksi (vrt. Perloff 1986, 46). Toi-  
saalta (kirjallinen) kollaasi nähtiin 1980-luvulla paikoilleen juuttuneeksi ja  
uudistumiskyvyttömäksi lähestymistavaksi. 2000-luvun digitaalisessa tekno-  
logiassa se oli kuitenkin jälleen kuin kotonaan. Suurtenkin aineistojen helppo  
kopiointi, siirtely, muokkaaminen ja uudelleenjärjestely yhdistettynä haku-  
koneiden käyttöön ja internetin loputtomaan tekstivarantoon synnyttivät  
tekstikollaasin kuin uudestaan, jälleen kerran.

Lähin 2000-lukua edeltävä voimakas suomalaisen kirjallisen kollaasin  
kukoistuskausi oli 1960-luvulla. Pentti Saarikosken, Markku Lahtelan, Aapo  
Junkolan ja Timo K. Mukan kollaasi- tai kollaasimaisten romaanien rinnalla  
kollaasimetodi kiinnosti myös runoilijoita. *Peltiset enkelit*, Aronpuron esikois-  
kokoelma vuodelta 1964 – oleellinen *Avoimen kaupungin* ”esikaupunki” – si-  
sälsi intensiivisen materiaalisia, typografisia ja runollisia kollaaseja. Myös esi-  
merkiksi Väinö Kirstinän, Arto Kytöhongan, Kalevi Lappalaisen, Eeva-Liisa  
Mannerin, Maila Pylkkösen tai Ilkka Juhani Takalo-Eskolan teksteissä näkyi  
kiinnostus kollaasia ja/tai muita eurooppalaisiin avantgardeihin (osittain) pa-

lautuvia teknis-taiteellisia lähestymistapoja kohtaan. Tekstin visuaalisuuden ja typografian hyödyntäminen, luettelointi, tekstikoosteet ja abstraktit kirjoituksen muodot ovat eriaisteisissa sukulaisuussuhteessa kollaasin materiaalisuudesta lähtevään ja sitä tutkivaan työskentelytapaan. 1960-luvun lajeja sekoittavassa ilmapiirissä muutamit kuvataiteisiin (myöhemmin) yhdistetyt tekijät – Takalo-Eskolan lisäksi ainakin Kurt Sanmark, Eino Ruutsalo ja Jan-Olof Mallander – poikkesivat myös kirjallisuuden pariin.

Myös *Aperitiff* on hyvin ”kuvallinen” romaani, vaikkei siinä valokuvia olekaan (ja piirroskuviakin vain kolme). Pelkästään teosta katsellessa huomaa sen visuaalisen monipuolisuuden: tekstin eri asetelmia, muotoja, kokoja, kirjasyntyyppettä ja kaavioita on runsaasti, joten selaamallakin kirja näyttää hyvin erilaiselta kuin romaanit yleensä. Pikemminkin kuin kaikkiruokainen sika (niin kuin kirjailija Matti Pulkkinen sananparreksi muuttunut luonnehdinta romaanilajista kuuluu), *Aperitiff* on jonkinlainen painotuotteen erityispiirteisiin mieltynyt *graafinen tietokirja*. Se juhlistaa ja tutkii omaa materiaalista ominaisluonnettaan ja sitä taustaa, joka tekee kirjan: kirjapainon, teknisesti toistetun sanan, kirjaesineen, painotuotteiden ja kirjastojen todellisuutta. Tämän esipuheen otsikko (alkukielellä *Modern materials handling, Printer’s ink, Special libraries*) on pienoiskollaasi *Aperitiff*in lehtiluettelon nimekkeistä ja kunnioittava viittaus siihen *graafiseen sfääriin*, jolle Aronpuron romaani on – kaikessa ironisuudessaankin – rakkaudentunnustus. Tämä ulottuvuus alkaa jo teoksen tekemisen yhdestä alkusysäyksestä: Kari Aronpuron ja K. Malmströmin *Kirjapainotaidon oppikirjan* satunnaisesta kohtaamisesta pispalalaisen omakotitalon vintillä (vrt. Aronpuro 2015b).

Jos *Aperitiff*in haluaisi tiivistää parafrasiksi, kuvaus voisi olla vaikkapa seuraavanlainen. Romaanin teksti koostuu henkilöhahmojen jälkeensä jättämistä kirjoituksista: päähenkilöt, velipuolet Reino ja Tauno Salmi, tulevat ilmi ainoastaan kirjoittamiensa ja kokoamiensa tekstien kautta. Hautausalalla toimivan Reinon päiväkirja ja holtittomampaa elämää viettävän kirjasto-työläisen Taunon ”tuntikirja” muodostavat romaanin kaksi pääosastoa, jotka ovat hotkaisseet sisään monenlaista materiaalia. Niitä edeltävät nimike- ja mottosivut (”Ad usum Delphini/Charles Baudelairelle”) sekä ”K.K.:n” kirjoittama esipuhe. Niiden jälkeen, romaanin loppuun, on sijoitettu lähdeluettelo,

Salmen sukutaulu sekä toisen ja kolmannen painoksen liitteet. Laaja kollaa-siteksti ”Varasto” sekä luetteloina ekfrasis ”Luokkakuva” ovat osa Taunon papereita. Romaanissa ei ole kokoavaa kertojaa tai kerronnallista keskusta, oikeastaan vain löydettyjä – todellisia tai fiktiivisiä – aineistoja. Teoksen fiktiivinen toimittaja, ”K.K.”, saattaa olla sama ”Kalervo” joka piipahtaa teoksen lopussa Reino Salmen päiväkirjassa (ks. myös Rummukainen 1999, 94). Reimon viimeinen päiväkirjamerkintä toteaa, että ”Kalervo on kadonnut mukanaan avaimet ja rahat. Annan jutun poliisille viimeistään torstaiamuna ellen tavoita häntä henkilökohtaisesti sitä ennen.” Vaikka lieneekin epäluotettava sekä henkilöhahmona että kertojana, esipuheessa ”K.K.” tuo ilmi teoksen materiaalsen luonteen kollaaasina: ”Useat painoarkeista ovat muuten eräiden jo edesmenneiden tai vielä edesmenemättömien herrain kirjoittamia.”

*Aperitiffin* sisällön ja rakenteen tiivistäminen tai romaanin tapahtumien ja niitä kehystävän materiaalin erottelu ei kuitenkaan ole ongelmattonta. Toinen, laajennettu painos (1978) sisältää päivälehtikritiikkejä sekä otsikon ”Paradigman katkeaminen” alla dokumentteja teoksen aiheuttamasta pienimuotoisesta kirjastopolemiikista. Täydentämisen ketju ei lopu siihenkään, vaan teoksen päättävään ”intermezzoon” otsikolla ”Tekijän päiväkirjasta”. Kolmas painos (2015) täydentää itseään edelleen retrospektiivisellä esseellä ”Aperitiff – avoin kaupunki 1965–2015.” Sen hännäksi on vielä lisätty Jyväskylän yliopiston *Aperitiff*-seminaarin (13.11.2015) ohjelma, otsikolla ”Vaaraton täydennys”. Tutkijat eivät toki haluaisi olla ainakaan täysin vaarattomia, eikä mikään supplementti sellainen olekaan. Tämäkin laajennus osoittaa, että *Aperitiff* kyseenalaistaa omia rajojaan sitä ympäröivän ja tukevan aineksen kanssa. Rajat ovat huokoisia, ja teos koostaa sitä koskevaa keskustelua itseensä. Tällainen kehyksen asettaminen valokeilaan, sisä- ja ulkopuolen, sisällön ja ulkomaailman välisen eron haastaminen on kollaaasin peruseriaatteita. Aronpuron harjoittama laajennettu ja pitkäkestoinen ironinen täydentäminen on kuitenkin poikkeuksellista. *Aperitiffia* voisikin tarkastella myös suomalaisen käsitetaitteen klassikkona.

Tämä antologia on Kari Rummukaisen lisensointitutkimuksen (1999) jälkeen tai rinnalla laajin Aronpuron romaania käsittelevä kokonaisuus. Sen artikkelit tarjoavat reittejä ja sisääntuloväyliä *Avoimeen kaupunkiin*, ja samalla

ne käsittelevät eri näkökulmista kollaasin käsitettä, kollaasiromaanin taidetta sekä painetun sanan ja kirjan kulttuuria yleisemminkin. Kirjoittajien valitsemat näkökulmat kertovat *Aperitiffin* moniaineeksisuudesta, moniulotteisuudesta ja monitulkintaisuudesta: romaanissa risteilevät eri kirjalliset traditiot, taiteen lajit ja monet mediat, yhteiskunnalliset ja filosofiset aiheet, kirjoitus ja puheenparret, korkea ja matala, kryptinen ja populaari.

Kari Rummukainen inventoi ja kartoittaa *Aperitiffin* laajoja aineistoja. Artikkelissa konkreettisia lainauksia paikallistetaan ja tarkastellaan laajemman intertekstuaalisuuden näkökulmasta. Juha-Pekka Kilpiön artikkeli käsittelee *Aperitiffia* informaation ja mediateknologioiden kautta. Samalla se kytkee romaanin suuntaukseen, joka on ollut keskeinen Kari Aronpurolle 2000-luvulla: kirjalliseen konseptualismiin, käsitteelliseen tai ”epäluovaan” kirjoittamiseen, jota *Aperitiff*kin – tietyiltä osiltaan ja 35 vuotta ennen suuntauksen ”keksimistä” – edustaa. Mikko Keskisen kiinnostuksen kohteena on tekstikollaasille oleellinen menetelmä, tekotapa tai tyyppi: faksimile. Artikkelin purkaa sanan ja kuvan käsitteparia analysoimalla kirjoituksen *itsensä* kuvallisuutta, tyyppitelemällä tekstikollaaseja faksimilen näkökulmasta sekä ottamalla huomioon kirjan sivun – sananmukaisesti – käännteentekevän teknologian. Juri Joensuu käsittelee *Aperitiffin* huumoria ja komiikkaa metodisten ja temaattisten tekijöiden yhteisvaikutuksena. Kollaasit, tekstilainaukset ja -luettelot sekä teoksen ontologialla leikittely ovat romaanin omalaatuisen huumorin rakennusaineita. Riikka Ala-Hakula lukee *Aperitiffia* kaupunkiteeman ja urbaanin harhailun näkökulmasta hyödyntämällä Kansainvälisiltä Situationisteilta peräisin olevia käsitteitä. *Aperitiffin* eetoksella ja situationistisella toiminnalla on paljon yhteyksiä: vaihtoehtoiset reitit, ajelehtiminen (*dérive*), eksyminen sekä psykoanalyttinen suunnistaminen soveltuvat epälineaarisen kollaasiromaanin lukustrategioiksi. Kaisa Kurikka lähestyy *Aperitiffia* kuvallisuuden, erityisesti elokuvallisuuden kautta ja tarkastelee sen yhteyksiä realismiin ja neorealismiin traditioihin sekä ”todellisuuden” esittämiseen liittyviin diskursseihin. Kollaasi ja sen elokuvallinen lähisukulainen montaasi ovatkin paitsi metodisia myös rakenteellisia periaatteita, jotka luovat aina omanlaisensa suhteen esitettyyn todellisuuteen. Laura Piippo tutkii *Aperitiffin* pitkittäisvaikutuksia suomalaisessa kirjallisuudessa etenkin Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani*-romaanin

(2012) kautta, teosten julkaisuajankohtia ja rakennusperiaatteita vertaillen. Tämän luennan valossa moniaineksisten avantgarde-romaanien poetiikka näyttäytyy edelleen erittäin elin- ja ilmaisuvoimaisena. Arkistojen kätköistä olemme liitteeksi poimineet mukaan Kari Aronpuron kirjoituksen ”Peilikuva” (1965). Se on hauska esimerkki harvinaisesta tekstilajista, jossa tekijä paitsi esittää omia tulkintojaan ja näkemyksiään teoksesta myös kommentoi tuoreeltaan sen vastaanottoa. Liitteessä on myös otteita romaanin toisen painoksen lisämateriaalien käsikirjoitusliuskoista.

Toivomme näiden kirjoitusten viitoittavan innostavia lukureittejä jo yli puoli vuosisataa muuntautuneeseen ja laajentuneeseen *Aperitiff – avoin kaupunki*-romaaniiin.<sup>1</sup>

Jyväskylässä maaliskuulla 2018  
Toimittajat

---

<sup>1</sup> Antologian toimitustyö sekä Joensuun ja Piipon artikkelit on toteutettu Suomen Akatemian konsortiohankkeen *The Literary in Life: Exploring the Boundaries between Literature and the Everyday* (SA 285144) rahoituksella. Toimittajat kiittävät Kari Aronpuroa yhteistyöstä ja Tampereen kaupungin Metso-kirjastoa mahdollisuudesta tutustua *Aperitiffin* käsikirjoitukseen.



## Lähteet

- Aronpuro, Kari 2015a. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Kolmas, laajennettu painos. Helsinki: ntamo.
- Aronpuro, Kari 2015b. *Aperitiff – avoin kaupunki* 1965–2015. Jälkisanat Aronpuron romaaniin *Aperitiff – avoin kaupunki*. Kolmas, laajennettu painos. Helsinki: ntamo, n.p.
- Banash, David 2004. From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage. *Postmodern Culture*, 14 (2), 1–42. DOI: 10.1353/pmc.2004.0003.
- Bowen, C. 2012. Collage. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth edition. Princeton: Princeton University Press.
- Kalha, Harri 2012. *Ihme ja kumma. Surrealismia ja silmänlumetta 1900-luvun alun postikorttitaiteessa*. Helsinki: WSOY.
- Perloff, Marjorie 1986. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: Chicago University Press.
- Poggi, Christine 1992. In *Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press.
- Rummukainen, Kari 1999. *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiff – avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaanina*. Lisensiaatintutkimus, Helsingin yliopisto.
- Taylor, Brandon 2014. *Collage: The Making of Modern Art*. London: Thames & Hudson.

# *Aperitiffin* ainekset

## Matkaopas avoimeen kaupunkiin

*Kari Rummukainen*

Alla esitän luettelon muodossa *Aperitiff – avoin kaupunki*-romaanin osat. Tekninen luetteleminen voi tuntua romaanin kohdalla oudolta, mutta *Aperitiffin* sisältämä kirjapainotekninen kollaasikudos on poikkeuksellisen haastavaa luettavaa. Luettelo auttaa hahmottamaan teoksen moniaineeksisuutta ja mutkikasta rakennetta. Rakenteen hahmottelun lisäksi pohdin tässä artikkelissa teosnimen konnotaatiota ja kynnystekstien arsenaalia. Lisäksi valotan avoimen teoksen ideaa ja readymade-ainesten sommittelemisesta vastaavaa ”bricoleur-tekijää” ja tähän liittyen romaanin henkilöasetelmaa, joka rakentuu lainatun sukukaavion ympärille.

### **I. painos**

Motto ”Ad usum Delphini” ja omistus ”Charles Baudelairelle” (3)<sup>1</sup>

Esipuhe (7–8)

Esipuheessa on useita lainauksia, mm. K. Malmströmin *Kirjapainotaidon oppikirjasta* ja allekirjoitus ”Maanpaossa, heinäkuussa 1965 / K.K.”

### **Reino Salmen päiväkirja (9–22)**

Motto: matemaattinen kaava, faksimilen näköinen (9)

Päiväkirja ajalta alkuvuosi 1959–10.11.1961

Otsikko ”Omia kirjanlehtiä” (10)

Päiväkirjan 1. merkintä sivulla 11 on siirretty sivulta 127

Artikkeli ”Kun kuningas kuolee” (17–18)

---

<sup>1</sup> Puuttuvat sivunumerot on laskettu sivulta 13 alkaen.

## **Tauno Salmen paperit (23–109)**

Motto: "to shift the book, to move the b.", lainaus Unescon kirjastosanakirjasta (23)

### ***Tauno Salmen tuntikirja (25–53)***

Päiväkirjan merkinnät ovat yhden vuorokauden ajalta toukokuulta 1961.

"Aurinkomarkiisin tilausohje (liite)", faksimilen näköinen (42–43)

"4. Tsaikovskitsaikovskitsaik 36 finalefinalefinalefinalefi" kuvaruno (53)

Tyhjä sivu (54)

Tauno Salmelle osoitettu sähkölasku, faksimilen näköinen (55)

### ***Luokkakuva – Tukkuiliike Å. Lundell tavaruettelot (57–73)***

Motto "White Young Mans Blues", Luokkakuva-teksti parittomilla sivuilla ja yhdellä aukeamalla, ekfrasis

Tukkuiliike Å. Lundell tavaruettelo parillisilla sivuilla sekä aukeamalla s. 70–71, faksimilen näköinen (58–72)

tavaruettelon sivuilla on omat sivunumerot 2–12

Tauno Salmelle osoitettu muistutuslasku, faksimilen näköinen (75)

August Ramsay: "Paikallisuuden Malmille" (76)

### ***Varasto – Aikakauslehtiluettelo (77–105)***

Motto "Lintujen maailmassa ei ole täysihoitoita", Varasto-teksti parittomilla sivuilla ja faksimilen näköinen aikakauslehtiluettelo parillisilla sivuilla, luettelossa on erillinen laskeva sivunumerointi 25–12

Musta suorakaide (105)

Ilmoitus sähköjen katkaisemisesta maksamattoman laskun vuoksi, faksimilen näköinen (106)

"Tauno Salmen hautaus 10.11.1961", siunaustilaisuuden ohjelma ja puhe (107–109)

## **Reino Salmen päiväkirja (jatkoa) (111–143)**

Päiväkirja on ajalta joulukuusta 1961 alkuvuoteen 1964

Pesupulveritölkkin ohjetekstiä kuvineen, faksimilen näköinen (113)

Shakkipalsta, faksimilen näköinen (123)

Televisio-ohjelman esittely sanomalehdestä: "Saako Salmi päävoiton", faksimilen näköinen (129)

Lehtiartikkeli: "Reino Salmi selvitti viimeisenkin kysymyksen", faksimilen näköinen (130)

Lehtiartikkeli: "Yksinäisen miehen vieraana" (132–133)

Juhlaesitelmä hautaustavoista, faksimilen näköinen, erillinen sivunumerointi 1–6 (135–140)

Logaritmitaulukon aukeama, faksimilen näköinen (142–3)

Lähdeluettelo (144–145)

"Salmen suku", faksimilen näköinen sukutaulu, lainattu ja muutettu (147)

"Omia kirjanlehtiä" -otsikko (149)

Tyhjiä sivuja (150–)

## 2. painoksen liitteet

Toisessa painoksessa tyhjillä sivulla liitteitä (149–173)

Otsikot ”Omia kirjanlehtiä” ja ”Kritiikki” ja teoksen arvosteluja loka-joulukuulta 1965 (149–162)

Otsikko ”Paradigman katkeaminen” (163)

Aineistoa keskustelusta, jonka teos aiheutti tammikuussa 1966 Kemin kaupunginkirjaston valintapolitiikasta (163–166)

Otsikko ”Tekijän päiväkirjasta syyskuu 1978” ja päiväkirjaa (163–173)

## 3. painoksen liitteet

Kolmannessa painoksessa on lisäksi liite ”*Aperitiff – avoin kaupunki* 1965–2015” (175–181)

Yllä olevassa inventaariossa olen hahmotellut *Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin rakennetta ja aineksia. Romaani jakaantuu kolmeen osaan: ”Reino Salmen päiväkirja”, ”Tauno Salmen paperit” ja ”Reino Salmen päiväkirja (jatkoa)”, joista keskimäinen jakaantuu edelleen kolmeen jaksoon: ”Tuntikirja”, ”Luokkakuva” ja ”Varasto”. Toisin sanoen Reino Salmen päiväkirja muodostaa kehyksen, jonka sisällä ovat Tauno Salmen paperit liitteineen. Ennen näitä osia, osien välissä ja lomassa sekä teoksen lopussa, on lisäksi muuta materiaalia. Toisen painoksen loppuun on lisätty teoksen julkaisemiseen liittyvää aineistoa, kolmannen painoksen lopussa on omat liitteensä.

*Aperitiff*issa painotekniset seikat muodostavat tärkeän osan teoksen kerrota. Yksi kirjallisuuden tutuimmista konventioista, sivunumerointi, otetaan muokkauksen kohteeksi ja sitä kautta kerronnan välineeksi. Ainoastaan alkusivuilla 7–12 on perinteiset sivunumerot. Olen laskenut muut sivunumerot tämän perusteella. Miksi sivunumerointi on jätetty pois? Selitys lienee se, että teos tavoittelee vaikutelmaa osittain sattumanvaraisesta kasasta kahden henkilön papereita. Sivunumeroinnin puuttuminen luo tunnetta, että käsillä on paperikasa, joukko todellisuudesta lainattuja dokumentteja. Osastoissa ”Tukkuliike Å. Lundellin tavaraluettelo” ja ”Varasto” on oma sivunumerointinsa. Myös sivujen 135–140 hautaustapoja käsittelevässä juhlaesitelmässä on erilliset sivunumerot 1–6.

Tavaraluettelon (s. 58–74 parilliset sivut sekä sivu 71) otsikkosivulta sivunumero puuttuu, mutta seuraavilla sivuilla on sivunumerot 2–9. Tämä luo vaikutelman, että ”Luokkakuva”-teksti on kirjoitettu tavaraluettelon papereiden kääntöpuolelle. Tavaraluettelo etenee vuorosivuun ”Luokkakuva”-tekstin

kanssa, kunnes lopussa seuraa yhden aukeaman verran tavaraluetteloa ja sen jälkeen kaksi sivua ”Luokkakuva”-tekstiä. Miksi tällainen epäjohtonmukaisuus? Poikkeama voidaan selittää siten, että valmiiksi kirjoitettujen muistiinpanojen pinossa yksi paperiarkki on kääntynyt toisin päin. Tällöin syntyy roamaan esiintyvä sivujärjestyksen poikkeus. ”Luokkakuva”-teksti on ekfrasis eli kuvan sanallinen toisinto: tekstissä kuvataan kliinisen tarkkaan koululuokan oppilaista otettu valokuva (vrt. Mikkonen 2005, 262–267).<sup>2</sup>

Vastaavasti lehtiluettelossa, joka kattaa parilliset sivut välillä 78–104, sivuilla on alenevat sivunumerot 25–12. Lehtien nimien aakkosjärjestyksestä nähdään, että lehtiluettelon sivut ovat käänteisessä järjestyksessä, suuremmasta pienempään. Näiden keinojen avulla luodaan vaikutelma, että aakkostetun lehtiluettelon arkit ovat päinvastaisessa järjestyksessä ja ”Varasto”-teksti on kirjoitettu lehtiluettelon sivujen taakse. Tällaiset painotekniset yksityiskohdat ovat keskeisessä osassa kokoamisen tarinan kertomisessa. Tauno, toinen päähenkilöistä, kirjoittaa: ”Minä lähdän töihin varastoon Työni on hyvin mielenkiintoista ja vie muutaman tunnin päivässä” (77) ja vähän myöhemmin: ”[– –] liidän [– –] alas varastoon työni ääreen Napsuttelen valoja Valaisen pölyisen kilometrin kirjallisuutta” (79). Edelleen sivuilla 93–101 kerrotaan:

ja minä luen [– –] minä luen ja luen [– –] minä selaan ja selaan, luen [– –] minä selaan ja selaan, luen ja luen, [– –] minä istun ja selaan, luen [– –] minä selaan ja selaan, luen ja luen, annan silmiäni lipua riviltä riville [– –] minä selaan ja selaan, luen [– –].

Näin syntyy kuva Tauno Salmesta lukemassa kirjaston varastossa monenlaisia kirjoja ja kirjoittamassa katkelmia kirjoista lehtiluettelon sivujen taakse. ”Varasto”-jaksossa lainataan lukuisista lehdistä ja kirjoista ja katkelmat esitetään peräkkäin ulkoasultaan yhtenäisessä tekstissä, joka ei tavoittele alkuperäistä painoa-sua.

<sup>2</sup> Tapio Onnela kertoo, kuinka poliisi laati ohjeet irtolaisuudesta epäiltyjen sanalliseen kuvailuun: ”Erään Suomessa 1928 käytössä olleen tuntomerkkien luokituksen mukaan esimerkiksi nenä luokiteltiin seuraavasti: *suova, kyömy, konka, satulamainen, aaltomainen, pieni, suuri, leveä, kapea vino oikealle, vino vasemmalle, juoponnenä tai viallinen*. Yhtenäistetyn tuntomerkkien luokitteluohjeet saatiin aikaan Suomessa vasta 1930, kun tuntomerkkitoimiston johtaja P. Ignatius ja Helsingin poliisilaitoksen antropometrisen toimiston johtaja A. Launos julkaisivat kirjasen *Tuntomerkkien merkitsemisohjeet*. Tuntomerkkejä kirjattiin muistiin 19 pääluokkaa [– –].” (Onnela 1993, 83.)

Tavara- ja lehtiluettelon sivujen ulkoasu on niin todentuntuinen, että ne näyttävät kopiaiduilta alkuperäisessä painoasussaan, faksimilena. Tällaista ainesta ovat myös matemaattinen kaava, ”Omia kirjanlehtiä” -otsikko, sähkölasku jne. Itsenäisen sivunumeroinnin vuoksi myös hautausapoja käsittelevää juhlaesitelmä (135–140) voidaan pitää faksimilen vaikutelmaa tavoittelevana aineksena. Faksimile-aines vahvistaa teoksen kollaasivaikutelmaa ja lähentää sitä dokumentaarisen romaanin lajiin. Faksimile-ainesten tarkempi tutkiminen kuitenkin paljastaa, että ne ovat enemmän tai vähemmän muutettuja tai kokonaan sepitettyjä. Vaikka lainattujen aineiden lähtökohtana olisikin aito painotuote, usein lainausta on manipuloitu romaanin muiden tavoitteiden suuntaisesti: Sähkölaskun (75) vastaanottajana on Tauno Salmi, ja television tietokilpailuista kertovissa uutisissa (129, 130, 132–133) esiintyy Reino Salmi. Esimerkkejä on lukuisia. Sanomalehden shakkipalstalla sivulla (123) on lause: ”Vanhat kiistakumppanit Toukolan shakkipiiri ja Viertolan shakkipiiri kohtaavat [– –]”. Joukkueiden nimet vievät ajatukset *Seitsemän veljestä* -romaanin maailmaan, mutta muuttamisesta ei saa helposti varmuutta. Faksimilen näköisiin elementteihin tehtyjen pienten muutosten tutkiminen paljastaa lisää yksityiskohtia, ja *Aperitiff* tarjoaakin mahdollisuuksia monille rinnakkaisille luennoille. Vaikka romaaniin tuodut ready-made-elementit jäävät erikoisella tavalla fiktion ja faktan välimaastoon, perinteistä kokonaistulkintaa tavoittelevassa luennassa fragmenttien aidonnäköisyys lienee riittävä lähtökohta.

Miksi alkusivuilla tarvitaan sivunumerointi? Sivuilla 11–12 on Reino Salmen päiväkirjan ensimmäinen merkintä. Muista päiväkirjamerkinnöistä poiketen sitä ei ole päivätty. Selitys löytyy sivulta 127. Siellä on merkintä: ”13. päivä Ks. s 11.” Yhden päivän merkintä on siirretty päiväkirjan alkuun romaanin sivuille 11–12. Sivulle 11 ei voisi viitata, jos alkusivuilla ei olisi sivunumerointia.

Näillä keinoilla teos luo vaikutelmaa sattumanvaraisesta nipusta kahden henkilön papereita. Paperinippua voi pitää käsissään, selata ja järjestää eri tavoin. Konkreettisuuden ja materiaalisuuden tuntu sävyttää *Aperitiffia* muutoinkin. Monet lainatut elementit liittyvät jonkinlaiseen tekemiseen: aurinkomarkiisin tilausohje (42–43) auttaa tilaamaan ikkunan yläpuolelle asennettavan suoralta auringonpaisteelta suojaavan verhon; pesupulverin käyttöohje (113) neuvoo tuotteen oikeanlaista käyttöä ja shakkipalsta tehtävineen (123)

houkuttelee kokeilemaan peliasemia laudan ääressä. Semantiikan rinnalle tulee jännittävällä tavalla performatiivisuus, ideoiden rinnalle käsinkosketeltavuus.

Teollisesti tuotettujen tavaroiden maailma on *Aperitiffissa* eri tavoin voimakkaasti läsnä. Kollaaitekniiikan käyttöönotto ja yleistyminen ns. klassisessa avantgardessa tapahtui samaan aikaan painotuotteiden merkityksen voimakkaan yleistymisen kanssa. Kollaailla on erityinen kyky reflektoida teknologian, teollisen massatuotannon ja joukkotiedotuksen määrittämää maailmaa. (Rummukainen 1999, 165–192.)

Useiden rinnakkaisten typografisten tyylien käyttö alleviivaa teoksen moniaineisuusutta. Mainoksen tai esitteen tyyliä jäljittelee tilausohje (42–43), sanomalehden aineistoa taas imitoivat shakkipalsta (123), pikku-uutinen ”Sako Salmi päävoiton” (129), artikkelit ”Kun kuningas kuolee” (17–18), ”Reino Salmi selvitti viimeisenkin kysymyksen” (130), ”Yksinäisen miehen vieraana” (132–133). Toisen ja kolmannen painoksen liitteen lehtiartostelut ovat taas peräisin todellisesta lehtiaineistosta. Sukukaavio (147) on puolestaan vakiintunut tapa esittää tietoa graafisessa muodossa.

### *Aperitiffin* kynnyksillä

Aronpuron romaanin alku ja loppu sekä jaksojen alut ja loput on muutettu avoimiksi erilaisilla lisäyksillä, kuten motoilla, omistuksella, esipuheella, osan otsikkosivulla, sukukaaviolla ja lähdeluettelolla. Toisen ja kolmannen painoksen loppu jää avoimeksi laajojen lisäysten takia. Avointa rakennetta luodaan myös siten, että ensimmäiseksi päiväkirjamerkinnäksi (11) on siirretty ote päiväkirjan loppupuolelta sivulta 127. *Aperitiff* tarjoaa nähtävillä monia perinteisiä, muiden muassa realismista tuttuja aloitusformuloita ja muita kynnystekstejä. Kynnystekstit – kirjailijan nimi, otsake, omistuskirjoitus, epigrafi, esipuhe, väliotsikot, epilogi, huomautukset, lähdeluettelo ja takakansiteksti – sijaitsevat teoksen ja maailman rajalla. Tämän tärkeän asemansa vuoksi ne ovat aina olleet herkimpiä parodiselle otteelle. Esimerkiksi itsensä tiedostavassa kerronnassa ne ovat tärkeitä monikerroksisen ironian tuottamisen välineitä. Modernismille tyypilliseen tapaan *Aperitiffissa* konventioiden käyttö on

vieraantunutta ja sävyltään ironista. Mikko Keskinen kirjoittaa, että kysymys kynnysteksteistä

dramatisoi tekstin ja kontekstin suhteen problemaattisuuden, suuntaa huomion lukemisen konventionaalisuuteen ja etualaistaa marginaalin ja keskeisen, kehyksen ja varsinaisen taideteoksen opposition. [– –] Peritekstin arbitraarisuus ja samalla automaattinen kommentoivuus ovat konventio, joka usein etualaistetaan itsensä tiedostavassa fiktiossa. [– –] Konventio on myös altis parodialle. (Keskinen 1993, 146–147, 154.)

Otsikostaan lähtien *Aperitiff – avoin kaupunki* viittaa itsensä ja perinteisen taiteen alueen ulkopuolelle. Ajatusviivalla kahteen osaan jaetun nimen alkuosa ”Aperitiff” viittaa tuotteiden ja tavaroiden konkreettiseen maailmaan. Aperitiivi merkitsee ennen ateriaa nautittua, ruokahalua kiihottavaa alkoholijuomaa. ”Aperitiff”-sanan harvinainen kirjoitusasu tuo otsikkoon urbaania eurooppalaisuutta ja etäännyttää sitä sekä maaseuturalismin perinteestä että 1950-luvun modernismin luontokuvastosta. ”Aperitiff” tuottaa konnotaatioita viihdeteollisuuden suosimaan kuvastoon, esimerkiksi 1950- ja 1960-luvun alun viihhteellisten kirjojen ja elokuvien kepeään ilmapiiriin, johon kuuluu drinkkien nauttiminen. Hedonistinen, pinnallinen ja viihhteellinen ulottuvuus on modernismin erottamaton osa. Siihen tiivistyy modernistisen taiteen ja kulttuurin erottamaton suhde massatuotannon aikakauteen. Tämä suhde kiteytyy *kitschin* käsitteessä (Calinescu 1987, 225–263). Readymaden ja kitschin estetiikassaan moderni taide löysi keinon kuvata, kritisoida ja kommentoida vanhaa vihollistaan, porvarillista hyödyn ja tehokkuuden yhteiskuntaa, joka oli synnyttänyt tavaroiden massatuotannon. Tavaroiden konkreettiseen, arkipäiväiseen maailmaan viittaaminen liittyy teoksen 1960-luvulla ajankohittaiseen epäpuhtaan runouden estetiikkaan, joka lähensi kirjallisuutta arkiseen maailmaan. ”Aperitiff”-sanan esiintyminen teoksen otsikossa voidaan nähdä vihjeenä teoksen eurooppalaisista piirteistä. 1960-luvulla kirjallisuuteemme tuli voimakkaita vaikutteita esimerkiksi ranskalaisesta kirjallisuudesta.

Sana ”avoin” teoksen nimessä voidaan lukea suorana viittauksena teoksen avoimeen, kollaasitekniikkaan perustuvaan kokonaisrakenteeseen. Teoksen nimen keskellä oleva ajatusviiva voidaan tämän hajanaisen ja avoimen teoksen yhteydessä tulkita taukoa ja epäjatkuvuutta ilmaisevaksi merkiksi. Katkokset, tyhjät kohdat ovat tärkeitä tulkinnassa, ja erityisesti kollaasin tapauksessa.



Romaanin nimen alun ”Aperitiff” voidaan ymmärtää kollaasin hengen mukaisesti kielifragmenttina, esimerkiksi etiketissä tai mainoksessa nähtynä. Sellaisenaan mukaan otettu tavaramaailmaan viittaava elementti on silmiinpistävän tärkeällä paikalla otsikon ensimmäisenä sanana. Sanan norjankielinen kirjoitusasu herättää myös huomion. Useimmissa kielissä sana kirjoitetaan yhdellä f-kirjaimella: ”aperitif”. Teosnimen ajatusviivan jälkeinen loppuosa ”avoin kaupunki” liittää teosnimen kokonaisuudessaan Roberto Rossellinin vuonna 1945 ohjaamaan neorealistiseen elokuvaan *Rooma, avoin kaupunki*, jonka tapahtumat sijoittuvat toisen maailmansodan loppuvaiheisiin, miehityksen ajan Italiaan. Viittaus neorealismia edustavaan elokuvaan voidaan lukea myös muistutuksena kollaasiromaaniin sukulaisuudesta dokumentaarisen kirjallisuuden kanssa. Otsikon sisältämän alluusion toinen tehtävä on kasvat-  
taa sitä mittavaa kulttuurituotteiden joukkoa, johon *Aperitiff*-romaanin viittaa. Näin luettuna teoksen otsikko on kahden löydetyn fragmentin (aperitiivi ja elokuvan nimi *Rooma, avoin kaupunki*) yhdistelmä ja muunnelma. Elokuvan nimen kautta muodostuva viittaus Rooman kaupunkiin lähentää otsikkoa edelleen eurooppalaiseen, urbaaniin viitekehykseen.

Teosnimi on luontevaa lukea kokonaisuudessaan muunnoksena Rossellinin elokuvan *Roma, città aperta* (1945) nimestä.<sup>3</sup> Näyttää kuin ”aperta” olisi äänne-  
asun samankaltaisuuden perusteella muutettu ”aperitiffiksi”. Tällainen muunnos on näkyvä esimerkki mekaanisesta, vieraantuneesta, sanojen merkitykset sivuuttavasta lainaamisesta, joka leimaa koko teosta. Muunnokseen sisältyvä väärinlukeminen, väärin muistaminen, uudelleenkirjoittaminen tai päällekirjoittaminen<sup>4</sup> kuvastaa epäkunnioittavaa suhtautumista alkuperään ja auktoriteettiin. Suhtautuminen perinteeseen ilmentää käytännöllistä

<sup>3</sup> Vastaavanlainen elokuva-alluusio esiintyy Aronpuron tuotannossa myöhemminkin. Runokokoelman *Kirjaimet tulevat* (1986) nimen subtekstiksi voidaan (Aronpuron ilma-  
sun mukaan ”jälkiviisaasti”) selittää 1960-luvun elokuvan nimi *Venäläiset tulevat* (Tuohimaa 1986, 104).

<sup>4</sup> Erehdyksen, virheellisen luennan tai muistamisen käyttäminen kirjoittamisprosessissa tuottaa vaikealukuisuutta ja ”mykkyyttä”, ja sen voidaan tulkita viestivän vierauden tunteesta kieltä kohtaan (ks. Olsson 1995, 329). Taustalla voi olla myös käsitys merkityk-  
sen pysymättömyydestä ja suhteellisuudesta eli siitä, että merkitys luodaan joka kerran uudelleen tulkintaprosessissa. Toisaalta se ei eroa tavallisesta kielellisestä keksimisestä, ja se on myös yksi heuristinen keino tuottaa tekstiä.

”bricoleur”-asennetta: perinteestä poimitaan ne osat, jotka sopivat senhetkiin tarkoituksiin. Muunnoksessa ”aperta” > ”aperitiff” äänteellinen samankaltaisuus riittää kimmokkeeksi keksimiselle. Tekniikka on sama kuin nonsense-lastenloruissa. Uusien, sattumanvaraistenkin merkitysten tuottaminen on tärkeämpää kuin perinteen uskollinen toistaminen. Semantiikka antaa tilaa kielen konkreettisemmalle ulottuvuudelle: äänteelliselle rakenteelle.

Kulttuuri-ilmapiiriä leimasi 1960-luvulla uuden maailmansodan ja totaalisen ydinsodan uhka. Viittaukset sotiin ja väkivaltaan toistuvat silmiinpistävän usein *Aperitiff – avoin kaupunki*-teoksessa. Teosta hallitsee kuoleman teema. Sivulla 119 Reino Salmen päiväkirjassa todetaan lakonisesti ”Neuvostoliitto räjäytti eilen Jäämerellä 40 megatonnin pommin: räjähdys rekisteröitiin meilläkin.” Myös mainitussa Rossellinin filmissä kuolema on voimakkaasti läsnä, ja elokuvan nimeen liittyy kuoleman läheisyyden konnotaatio. Elokuva oli meilläkin niin tunnettu, että sen nimi saavutti lentävän lauseen aseman (vrt. Niemi 1983, 91). Näin voitaisiin päätellä Aronpuron teoksen nimivalinnan lisäksi myös siitä, että Eeva-Liisa Manner otsikoi *Aamulehdessä* 5.9.1976 Elsa Moranten *La Storia* -romaanin esittelyn ”Rooma, avoin kaupunki. Elsa Moranten teos sodan ja vainon vuosista”. *Aperitiffin* kohdalla voidaan puhua suorastaan *ylideterminoidusta* tekstistä (Rummukainen 1993, 111). Kolmen sanan mittainen otsikko viittaa useisiin kieliin ja kulttuureihin. Viittaaminen on erittäin tiheää, ylivirittynyttä.

Otsikon ja moton konventio on niin voimakas, että otsikoksi tai motoksi voisi panna melkein mitä tahansa, ja silti lukija löytäisi jonkin sopivan tulkinnan, kuten Mikko Keskinen huomauttaa (1993, 154). Nimiölehden jälkeen teoksessa on samalla sivulla motto ”Ad usum Delphini” ja omistus ”Charles Baudelairelle”. Ilmaus ”ad usum Delphini” on peräisin klassismin ajan Ranskasta. Se on Ludvig XIV:n poikaa varten julkaistuissa klassisissa teoksissa käytetty merkintä, joka tarkoittaa ’kruununprinssin käyttöön’. Ilmaisu on käytetty myöhemmin sensuroidusta, siistitystä versiosta, josta sopimattomaksi katsotut kohdat on poistettu. *Aperitiffin* moton suoraviivainen tulkinta saattaisi olla se, että päiväkirjoista on poistettu hyvän maun vastaiset kohdat. Tauno Salmen ”Tuntikirjan” ilmentämä ihanne ilmaista todellisuus suoraan (40) olisi mitätöity. Olettaen että papereiden toimittaja on Kalervo, esipuheen

allekirjoittanut “K. K”, motto voidaan tulkita myös ironiaksi. Siinä toimittaja-kokoaja Kalervo kommentoi haltuunsa saamiaan kahden henkilön papereita vihjaten, että niiden sisältö on sovinnasta ja pikkuporvarillista.

”Ad usum Delphini” -aloitusformula on parodinen, koska *Aperitiff* on ajallisesti ja tyyllillisesti etäällä klassismin ja valistuksen kirjallisuudesta. Valistusajan kirjallisuuden parodian sijaan on kysymys moton konvention parodiasta. Moton ja omistuksen välillä vallitseva ristiriita asettaa kaksi kirjallisuuden konventiota, moton ja omistuksen, parodiseen valoon. Moton ja omistuksen keskinäinen ristiriitaisuus parodioi sekä moton että omistuksen käytänteitä. Monien eri konventioiden ahtaminen pieneen tilaan lähestyy tekstuaalisten käytänteiden ensyklopedismia. Ensyklopedismi on teoksessa esillä muutoinkin, siihen liittyvät esimerkiksi Reino Salmen osallistuminen tietokilpailuun ja laaja lähdeluettelo.

Kirjan alun elementit, motto ja omistus, ovat silmiinpistäviä anakronismeja. Ne eivät istu luontevasti 1960-luvun arkipäiväistä ainesta sisältävään romaaniin. Motto ja omistus on poimittu kahdelta kirjallisuuden historian eri aikakaudelta. Vanhanaikaista käytöstä poistunutta konventiota on käytetty mekaanisesti ja sen syvemmät merkitykset on unohdettu. Tällainen mekaaninen, lähes sattumanvaraiselta vaikuttava lainailu, kärjistää ironisuutta ja parodisuutta. Kärjitys menee niin pitkälle, että lopputulos ei oikein ole enää parodiaa. Ehkä tällaisen kärjistetyn parodian kohdalla pitäisi puhua parodian pastissista.

### **Kasautuvat ja järjestyvät paperit**

Reino Salmen velipuoli Tauno Salmi on boheemi, ajelehtivää elämää viettävä kirjastotyöntekijä. Tauno Salmella on myös kirjallista kunnianhimoa, ja hänen ”Tuntikirjansa” on yritys kirjoittaa muistiin kaikki, mitä vuorokauden aikana tapahtuu: ”tein päätöksen (Terveen ihmisen Teräksen lujan päätöksen)/teen kokeen yritän kirjoittaa tämän laskuvihon täyteen muistiinpanoja/tämän vuorokauden kuluessa yritän” (27). Paradoksaalinen yritys tavoittaa ohikiitävä hetki on modernin estetiikan lähtökohta; sen määrittävät jo romantikot, ja se oli esillä myös Charles Baudelairin runouskäsitelyssä, josta varsinainen mo-

derni kirjallisuus usein lasketaan alkavaksi (vrt. Kotkavirta & Sironen 1986, 7–8). Jürgen Habermas tiivistää:

Itse itsensä kumoavana liikkeenä modernismi on kaipuuta todelliseen nykyhetkeen. Modernin erityiseksi merkitykseksi nousee ”ohimenevä, katoava”, sen vastakohtaksi pysyvä. Muutos on niin nopeaa, että nykyhetki ei enää näytä olevan yhteydessä menneeseen – tai paremmin: se ei ole enää ymmärrettävissä vain menneestä, traditiosta käsin – eikä sen perusteella vielä voida sanoa mitään varmaa tulevaisuudesta. Moderni on ”satunnainen, kontingentti”. (Habermas 1986, 98.)

Baudelaireen liittyvä mielikuva boheemista ja dekadentista runoilijasta. Omitus ”Charles Baudelairelle” sopii yhteen sen kuvan kanssa, joka saadaan ”Touano Salmen papereiden” kirjoittajasta.

Kun ”aperitiff” nähdään muunnoksena italiankielisestä ”aperta”-sanasta, joka siis esiintyy Rossellinin elokuvan nimessä, samalla vahvistuu yhteys *avoimen teoksen* käsitteeseen. Italialainen semiotikko Umberto Eco (1932–2016) kehitteli avoimen taideteoksen käsitettä kollaasiromaaniin ilmestymisen aikoihin, vuonna 1962 ilmestyneessä tutkimuksessaan *Opera aperta* (ks. Eco 1989). Avoimen teoksen idea oli tuolloin yleisesti esillä eurooppalaisessa kulttuurikeskustelussa. Avoimuus teoksen tavoiteltavana piirteenä oli esillä myös 1960-luvun Suomessa (ks. esim. Carpelan 1980). *Aperitiff*-romaanissa avoimeen teosrakenteeseen on pyritty poikkeuksellisen johdonmukaisesti.<sup>5</sup> Tässä yhteydessä voidaan mainita teoksen materiaalin heterogeenisyys sekä liioitellun raskas kynnystekstien arsenaali. Lisäksi teoksen toiseen painokseen on lisätty 25 sivun laajuinen liiteosa, joka sisältää teoksen saamia lehtiarvosteluja, teoksen aiheuttaman kirjastoriidan aineistoa sekä tekijän päiväkirjamerkintöjä toisen painoksen ilmestymisen ajalta. Kolmas painos on laajentunut edelleen uudella materiaalilla. Rakenneperiaatteeltaan *Aperitiff – avoin kaupunki* muistuttaa nippua löyhästi yhteenkuuluvia ja täydentyviä papereita.

*Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin eri kohdat valottavat vaihtelevin tavoin toistensa ja koko teoksen syntyhistoriaa. Lopussa oleva lähdeluettelo lisää

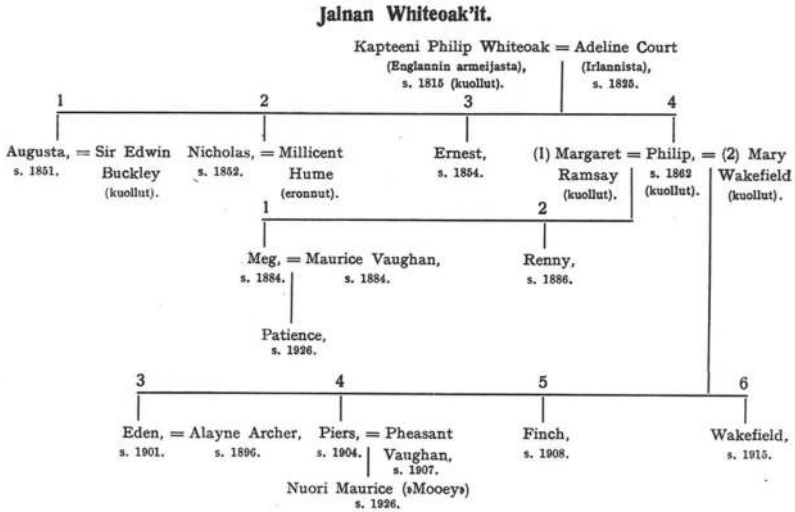
<sup>5</sup> Kari Aronpuro mainitsee *Kirjaimet tulevat* -kokoelmastaan (1986): ”Avoin teos karttaa alkua ja loppua. [– –] Karttaakseni lopullista loppua käänsin kokoelman loppuun kaksi Bertolt Brechtin runoa [– –]. Alun ongelman yritin ratkaista Derrida-motolla” (1990, 180).

uuden alluusioiden ulottuvuuden. Teoksen yhdeksi ”juoneksi” tuleekin luke-  
minen.

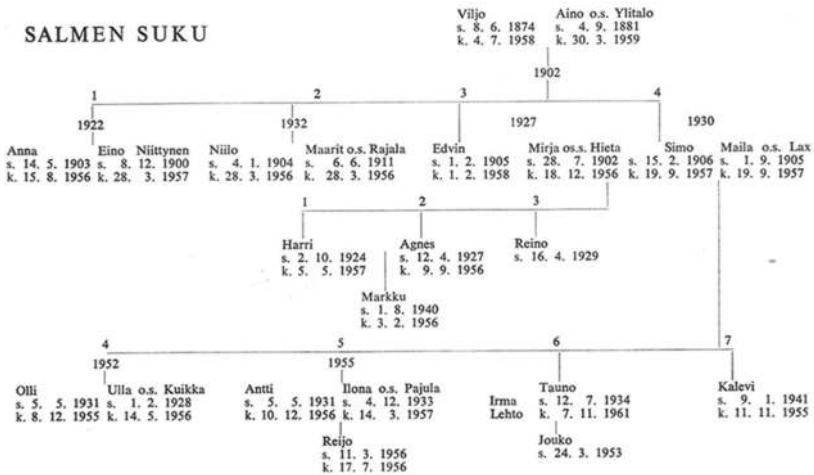
Aronpuron romaanin loppuun on liitetty sukukaavio, jonka otsikko on ”Salmen suku” (147). Sukukaavion merkitys teoksen kokonaisuudessa on tärkeä. Kaavio näyttää teoksen henkilöasetelman. Sitä voidaan pitää romaanin pohjapiirroksena tai karttana. Mazo de la Rochen romaani esiintyy *Aperitiiffin* lähdeluettelossa. *Jalnan* ja *Aperitiiffin* sukutaulut muistuttavat hyvin paljon toisiaan. Kaavioiden rakenne on lähes identtinen. Myös monet kaavioissa esiintyvät nimet vastaavat äänteellisesti toisiaan: Philip – Viljo, Adeline – Aino, Augusta – Anna, Sir Edwin – Eino jne. Silmiinpistävästi Mazo de la Rochen romaanin sukukaaviosta löytyy Reino Salmen nimen esikuva Renny. Yhtäläisyyksiä on niin paljon, että kollaasiromaanin sukukaaviota on pidettävä de la Roche -alluusiona, ja de la Rochen romaanin sukutaulua *Aperitiiffin* sukutaulun subtekstinä.<sup>6</sup> Lisäksi kiinnittää huomiota, että myös toisessa *Aperitiiffin* lähdeluettelossa esiintyvässä teoksessa, K. Malmströmin *Kirjapainotaidon oppikirjassa*, on sukutaulu (1923, 378), ja siinä esiintyy nimi Agnes suurin piirtein keskellä sivua, niin kuin Aronpuron romaanissakin.

”Salmen suku” on lainattu toisesta teoksesta vähän muuttaen. Sukukaaviolla on tavallista suurempi merkitys teoksen rakenteessa. Lainatun sukukaavion kohdalla ready-made-fragmentti on pohjapiirroksen ja mallin asemassa, ja koko teoksen rakenteen voidaan ajatella olevan tämän mallin piirteiden seurausta. Näin teoksella on keinotekoinen muoto, kehikko (vrt. Porush 1985, 208). Tämän rakennepiirteiden on nähty kuuluvan yleisemminkin modernismin keinovaroihin. Modernismissa muoto voidaan keksiä ennen teoksen merkitystä ja irrallaan sen sisällöstä. Näin rakennettu teos ilmentää kollaasiin olennaisesti liittyvää ”bricoleur”-tekijyyttä, joka perustuu ilmaisun sijasta löytämiseen, keräilyyn, valitsemiseen ja yhdistelyyn. Samalla periaatteella esimerkiksi sarjallisen musiikin teoksen ytimenä oleva struktuuri (musiikissa 12-sävelrivi) on peräisin jostakin teoksen ulkopuolelta. Sillä ei ole ilmaisullista sisältöä. Se on keksitty tai löydetty, eli sen suhde teokseen on enemmän tai

<sup>6</sup> Kari Aronpuro kertoi asiasta ystävällisesti tämän kirjoittajalle (1989). Kari Aronpuro on rohkaissut tutkijoita teostensa erilaisiin tulkintoihin, antanut mielellään vihjeitä teostensa mahdollisista merkityksistä ja näyttänyt hyväksyvän monenlaiset tulkintaehdotukset (Aronpuro 1990; Tuohimaa 1990).



Kuva 1: Jalan Whiteoakit Mazo de la Rochen romaanissa *Jalna* (1973, 383).



Kuva 2: Salmen suku (Aronpuro 1965, 147).

vähemmän sattumanvarainen. Uusi teos sommitellaan löydetyn ytimen ympärille tiettyjen sääntöjen mukaisesti. Erityisesti kollaasin kohdalla tällainen löydetty kehikko voidaan täyttää intertekstuaalisella, moniäänisellä ja fragmentaaraisella aineksella.

Kollaasiin lainattu fragmentti on eräänlainen readymade-objekti (vrt. Butler 1980, 83; McHale 1987, 171). *Aperitiffin* sitaateille on leimallista tietynasteinen sattumanvaraisuuden tuntu. Tämä paljastuu, kun verrataan sitä toisenlaiseen kollaasiin, esimerkiksi Aapo Junkolan *Lintujen aika* -kollaasi-romaniin (1965), jossa lainatut elementit, esimerkiksi oikeudenkäynnin asiakirjat rakentavat miljöötä melko koherentisti. Antaessaan valtaa sattumalle taiteilija heittää hetkeksi syrjään perinteisen tekijyyden ja luovuuden idean. Käytännössä sattumanvaraisuus on useimmiten näennäistä, ja sattuman sijaan on oikeammin kysymys ”kvasi-sattumasta” (Fokkema 1986, 85). Marjorie Perloff (1983) onkin lukenut Picasson kubististen kollaasien revittyjä sanomalehdenpalasia ja todennut niiden tekstiaineksen merkittäviksi teoksen tulkinnan kannalta.

## Kuolleiden ja elävien maailma

*Aperitiffin* tapahtumat voidaan esittää seuraavasti: Kirjastossa työskentelevä, kirjoituskokeiluja harrastava Tauno Salmi kirjoittaa muistiin tapahtumia ja ajatuksia Tuntikirjaan (25–53). Tauno vierailee kapakoissa ja tanssipaikeissa, tappelee. Tauno putoaa katolta ja kuolee. Taunon veli, filateliala harrastava, työnsä ja harrastuksensa kautta hautausalalla toimiva Reino Salmi saa kuolinviestin (21). Reino järjestää Taunon hautajaiset (22 ja 107) ja muuttaa toiselle paikkakunnalle (114), jossa hän tutustuu Kalervoon, aloittelevaan kirjailijaan (124). Reino voittaa television tietokilpailun päävoiton miljoona markkaa (129 ja 130). Reino lahjoittaa Taunon paperit Kalervolle syntymäpäivälahjaksi (131). Reino antaa Kalervolle shekin arvokkaan postimerkin ostamista varten (141). Kalervo karkaa Taunon muistiinpanojen ja postimerkin ostoon tarkoitetun shekin kanssa (141). Kehystarinaksi voidaan nimittää tapahtumakulkua, jossa Kalervo julkaisee Reinon päiväkirjat ja Taunon paperit varustettuna teosnimellä, esipuheella, väliotsikoilla ja muutamilla liitteillä koskevilla huomautuksilla.

*Aperitiff – avoin kaupunki* on perusrakenteeltaan päiväkirjaromaani. Päiväkirjaromaanissa kirjoittavat subjektit, teoksen henkilöt, ovat luonnollisia keskuksia. *Aperitiff*issa on kolme henkilöä: Reino Salmi, Tauno Salmi ja Kalervo. Velipuolet Reino ja Tauno Salmi ovat päähenkilöitä, ja pääosa teoksesta on heidän muistiinpanojaan. Tietomme Kalervosta perustuvat muutamaan mainintaan Reino Salmen päiväkirjoissa teoksen loppupuolella. Kalervo on kuitenkin teoksen kokonaisuuden kannalta tärkeä henkilö, sillä hän näyttää olevan vastuussa esipuheen allekirjoituksesta ”Maanpaossa, heinäkuussa 1965. K. K.” Esipuheen allekirjoittaja Kalervo on koko teoksen muodostavien paperien varastaja, kokoaja, järjestäjä ja teoksen toimittaja.

*Aperitiff*in kuolema-tematiikan kannalta on huomionarvoista, että kuolleet ovat teoksessa selvänä enemmistönä, jos lasketaan mukaan sukutaulussa Salmen sukuun kuuluvat henkilöt. Reinon päiväkirjassa mainitaan toistuvasti kuolleiden sukulaisten muistopäiviä. Groteskilla tavalla sananmukaisesti Reino on ”viimeinen ihminen”, sukunsa ainoa eloonjäänyt, jonka tehtävänä on haudata läheisensä (Rummukainen 1999, 117–134). Reino toteaa päiväkirjassaan: ”Eräässä lahjoitusvaroin toimivassa amerikkalaisessa tutkimuslaitoksessa on laskettu maapallolla eläneen ennen meitä noin 77 miljardia ihmistä” (116).

Teokseen muodostuu kaksi tarinaa: yhtäältä Reinon päiväkirjoissa ja Taunon muistiinpanoissa etenevä, kirjoittaviin henkilöihin liittyvä tarina ja toisaalta papereiden kokoamisen tarina, joka on pääteltävissä eksplisiittisten ja implisiittisten vihjeiden perusteella. Reino Salmen päiväkirjan lopussa kerrottu varkaus liittää nämä kaksi tarinaa yhteen.

Tapahtuma-aika voidaan määrittää Reino Salmen päiväkirjamerkintöjen perusteella. Sivulla 14 Reino Salmi kirjoittaa: ”Jälleen suruviesti. Isoäitini oli lähtenyt. Meitä on enää kaksi, velipuoleni Tauno ja minä.” Kirjan lopussa olevasta sukukartasta selviää, että isoäiti Aino Salmen, omaa sukua Ylitalon, kuolinpäivä on 30.3.1959. Sivulla 129 Reino Salmen päiväkirjan lomassa on lehtileike, jossa kerrotaan ”Expert-64”-nimisestä tv-ohjelmasta, jossa Reino Salmi osallistuu tietokilpailuun. Artikkelissa ”Reino Salmi selvitti viimeisenkin kysymyksen” (130–131) mainitaan Reinon iäksi 34 vuotta. Sukutaulun mukaan hän on syntynyt 16.4.1929. Meneillään on siis alkuvuosi 1964. Näin ollen



Reino Salmen päiväkirjamerkinnot ajoittuvat alkuvuoden 1959 ja alkuvuoden 1964 välille. Tauno Salmi kuolee 7.11.1961 (21, 147). Esipuhe on päivätty heinäkuussa 1965. Voidaan päätellä teoksen tapahtumien ja teoksen kokoamisen ajankohta: merkintöjen alkamisesta vuonna 1959 heinäkuuhun 1965.

Edellä kuvatun juonen lisäksi kerronnassa on toinenkin taso. Teoksesta on luettavissa tarina siitä, miten Reino ja Tauno Salmen muistiinpanoista ja niiden liitteistä on koottu käsillä oleva teos. Reino Salmi mainitsee päiväkirjassaan löytäneensä Tauno Salmen jälkeenjääneet paperit tämän asunnosta (22). Myöhemmin hän kirjoittaa lahjoittaneensa ne Kalervolle, aloittelevalle kirjailijalle:

13. päivä [– –] Illalla [– –] Kalervo kävi hakemassa Taunon paperit (kasa etupäässä monisteiden taakse kirjoitettuja tolkkumuusikkuja sekä todistuksia ja kirjeitä) [– –] (131). Kalervo on kadonnut mukanaan avaimet ja rahat (141).

Esipuheessa on allekirjoitus: ”Maanpaossa, heinäkuussa 1965. K. K.” Tuntuu luonteelta olettaa, että Reino Salmen päiväkirjamerkinnoissa esiintyvä Kalervo, jolle Tauno Salmen paperit jäivät, ja esipuheen kirjoittaja K. K. ovat sama henkilö. Tätä olettamusta tukee maininta ”maanpaossa”. Jos Kalervo varasti keräilypostimerkin ostoon tarkoitetut rahat, hänellä on syytä pysytellä poissa.

Varastamalla Kalervo ottaa omaan käyttöönsä päiväkirjat ja muun materiaalin, joista teos järjestämisen sekä mottojen ja väliotsikoiden lisäämisen jälkeen muodostuu. Tämän varkauden kautta *Aperitiff* – *avoin kaupunki* viittaa omaan olemukseensa. Teos koostuu heterogeenisestä materiaalista, josta suuri osa on lainattua. Lainaaminen rinnastuu varastamiseen. Kollaasi mahdollistaa lainaamiselle – ja jopa varastamiselle – perustuvan taiteen.

Kalervon pakeneminen rahojen kanssa kerrotaan Reino Salmen päiväkirjan viimeisessä merkinnässä, joten Kalervo ei saanut haltuunsa Reino Salmen päiväkirjaa ennen lähtöään. Miten Kalervo on siis saanut Reino Salmen päiväkirjan? Tähän ongelmaan romaani ei anna ratkaisua. Kertomisen tarinassa on arvoituksellinen aukko. Kalervon on täytynyt saada Reino Salmen päiväkirjat myöhemmin jollakin tavalla. Reino Salmi mainitsee, että Kalervo vei mennessään myös asunnon avaimen. On mahdollista, että Kalervo kävi myöhemmin varastamassa päiväkirjat käyttäkseen niitä toimittamassaan teoksessa.

Toinen mahdollisuus on se, että Kalervo palaa rahojen tai hankkimansa arvopostimerkin kanssa ja että Reino Salmi luovuttaa hänelle myös omat päiväkirjansa. Mutta nämä jäävät pelkiksi oletuksiksi, koska teoksessa ei ole tähän liittyviä tietoja. Esipuheessa todetaan arvoituksellisesti:

Käsikirjoitus tähän teokseen on ollut osittain valmiina jo joitakin vuosia ja noin puolet siitä on ollut jo ajat siten painettunakin. [– –] Useat painoarkeista ovat muuten eräiden jo edesmenneiden tai vielä edesmenemättömien herrain kirjoittamia.

Aronpuron romaanissa on kahdentasoisia kertojia. Reino ja Tauno Salmi ovat omien muistiinpanojensa kirjoittajina ensimmäisen tason kertojia. Haluttaessa voitaisiin ottaa mukaan vielä Tauno Salmen muistiinpanoissa lainattujen puheiden ja kirjoitusten kertojat tätä alemmaksi kertojatasoksi. K.K.:ta on pidettävä päiväkirja- ja muun aineiston sommittelijana, muutamien selventävien otsikoiden ja kommenttien tekijänä ja esipuheen kirjoittajana. Sen lisäksi, että hän on Reino Salmen päiväkirjassa esiintyvä teoksen henkilö, hän on näin ollen toimittajan roolissaan samalla päiväkirjojen tasoa ylempään tason kertoja. Myös lähdeluettelo on tekijyyden kannalta ongelmallinen. Onko se Tauno Salmen muistiinpanojen lähdeluettelo vai koko teoksen lähdeluettelo? Olisiko lähdeluettelon tekijäksi oletettava Kalervo ylempi tekijä, joka joko on tai ei ole esipuheen allekirjoittaja K. K.?

## Värkätty teos ja materiaalin tuntu

*Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin kaltaisiin modernistisiin teoksiin liitetty ”bricolage”-termi on sävyltään pejoratiivinen. Verbin *bricoler* suomenosvastineita ovat ’paikata’, ’värkätä’, ’korjaila’, ’sormeilla’, ’tuhertaa’, ’hommaila’ tai ’puuhailla hämäräperäisesti’ (Rose 1993, 225). Substantiivia *bricoleur* käytetään myös ’amatöörin’ merkityksessä (mts). *Bricoleur*-termin suomalainen käännös voisi olla *joppari* eli ’keinottelija, huijari, hämäräperäinen välittäjä, trokari’ (Karttunen 1980, s. v. joppari; ks. myös Lévi-Strauss 1966, 17). Tällaisen termin käyttäminen taideteoksen tekijästä liittyy tekijän roolin kokemaan inflaatioon (”tekijän kuolemaan”) modernissa ja jälkimodernissa kirjallisuudessa ja kirjallisuuden teoriassa.

Kaunokirjallisuuden lukijalla on tietyt odotukset tekstityypin ominaisuuksista. Lukija olettaa, että teos on suunniteltu huolellisesti ja että se muodostaa yhtenäisen kokonaisuuden. Lukeminen pyrkii kokonaisvaltaiseen tulkintaan, joka konvention ohjaamana suhteuttaa teoksen eri piirteitä toisiinsa. (Mikkonen 2008, 75–78.) Kollaasiteoksen korostuneen fragmentaarinen muoto haastaa perinteisen yhtenäisen kokonaistulkinnan, ja lukija tulee tietoiseksi konvention mukaisesta tulkintapyrkimyksestään. Tekstuaalisten elementtien muodostamien kokonaisuuksien etsiminen pakottaa aktiiviseen tulkintaan ja irrallisille katkelmille sopivan kontekstin löytämiseen. Lukemisen prosessi etualaistuu, kun lukija tiedostaa, että yhteydet ovat tavallista voimakkaammin lukijan oman aktiivisen keksimisen tulosta (vrt. Keskinen 1993, 154).

Lukemisen ja tulkittamisen vaatima ponnistelu dramatisoidaan tämän artikkelin alussa kuvatussa ”Varasto”-jaksossa. Tauno Salmi lukee kirjaston varastossa erilaisia tekstejä. Niin *Aperitiffin* lukijalle kuin teoksen henkilölle, erilaisia tekstejä työkseen lukevalle kirjastotyöntekijällekkin, tekstien maailma vaihtelevine diskursseineen näyttäytyy ylitsepursuavan runsaana, hillittömänä ja kaoottisena. *Aperitiffin* lukija on vastaavassa tilanteessa kuin romaanin henkilö. Tekstifragmentit ovat liian heterogeenisiä, jotta ne voitaisiin koota yhtenäiseen kontekstiin. Tulkitseva minä voi kokea tulkittavan materiaalin vaihtelevuudessaan äärettömän rikkaaksi. Se aiheuttaa tulkitsevan minän heikkenemistä ja ehkä jopa pelkoa tulkitsijasubjektin katoamisesta. Lukija saattaa kokea neuvottomuutta ja ahdistusta tulkinnan pysähtyessä umpikujaan. Tilanne voidaan kokea toisinkin. Kun tulkitsijan ja tulkittavan välinen ero poistuu, on myös mahdollista kokea Le Clezion (1967) tavoin euforiaa tai ekstaasia vaihtelevuudessaan äärettömän rikkaan materiaalin äärellä. Tulkitsija pyrkimykseen sulautuu itseään suurempaan kokonaisuuteen.

## Lähteet

- Aronpuro, Kari 1965. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 1978. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Toinen, laajennettu painos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 1989. Postikortti tämän kirjoittajalle 2.5.1989. (Julkaisematon. Vastaanottajan hallussa.)
- Aronpuro, Kari 1990. Runoilijan runo eli selvyyttä hupaisuuden kustannuksella. Kari Aronpuron viitteitä Kari Aronpuron runokokoelmaan *Kirjaimet tulevat*. Liite 1. Sinikka Tuohimaa: *Maaailma tekstinä. Kari Aronpuron runous ja postmodernismi*. Acta Universitatis Ouluensis, Sarja B, 5. Oulu: Oulun yliopisto, 180–192.
- Aronpuro, Kari 2015. *Aperitiff – avoin kaupunki*. 3. laajennettu painos. Helsinki: ntaamo.
- Butler, Christopher 1980. *After the wake. An essay on the contemporary avant-garde*. Oxford: Clarendon Press.
- Calinescu, Matei 1987 (1977). *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Carpelan, Bo 1980 (1960). Runon avonaisuudesta. Suom. Irmeli Niemi. *Mitä lukijan tulee tietää. Esseitä ja kirjoituksia Parnasson vuosikerroista 1951–1981*. Toim. Juhani Salokannel. Helsinki: Otava, 35–40.
- De la Roche, Mazo 1973 (1921). *Jalna*. Suom. Väinö Jaakkola. Porvoo: WSOY.
- Eco, Umberto 1989. *The Open Work*. Transl. Anna Cancogni. With an Introduction by David Robey. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Fokkema, Douve 1986. The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts. *Approaching Postmodernism. Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21–23 September 1984*, University of Utrecht. Eds. Douve Fokkema & Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 81–98.
- Habermas, Jürgen 1986 (1980). Moderni – keskeneräinen projekti. Suom. Pertti Töttö. *Moderni/postmoderni. Lähtökohтия keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Jyväskylä: Tutkijaliitto, 95–113.
- Junkola, Aapo 1965. *Lintujen aika*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Karttunen, Kaarina 1980 (1979). *Nykyslangin sanakirja*. 3. painos. Porvoo: WSOY
- Keskinen, Mikko 1993. Fiktion talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. *Toiseuden politiikat*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Helsinki: SKS, 146–162.
- Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa 1986. Modernin maailman tuleminen. *Moderni/Postmoderni. Lähtökohтия keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Jyväskylä: Tutkijaliitto, 7–34.
- Le Clézio, J. M. G. 1967. *L'extase matérielle*. Paris: Gallimard.
- Lévi-Strauss, Claude 1966 (1962). *The Savage Mind. (La Pensée sauvage)*. Trans. anonymous. Chicago: University of Chicago Press.
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.

- Mikkonen, Kai 2008 (2001). *Lukeminen tulkintana. Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS, 64–90.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Niemi, Juhani 1983. *Kirjailijoita ja epäkirjailijoita. Pikakuvia aikalaisista*. Helsinki: SKS.
- Olsson, Anders 1995. *Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld*. Borås: Albert Bonniers.
- Onnela, Tapio 1993. *Valokuvaus tiedonkeruun koneistossa. P:n tarina ja herra silinterissä*. Helsinki: Valokuvataiteen seura, 49–86.
- Perloff, Marjorie 1983. The Invention of Collage. *New York Literary Forum*, 10, 5–47.
- Rose, Margaret A. 1993. *Parody. Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rummukainen, Kari 1993. Kari Aronpuron *Aperitiiffi – avoin kaupunki*. Ylideterminoitu kollaasi kerronnan epäonnistumisen dramatisoijana. Pekka Tammi (toim.), *Heteroglossia*. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja, 22. Helsinki: Helsingin yliopisto, 110–118.
- Rummukainen, Kari 1999. *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiiffi – avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaanina*. Lisensiaatintyö, Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta, filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015111016560>.
- Salminen, Antti 2015. *Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Helsinki: Poesia.
- Tuohimaa, Sinikka 1986. Kirjoitus ja elämä. Intertekstuaalisuus merkityksen komponenttina Kari Aronpuron *Kirjaimet tulevat* -teoksessa. *Synteesi* 5:4, 101–112.
- Tuohimaa, Sinikka 1990. *Maailma tekstinä. Kari Aronpuron runous ja postmodernismi*. Acta Universitatis Ouluensis, Sarja B, 5. Oulu: Oulun yliopisto.

# Informaatio ja (inter)mediaalisuus *Aperitiffissa*

*Juha-Pekka Kilpiö*

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

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

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

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

## Reipas ja iloinen informaatiotiede

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Diskurssiverkosto 1965: kuka kertaa, kuka kirjoittaa?

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

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

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

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

<sup>6</sup> ”[U]nser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken”, Nietzschen (1981, 172) kirjeestä Heinrich Köselitzille helmikuussa 1882.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Intermediaalinen metadata

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

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

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

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

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

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

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

Alku on siis narratiivinen, vaikka verbilauseke onkin vajaa.

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

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

<sup>8</sup> Joukossa on yksi virhe tai ”virhe”: ”7. 5. 1984”.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Pimeä huone

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

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

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

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

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

## Metamediaallinen metalepsis

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

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

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

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



## Datapilvi 2014

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Lähteet

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

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

# Kirjoituksen näköiset kuvat

## *Aperitiffin* tekstifaksimilet

*Mikko Keskinen*

Katson ja luen Kari Aronpuron *Aperitiffia* sen sisältämien faksimile-muotoisten tai sellaisiksi tulkittavien tekstien kannalta. Tekstifaksimile on kirjoituksen kuva ja siten kirjallisen kollaasin – erityisesti kollaasiromaanin – perinteen, ilmaisukeinojen ja teknologisten käytänteiden kannalta olennainen piirre. En kajoa *Aperitiffin* sisältämiin faksimileihin varsinaisista kuvista tai kuvioista, vaikka ne ovat romaanin huomiota herättävimmät piirteet – ja koska ne lienevät samalla sen tulkituimmat kohdat. Tärkein poikkeus rajauksestani on romaanin kuuluisa musta suorakaide, mutta vain näennäisesti. Tulkitsen senkin nimenomaan kirjoituksen kuvana.

Tekstifaksimilet voivat olla paitsi erehdyttävällä tavalla alkuperäisen kirjoituksen kaltaisia myös harhauttavasti muunneltuja. Siksi faksimilen katsominen ja lukeminen eivät voi pysähtyä pelkkään painotuotteessa annetun muodon rekisteröimiseen. *Aperitiffin* faksimilet tai faksimilen näköiset kohdat ansaitsevat erityisen huolellisen tarkastelun. Tämä tarkoittaa myös sitä, että toisinaan on syytä irrota yhdestä tekstipinnasta, kääntää sananmukaisesti lehteä ja muistaa, että paperilla on aina väistämättä kaksi puolta. Joskus tuo kääntöpuoli on faksimileissäkin merkitsevä, ainakin kun se esiintyy osana koikeellista romaania.

Tekstifaksimileja eritellessäni otan huomioon kollaasille tyypillisen leikkaamisen ja liimaamisen peruseriaatteen, mutta siirryn siitä myös seuraavalle

tekniselle askelmalle, koostetun tekstmateriaalin painotekniseen uusintamiseen. Kyse on siis alkuperäisen käsikirjoituksen tekstiaineksen – joka sinänsä on tietysti suurelta osin löydettyä, jo olemassa ollutta ja siten epäoriginaalia tekstiä – saattamista muotoon, jossa se voidaan reprodusoida toistensa kanssa identtisiksi (tai ainakin hyvin suuressa määrin samankaltaisiksi) painotuotteiksi. Tämä myös mahdollistaa kirjan joukkotiedotusvälineenä eikä pelkkänä ainutkertaisena paperiluomuksena. Marginaaliselta vaikuttava aiheeni laajenee tässä mielessä koskettamaan kirjan erityispiirteitä ja mahdollisuuksia mediumina, niin taide-esineen kuin joukkoviestimenkin merkityksessä.

### Faksimile: saman näköisyys tekona ja olemuksena

Faksimile tarkoittaa sekä saman näköiseksi tekemistä että saman näköistä objektia, siis sekä tekniikkaa että sen lopputulosta. Sana *faksimile* tulee latinan ilmaisusta *fac simile*, 'tehdä saman näköiseksi' ja sen merkityksiä ovat 'kopion tekeminen mistä tahansa, erityisesti kirjoituksesta' sekä 'täsmällinen kopio tai samankaltaisuus; täsmällinen kaksoiskappale tai representaatio' (*Oxford English Dictionary*, s.v. "Facsimile", definition 1). Faksimilen historia kytkeytyy asiakirjojen tai muiden papereiden tarkkaan kopioimiseen. Jotkin dokumentit on koettu tärkeiksi jäljentää ei ainoastaan sisällöltään vaan myös muodoltaan, mukaan lukien alkuperäisen paperin materiaaliset ominaisuudet. Tällaisia objekteja ovat muiden muassa piirroukset, kartat, käsikirjoitukset ja vanhat kirjat. Niiden historiallinen arvo on nähty sellaisena, että alkuperäisen mittasuhteet, värit ja kunto on katsottu tarpeelliseksi kopioida mahdollisimman uskollisesti.

Pyrkimys faksimilen alkuperäisen kaltaiseen tarkkuuteen heijastelee saavutuksissaan teknologian kulloistakin kehitysvaihetta. 1700- ja 1800-luvuilla täsmällisen jäljennöksen tekeminen käsikirjoituksesta, piirroksesta tai kaiveruksesta oli riippuvainen mekaanisista kopioimisen ja painamisen teknologioista (Pernoud 2000, 352). Käsin kopioiminen tai kaivertaminen ei pystynyt tuottamaan alkuperäisen kohteen pienen pieniä materiaalisia ominaisuuksia. Ne tulivat mahdollisiksi vasta 1900- ja 2000-lukujen uusissa teknologioissa: valokuvauksessa, elektrografisessa kopioinnissa ja digitaalisessa skannauksessa. (Schwartz 2014, 191–195.) Tämä kehitys tarkoitti myös painopisteen siir-

tymistä käsityötaidosta teknologian huomaamattomuuteen, virtuositeetista simulaatioon. Kyse ei siis enää ollut käsityöläiskopioijan taiteellisesta lahjakkuudesta vaan kopiointivälineen laadusta, kyvystä tuottaa mahdollisimman lähellä alkuperäistä oleva toisinto, reproduktio.

Faksimilen taiteellinen käyttö säilyi joillakin kirjailijoilla heidän alkuperäispiirustuksissaan tai omakätisenä kirjoituksena (tai pikemminkin sen fotolitografiana)<sup>1</sup> julkaistuissa teksteissään, esimerkiksi 1900-luvun taitteen Rodolphe Töpffler, Alfred Jarry ja Stéphane Mallarmé (Pernoud 2000, 353–58). Faksimilen ”epäoriginaali” puoli näkyi erityisesti dada-liikkeen kolleasikirjailijoilla ja -taiteilijoilla, kun he riemuiten hyödynsivät jokapäiväisen tekstimateriaalin moninaisuutta ja epäsuhtaisuutta (Cran 2014, 14, 17). Sanomalehtileikkeet, tiedotteet, kuitit, mainoslehtiset ja kaikki muut arjen tekstit kelpaavat kollaasiin. Tämä piirre näkyy myös useimmilla nykypäivän kollaasintekijöillä.

## Tekstikollaasin perusmuodot kirjallisuudessa

Kollaasi toteutuu kirjallisuudessa monin tavoin, mutta mahdollisuudet ovat luokiteltavissa periaatteessa neljään pääkategoriaan. Niissä kaikissa tekstimateriaali näyttää kokonaan tai huomattavalta osaltaan löydetyistä teksteistä koostetulta. Luokitteluni perustuu tuon tekstiaineksen muotoon. Siirretyt tekstit

- 1) on yhdenmukaistettu typografisesti;
- 2) on tuotettu uudelleen alkuperäistä typografiaa (kirjasintyyppiä ja taittoa) imitoimalla;
- 3) on siirretty sellaisenaan, painojälkineen ja kirjoitusalueen materiaalisine piirteineen faksimilena uuteen yhteyteen;
- 4) vaikuttavat löydetyiltä mutta eivät sitä ole; ”alkuperäisen” fontin ja kirjoitusalueen kysymykset eivät ole relevantteja tässä, koska teksteillä ei

---

<sup>1</sup> Aikuisille suunnatussa kertomakirjallisuudessa omakätistä tekstiä tapaa nykyään harvoin. Viime vuosien suomalaisessa kirjallisuudessa poikkeuksia ovat kuitenkin Pirkko Saision kokonaisuudessaan tekstattu *Lokikirja* (2010) ja Harry Salmenniemen novellin ”Kaksi ihmistä kaupungissa” päättävä faksimilejakso (Salmenniemi 2017, 64–67). Sen sijaan nykyisessä visuaalisessa runoudessa käsinkirjoitettu teksti on varsin yleistä.



ole muuta (typografista) alkuperää kuin se, jossa ne kollaasissa esiintyvät.

Esimerkkiromaaneiksi kategorioista käyvät vaikkapa nämä: 1) Pentti Saarikoski: *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* (1964), Markku Lahtela: *Jumala pullossa* (1964), Aapo Junkola: *Lintujen aika* (1965); 2) Max Frisch: *Ihminen ilmestyy holoseeniin* (1981); 3) Joseph Kosuth: *Purloined* (2000); Sally Alatalo (Anita M-28): *A Rearranged Affair* (1996); Graham Rawle: *Woman's World* (2005); 4) Graham Rawle: *Diary of an Amateur Photographer* (1998); Mihail Šiškin: *Neidonbius* (2007).

Brion Gysin ja William Burroughsin kehittämä *cut-up* voi langeta käytännössä jokaiseen neljään kategoriaan, joista ensimmäinen on selvästi yleisin. Burroughsin romaaniutuotannossa leikattu ja järjestelty lähdeteksti on tyypillisesti kirjailijan omaa, eikä se usein edes vaikuta löydetyltä. Hänen romaanin mittaisia *cut-upejaan* ovat esimerkiksi *Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) ja *Nova Express* (1964).

Minua kiinnostaa tässä artikkelissa luokittelun kolmas tapaus, joka samalla lienee harvinaisin kollaasikirjallisuuden tai ainakin kollaasikertomusten tai -romaanien muoto, monestakin syystä. Kertovassa fiktiossa kollaasin koostaminen tapahtuu yleensä niin, että muualta nostettujen tekstien typografia samalla muutetaan. Myös käytetyt tekstiosuudet ovat useimmiten huomattavasti laajempia kuin muutaman kirjaimen tai sanan mittaisia. Kolmannessa kategoriassa käytetyn tekstin materiaalisuus ei ole läsnä ainoastaan tekstityyppinä tai fonttina vaan myös alustansa kautta, siinä muodossa jossa kirjoitus esiintyy paperille painettuna (paperin väri, sävy, kuluminen, tahrat jne.) Tällaisessa käytänteessä kirjallinen ja kuvataiteellinen kollaasi ovat lähellä toisiaan sekä muodon että materiaalin puolesta. Kirjallinen palastelu, rinnastaminen ja siiteeraaminen muistuttavat hyvin paljon kuvataiteellista leikkaamista ja liimaamista. Kollaasiin käytetty aines on kuvataiteessa usein tekstuaalista ja kantaa siten kielellisiä merkityksiä, samoin kuin kirjallisuuden poimimat tekstipalat viestivät myös visuaalisella asullaan.

Faksimile-kollaasi on yleisempää ja ehkä helpommin toteutettavaakin runoudessa kuin proosafiktiossa. Kaksi esimerkkiä näistä, sattumoisin samalta vuodelta. Saksalais-romaniaalaisen Nobel-kirjailija Herta Müllerin 112-sivui-

nen runokokoelma *Die Blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005) koostuu sanoma- ja aikakauslehdistä saksituista kirjaimista, sanoista ja kuvista, jotka on aseteltu säkeiksi valkoiselle taustalle ja painettu kirjaan värillisinä. Tuloksena on sekä ulkoasultaan että sisällöltään levottoman kirjava kollaasi sanan ja kuvan osasista ja niiden rakoilevista suhteista.<sup>2</sup> Vastaavalla, mutta kertovassa fiktiossa jokseenkin ainutlaatuisella tavalla on koostettu brittiläisen Graham Rawlen romaani *Woman's World* (2005). Se perustuu kokonaan löydettyyn materiaaliin, 1960-luvun naistenlehdistä leikattuun yli 40 000 tekstipalaseen. Kollaasi levittyy romaanin sivuille faksimilena, tekstityyppien, kuvien ja vinjettien kavalkadina, josta on hahmotettavissa naisen tarina. Kielimateriaali tuottaa teokseen tietyn kepeän (ja ironisesti ymmärrettävän) tyylin. Toisaalta juuri tekstimassan typografinen levottomuus tuottaa lukemiseen sellaista kitkaa, joka suuntaa huomion teoksen materiaalisuuteen ja multimodaalisuuteen. Nämä piirteet taas käyvät romaanin kerronnallisuutta vastaan ja lähentävät sitä kollaasilyriikkaan.

Sivu jonka tekstimateriaali koostuu kokonaan lehdistä leikatuista ja alustalle uuteen järjestykseen liimatuista kirjaimista tai sanoista assosioituu korkeellisuuden lisäksi konventionaalisempiin tekstityyppisiin: lunnaskirjeseen tai, kotoisammin, leikekirjaan. Lunnaskirje on monelle tuttu ainakin elokuvista; sen kirjoitus ei ole grafologisesti tunnistettavissa käsialan tavoin eikä jäljitettävissä niin kuin mekaanisen kirjoituskoneen väistämättä yksilöllinen kirjoitusjälki (vrt. Schwartz 2014, 191). Kyseessä on siis tietoisesti anonymisoitu kirjoittaminen löydetyllä tekstiaineksella.<sup>3</sup> Leikekirja (*scrapbook*) on yleisesti käytetty tapa koota ja säilyttää sekä kuvallista että sanallista aineistoa kirjamuodossa. Leikekirja sisältää tyypillisesti henkilöhistoriaan liittyvää materiaalia, kuten päiväkirjamerkintöjä, ystävien ja sukulaisten tuottamaa aineistoa sekä eri tavoin merkityksellisiä palasia painotuotteista.

<sup>2</sup> Vrt. <https://www.amazon.de/Die-blassen-Herren-mit-Mokkatassen/dp/3446206779>. Müller on myös julkaissut samalla tekniikalla toteutetun 208-sivuisen runoteoksen *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2014).

<sup>3</sup> Lunnaskirjeen voi nykyään luoda (pilailutarkoituksiin) myös digitaalisesti generattoreilla, jotka muuntavat leipätekstin leikkeiden kaltaisiksi fonteiksi; katso esim. <http://contactsheet.org/junk/ransom.html>.

On kiinnostavaa, ja ehkä kollaasi-ilmaisulle tunnusmerkillistäkin, kuinka tekstityyppien erilaiset taustaoletukset ja merkitysyhteydet vuotavat rajojen yli. Arkisen harmiton leikekirja kantaa paikoitellen muodollista sukulaisuutta pahaenteiseen lunnaskirjeeseen, joka taas voi kohdakkoin muistuttaa viehättävän amatöörimäistä ystäväkirjaa. Samoin esimerkiksi Müllerin runokokoelman yksisivuiset runot assosioituvat miltei vääjäämättä lunnas- tai kiristyskirjeeseen ja Rawlen romaani vertautuu materiaalin runsaudessaan helposti leikekirjaan (vrt. Brillenburg Würth 2011, 130–131; Gibbons 2012, 185, 203–204; Keskinen 2016, 97–98).<sup>4</sup>

Romaanit jotka on koostettu kokonaan aikaisemmin kirjana ilmestyneestä fiktiosta faksimilemuodossa tai jotka järjestävät julkaistun teoksen sivut tai lauseet uudelleen, ovat melkein poikkeuksetta pienpainoksisia taiteilijakirjoja, ilmeisesti tekijänoikeussyistä. Tällaisia ovat mm. Joseph Kosuthin *Purloined* (1966/2000) ja Sally Alatalon (eli Anita M-28:n) *A Rearranged Affair* (1996). On olemassa myös romaaneja, jotka sisältävät pelkästään vierasta materiaalia, mutta yhdenmukaiseksi tekstiksi ladotussa muodossa, kuten Eduardo Paolozzin *Kex* (1966) ja Doug Hustonin *Vast: An Unoriginal Novel* (1994).

Tapa käyttää sanomalehdistä tai muista painotuotteista löydettyjä tekstejä raaka-aineena periytyy historiallisen avantgarden alkuvaiheista. Romania-lais-sveitsiläinen dada-runoilija Tristan Tzara esitteli kirjoituksessaan ”Pour faire un Poème Dadaïste” (1920) tavan synnyttää runo leikkaamalla sanoja sanomalehdistä hattuun ja poimimalla niitä sitten sattumanvaraisesti esiin. Tzara ei kuitenkaan tarkoittanut, että noin luotu runo tulisi julkaista faksimilena, lähdetekstin materiaalin ulkoasu tarkasti säilyttäen. Jopa hänen omat runonsa on ladottu uudelleen, mutta arvatenkin alkuperäisiä kirjasinlajeja jäljitellen. Sama periaate näkyy myös ranskalaisen surrealisti André Bretonin kirjoituksissa, esimerkiksi vuoden 1924 ”Surrealistisen manifestin” päättävässä kollaasi-runossa, sekä monissa venäläisen zaum-liikkeen teoksissa. Sen sijaan jotkin aikakauskirjassa *Le Surréalisme au service de la Révolution*

<sup>4</sup> Rawlen romaani *Diary of an Amateur Photographer* (1998) on vielä kohostetummin juuri leikekirjan muotoinen, sillä se koostuu kokonaan faksimilena toteutetusta fiktiivisestä päiväkirjasta, siihen kiinnitetyistä valokuvista ja lehtileikkeistä sekä jopa kuoreen suljetusta kirjeestä. Kaikki tämä materiaali on tuotettu huolellisesti, eri pintojen värisävyjä jäljitellen.

(1930–33) julkaistut sanomalehtikollaasit tuottavat löydetyn materiaalin faksimilena.

Faksimileissa kysymys sanan ja kuvan suhteesta jäsentyy tavalla, joka problematisoi koko niiden vastakkainasettelun. Kopioina kuvatut sanat ovat kuvia kielen merkitysyksiköistä tietyssä muodossa ja tietyssä esiintymisympäristössä. Näin tekstifaksimile viestii yhtä aikaa sekä semanttisesti että visuaalisesti.

### *Aperitiffin* tekstifaksimilet ja pseudofaksimilet

Aronpuron *Aperitiffi*ssa ovat mukana useimmat edellä hahmottelemani kollaasin tyypit, monet niistä faksimilena toteutettuna. Oikeastaan vain kollaasin harvinaisin muoto, fiktiotekstin faksimile, puuttuu romaanista. Käyn seuraavaksi läpi *Aperitiffin* tekstifaksimileja tai sellaisiksi luettavat aineksia ja suhteutan niitä kollaasin tekniikoihin – sanan sekä taidekeinoon että painoteknologiaan viittaavassa merkityksessä.

Kari Rummukainen on tehnyt lisensiaatintyössään säntillisen inventaarion Aronpuron kollaasin kokoonpanosta ja samassa yhteydessä käsitellyt ”konkreettiseksi kollaasiainekseksi” nimitämänsä tekstimateriaalin faksimileluonnetta (Rummukainen 1999, 184–188). Luokittelen *Aperitiffin* faksimilet sen mukaan, tehdäänkö niissä saman näköiseksi kirjoituksen vai kuvion painojälki, siis sanan kuva vai kuvan kuva. Erottelu ei ole suinkaan kiistaton, mutta kuitenkin tarpeen materiaalin ja itse faksimilen jäsennyksen kannalta. Romaanin lukuisista tekstifaksimilen tapauksista keskityn kaikkein edustavimpiin ja kiintoisimpiin.<sup>5</sup>

Faksimilen tunnistaminen Aronpuron romaanista ei ole aivan ongelmattonta. Romaanin aloittavan ”Reino Salmen päiväkirja” -jakson mottona toimii sitaatti Donald A.S. Fraserin teoksesta *Statistics: An Introduction* (1958) (kuva 1):

<sup>5</sup> En käsittele Reino Salmen nimiin pantua ”Kun kuningas kuolee” -artikkelia, shakkitehtävää enkä hautajaispuhetta, en liioin Salmesta kertovia sepitteellisiä uutisia tai lehtijuttuja. Myös *Aperitiffin* toisen ja kolmannen painoksen kritiikit jäävät kiistattomina valokopioina tämän artikkelin ulkopuolelle. *Aperitiffin* aineistoista toiseen laitokseen saakka, ks. Rummukainen 1999, 257–264.

By simple algebra, we can write

$$\begin{aligned}\Sigma (x_i - \mu)^2 &= \sum_{i=1}^n [(x_i - \bar{x}) + (\bar{x} - \mu)]^2 \\ &= \sum_{i=1}^n [(x_i - \bar{x})^2 + 2(x_i - \bar{x})(\bar{x} - \mu) + (\bar{x} - \mu)^2] \\ &= \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2 + n(\bar{x} - \mu)^2\end{aligned}$$

Donald A. S. Fraser

Kuva 1.

Tekstin asemointi, johtovirkkeen kirjasinlaji ja yhtälön matemaattiset erikoismerkit antavat aiheetta olettaa, että koko motto on faksimile jostakin Fraserin kirjan kohdasta. Teksti löytyykin tuosta tilastotieteen johdantoteoksesta, sivulta 117 (kuva 2):

By simple algebra, we can write

$$\begin{aligned}(2.13) \quad \Sigma (x_i - \mu)^2 &= \sum_{i=1}^n [(x_i - \bar{x}) + (\bar{x} - \mu)]^2 \\ &= \sum_{i=1}^n [(x_i - \bar{x})^2 + 2(x_i - \bar{x})(\bar{x} - \mu) + (\bar{x} - \mu)^2] \\ &= \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2 + n(\bar{x} - \mu)^2\end{aligned}$$

where the middle terms disappear because

$$\begin{aligned}\Sigma (x_i - \bar{x}) &= \Sigma x_i - n\bar{x} \\ &= \Sigma x_i - \Sigma x_i = 0\end{aligned}$$

Kuva 2. (Fraser 1958, 117).

Alkuperäisestä on poistettu esimerkin numero ja lauseen loppu, samoin kuin rivit on asemoitu uudelleen. Sen sijaan johtovirkkeen fontti ja matemaattiset merkit ovat säilyneet, mutta tummentuneina, ikään kuin valokopioinnin jäljiltä. Fraser-osuus näyttää tosiaankin olevan merkkitasolla faksimile, vaikka kohtaa onkin jonkin verran käsitelty. Itse yhtälö ei liene niin tärkeä *Aperitiffin* kannalta kuin sen paikka Fraserin kirjassa ja sitä kautta asiayhteyks. Fraserin koko kirja käsittelee tilastollista todennäköisyyttä, ja siteerattu lauseke on peräisin teoksen kuudennesta luvusta ”Sampling from Probability Distributions”. Menemättä tarkemmin todennäköisyyksien ja koejärjestelyjen yksityiskohtiin, motto voi aktivoida Fraserin kirjan sisällön tuntevalle miellelyhtymiä kollaasin aineiden suhteesta sattumanvaraisuuteen ja mahdollisuuksiin sekä koko hankkeen liittymisestä kokeellisuuteen (niin tieteellisessä kuin taiteellisessakin merkityksessä). Noudattaahan *Aperitiff* ainakin näennäisesti satunnaisotontaa (*random sample*; Fraser 1958, 113) materiaalina kokoonpanossa. Ilman tietoa Fraserin aiheesta, joka ei suoraan käy ilmi teoksen nimestä, motto voi jäädä pelkäksi matemaattisten merkkien ihmettelyksi tai – johtolauseen *simple*-adjektiivin takia – mahdollisessa ristiriitaisuudessaan koomiseksi.

*Aperitiffin* seuraava jakso, ”Tauno Salmen paperit”, kantaa mottoa, jonka lähteeksi ilmoitetaan Unescon julkaisema kirjastoalan viisikielisen sanakirjan *Vocabularium bibliothecarii* toinen laitos vuodelta 1962. Motto annetaan romaanissa muodossa, joka näyttää kopiolta lähteen hakusanasta (kuva 3):

to shift the book, to move the b.  
déplacer les livres  
die Bücher umstellen  
desplazar los libros; cambiar los l. de lugar  
переставлять книга; пердвигать к.  
panna kirja nurin, väärin

vocabularium bibliothecarii  
UNESCO

Kuva 3.

Kyseessä on kirjojen hyllyttämiseen, järjestämiseen ja sijoittamiseen liittyvän (kategorian 025.8) termin selitys. *Aperitiff*issa esiintyvä selitys ei kuitenkaan ole faksimile alkuperäisestä, ei edes sanatarkka sitaatti, sillä tekstiä on muunneltu eri tavoin. Teksti on kirjoitettu uudelleen alkuperäistä fonttia ja asemointia mukaillen, mutta kuitenkin niin että hakusanana toimivan ensimmäisen englanninkielisen verbilausekkeen lihavointi on poistettu. Samoin lähdetekstin monikkomuoto on vaihdettu yksikköön, paitsi venäjänkielisessä vastineessa, joka siis esiintyy edelleen pluraalissa. Niin ikään tekstiin on lisätty fraasin suomalainen versio. Tässä alkuperäinen kohta (kuva 4):

**to shift the books;** to move the b.  
 déplacer les livres  
 die Bücher umstellen  
 desplazar los libros; cambiar los l. de lugar  
 переставлять книги; пердвигать к.

Kuva 4. (*Vocabularium bibliothecarii*, 281).

Muutoksilla on merkityksensä. Typografinen, siis faksimilen kaltainen tai ainakin sanasanaisten sitaatin näköinen, vihjaus kirjastotieteellisestä tarkkuudesta joutuu erikoiseen valoon tekstin sisällön manipulointien kautta. Monikkomuodon vaihtuminen yksikköön voi siirtää huomion kirjoista yleensä käsilä olevaan yksittäiseen teokseen ja sen kokoonpanoon. *Aperitiff* on syntynyt ei niinkään liikuttamalla *kirjaa* kuin siirtämällä (erilaista tekstimateriaalia) *kirjaan*. Samalla suomenkielinen nurin tai väärin panemisen (eli sijoittamisen) ajatus on läsnä romaanin ”Varasto”-jakson lehtiluettelon järjestyksessä sekä tavaraluettelon lomittumisessa valokuvan selostamiseen ”Luokkakuva”-osuuksessa. Kyrillisen ilmauksen säilyminen ennallaan saattaa toki johtua puutteellisesta venäjän kielen taidosta. Mutta kyseessä voi olla myös poikkeavuuden ja siten outouden kunnioituksesta, jossa muoto on tärkeämpää kuin semanttinen sisältö. *Aperitiff*issa noudatetaan yhtä poikkeusta lukuun ottamatta latinalaista kirjoitusjärjestelmää. Tässä mielessä kyrillisuus asettuu venäjää osamattoman silmissä samalle formaalille tasolle kuin tilastomatematiikan kaava

algebraa taitamattomalle Reino Salmen päiväkirjan nimilehdellä tai ehkä myös logaritmitaulun ankara numeerisuus.<sup>6</sup>

Seuraavaksi siirryn lukemaan ja katsomaan kahta faksimilen kaltaista luetteloa. Tukku-liike Å. Lundellin tavaraluettelo ja ”Varasto”-jakson lehtiluettelo on esitetty kirjassa niin, että ne muistuttavat kollaasiin sellaisenaan, alkuperäisessä asussaan siirrettyjä tekstiosuuksia. Kumpikin voi olla faksimile oikeasta luettelosta tai sitten samanlaisella (sähkö)kirjoituskoneella ja samalla Courier-kirjasintyypillä varta vasten laadittu kuin oletettu alkuperäinenkin. Tekstin painoasu on molemmissa luetteloissa huomattavan siistää, yhdenmukaista ja tasalaatuista, mikä voi viitata siihen, että kyse ei ole ”aidoista”, käytössä olleista dokumenteista. Kaksi luetteloa ovat toistensa kaltaisia muullakin tavoin. Molempia yhdistää aakkosellisuus järjestyksen periaatteena, lehtiluettelossa tosin käänteisessä muodossa.

Kummankin luettelon sivut esiintyvät *Aperitif*fissa omine juoksevine numeroineen, mikä ainakin muodollisesti vahvistaa illuusiota kyseisten tekstikokonaisuuksien faksimile-luonteesta. Kuten Rummukainen asian kiteyttää, ”nämä sivut näyttävät luettelon *sivujen kuvilta*” (Rummukainen 1999, 185; kursivointi Rummukaisen). Joissakin kollaasiromaaneissa lainattu aines onkin mukana mukauttamattomassa muodossa, jolloin myös niiden alkuperäiset luku- tai sivunumerot ovat näkyvissä. Aikaisemmin mainitsemani Joseph Kosuthin *Purloined* (1966/2000) ja Sally Alatalon *A Rearranged Affair* (1996) ovat juuri tällaisia romaaneja. Edelliseen on valokopioitu yksittäisiä sivuja yli sadasta erilaisesta englanninkielisestä romaanista, kun taas jälkimmäinen koostuu 188 Harlekiini-sarjan romanssien yksittäisestä alkuperäissivusta, jotka on asetettu juoksevaan järjestykseen (kyseessä on siis oikeastaan sarja käsin-tehtyjä taiteilijakirjoja eikä painotuotteita).<sup>7</sup>

*Aperitif*f in luettelojen aakkosellisuutta – tavanomaista tai käänteistä – ja näennäistä faksimilemaisuuksia on syytä lukea tarkasti. Tavaraluettelon oudosta kokoonpanosta suhteessa luokkakuvan kuvailulajaksoon romaanin taitossa

<sup>6</sup> Kaikki muut venäjänkieliset sanat romaanissa on annettu latinalaistetussa asussa, esimerkiksi lehtiluettelon *Sovetsakaja meditsina* tai *Lesnaja promyslennost*.

<sup>7</sup> Sekä Kosuthin että Alatalon teokset ovat keräilyharvinaisuuksia. Lyhyt näyte edellisestä on julkaistu Craig Dworkinin ja Kenneth Goldsmithin toimittamassa käsitteellisen kirjoittamisen antologiassa *Against Expression* (2011, 332–338).



ovat Kari Rummukainen (1999, 191) ja monet tämän artikkelikokoelman kirjoittajista esittäneet kiintoisat tulkintansa. Keskitynkkin tässä sen sijaan lehtiluettelon merkillisyyksiin. Lehtiluettelo on annettu käänteisessä sivunumerojärjestyksessä (sivut 25–12). Lehtien nimet sivuilla noudattavat aakkosjärjestystä, mutta eivät suinkaan systemaattisesti eivätkä sillä tavoin, että kyseessä voisi olla jonkin todellisen, käyttökelpoisen luettelon kopio. Kari Rummukainen tarjoaa tälle erikoiselle aakkostustavalle seuraavaa ratkaisua:

lehtien nimet ovat aakkosissa aina muutaman nimen ryhmissä alkaakseen sitten taas jostakin toisesta aakkosten kohdasta. Tähän voisi ajatella sellaista selitystä, että yhdelle puolelle monistetun lehtiluettelon lehdet on leikattu pariin tai useampaan osaan muistilapuiksi, ja Varasto-jakson muistiinpanot on kirjoitettu tällaisille muistilapuille. Muistilapun toisella puolella on näin ollen aina pieni, sattumanvaraisesti valikoitunut osa kirjaston lehtiluettelosta. Kun muistiinpanot on sitten toimitettu kirjaksi, lehtiluettelon fragmentit ovat tulleet painetuiksi aukeaman vastakkaiselle sivulle. (Rummukainen 1999, 191–192.)

Tämä kiintoisa teoria ei kuitenkaan ota huomioon lehtiluettelon sivunumerointia, joka juoksee tasaisesti – sekä typografisen paikkansa että laskevan järjestyksensä merkityksessä – läpi koko liuskamäärän. Tämä voisi tarkoittaa sitä, että liuskan yläosa on säilynyt jokaisella sivulla numeronsa ja alkavan tekstiosansa puolesta koskemattomana ja siten oikein aakkostettuna. Tämä onkin yleinen periaate luettelon koostumisen logiikassa, mutta sellaisella poikkeuksella, että sivut 25, 23, 21, 18, 16 ja 13 ovat kokonaisuudessaan oikein aakkostettuja. Sivuilla 20, 17, 14, 15 ja 12 aakkosjärjestys on alkukirjaimen osalta käänteinen mutta sen sisältämien sanojen osalta ei-käänteinen. Sivulla 24 aakkostus on noin puoleenväliin saakka käänteinen (Sur–Sve) ja muuttuu sitten ei-käänteiseksi (mutta samalla vaihtuu myös aakkoskohta: Svensk tidskrift/Schweizerische Zeitschrift für Strafrecht). Sivuilla 22 ja 19 esiintyy kolme tekstiryhmää (22: Soc–Sou; Rev–Rus; Saa–Sal; 19: yksittäinen Quill; Rad–Rev; Pha–Phi).

Edellä esittämäni sanallinen selvitys luettelon kokoonpanosta on ehkä omiaan vain sekoittamaan ymmärrystä. Kenties jakson logiikka valkenee, jos otamme tekstin faksimileluonteen tosissamme ja puramme Rummukaisen ehdottaman muistilappukoosteen alkutekijöihinsä. Näppärimmin tämä käy valokopioimalla luettelon sivut kaksipuoleisina, leikkaamalla niistä lehtiryh-

mät erilleen ja koostamalla palaset uudelleen sivunumerointia ja aakkostusta ohjenuorina käyttäen. Samalla olisi mahdollista katsoa, mitä järjestykseen saatettu verso-puoli tekisi recto-puoleen muistiinpanokatkelmille (vaikka se ei Rummukaisen teorian mukaista olekaan).

Tämä artikkelin kirjoittaja teki kaikki nuo toimenpiteet lehtiluettelolle. Tulokseksi varmistui se, mikä on aavistettavissa sivuja selaamallakin. Sivunumerointi ja aakkostus eivät ole sovitettavissa tekstiryhmiä yhdistelemällä. Aakkostustapa vaihtelee niin, että ylhäältä alas noudattava lukusuunta käy mahdottomaksi jo sivulla 12, siis heti luettelon kronologisessa alussa. Samalla toive muistiinpanojen ihmeenomaisesta järjestyksestä merkittäväällä tavalla uudelleen raukeaa tyhjiin. Ehkä tärkein tulos tästä operaatiosta on siihen ryhtyminen. Teksti antaa ergodisen vihjeen käsittelylleen, eli saa tarpeeksi viitsemiään lukijan järjestämään ja yhdistelemään sivuja ja niiden osia uudelleen. Faksimileja valmistavasta, leikkaavasta ja liimaavasta lukijasta tulee näin kollaasin tekijä, romaanin koostamisperiaatteen jatkaja perinteisellä askartelutavalla.

Luettelon arvoituksellisella muodolla on performatiivista voimaa, eli se saa lukijan tekemään erilaisia asioita. Vaikka lukija ei tohtisikaan kajota tekstiin terävin tarvekaluin, hän saattaa arvoitusta pohtiessaan huomata luettelosta kiinnostavia yksityiskohtia, jotka muuten hukkuisivat bibliografisen järjestyksen oletukseen. Luettelosta muun muassa puuttuu ristiviittauksen lyhenne *Schweizerische Vereinigung von Färbereifachleuten* -lehdelle, vaikka sitä kehoitetaan katsomaan: ”Ks. SVF” (21). Samoin allekkain sattuu kaksi virheellisesti kirjoitettua lehden nimeä: *Social servcei* ja *Social service riview*. Nämä virheet voivat vahvistaa luettelon todenkaltaisuuden illuusiota, tehtiinhän 1960-luvun alun lehtiluettelot ihmisvoimin kirjoituskoneella, ilman mahdollisuutta automaattiseen korjausluentaan. Eri asia on, kuka tekstin on todella kirjoittanut kirjassa esiintyvään muotoon, Tampereen kaupungin tieteellisen kirjaston virkailija vai kurssikirjastonhoitaja Kari Aronpuro. Lukija voi esimerkiksi ihmetellä, onko joskus todella ilmestynyt lehti nimeltä *Strumpf und Socke und der Handschuh* vai onko se Aronpuron ilkikurinen lisäys luetteloon. Toisaalta jotkin yhtä oudonnimiset ja ajatukset kummallisiin suuntiin johdattelevat

lehdet ovat todellisia, kuten *Seife, Öle, Fette, Wachse; Skinner's Silk and Rayon Record*; tai *Rubber World*.

Luettelon nurin käännetty järjestys ei ole sattumanvarainen vaan systemaattinen, eli siinä mielessä kyse on edelleen organisoituneesta ja siten merkityksellisestä informaatiosta. Käänteisesti aakkostettu lehtiluettelo alkaa tieteellisellä aikakausjulkaisulla *Southern pulp & paper manufacturer* ja päättyy seitsemään *Library*-alkuiseen kirjastolan lehteen. Näin esitetystä luettelosta hahmottuu kehityslinja materiaalisesta massasta (selluloosa, paperi) siitä valmistettujen painotuotteiden kirjastossa järjestämiseen ja säilyttämiseen. Tällaisen nimellisen kertomuksen kaari ei toki ole rikkeetön. Juuri ennen kirjastoalan lehtiä esiintyy näet teolliseen metsätalouteen keskittyvä venäjänkielinen lehti *Lesnaja promyslennost*. Paitsi ääripäidensä myös kokonaisuutensa osalta luettelo ilmentää kuitenkin kirjastoluokituksen kautta kirjakulttuuria ja informaation lajittelua. Datan kohina järjestyy tiedoksi tai ainakin yllättäviksi yhdistelmiksi.

## Paperiarkin kuusi puolta, kirjan sivun viisi pintaa

Lehtiluettelo ja sen ehdottamat tai jopa vaatimat toimenpiteet muistuttavat lukijaa myös siitä tärkeästä seikasta, että paperilla on ainakin kaksi puolta (etu- ja kääntöpuoli), niin kuin kirjan sivulla ja aukeamalla on recto ja verso (etu- ja takapuoli tai aukeaman oikea ja vasen sivu). Yksipuolisenkin faksimilen toisella puolella on väistämättä jotakin: kirjoitusta, kuva tai tyhjä sivu. Tämä painosivun ominaisuus voi saada meidät harkitsemaan mahdollisuutta, että *Aperitiffin* faksimilet olisivatkin kaksipuoleisia. Kaksipuoleisuudella leikkittely muuttaa itse asiassa kirjan painosivun faksimileksi erillisestä liuskasta. Luettelojen taittoratkaisun yhteydessä tämä tulkintalinja on jopa ilmeinen, vaikka se ei käytännössä osoittaudukaan oikeaksi. Joka tapauksessa yksitasoinen kirjoitusalue siis muuttuu kaksitasoiseksi tai oikeastaan kolmiulotteiseksi objektiksi (eli kun sivua käännetään, se kohoaa hetkeksi irti avatun kirjan pinnasta ja on näkyvästi olemassa kolmessa ulottuvuudessa).

Paperiarkki on todellakin avaruuskuvio ja siinä on kuusi *sivua* eli pinta-tasoa (etu- ja kääntöpuoli sekä neljä niitä ympäröivää kapeaa syrjää). Kirjan sivuksi kiinnitetyssä arkissa on siten näkyvissä viisi pintatasoa. Merkityksiä

kantavana kirjoitusaluslana toimivat kirjassa yleensä arkin recto- ja verso-sivut, minkä vuoksi pidämme paperia helposti vain kaksipuoleisena. Mutta kirjan sivu on kuitenkin ikään kuin paperinohueksi litistetty suorakulmainen särmiö, joka siis ei ole pelkkä taso, vaan objekti joka sijaitsee ja liikkuu kolmiulotteisessa avaruudessa.

Kun muistamme sivun avaruusgeometriset ominaisuudet, kirjan sivusta ja koko kirjaesineestä tulee muutakin kuin sanataiteen välittäjä tai kantaja. Jokainen kirja on jonkinlainen kirjaveistos tai -mobile, mutta niin minimimuodossaan, niin tunnusmerkittävästi, että sen voi ohittaa kuin sivua kääntämällä. Kuitenkin juuri sivun kääntymisen tilassa voi olla merkityksenmuodostuksen kannalta radikaali tapahtuma. Kokeellisen kirjallisuuden poikkeavat muototratkaisut, niin kuin *Aperitiff*issa, ovat omiaan kiinnittämään huomion jälleen kirjaan mediumina ja materiaalisena objektina, jolla on omat erityispiirteensä.

Rummukaisen tulkinnan mukaan *Aperitiff*in kokoonpano luetteloiden osalta ”vahvistaa vaikutelmaa siitä, että käsillä on itse asiassa kasa papereita, aitoja dokumentteja.” (Rummukainen 1999, 191). Artikkelissaan tässä kirjassa Juri Joensuu problematisoi tuon selityksen: ”Miksi sitten luettelosivujen kääntöpuolella oleva teksti on *ladottua*? Fiktiiviseen maailmaan kuuluvien tapahtumien tulkinta kirjaesineestä käsin sisältää materiaalsen paradoksin.” Paradoksi ei oikeastaan pysähdy muistiinpanojen asun todenkaltaisuuuteen. Pikemminkin kyse on itse *kirjoitusaluslan* uudelleen kirjoitetusta luonteesta. Jotta lehtiluettelo voisi olla olemassa siinä muodossa kuin se esiintyy romaanissa, se on täytynyt kirjoittaa uudestaan tuohon järjestykseen. Molemmat, sekä luettelo että muistiinpanot, on ladottu romaania varten, eli ne ovat samalla aitouden tasolla ja siten yhtä kiinteästi yhteydessä toisiinsa kuin paperin kaksi puolta – jota ne ilmeisesti kokevatkin simuloida. Paradoksi on, että juuri tuo kaksipuoleisuus leikkaamisen ja liimaamisen mahdollistavana ominaisuutena tekee *Aperitiff*in lehtiluettelon ja muistiinpanojen suhteen todellisuudessa

mahdottomaksi. Se on olemassa vain faksimilen illuusiona, samankaltaisuuden samankaltaisuutena.<sup>8</sup>

Tekstin osien leikkaamisen ja kiinnittämisen uuteen yhteyteen voi käsitteellistää 1900-luvun alun tapaan kollaasina tai William Burroughsin kaltaisesti *cut-up*ina. Ero näiden kahden leikkauksen välillä voidaan ymmärtää Juri Joensuun tavoin niin, että edellinen assosioituu aineistojen realismiin ja dokumentaarisuuteen, jälkimmäinen sanatason poeettisuuteen uusine merkityksineen (Joensuu 2016, 12). Todellisina tekoina molemmat kuitenkin ilmentävät kielen luonnetta niin kuin Ferdinand de Saussure sen tunnetussa vertauksessaan esittää. ”Kieli on verrattavissa myös paperiarkkiin: ajattelu on etupuoli ja ääni kääntöpuoli, eikä etupuolta voi leikata leikkaamatta samalla kääntöpuolta” (de Saussure 2014, 213). Sekä kollaasin että *cut-up*in toteutukset konkretisoivat de Saussuren vertauksen, siirtävät kielikuvan reaaliseen maailmaan. Samalla saamme muistutuksen siitä, miten leikellyillä paperipaloilla on väistämättä toinen puolensa, olipa sillä merkkejä tai ei. Faksimilena tai uudelleenkirjoitettuna kirjassa annetut palaset kuitenkin sananmukaisesti peittävät tuon kääntöpuolen (ja analogisesti kielen toisen puolen).

Mutta sivu on edelleen käännettävissä, eikä ainoastaan yhdellä tavalla. Varhaisissa kuvataiteen kollaaseissa esimerkiksi Pablo Picasso leikitteli sillä mahdollisuudella, että rectolla voi olla kaksi versoa, että paperiarkin pystyy aina laskostamaan niin että sen kaksi puolta sekoittuvat ja samalla sen merkitykset muuttuvat käänteisiksi tai kaksinaisiksi (Poggi 1992, 56–57). Kirjakol-

<sup>8</sup> *Aperitiffin* toisen laitoksen käsikirjoituskansiosta (Aronpuro 1978b) paljastuu kiinnostavasti, miten Aronpuro koosti teosta paperin kaksipuolisuutta hyödyntäen. Valmistellessaan *Aperitiffin* ensimmäisen painoksen saamia arvosteluja toiseen painokseen liitettäväksi hän liimasi niiden valokopiot Kemin kaupunginhallituksen pöytäkirjanotteiden (1977–78) kääntöpuolelle. Käytänteen voi nähdä paitsi kierrätyksenä myös ideologis-tekstuaalisena protestina, jossa hallintodokumentit siirretään romaanin ainesten nurin käännetyksi alustaksi. Kemin kaupungin kirjastolautakuntahan päätti jättää *Aperitiffin* hankkimatta kokoelmiinsa vuonna 1966, ja tapauksesta on liitetty toiseen painokseen faksimile-aineistona yleisönosastokirjoituksia ja lautakunnan pöytäkirjanote. Käsikirjoituskansiossa tuo materiaali on muodossa, josta näkyvät myös tekstien esiintymisyhteydet (ympäröivät lehtikirjoitukset ja kokouksen muut asiat).

laaseissa pätee tietysti sama periaate kuin kaikissa paperiarkeissa mutta lukijan kokeiltavaksi aktivoituneena.<sup>9</sup>

Se että *Aperitiiffin* tavara- ja aikakauslehtiluettelon kirjoitusasu on sama kuin 1960-luvun alun toimistoasiakirjoissa, johtuu kirjoituskoneen kaksois-roolista sekä tekstin tuottajana että kopiojana, sekä aikaansaajana että pieni-muotoisena painokoneena (vrt. Schwartz 2014, 189). Nämä kirjoituskoneajan tunnusmerkilliset piirteet yhdistyvät heti lehtiluetteloa seuraavalla sivulla, mustassa suorakulmiossa.

### Kirjoituksia mustasta suorakulmiosta

Aikakauslehtiluettelosta ja sen merkitysten pohdinnasta selvittyään lukija kohtaa heti seuraavalla mustan suorakulmion. Se täyttää koko sivun tekstialan samanlaisin marginaalein varustettuna palstana kuin romaanin muutkin tasatut sivut. Kauttaaltaan musta tekstiala on arvoituksellinen kuin tyhjä sivu, ehkä arvoituksellisempikin. Samalla se tuntuu vaativan selityksiä. Mustuus onkin innoittanut *Aperitiiffin* lukijoita esittämään monia tulkintavaihtoehtoja. Yksi tulkintalinja muodostuu, kun ottaa huomioon kolme romaaniin faksimilena painettua sähkölaskudokumenttia. Ne ovat Tampereen kaupungin sähkölaitoksen valmiita lomakepohjia, joihin asiakkaan tiedot on täytetty kirjoituskoneella. Ensin ilmaantuu sähkölaitoksen sähkömaksu (eli -lasku) Tauno Salmelle kaikkinen kulutustietoineen (vuoden 1962 kesäkuulta syyskuulle). Lomakkeesta ei anneta toista puolta, joten ”Käännä!”-kehotus sen oikeassa alalaidassa toimiikin romaanissa kehotuksena jatkaa lukemista (ja löytää – enustettavasti – sivun kääntöpuoli, tässä tapauksessa kirjoitusta vaillo olevana). Yhdeksäntoista sivun päästä tulee esiin karhulasku viivästysmaksuineen (marskuulta 1962) ja varustettuna varoituksella ”sähköannon” lopettamisesta tai pakkotoimenpiteistä. Tästä 30 sivun jälkeen esiintyy ilmoitus, että Tauno Salmen sähkö on katkaistu maksamattomien sähkölaskujen takia.

<sup>9</sup> Laskostettuja sivuja esiintyy lastenkirjojen lisäksi myös joissakin kokeellisissa romaaneissa. Esimerkiksi brittikirjailija Adam Thirwellin *Kapow* (2012) sisältää sivuja, jotka avautuvat kaksinkertaiseen tai jopa nelinkertaiseen leveysmittaansa. Kanadalaisen Anne Carsonin 192-sivuinen runoteos *Nox* (2010) taas muodostuu haitarimaisesti laskostetusta yhtenäisestä arkkiketjusta.

Tuon sivun kääntöpuolella, siis ennen katkaisuilmoitusta, esiintyy sitten musta suorakulmio. Rummukainen (1999, 191) ehdottaa mustuudelle kolmea tulkintaa, joista viimeinen liittyy faksimileen:

Se voidaan liittää Tauno Salmen kuolemaan ja lukea samalla viittauksena Laurence Sternin *Tristram Shandy* -romaanin, jossa musta sivu ilmaisee surua romaanin henkilön kuoleman johdosta [- -]. [- -]. *Aperitiff – avoin kaupunki* -teoksessa musta sivu saa myös toisen, arkipäiväisemmän selityksen. Mustan sivun jälkeen sivulla 106 on nimittäin painettuna sähkölaitoksen ilmoitus sähköjen katkaisemisesta ja lopuksi Tauno Salmen hautauksen ohjelma ruumissaarnoineen (107–109). Klassinen kuoleman aihe ja oppinut Sterne-viittaus rinnastuvat modernille tyypillisellä tavalla banaaliin ja arkipäiväiseen, ylevä taiteen maailma törmää pikkuporvarillisen arki-päivän faktoihin. Tuloksena on modernissa kirjallisuudessa tyypillinen parodinen vaikutus. Mustan sivun selittämiseen tarjoutuu vielä kolmas, konkreettisempi mahdollisuus, nimittäin se, että ”Varasto”-jakson merkinnät tehdään lehtiluettelon arkkien tyhjille takasivuille, ja kollaasiromaanin mustana painettu sivu kuvaa tämän lehtiluettelon [värillistä] takakannta. (Rummukainen 1999, 197.)

Vaihtoehdot eivät sulje toisiaan pois, vaan niiden merkitykset liikkuvat samalla assosiaatioiden kentällä. Mustuus voi olla ikoninen merkki pimeydestä, valottomasta huoneesta, mutta sijoittuneena juuri ennen Reino Salmen kirjoittamaa ruumissaarnea, se aktivoi yhteyden pimeän huoneen ja pimeän haudan välillä. Samalla mustavalkoinen faksimile väripinnasta ilmentäisi sekä valon että elämän puuttumista.

Kari Aronpuro on kertonut, mistä musta suorakaide tuli *Aperitiffiin* (Aronpuro 2015b). Romaania valmistellessaan hän oli mennyt Tampereen sähkölaitoksen konttoriin ja pyytänyt sieltä sähkölaskulomakkeet eri karhuvaiheineen ja viimeisine ilmoituksineen. Tuon ajan lomakkeissa oli kopioitarkoitukseen mukana kalkeeripaperi, ja se on romaanissa annettu kokomustana faksimilena. Kalkeeri- eli hiilipaperi liittyy olennaisesti päivittäisen kopioinnin historiaan. Ennen kopiokoneiden yleistymistä hiilipaperi oli rutiinimaisesti käytössä toimistoissa, kun konekirjoitettavasta asiakirjasta haluttiin saada alkuperäisen lisäksi saman tien toisinto. Hiilipaperi säilyi käytössä pitkään myös kuittipohjissa ja lomakkeissa, joista oli tarpeen saada identtinen tosite.

Teknologiana hiilipaperi edustaa ratkaisua, jossa kopio syntyy samoilla liikkeillä ja samanaikaisesti kuin alkuperäinenkin, eli kynän piirrot tai kir-

joituskoneen lyönnit siirtyvät jälkinä päällimmäisen paperin lisäksi sen alla olevaan materiaaliin. Toinen, teknologisesti vaativampi ratkaisu on kopioida kokonainen valmis sivu, kuten tapahtuu erilaisissa kopiokoneissa. (Schwartz 2014, 185.) *Aperitiffin* suorakaiteen mustuudessa ovat näkyvissä molemmat teknologiat, sekä hiilipaperin kopioiva pinta että valokopioitu ja painettu kuva siitä. Mutta musta on enemmän kuin mykkänä odottava kirjoituksen välitysaine, niin kuin tyhjä sivu voi olla muutakin kuin merkkien puuttumista. Sivun koko tekstikentän suuruinen musta palkki assosioituu helposti moniin nimenomaan kirjoitukseen liittyviin merkityksiin. Mustan suorakulmion alla voi otaksua olevan sensuroitua, peitettyä tekstiä. Toisaalta, ainakin digitaalista kautta edeltäneen sanomalehden käytänteissä, musta palkki nimenomaan kieli kirjoituksen puuttumisesta; taitossa sivulle jäänyttä tyhjää kohtaa ei katsottu hyvällä, joten se täytettiin pelkällä painovärillä, ilman kielellistä sisältöä. Mutta musta alue voi syntyä myös juuri kirjoituksen ylenpalttisuudesta. Moneen kertaan käytetty hiilipaperi tai kirjoituskoneen värinauha muuttuu yhteen sulautuneiden kirjainmerkkien monokromaattiseksi tai oikeastaan akromaattiseksi massaksi, ”pelkäksi” mustaksi väriksi. Kirjoituksesta syntyy kirjoituksen materian kuva.

Hiilipaperi mahdollistaa kirjoitusjälkien tuottamisen ja samanaikaisen kopioimisen faksimileksi. Hiilipinta myös kätkee sivulta itse kirjoituksen poissaolon tai peittää sen läsnäolon. Kaikki tämä sisältyy *Aperitiffin* mustaan suorakulmioon.<sup>10</sup> Ja vielä: eikö se salli ja monista myös tulkintoja itsensä merkityksistä, kun lukijat kerta toisensa jälkeen yrittävät löytää selityksen mustalle mysteerille?

### Katsomista ja lukemista kaikille: kolme kertaa *Aperitiff*

Koko *Aperitiffin* mottona on ilmaus ”Ad usum Delphini”. Se viittaa alun perin antiikin kreikkalaisten ja latinaalaisten tekstien sensuroituun tai puhdistettuun kokoelmaan. Nykyään se merkitsee halventavasti teosta, joka on sie-

<sup>10</sup> Garrett Stewart tulkitsee *Tristram Shandyn* mustaa suorakulmiota seuraavasti: ”In scriptive terms black is presence, a superflux of utterance. True to the metanarrative bravura of Sterne’s text the seemingly blank pages of respectful silence, gone politely black, may well provide a plethora of scribbled lament rather than its temporary intermission” (Stewart 1984, 26).



vistetty niin, että se käy jokaiselle lukijalle. Ehkä ilmauksen asianmukainen käänös olisi myös ”lukemista kaikille”. *Aperitiffin* kokoonpanon yhteydessä motto ilmoittaa tavallaan, että romaanin tekstimateriaali on peräisin, ainakin faksimilejen osalta, julkisista painotuotteista, jotka määritelmänsä mukaisesti ovat potentiaalisesti kaikkien saatavilla.

Kirjapainotekninen uusintaminen on toistunut kaikissa kolmessa *Aperitiff*-romaanin painoksissa, mutta sekä sisällöllisin että teknologis-muodollisin vaihteluin. *Aperitiffin* kolme painosta ja laitosta osaltaan havainnollistavat, miten kollaasi ja faksimile kytkeytyvän olennaisesti ja väistämättä teknologiaan. Ensipainos tehtiin vuoden 1965 vakaasti analogisessa maailmassa, niin hullu tai ainakin maaninen kuin se Juri Joensuun mukaan suomalaisessa kirjallisuudessa monessa muussa mielessä olikin (Joensuu 2016). *Aperitiffin* toiseen painokseen (ja laajennettu laitokseen) vuodelta 1978 käytettiin samoja painolaattoja kuin ensimmäiseenkin, mutta tietyin kiinnostavin muutoksin. Tuorein *Aperitiffin* painos vuodelta 2015 on digitaalisen kauden tuote, joka on valmistettu toisen painoksen skannatusta tekstistä, lisätynä Aronpuron jälkisanoina ja muulla materiaalilla. Noita lisäyksiä ja muutoksia tämän kirjan muut kirjoittajat käsittelevät syvällisesti. Itsekin katson *Aperitiffin* lisäyksiä ja muutoksia, mutta pinnallisesti, tekstin painoasuun tarkentaen.

*Aperitiffin* kaksi viimeisintä laitosta ovat siis valtaosaltaan faksimileja romaanin ensipainoksesta. Kari Aronpuro kertoo toisen laitoksen koostamisesta ”Tekijän päiväkirjassa”: ”16. päivä. Jälleen kotona. Kustantaja soitti. Ovat päättäneet ottaa 2.p. vanhasta *Aperitiffista* laajennettuna kritiikillä & pienellä päättävällä intermezzolla. [– –]. 17. päivä. Lähden ottamaan kritiikin ja intermezzon xeroxkopiot 2.p:n liitteen taittoon [– –]”. *Aperitiffin* kolme versiota havainnollistavat ilmiötä, jota voidaan kutsua ”kirjoituksen Xerox-asteeksi”, eli uudelleenkirjoittamisen tai -tuottamisen toistaviksi ja muuntaviksi käytänteiksi (vrt. Keskinen 2008). Tekstin kopioiminen koneellisesti, faksimilen tuottaminen sanasta sen näköiseksi kuvaksi, on tunnusmerkittömän yleistä nykymaailmassa. Samalla faksimileen piirtyy merkkejä kopioimisen teknologisesta historiasta, samuuden eroista.

Analoginen kopiointi tuo vääjäämättä mukanaan muutoksia kopiosukupolviin. Mitä useammin kopiosta otetaan kopio, sitä enemmän on nähtävissä

vääristymiä ja poikkeamia alkuperäisestä. Vääristymät ja poikkeamat saattavat johonkin rajaan asti myös parantaa luettavuutta. Kopiointi voi siis sekä huonontaa että kohentaa, sekä sumentaa että tarkentaa alkuperäistä tekstiä. Kopio voi olla joskus todella parempi kuin alkuperäinen, monessakin mielessä. Koneella puhtaaksi kirjoitettu ja hiilipaperilla samanaikaisesti kopioitu dokumentti muuttui oikeammaksi kuin käsin pikakirjoitettu transkriptio, jopa lakiteknisessä mielessä 1900-luvun alkupuolella (Schwartz 2014, 189). Kopiokoneiden yleistyttyä 1950-luvulta alkaen Xeroxia saatettiin mainostaa lauseella ”Kopiot näyttävät usein paremmilta kuin alkuperäiset” (Schwartz 2014, 197). Kyse ei ollut pelkästä mainospuheesta. Valokopio voi oikeasti vahvistaa ja tummentaa painojälkeä sekä tehdä sen joissakin tapauksissa luettavammaksi.

Havainnollinen esimerkki tästä on yllä siteerattu Fraserin todennäköisyyslauseke alkuperäisessä ja *Aperitiffin* ensimmäisen laitoksen muodossaan. Lukija voi tarkistaa, miten seuraavissa laitoksissa kaavan matemaattisten merkkien tummeneminen asteittain sumentaa ne. Esimerkiksi kolmannessa laitoksessa lausekkeen ensimmäinen yhtäsuuruusmerkki alkaa muuttua epätarkaksi niin, että sen viivat yhdistyvät keskikohdastaan. Toinen havainnollistus kopiosukupolvien degeneroitumisesta on toisen ja kolmannen laitoksen liiteaineistoon kuuluva pöytäkirjaote Kemin kaupungin kirjastolautakunnan kokouksesta. Alun perinkin huonolaatuinen ja ilmeisesti moneen kertaan kopiosta kopioitu ote muuttuu kolmannessa laitoksessa, varsinkin riviväleihin tehtyjen lisäysten osalta, liki lukukelvottomaksi. Joku voisi pitää tätä kirjoituksen muodon kohtaloa historian kulussa osuvana kuvauksena myös lautakunnan päätöksen sisällöstä.

*Aperitiffin* faksimilejen sukukohtalot eri Xerox-asteissa näkyvät myös tilan ongelmina. Kuuluisa logaritmitaulun faksimile romaanin loppuaukeamalla on asemoinnissa mahdutettu ensimmäiseen laitokseen kokonaisuudessaan. Toisessa laitoksessa aukeaman yläosa juuri ja juuri sopii sivulle. Kolmannessa laitoksessa alaosan numerot leikkautuvat osin näkyvistä. Tämä voi kertoa paitsi kopiosukupolvien myös kirjapainotaidon huononemisesta. Tässä on oma ironiansa, kun muistaa, että *Aperitiff* sai ehkä virikkeensä ”erään pispalalaisen omakotitalon vintiltä löytyneestä jyrkevistä K. Malmströmin *Kirjapainotaidon oppikirjasta*” (Aronpuro 2015a). Siinä tähdennetään klassisia

esteettisiä periaatteita, muiden muassa ”kultaista jaon sääntöä” kirjan sivun tai aukeaman asemoinnissa vierusten muodostamaan kehykseen (Malmström 1923, 89, 93).

Kirjoilla on kohtalonsa, mutta niin on kirjojen kopioillakin. Kopioiden ja faksimilejen maailmassa painotuotteiden (määritelmänsä mukaisesta) massasta alkaa ajan mittaan erottua yksilöitä tai pikemminkin sukupolvia, eri painoksia, joilla on sitä enemmän auraa mitä vanhempia ja siten alkuperäisempiä ne ovat. Tämä ilmiö näkyy myös *Aperitiffin* laitosten vertailussani. Romaanin ensimmäinen, kovakantinen laitos viehättää tekstinsä ulkonäöllä, painotyönä yleisellä huolellisuudella, jopa paperinsa sävyllä ja tunnulla. Seuraavat kaksi laitosta vaikuttavat ensipainokseen verrattuna noiden piirteiden asteittaisilta huononnuksilta. Osittain tämä ilmiö on ajan ja lukijoiden tuottamaa. Viisikymmentä vuotta vanhan teknologian ja esteettisten kriteerien tuote on nykysilmälle viehättävän vieras. Myös aika ja lukijoiden kädet ovat muuttaneet sivujen värisävyä ja paperin tuntua. Juuri painosta tullut kolmas laitos näyttää ensimmäisen ja toisen rinnalla ikään kuin liian siistiltä ja toisaalta teknisesti epätasaiselta.

Avaruudellisella paperilla on aina puolensa – kaksi, viisi tai kuusi – mutta aina niihin vaikuttaa myös aika, sekä fysikaaliskemiallisesti että esteettisesti. *Aperitiffin* tekstifaksimilet osoittavat, että kirjoituksen näköinen kuva on muuttuva ja että samankaltaisuudessa on aste-eronsa. Samalla muutos ja eroavuus muistuttavat siitä, miten merkitykset muodostuvat kirjallisuuden tekstissä: kerroksisesti.

## Lähteet

- Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Eds Craig Dworkin & Kenneth Goldsmith. Evanston: Northwestern University Press.
- Aronpuro, Kari 1965. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 1978a. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Toinen, laajennettu painos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 1978b. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Toisen, laajennetun painoksen käsikirjoitus. Irtolehtiä kansiossa. Säilytyspaikka: Tampereen kaupunginkirjasto.
- Aronpuro, Kari 2015a. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Kolmas, laajennettu painos. Helsinki: ntamo.
- Aronpuro, Kari 2015b. Digestiivi: Kari Aronpuron loppukommentit. Suullinen esitys juhlaseminaarissa Jyväskylän yliopistossa 13.11.2015.
- Banash, David 2013. *Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*. Amsterdam: Rodopi.
- Bowen, C. 2012. *Collage. The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth edition. Princeton: Princeton UP, 274.
- Brillenburg Wurth, Kiene 2011. Posthumanities and Post-Textualities: Reading The Raw Shark Texts and Woman's World. *Comparative Literature* 63 (2), 119–141.
- Cran, Rona 2014. *Collage in the Twentieth Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*. Farnham: Ashgate.
- Eskelinen, Markku 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Fraser, Donald A.S. 1958. *Statistics: An Introduction*. New York: John Wiley & Sons.
- Gibbons, Alison 2012. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. London: Routledge.
- Joensuu, Juri 2016. *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden bullu vuosi*. Helsinki: Osuuskunta Poesia. (Poesiavihkot # 6.)
- Keskinen, Mikko 2008. Kirjoituksen Xerox-aste: toisto ja tekijyys kuvauksessa. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma (toim.), *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 93, 284–298.
- Keskinen, Mikko 2016. Facsimile: The Makings of the Similar in Graham Rawle's Collage Novel *Woman's World*. *Image and Narrative* 17 (1), 86–100. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1102>
- Malmström, K. 1923. *Kirjapainotaidon oppikirja. Latomis-osa: ulkomaisten lähteiden mukaan*. Helsinki: Otava.
- Oxford English Dictionary Online*. Oxford University Press. <http://www.oed.com/>
- Pernoud, Emmanuel 2000. "The Art of Facsimile: Alfred Jarry and Reproduction." Trans. Deke Dusinberre. *Word & Image* 16.4, 352–62.
- Poggi, Christine 1992. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press.

- Rummukainen, Kari 1999. *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiff – avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaanina*. Lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto.
- Saisio, Pirkko 2010. *Lokikirja*. Helsinki: Siltala.
- Salmenniemi, Harry 2017. *Uraanilamppu ja muita novelleja*. Helsinki: Siltala.
- Saussure, Ferdinand de 2014. *Yleisen kielitieteen kurssi*. Suom. Tommi Nuopponen. Tampere: Vastapaino.
- Schwartz, Hillel 2014. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Revised and updated edition. New York: Zone Books.
- Stewart, Garrett 1984. *Death Sentences: Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge: Harvard University Press.
- Taylor, Brandon 2014. *Collage: The Making of Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Vocabularium bibliothecarii*. Compiled by Anthony Thompson et al. Second edition. Bruges: Unesco, 1962.

# ”Nauru on epäsäännöllistä hengitystä” *Aperitiff – avoin kaupunki* koomisena romaanina

Juri Joensuu

*”Aperitiff kertoo maailmasta, jossa on vähintään kahdenlaisia ihmisiä, poliiseja, ruumiita, samanaikaista erilaista käyttäytymistä, sukupuolitauteja, kollektiivista polttohautaamista, jumalia, markiiseja, olutta ja janoa.”* Kari Aronpuro: ”Peilikuva” (1965).

*Aperitiff – avoin kaupunki* -teoksen vastaanottoa tuoreeltaan kommentoivassa esseessä ”Peilikuva” Kari Aronpuro nostaa esille kaksi erilaista tulkintaa romaaninsa yhdestä keskeisestä osiosta: ”Mannerin mielestä Luokkakuva on hauska, Tarkan mielestä hirvittävä/kammottava.” (Aronpuro 1965.) Samanlainen ambivalenssi huumorin ja makaaberin välillä on havaittavissa koko teoksessa. Silti *Aperitiffin* huumori on usein makaaberista pintatasostaan huolimatta älyllistä, vaivihkaista ja monitulkintaista. Huolimatta klassisista motiiveista, kuten kuolemasta, *Aperitiffille* ja sen huumorille on vaikea löytää kirjallisia sukulaisia. Tutkijat ovat nostaneet esille huumorin kysymyksiä romaanissa, mutta komiikan keinoja ja vaikutuksia ei ole tarkemmin analysoitu.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sinikka Tuohimaa (1990, 44) summaa romaanin koomisen aspektin näin: ”Kollaasitekniikalla on ominaisuus synnyttää kaleidoskooppinen vaikutelma, jossa osat yhdessä muodostavat ironisia, parodisia tai humoristisia vaikutelmia. Jotkut tekstijaksot toimivat jo itsessään tyyllinsä vuoksi parodisina; Tällaisia ovat esim. Reino Salmen haastattelu, hautajaissaarna, mm.” Kari Rummukainen (1999) käsittelee esimerkiksi parodian ja tietoisien huonon tyylin (91–99), groteskin (126–133) ja erikoisten henkilöahmojen (132–133) kysymyksiä. Vesa Haapala (2007, 286–287) painottaa lyhyessä esittelyssään lähinnä *Aperitiffin* yhteyttä kuvataiteeseen, Juri Joensuu (2012, 154–155; 195) käsittelee niin ikään lyhyesti romaanin käsitteellisyttä. Kristian Blomberg (2013) sivuaa komiikan aluetta kir-

Huumorin teorioissa toistuvan näkemyksen mukaisesti hahmotan huumorin huvittaviin oivalluksiin ja älylliseen iloon herkistyvän ja tähtäävä eetosena, komiikan taas huumoria synnyttävänä ja ylläpitävänä mekaniikkana ja metodiikkana.<sup>2</sup> Käytännössä, huvittavassa tilanteessa, nämä kaksi ulottuvuutta ovat hyvin lähellä toisiaan. Tämä käsitteellinen jako sopii hyvin *Aperitifin* tyyppiseen kokeelliseen teokseen, jonka huumori syntyy hypoteesini mukaan toisaalta sisällöllisten motiivien, toisaalta materiaalistien ja metodisten (tekotapaan liittyvien) tekijöiden yhteisvaikutuksena. Tarkastelen tässä artikkelissa näiden kietoutumista yhteen ja sitä, minkälaisia koomisia vaikutuksia tällaiset kytkennät aiheuttavat. Päähuomio on lainauksissa, kollaasissa ja luetteloinnissa. Artikkelin lopuksi käsittelen romaanin eri versioiden erojen tuottamia sekä hieman muitakin rakenteellisen ja materiaalsen komiikan kysymyksiä.

Lähden liikkeelle spesifistä koomisen lainauksen tyyppistä, romaaniin talentuneista vitseistä, joista etenen muun tyyppisiin sitaatteihin, muualta leikkattuihin aineistoihin ja romaanin materiaalsen heterogeenisyyteen. Sitten käsittelen luetteloinnin osallisuutta teoksen komiikassa ja lopuksi sivuan huumoria, jota nimitän konseptuaaliseksi. Tällä tarkoitan erilaisia strategioita, joita *Aperitif* suuntaa sekä itseensä – romaanina, kirjallisena teoksena, kirjana – että lukemiseen: kirjallisuuden tulkintaan, arvottamiseen ja kokemiseen. Nämä metastrategiat sisältävät huumoriin kuuluvaa, odotuksia ja tottumuksia miellyttävällä tavalla oudontavaa ja ajatteluun kannustavaa voimaa.

Oletukseni on, että *Aperitifin* huumori syntyy kolmen keskeisen sisällöllisen motiivin käsittelystä. Nämä toistuvat ja toisiinsa liittyvät aiheet ovat kuolema, maskuliinisuus ja alkoholi. Kirjoittaminenkin on yksi teoksen sisällöllisistä motiiveista, mutta myös teoksen metodiin kytkeytyvä metamotiivi. *Aperitifissa* kirjoittaminen, kirjoitus ja kirja muodostavat motiivikimppun, joka ulottuu välittömästä ja konkreettisesta tasosta käsitteellisille alueille.

---

joittaessaan kollaasiin kuuluvasta, vieraan materiaalin tuottamasta sattumanvaraisuuden vaikutelmasta sekä leikkausjälkien (lukijalle suunnattujen kollaasin indikaattoreiden) ja saamaamisen (kokonaisuutta luovien periaatteiden) välisestä dynamiikasta. ”Saamaamiseen riittävät pienet elect. *Aperitif* on ratkaissut runsaissa leikkausjäljissään kytevä ongelman siten, että sen katkonaista materiaalia kytkee koomillisen makaaberin vyyhti.” (Mt., 41.) Markku Eskelinen (2016, 460–463; 465–470) käsittelee lähinnä kirjallisen kollaasin ehtoja ja *Aperitifin* konservatiivista vastaanottoa.

<sup>2</sup> Ks. esim. Knuutila 1992, 17; Kinnunen 1994, 78–79.

Kuolema mainitaan *Aperitifin* sisäisfiktioissa toistuvasti eri yhteyksissä, ja se liittyy olennaisesti romaanin erikoislaatuiseen huumoriin. Usein se otetaan esille maininnan tasolla, jolloin käsittelyä sävyttää etäisyys ja ironinen asiallisuus: esimerkiksi suruun ei koskaan (suoraan) viitata.<sup>3</sup> Vieraat materiaalit, niiden pienimuotoisen ”antihumaanit” teknosfäärit sekä kuoleman toistuva yhdistäminen maallisiin aiheisiin tuo esiin kuolema-aiheesta makaabereja tasoja. Kuoleman banaalius korostuu usein: Tauno Salmi saa surmansa pudotessaan Osuusliike Kuluttajan katolta, Reino Salmi kisaa television tietokilpailussa aiheenaan hautauskäytännöt, jne. Esimerkkinä eräänlaisesta intensiivisestä latteudesta voidaan mainita Reino Salmen päiväkirjan kohta, jossa Reino vieraillee surutalossa, järjestämässä isoäitinsä hautajaiset. Lähisukulaisen kuoleman yhteydessä seuraava päiväkirjan merkintä on absurdilla tavalla epäolennainen:

Menin iltapäivällä herättyäni Krouviin ja söin paistettua kanaa hillosipulin kera. Vieressäni istunut harjantekijä kertoi haastaneensa Keskus-Teurastamon syksyllä -47 raastupaan vastaamaan laiminlyönneistään. Kyseinen liike oli nimittäin tullannut harjantekijältä 100 tusinaa pesuharjoja ja 20 tusinaa katuharjoja sitoutuen maksuksi toimittamaan miehelle silloisten rajahintojen mukaisen määrän jouhia ts. joko 708 kg kuolleesta hevosesta leikattuja häntäjouhia tai 1 041 kg hevosen harjajouhia tai saman määrän lehmän häntäjouhia. Harjantekijä oli tehnyt ja lähettänyt harjat, mutta teurastamo jättänyt sovitun maksun suorittamatta. Asia oli mennyt korkeimpaan oikeuteen asti, jossa harjantekijä joka tapauksessa oli voittanut ja sittemmin myös saanut jouhensa.

Näin tämä pieni, tarkasti selostettu ja kirjattu tapaus vuodelta 1947 sulkeutuu ilman mitään informaatioarvoa Reino Salmelle, hänen päiväkirjalleen tai muullekaan asiayhteydelle. Kohta on esimerkki tekstuaalisen huumorin tyyppistä, jota voisi nimittää vaikkapa koomiseksi epärelevantiksi.

Kuolemaan liittyy teoksessa myös vakavia kysymyksiä, selvimmän luvussa ”Luokkakuva”.<sup>4</sup> Siinäkin yhteydessä valokuvaan liittyviä traagisia ulottuvuuksia, joihin palaan myöhemmin, leikataan yllättävällä huumorilla. Poi-

<sup>3</sup> Tuohimaa (1990) muotoilee asian suomalaisessa kokeellisen kirjallisuuden tutkimuksessa niin usein toistuvien negatiivisin termein: ”Ilmaisu on tietoisesti kylmää ja vieraannutettua” (48), ”tekstikollaasi on itse asiassa kliinisen steriiliä” ja ”[t]ekstikatkelmien sisältö on pääasiassa harkitun tunteetonta” (168).

<sup>4</sup> Myös tekstikollaasia menetelmänä voi halutessaan ajatella kuoleman näkökulmasta: terä leikkelee *corpusta*, paloittelee orgaanisen kokonaisuuden ja katkaisee elävän yhteyden kirjoittajaan tai kontekstiin.



kien luokkakuva kytkeytyy myös toiseen päämotiiviin, maskuliinisuuteen. *Aperitiff* on hyvin miehinen teos henkilögallerialtaan ja näkökulmiltaan. Maskuliinisuus liittyy myös romaanin komiikkaan monin tavoin. Kolmas keskeinen motiivi, alkoholin käyttö, mainitaan teoksen nimessäkin. Fraasi ”Aperitiff – avoin kaupunki” löytyy Tauno Salmen juopottelupäiväkirjasta, jota vasten tarkasteltuna ranskan *apéritif*-termin merkitys (pieni ja yleensä kuiva ruokahalua herättävä alkudrinkki) on sarkastinen. Romaanin nimessä kiteytyy kaupunkiympäristön mahdollistama humalainen vaeltelu.

*Aperitiff*in ryypiskely-motiivia voi tulkita monesta näkökulmasta. Se on vakavan kuolema-aiheen koominen vastinpari: se liittyy iloon, maalliseen, alhaiseen, ruumiilliseen, siihen kuinka ”nauru paljastaa asiasta sen toisen, sopimattoman puolen: korkeasta alhaisen, henkisestä aineellisen” (Knuuttila 2015, 13). Alkoholin käytön ja siihen liittyvien nautintohakuisuuden, viettelämän, vastuunpakoilun ja yleisen hauskanpidon voi helposti ajatella kaikkea romaanin kirjoitusajankohdan virallista, vakavaa ja moralistista mentaliteettia vastustavina impulsseina.<sup>5</sup>

Aronpuron romaanin yhteiskunnallinen tausta vaikuttaa oleelliselta myös sen koomisten motiivien ymmärtämisen kannalta, vaikka teoksen merkittävyys tai luettavuus ei millään tapaa olekaan sidottu syntyajankohtaansa. 1960-luvun Suomi oli erilainen yhteiskunta kuin 2010-luvun Suomi. Sodanläheisyys, kylmä sota ydinasekriiseineen, uskonnollinen konservatismi ja esimerkiksi jumalanpilkkaoikeudenkäynnit määrittivät kukin tavallaan 60-luvun ilmapiiriä, jossa ”kansainvälisyys, kaupunkilaisuus, populaarikulttuuri ja moderni vapaamielisyys olivat yhä edelleen vahingollisiksi koettuja virtauksia”. (Eskelinen 2016, 382.) Oletukseni mukaan monet *Aperitiff*in lähdeluettelossa esiintyvistä teoksista, joihin teos kohdistaa erilaisia operaatioita, edustavat juuri ”virallista”, vanhaa mutta kirjoitusajankohdassa edelleen voimassa olevaa mentaliteettia. Lähdeluettelon tulkintoja käsittelen alaluvussa ”Luetteloiden takana”. Aineistojen käytön ja kollaasin voi nähdä haltuunottoina, jois-

<sup>5</sup> Valvonta ja tarkkailu siivittivät myös juhla- ja alkoholikulttuuria: kieltolain jälkeen voimaan astunut vuoden 1932 alkoholilaki oli voimassa vuoteen 1969 asti. Alkoholi- ja juhla-kulttuuri oli olennaisesti kaupunkimaista, koska laki kielsi alkoholin jakelun maaseudulla vuoden 1969 uudistukseen saakka. 60-luvun alkoholiin liittyvistä yhteiskunnallisista muutoksista ja mentaliteetista ks. Kuusi 2004, esim. 20–30; 79–125.

sa teksti ja niiden edustamat ajatusjärjestelmät, ideologiat ja moraalit saatetaan naurunalaisiksi.

## Kansanhuumori ja kirjalliset puujalkavitset

*”[M]inne vaan miehiä kokoontuu, sinne pilajuttukin hyvänä vieraana vastaan otetaan ja sitä enemmän tervetulleena, mitä vähemmän muita henkisiä yhteis-aloja kokoontuneilla on tarjona.”*

Kaarle Krohn, 1887<sup>6</sup>

Erikoinen piirre Aronpuron romaanissa on Tauno Salmen tuntikirjaan kirjautunut sarja puujalkavitsejä. Kirjoitetussa muodossa olevia vitsejä (vitsikirjat, aikakauslehtien vitsipalstat) ei kaiketikaan pidetä huumorin kehittyneimpänä muotona, eikä yleensä kirjallisuutena lainkaan. Vitsin dynamiikkaan kuuluu yllättävyys ja tuoreus, toisaalta myös nopea vanheneminen. Elävään kerrontahetkeen verrattuna kirjoitettu vitsi on kuollut huumoriobjekti. Siitä uupuu sosiaalinen tilanne, josta se luontevasti nousee, sekä kuulijoiden odotuksilla pelaileva suullinen kertoja.

asemahallissa

joku kysyi koska lähtee viimeinen juna?

Pate: – mitä sää sillä tiedolla teet Kaveri kato me ei eletä

varmaan enää silloin kun viimeinen juna lähtee

Nopeasti vanheneva vitsiaines ja aikaa kestäväksi ajateltu kaunokirjallisuus ovat siis tekstilajeina ristiriidassa keskenään. Joitain poikkeuksia lukuun ottamatta<sup>7</sup> kirjallisuus onkin yleensä hylkinyt vitsejä materiaalina, ja esimerkiksi kirjalliset henkilöhahmot eivät useinkaan kerro vitsejä tai kaskuja. Tästä näkökulmasta vitsien käyttö *Aperitiff*issa herättää kysymyksiä. Mikä on vitsien funktio romaanissa? Mikä on vitsien suhde romaanin muuhun komiikkaan? Tarjoan neljä mahdollista näkökulmaa, jotka kytkevät vitsejä kukin eri suunnasta romaanin kokeelliseen metodiikkaan.

<sup>6</sup> Lainattu Knuuttilan (1982, 107) kautta.

<sup>7</sup> Esimerkiksi Veijo Meren teoksissa (kuten romaanissa *Sujut*, 1961) henkilöhahmot saattavat kertoa vitsejä, kaskuja tai anekdootteja. Pentti Saarikosken *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* (1964) sisältää puujalkavitseiksi laskettavaa aineistoa. *Aperitiff*-romaanissa myös luku ”Varasto” sisältää ”rintamakaskun”. Aarne Kinnunen (1994, 90–97) esittelee kirjallisuuden henkilöiden viljelemiä ”hauskoja juttuja” ja ”huonoa huumoria”. ”Huono vitsi voi olla tyyllillisesti moitteeton”. (Mt., 91).

Luvun alussa oleva lainaus Kaarle Krohnilta liittää pilajutut miehisiin ymyröihin sekä painottaa niiden tuottamaa sosiaalisesti yhteen liimaavaa vaikutusta. Myös Tauno Salmen ”Napolissa” tapaama Pate rikkoo sosiaalista jäätä puhuttelevalla peruskuvastolla: alkoholin nautinta ja jakelu, seksuaalisuus, seurustelu ja sukupuolitaudit, verbaliset nokkeluudet.

tieteks kuka on pannu ensimmäisen tikin tähän villapaitaan...  
...pässi

Yksi mahdollinen vitsien tarkastelukulma onkin etnografinen tai folkloristinen. Folkloristiikan typologiassa vitsi on oma perinnelajinsa, jonka ”ilmaisu-tekniikalle on ominaista suppeus ja olennaiseen rajoittuminen. [Vitsi] sisältää tavallisesti kaksi rakenneosaa: johdannon ja kärjen, joista jälkimmäinen ilmaisee idean, sukkeluuden ja vetoaa siten kuulijan/lukijan oivalluskykyyn. [– –] Vitsinkerronta on nopeatempoista, usein muun puheen lomassa elävää.” (Knuutila 1982, 120.) Tauno Salmen kirjaamat letkautukset ovat todennäköisesti aidon suullisen perinteen tallennusta, 60-luvun kuppiloiden hälinästä poimittuja ”helmiä”. Tällöin folkloren tallentajana on ollut tietysti kirjailija Aronpuro, joka on siirtänyt materiaalin fiktiivisen kehyksen sisään, sepitteellisen Tauno Salmen kirjaamaksi.

Lasse: – päivämme käyvät yhä hausemmiksi  
Pate: – mikä ero on käellä ja satiaisella  
toinen munii toisten pesiin  
ja  
toinen pesii toisten muniin

[– –]  
I – poikkesin tänään hautausmaalla  
II – joku kuollut?  
I – kaikki

Samalla tallennetut vitsit ovat myös yksi kirjallisen lainauksen laji. Kuultu puhe siirretään kirjan sivuille, jolloin se kollaasin yhteydessä muuttuu kollaa- sin osaksi samaan tapaan kuin muukin sanallinen, lainattu ja kopioitu aineisto. Näissä molemmissa näkökulmissa nousee esille lainatun aineiston ikääntyminen. Mikäli perinneaineksella on ”yleisesti konservoiva luonne” (mt., 118), myös kollaasi säilöo: se tallentaa aina muuhun kirjallisuuteen verrattuna suoremman ja materiaalisemman ajankuvan siitä todellisuudesta, josta vieraspe-

räinen aineisto on leikattu. Sama pätee myös vitseihin lainattuna aineistona. Esimerkiksi vitsin

tieteks mikä on Alkon viimesin mainos...

käy myymälässä

myy käymälässä

spoonerismia (sanamuunnosta) muistuttava verbaalinen käännös saattaa huvittaa, mutta vitsin kärki ei enää toimi, koska yhteiskunnallinen konteksti on muuttunut. Alkoholipoliittisen vapautumisen myötä viinan pimeälle jakelulle ei ole enää (samanlaista) sosiaalista tilausta, joten se ei ole myöskään naurua kirvoittava tabu. Siitä huolimatta vitsi tallentaa pienen ajankuvan vanhas-  
ta lestinheittäjien Suomesta ja alkoholiin liittyvistä alakulttuureista – kuten koko Tauno Salmen tuntikirjakin.

Kolmas mahdollinen näkökulma vitseihin on semioottinen. Kirjailija taustoitaa romaanin semioottista motivaatiota toisen painoksen jälkisanoina:

Estetiikkani koostuu kuudesta perusosasta: lähettäjä, vastaanottaja, sanoma, koodi, kanava ja konteksti. [– –] Muuan Roman Jakobson toteaa sanomalla olevan seuraavia tehtäviä: selostava, tunteellinen, käskevä, emfaattinen (kontakteja luova), metalingvistinen ja esteettinen. Ja tästä viimeisestä Eco: *Sanoma, jolla on esteettinen tehtävä, on ennen kaikkea rakennettu kaksiselitteisellä tavalla suhteessa siihen odotusten järjestelmään, jonka koodi muodostaa.*

[– –]

Mikä siis oli minun motiivi[ni] Aperitifia ”luodessani”? Luultavasti vaistonvarainen aavistus referenssin väljästä suhteesta referenttiin. Halu pelata sillä. Ja halu osoittaa, että kirjallisuudessa voi käyttää sanoman lähettämiseen muitakin merkkejä kuin kirjaimia ja välimerkkejä. [Kursivoinnit alkuperäisessä.]

Vitsit ovat eräänlaista (sosiaalisesti) kaksitasoista ”metakieltä” (Knuutila 1982, 124), jossa kommunikaation paradoksit, yllättävät yhdistelmät ja merkitykselliset käännökset ovat korostuneesti esillä. Jos katsoo yllä olevasta lainauksesta viestintätilanteen kuutta perusosaa ja Econ lisäystä, huomaa vitsien sopivan täydellisesti esteettiseen kommunikaatiomalliin. Ehkä vitsiä yleensä voikin pitää jonkinlaisena ylyksinkertaistettuna tai riisuttuna versiona sanallisesta kommunikaatiosta: jäljellä on vain kielen puhdas dynamiikka, sen käsitteelliset tehosteet: sanoma, joka on rakennettu suhteessa siihen itseensä. Toisaalta koko *Aperitifin* pääintressi tai taustamotivaatio on semioottinen. Vitsitutkijoiden kuvaukset vitsien metodiikasta rinnastuvat *Aperitifin* kol-

laasiperiaatteeseen. Eriperäiset merkit, kielten ja tyylien yllättävä yhdistely sekä toisiaan haastamaan asetut mallit toistuvat vitseissä pienoiskoossa.<sup>8</sup>

Neljänneksi vitsejä voidaan tarkastella poeettisesta ja konseptuaalisesta näkökulmasta. Tauno Salmi muistuttaa 2000-luvun *flarf*-runoilijoita pyrkiessään ”kuumeisesti käsiksi lauseisiin / jotka sisältäisivät mahd. vähän asiaa tietoa jostakin”. ”Vanhat” vitsit ovat juuri tällaisia lausumia. Vitsien vääntäminen on banaalia ja kulunutta kommunikaatiota, tai ainakin jatkuvasti vaarassutulla sellaiseksi. Tällainen lattea viestintä on *Aperitiff*issa olennainen tutkimisen ja juhlistamisen kohde. Banaalina viestintänä vitsejä voi verrata myös teoksen muihin ”puuduttaviin” aineistoihin, kuten edellä lainattuun harjanteikijän tapaukseen, ammattilehtien luetteloon, logaritmitaulukkoon tai ”Luokkakuva”-luvun kuvalliseen dataan. ”Luokkakuvaa” voikin pitää 2000-luvun termeillä konseptuaalisena kirjoittamisena.<sup>9</sup> Siinä komiikka usein syntyy kirjallisuuteen liittyvien käsitysten, odotusten ja arvojen hämmentämisestä ja tietoisesti epätaiteellisten ja ”epäkiinnostavien” tekstien tuomisesta kirjallisuuden piiriin.

## Lainaus, leikkaus ja kollaasi

Lainaus on keskeinen ilmiö *Aperitiff*issa, myös sellaisissa kohdissa, jotka eivät ole visuaalisesti tunnistettavissa vierasperäisiksi, muualta ”leikatuiksi” (kuten on esimerkiksi pesuainepaketin teksti). Lainaus on kollaasia laajempi käsite. Lainaus ja vierasperäisyys läpäisevät koko teoksen: romaanissa ei ole kokoavaa kertojaa tai kerronnallista keskusta, oikeastaan vain löydettyjä ja näennäisesti löydettyjä aineistoja. Tekstuaalinen vieraus on yksi keino, jolla pelaamalla *Aperitiff* synnyttää komiikkaa.

<sup>8</sup> ”[Joke] brings into relation disparate elements in such a way that one accepted pattern is challenged by the appearance of another”. (Douglas 1999, 150.) ”Hyvin yleisesti vitseissä toistuva komiikan keino on yhdistellä toisiinsa odottamattomalla tavalla sekä kognitiivisella että normatiivisella tasolla yhteen kuulumattomia käsitteitä, asioita, olioita, kieliä, merkkejä.” (Knuutila 1982, 121).

<sup>9</sup> ”Luokkakuvan” kanssa samantyyppinen muistin, henkilökohtaisuuden ja uuvuttavan datan yhdistelmä on esimerkiksi Georges Perecin ruoka- ja juomaluetto (2013). Ks. esim. Dworkin & Goldsmith 2011; Perloff 2010.

Lainaukset voivat olla myös fiktiivisiä lainauksia, kuten heti romaanin alussa, ”Reino Salmen päiväkirjassa”, jossa myös miesnäkökulma sekä alkoholin ja kuoleman teemat ovat heti voimakkaasti läsnä. Reino raportoi tavanneensa kaksi tuttua ”ekonomia” huoltoaseman kahviossa. Miehet ovat matkalla ”rentoutumaan” Lappiin. Toinen kavereista, joka on jäänyt Reinon mieleen tavastaan ”juoda halpaa viinaa sekoitettuna pilsneriin, kertoi [– –] miten satumaisen halpaa oli ollut kesällä Espanjassa ja miten hän lopuksi oli saanut vaikean myrkytyksen, joka oli ollut pilata koko hänen lomansa.” Juuri lainauksen epäsuora luonne, ekonomin puheen välittyminen lukijalle Reino Salmen kautta, tuottaa koomisen vaikutuksen: Reinon asiallinen muotoilu on ristiriidassa lainauksen vulgaarin sisällön kanssa. Ekonomin puheeseen syntyy etäisyys, jota lukijan mielikuvitus yrittää kuroa umpeen. Sitaatin sisäisiä kytkentöjä ei alleviivata, mutta lukijan mieleen saattaa syntyä selitysmalleja esitettyjen asioiden mahdollisista keskinäisistä yhteyksistä.

Luku myös loppuu tekstien lainauksiin ja niiden välille syntyviin merkitseviin yhteyksiin:

Lähdettyäni ajamaan, noin peninkulman päässä baarista oli kaksi latoa – toisen päädyssä juliste TEHKÄÄ PARANNUS, toisen päädyssä LENTÄEN OLISITTE JO PERILLÄ!

Kirjallisen kollaasin lailla kohtaaus tallentaa ympäristössä havaittavaa tekstiainesta. Kertojan havaitsemat mainostekstit kirjaavat jälleen ajankuvaa: toisaalta modernia ja urbaania (lentoliikenteen mainos), toisaalta uskonnollista propagandaa. Eriparisilta vaikuttavat ainekset vetävät kuitenkin toisiaan puoleensa lukijan tajunnassa. Parannuksen tekeminen vertautuu perille pääsemiseen (Jeesuksen luo), toisaalta lentäminen rinnastuu taivaaseen nousemiseen, seurakunnan ylöstempaamiseen tai muuhun kristillisyyteen liittyvään maallisen elämän jälkeiseen paikanvaihdokseen.

”Varasto”-luvun alussa Tauno Salmi on menossa päivän työvuoroon kirjavarastoon tai varastokirjastoon. Kari Rummukaisen (1999, 196) mukaan luku ”heijastaa pienoiskoossa koko teosta, ja näin ollen muistuttaa teoksen kokonaishahmon pienoismallia. Jaksossa kuvataan Tauno Salmi lukemassa heterogeenistä, yhteismitatonta materiaalia, joka synnyttää kaosmaisen vaihtelun.” Voi olla yhtä mieltä siinä, että ”Varasto” on romaanin ydinkohtia

ja sen suhde lähdeluetteloon on aktiivinen (mt., 198). Teksti itse antaa lukijalle mahdollisuuden tulkita tekstikollaasi Taunon tajunnassa viliseviksi teksteiksi (”Minä teen työni Annan silmiäni lipua Järjestän pisaran Toimin kuin sensuuri Luen:”) Tosin jo ennen tätä kehystystä mukana on vierasperäistä tekstiä, ainakin Lauri Viidan runosäkeitä ja ote kirjallisuusarvostelusta.

”Varasto” on suomalaisen kollaasiproosan joukossa poikkeuksellinen: siinä kollaasitekniikan heterogeenisyys viedään kertovan proosan sisään leikkaamalla ja uudelleenjärjestelemällä useita eri lähdetekstejä. Täten luku poikkeaa muusta romaanin vieraiden aineistojen käytöstä, jossa graafisesti erottuvia elementtejä sijoitetaan näennäisesti löydetyn (sepitetyn) proosan sisään. Periaate myös muistuttaa samoihin aikoihin kehiteltyä W. S. Burroughsin *cut-up*-menetelmää enemmän kuin mikään muu suomalaisen 1960-luvun ”kollaasibuumin” teksti.<sup>10</sup> Molemmissa kollaasi perustuu olemassa olevien proosatekstien (enemmän tai vähemmän) sattumanvaraiseen leikkelyyn ja yhdistelyyn, ja molemmissa lopputuloksena on proosaa. Vertailukohta saattaa olla olennainenkin, mikäli kollaasin lukutavassa halutaan painottaa tekstin sisäisiä eroja, tarkoituksellista epävakautta ja aineistojen äkillisiä törmäyttämisiä proosakerronnan sisällä. (Vrt. Joensuu 2016, 11–12.) Ero tekstin synnyttämässä vieraudessa on olennainen verrattuna tapauksiin, joissa vierasperäiset materiaalit erottuvat selkeästi.

Romaanin tulkinnoissa ei ”Varasto”-lukua ole luettu huumorin kannalta, vaikka metodin tuottamat koomiset asetelmat ovat ilmeisiä. Heti ”Varaston” toisella sivulla tuleva rinnastus (”Oi Herra mikä aamu Vanha viina vielä suoneissa”) tiivistää luvun periaatteen, jossa inkongruentteja (yhteensopimattomia) aineksia leikataan yhteen välillä rujossakin hengessä.<sup>11</sup> Pisteettömyys ja ison alkukirjaimen käyttö vihjaavat leikkaamisen ja kollaasin periaatteeseen. Mikäli ”Oi Herra mikä aamu” on lainaus, se lienee peräisin Marian Andersonin samannimisestä omaelämäkerrasta (suom. 1957) tai uskonnollisesta lau-

<sup>10</sup> Lydenberg (1987, 44–55) käsittelee Burroughsin menetelmää kuvataidevaikutteiden, materiaallisen käsityön (askartelun), intertekstuaalisuuden, tekijyyden kyseenalaistamisen ja sattuman kautta – kaikki oleellisia näkökulmia myös Kari Aronpuron tuotantoon. *Cut-upeista* ks. myös Robinson 2011.

<sup>11</sup> Inkongruenssista huumorin ja komiikan elementtinä ks. esim. Clark 1987; Morreall 1987.

lusta.<sup>12</sup> Hengellisen ylevyyden ja uuteen aamuun heräämisen metaforan yhdistämistä krapulaiseen tai laskuhumalaiseen tajuntaan voi pitää joko klassisena koomisena degradaationa (arvonalennus) tai huvittavan monimerkityksisyyden laukaisijana (”Voi luoja mikä (kauhea) aamu...”).

Tämän jälkeen ”Varasto” alkaa leikata yhteen luonto-, sota-, seksuaalisuus-, puberteetti-, alkoholi- ja partioaiheisia tekstejä: lintujen maailmasta (jossa ”siitoksesta koituvaa rasitusta on verrattain vähäinen”) inhimillisen hillinnän ja rajoittamisen kysymyksiin (mylviminen versus hyräileminen), siitä luontevasti itsetyydytykseen, mistä partion pikku sotaleikkeihin, partiosta tympeään rintamakaskuun (kertojana ”ent. pohjalainen kanttori”), siitä amerikkalaisen demagogian kautta peltiseppä-filosofi-spiritualisti F. J. Kantolan astraaliruumiiseen, vankileirille, hautajaisiin, erämaavaellukseen... Nopeista leikkauksista huolimatta en kutsuisi vaikutelmaa ”kaaosmaiseksi”: lainattujen tekstien muodostama kokonaisuus ei ole yksihahmotteinen, mutta ei myöskään aleatorinen. Kaoottisen sijaan Aronpuron *cut-up* on enemmänkin kooste, jonka vaikutukset perustuvat merkityksellisen kokonaisuuden tietoisesti asetettuun huojuntaan. ”Varaston” ainekset eivät ole suinkaan sisällöllisesti ristiriitaisia, vaan ne muodostavat teemoiltaan jonkinlaisen säännöteltynyttä sosiaalisuutta tai yksilön ja ryhmän dynamiikkaa tutkivan perheyhtäläisyyden. Voi päätellä että ”Varaston” kollaasikokonaisuuden taustalla on valikointi suuremmissa määrin kuin burroughsmaisten *cut-up*ien satunnaisessa tai puolisatunnaisessa työtavassa. Tästä kieliin useiden vaihdosten koominen merkityksellisyys:

Hyräileminen on oikeastaan luontoamme vastaan – sillä luonnon mukaista on kirkuminen – niin kuin sekin on ihmisen kehittymättömän luonnon mukaista, että hän kaikkialla koettaa tehdä itsensä mahdollisimman äänekkäällä tavalla huomatuksi. Koettakaapas vain kerran niin huomaatte, että mitä hiljempää laulaa, niin sitä suurempaa ponnistusta se vaatii äänijäniteiltä varsinkin pianokohdissa. Itsesaastutuksen uhreilla on hyvin suurentunut se aivojen osa, joka vastaanottaa vaikutukset sukupuolielinten paikallisesta kiihoittamisesta sekä sukupuolinnautintoon yhtyneistä mielikuvista. Nyt on pakotettava, ponnistamalla koko tahdon lujuus, tämä aivojen osa kokonaan lepäämään, jotavastoin toisia on kehitettävä. [– –] Heitä on kehotettava tutkimaan kaikkea luonnossa ilmenevää, lehtien muotoja, pilvien laatua, hyönteisiä, kukkia, lintuja, ja tutustumaan luon-

<sup>12</sup> ”Ja pauhaa pasuunat, herättää maassa vainajat. Herran käteen katsokaa, kun jo tähdet putoaa. Oi Herra, mikä aamu, oi Herra, mikä aamu”. Säiv. ja san.: trad. (Lähde: laulut.fi.)



nonilmiöiden syihin. [– –] Niin menetellen he (onanistit) päivä päivältä voimistuvat ruumiillisesti ja vahvistuvat itsekieltämyksensä oppien kunnioittamaan itseänsä ja siten lopulta pelastuen pahasta.

TYTTÄRENI, RUUMIISI ON TÄHTITAIVAASI!

Poikien maastopuuhiä. Joukosta erotetaan yksi ryhmä, jonka vahvuus on ryhmänjohtaja ja kuusi sissiä, loput toimivat etenevänä joukkona. [– –]

Siirtymät, niin etäisiltä kuin ne ehkä ensi alkuun vaikuttavatkin, muuttuvat kokonaisuudessa merkitseviksi. Yllä olevan katkelman alussa ihmisen äänen hillinnän ja seksuaalisen halun hillinnän rinnastus on ilmeinen, ja näiden sivistyneiden ”ponnistusten” rinnastaminen tuottaa hilpeän vaikutuksen lukijassa.<sup>13</sup> Masturbointia käsittelevä pitkä, pseudotieteellinen ja moralistinen fantasiointi on nykylukijalle tahattoman humoristista luettavaa. ”Poikien maastopuuhiä.” (huomattakoon rytminen piste) tekee iskevän koomisen siirtymän heti pitkän onanialitanian perään. Vanhan partioliikkeen moraalista-va ja itekasvatuksellinen sivistystehtävä ei todellakaan ole kaukana samaan aikaan pojille ja tytöille suunnatusta hysteerisestä valistuksesta. Toisaalta leikkauksen tarkka sijoitus ei voi lukijan mielessä olla yhdistämättä partion homososiaalista leikkiarmeijaa ja sivistyksen kääntöpuolia, masturbointia, luontoa, viettä, eläintä: lyhyesti sanottuna poikien maastopuuhiä.

Alkoholimotiivi on voimakkaasti läsnä 8. tekstisivulla: etnografisesti kuvatuista kirkkoväen juomatavoista siirrytään *Tarjoilijan oppaaseen* (”Pulloon on tartuttava poikittain varoen kädellä peittämästä nimilappua”) ja siitä alkoholivalistusoppaan tekstiin (”Sanaleikit ja pilat luistavat lievästi humaltuneen huulilta helposti”). Lopulta kirjoittaminen ja juominen (kaksi teoksen keskeistä motiivia) kytketään yhteen kääntöpuoliensa (kirjoittamisen esteet, krapula) kautta:

Liikkeet muuttuvat yhä vähemmän hallituiksi ja järjestyneiksi, ajatukset ja puhe yhä epäselvemmiksi, lopulta sumentuu tajunta ja humaltunut vaipuu ras-kaaseen uneen. Herättyä esiintyy tavallisesti päänsärkyä, oksetusta ja vapisemista käsissä. Usein on hävinnyt kokonaan muisti siitä, mitä tapahtui alkoholin vaikutuksen aikana. KIRJOITUSKOURISTUS (magigraphia, cherrspasmus), n.s. toimintaneuroosi, joka esiintyy siten, että kirjoittamiseen ryhdyttäessä ilmenee

<sup>13</sup> Onania toistuu teoksessa myös Tauno Salmen tuntikirjassa (”virran äyräällä kuun valossa / masturboivia silhuetteja”) ja ”Luokkakuvan” 3. sivulla. Masturbointiteema toimii rinnakkain alkoholiteeman kanssa: kumpikin on nautintohakuista toimintaa, joka suuntautuu vakavaa moralistista mentaliteettia vastaan.

häiriöitä, kouristuksia käsivarren lihaksissa, jotka vaikeuttavat tämän tehtävän, jopa tekevät kirjoittamisen kokonaan mahdottomaksikin.

”Varaston” loppu muuntuu säemuotoiseksi runotekstiksi, joka hyödyntää aiempaa proosakollaasin materiaalia. Samalla tekstin sävy muuttuu vakavampaan kirjoittamisen, lukemisen ja kirjoittajuuden käsittelyyn. Siirtymän runomuotoon voi ajatella vahvistavan tulkintaa, jonka mukaan ”Varasto” on pikemminkin metaforisuuden periaatteella toimiva kuin satunnais-kaottinen kokonaisuus.

## Luetteloiden takana

Luettelo on *Aperitiffin* läpäisevä muoto. Se on myös taustoittava muoto: romaani vihjaa, että ”löydetyistä” Tauno Salmen papereista suuri osa on kirjoitettu hyötykäytön hengessä tavara- ja lehtiluettelosivujen käyttämättömälle kääntöpuolelle (Rummukainen 1999, 191). *Aperitiff* siis paitsi hyödyntää metodiikkasaan tekstien kierrätystä, myös mallintaa sitä fiktion maailmassa.

Kirjallisen luetteloinnin asteet ja sävyt ulottuvat kertovista, luonnollisen kielen luetteloista ylimääräytyneisiin, epäkirjallisiin, epäkertoviin ja objektiivisiin luetteluihin ja kaavioihin. Luetteloita yleensä on mahdollista tyytellä monin tavoin, esimerkiksi toisaalta kuvaileviin, kartoittaviin, toisaalta ohjeistaviin, saneleviin luetteluihin. Kumpaakin funktiota edustavia luetteloita löytyy Aronpuron romaanista. Luettelointi on käytetty keino humoristisen kirjallisuuden historiassa, mutta se kuuluu myös kokeellisen kirjallisuuden<sup>14</sup> historialliseen perusarsenaaliin. Ei siis ole ihme, että metodiikaltaan kokeellinen ja hengeltään koominen *Aperitiff – avoin kaupunki* sisältää paljon luetteloita.

Luettelon koomista potentiaalia voi verrata kollaasiin. Se tarjoaa mahdollisuuden upottaa kaunokirjallisuuteen erilaisia antihumaaneja diskurssin järjestämisen tapoja: sanelemista, jaotteleamista, organisointia. Luettelointi liittyy usein byrokraattisiin ja autoritaarisiin kielen järjestämisen tapoihin, joka taas

<sup>14</sup> Surrealismi tunsu viihtymystä luetteluihin. Listaaminen, laatikointi ja taulukko kuuluivat 1960-luvun konkreettisen runouden muotoarsenaaliin. Suomen 1960-luvun kokeellisessa runoudessa luettelo oli jonkin aikaa paljon hyödynnetty muoto esimerkiksi Kalevi Seilosen, Väinö Kirstinän ja Kalevi Lappalaisen runoudessa – usein koomisissa yhteyksissä.

tarjoaa mahdollisuuksia sellaisten naurettaviksi tekemiselle. Myös luettelomuotoon sisältyvä oletus asiallisuudesta tai neutraaliudesta tarjoaa työkaluja komiikalle. Kuten kollaasissa, myös luettelossa muodon rajoittava tai säännöstelevä aspekti antaa mahdollisuuden ennakoimattomiin yhdistelmiin.

*Aperitiff*ista löytyy määritelmästä ja laskutavasta riippuen 11–13 luettelo: Reino Salmen päiväkirja sisältää ruotsin oppikirjan käskyttävän elämänohjetaulukon, Tauno Salmen tuntikirja aurinkomarkiisiin kiinnityskaavion osien luettelon ja abstraktin ”Tsaikovski-neliön” (jota voi pitää konkreettisen tai kaaviorunouden<sup>15</sup> sovelluksena). ”Luokkakuva” on luetteloiva ekfrasis; Lundellin tavaruettelo, ammattilehtien luettelo, shakkisiirtojen luettelo ja logaritmitaulukko ovat hyvin epäkertovia ja objektimaisia löydettyjä luetteloita. Salmen sukutaulua voi pitää luettelona samoin kuin ”Lähdeluettelo” (kuten nimikin kertoo). Reino Salmen esitelmään sisältyy luettelo nykyaikaisen ruumiinpolton vaatimuksista. Lisäksi Tauno Salmen tuntikirjassa on voimakas tapahtumia luetteloivasti kirjaava sävy. Toisen painoksen lisäosaan sisältyy pieni listaus romaanin lehtikritiikeistä ja kolmannen painoksen lisäosaan Jyväskylän yliopiston juhlaseminaarin aikataulu – senkin voi halutessaan laskea luetteloksi. Näistä numerointia (luetteloinnin yhteydessä voimakkaasti organisoiva periaate) käyttää elämänohjetaulukko, aurinkomatriisin ohje, kremaintiohje sekä tavallaan myös Tauno Salmen tuntikirja. Kirjailijan laatimaa materiaalia ovat Tsaikovski-neliö, ”Luokkakuva” ja Tauno Salmen tuntikirja, muut luettelot ovat löydettyä materiaalia.

Heti teoksen alussa on ruotsin oppikirjan elämänohjetaulukko, jokaisen tulevaisuuden toivon 16 käskyä. Kirjaaja Reino Salmi muistaa (väärin) käskyjen olleen ruotsin oppikirjassa otsikolla ”livets allvar”, elämän vakavuus.

Harjaa hampaasi joka aamu ja ilta.  
Pese kätesi ennen syömistä.  
Pureskele ruokasi hyvin.

<sup>15</sup> Kaaviorunoudella viitataan Dick Higginsin (1987) termiin *pattern poetry*, jolla Higgins tarkoittaa ennen vuotta 1900 julkaistuja kuvarunoja ja muita tekstejä, joissa teksti ja sen visuaalinen ja graafinen muoto muodostavat kokonaisuuden. Käytän siis termiä tässä yhteydessä epätarkasti ja epähistoriallisesti. Joka tapauksessa ”Tsaikovski” muistuttaa Higginsin esittelemiä ”sanakaavioita” tai ”tekstisokkeloita”. Tsaikovski-neliön numerot ”4.” ja ”36” viittanevat Tsaikovskin neljänteen sinfoniaan, opus 36, ja neliömuodon voi halutessaan lukea Lassen yöllä soittaman LP-levyn kannen/kotelon ikonisena esityksenä.

Juo joka päivä maitoa mutta älä kahvia.  
Syö joka päivä joku hedelmä tai vihanneksia.  
Juo 4–5 lasia vettä joka päivä.  
Totuttele hengittämään syvään.  
Oleskele joka päivä 1–2 tuntia raittiissa ilmassa.  
Ole ryhdikäs.  
Kylve ainakin kerran viikossa.  
Tee työsi tarmokkaasti.  
Lepää tarpeeksi. Mene levolle varhain joka ilta.  
Vältä väkijuomia.  
Lue hyviä kirjoja.  
Ajattele hyviä ajatuksia.  
Ole raitis, reipas ja iloinen.

Kyseessä on ensimmäinen *Aperitiffin* lukuisista luetteloista, ja sellaisena sen sijoittumista voi pitää merkitseväenä, virittävänä. Sen suhde romaanin sisällölliin teemoihin on ilmiselvästi ironinen. *Aperitiff* käsittelee toistuvasti kasvamista, poikuutta, nuoruutta ja erilaisia siirtymäriittejä. Romaanin myöhemmään materiaaliin verrattuna tämä luettelo tuo sarkastisesti esille ihanteiden ja todellisuuden, asetusten ja lopputulosten, auktoriteetin ja transgression välistä epäsuhtaa. Nuorille annetut ryhdikkään ja puhtoisen elämän ohjeet ovat räikeässä ristiriidassa romaanin yhden keskeisen aiheen – ryyppiskelyn – kanssa. Myös kuoleman jatkuva läsnäolo *Aperitiff*issa asettaa tämän nuoruudesta tulevaisuuteen katsovan jatkumon sarkastiseen yhteyteen.

Nuorisolle suunnattu ohjeluetelo kuvastaa jälleen kollaasien väistämättä kantamaa tehtävää: ajankuvan tallentamista. Hienovaraisin osa *Aperitiffin* komiikasta perustuu kielellisten aineistojen tahattomaan huvittavuuteen. Se on piirtynyt selvemmin esiin kuluneiden vuosikymmenten myötä, mutta on varmasti jo kirjoitusvaiheessa puhutellut tekijän komiikan ja kielen tajua ja toiminut (yhtenä) materiaalin valintaperiaatteena. Monet *Aperitiffin* lähdetekseksistä olivat melko iäkkäitä jo kirjoitusaikana – 14 kappaletta lähdeluettelon kirjoista on painettu 1930-luvulla; kymmenen 1920-luvulla, ja 1910-luvultaakin on peräisin neljä teosta. Ideologiset etäisyydet orastavaan, hiljalleen alkavaan liberaaliin ja kaupungistuvaan suomalaiseen kulttuuriin nähden ovat vielä suurempia, varsinkin 2010-luvun lukijan silmissä.

Vanhojen aineistojen sisältämä tahaton tekstuaalinen huumori on herkkä ja subjektiivinen komiikan resurssi, joka lukijan kokemuksista ja kielitajusta

riippuen piirtyy esiin jos on piirtyäkseen. Yleensä tällainen komiikka syntyy vääristä rekisteristä: nykylukijan silmään liiallisen juhlavasta tai paatoksellisesta (ja siksi takakireästä) tyylistä. Tällainen rekisteri tuottaa vaikutelman kulttuurista, jonka jäsenten toiminta on lähinnä normatiivisten roolien jäykkää esittämistä. Romaanin toistuvat makaaberit motiivit sekä vierauden ja leikkauksen metodiikka ovat olennainen konteksti tämän tyylirekisterin käsittelylle. Ne muodostavat eräänlaisen hymyilevän ideologisen vastasfäärin vanhojen tekstien tunnelmalle.

Lähdeluettelo on tieteeseen kuuluva tekstilaji, jota harvemmin löytää fiktiivisen romaanin lopusta. *Aperitiffin* lähdeluettelo paitsi kertoo todenmukaisesti romaanin lainatun aineiston alkuperän, myös vertautuu tekstinä teoksen muihin luetteloihin ja kollaaseihin. Lukija voi sivuuttaa sen puhtaasti lähdeluettelona, tai ulottaa jo käyttämänsä, kollaasille herkistyneen lukutavan myös siihen. Tällöin lähdeluettelon koomista potentiaalia voi tarkastella aineiston koonnin ja yhdistelyn näkökulmasta. Jos jotkin kirjojen nimet ovatkin ”hupaisia”<sup>16</sup>, lähdeluettelon komiikka syntyy sen kokonaisuudesta. Enemmän kuin yksittäisille kirjojen nimille voi siis nauraa sille vakavalle ja ummehtuneen vanhahtavalle sfäärille, jonka (varsinkin tietyt) nimekkeet yhdessä, saman joukon jäsenenä, piirtävät esiin.

Almila, Lyydia, Koululaisen ruotsinkirja II. Hki 1960.

[– –]

Cannon, Walter B., Kroppens visdom. Stholm 1949.

[– –]

Elmgren, Robert, Keuhkotauti. Porvoo 1913.

[– –]

Ferrieré, AD., Kotikasvatus. Porvoo 1929.

Forsman, V. J., Kotiemme pyhät juhlat. s.l. s.a.

[– –]

Haanto, Arvo & Kaljunen, Aatto, Poikien maastopuuhiä. Porvoo 1942.

[– –]

Kantola, F. J., Sielun todellisuus. Porvoo 1933.

<sup>16</sup> ”Aperitiff on samalla viittaus siihen ilmeiseen ahtauteen jota podetaan. [– –] Tässä suhteessa Aperitiffin monipuolinen kirjallisuusluettelo on terveellinen muistutus. Olisi halpaa (jos kohta tyyppillistä nykyisille intellektuelleille) ruveta nauramaan kirjojen hupaisille nimille.” Kalevi Seilonen: ”Aronpuron Aperitiff”, *Demari* 24.12.1965. Teoksen liitteissä.

[– –]

Transfeld, Walter & Brand, Karl-Herman Frhr. v., Wort und Brauchtum des Soldaten. Hamburg 1959.

[– –]

Wagner, C. Michuullisuus. Niille jotka ponnistelevat ja toivovat. Porvoo 1921.

Semioottisesti tarkasteltuna *nimekettä* voi pitää varsinaisen teoksen edustajana, merkitsijänä. Nimekkeistä koostuva kirjallisuusluettelo siis ”merkitsee” suurta tekstikorpusta, josta poimitut otteet risteilevät *Aperitiffin* sisällä. Lähdeluettelo on ideologinen kooste, eräänlainen tahaton (?) luetteloruno, jonka huvittavuus syntyy (osin) tahattomasti esiin piirtyvästä ajankuvasta, maskuliinisen jäykästä ja ankean moralistisesta maailmasta. (Lukija ei tiedä, huvittuuko tahattoman vai kirjailijan hienovireisesti orkestroiman komiikan tuloksena.) Varsinkin Tauno Salmen harrastama ja kirjaama humalahakuinen uroskäyttäminen, jossa asiallisuus ja räävittömyys vuorottelevat ja sekoittautuvat, toimii yhtenä vastapoolina tälle, vielä henkisesti sodanjälkeiselle ja isänmaalliselle sääntö-Suomelle.

Lähdeluettelon komiikan tärkeä taustatekijä on luettelointiin (aina jossain määrin) sisältyvä asiallisuus ja neutraalius, tai muotoon kohdistuvat oletukset sellaisesta. Kysymys lähdeluettelon huumorin tahallisuudesta ja kirjailijan tietoisista pyrkimyksistä jää ratkaisematta. Lukija ei pysty pysäyttämään nimikkeiden komiikkaa satunnaisuus–valikoivuus-akselille. Nissisen *Voileipäpöytä* tai Lundbergin *Tarjoilijan opas* ovat joka tapauksessa äkillisiä siirtymiä, poikkeamia, jotka palauttavat opillisen, isänmaallisen, juhlanan, ylevän tai muuten vakavan sfäärin ”takaisin” vapauttavia nautintoja etsivän mielen ja kehon tasolle: sosiaalisen improvisaation mahdollistavaan ravintolamaailmaan.

Luvussa ”Luokkakuva” luettelointi siirtyy kertovan ja kuvailevan, koulukuvaa yksityiskohtaisen tarkasti kuvailevan kielen ominaisuudeksi. Teknisesti tarkasteltuna ”Luokkakuva” edustaa melko harvinaista ja varmasti epäkirjallista tekstilajia. Sen sukulaisia voisivat olla tilanteet, joissa tietty tila tai paikka kartoitetaan järjestelmällisesti ja tulokset raportoidaan kirjallisesti, kirjaten (rikospaikatutkinta, hammaslääkäri, ruumiinavaus, metsänparannus, kaupunkisuunnittelu, yms.). Valokuvan sanallinen kuvaus on pitkä ja toisteinen. Koominen tarvitsee siinä taustakseen ”nuoren valkoisen miehen bluesin” vakavia teemoja. Luokkakuvan hiljaisen monihahmotteiset merkitysulottuvuudet

valottuvat Aronpuron esseessä ”Sotilasasia” (2014). Se nivoo puhuttelevasti yhteen sotavuosien perhekuvienv käsittelyä (ekfrasista sekin), ajatuksia sotalapsuudesta ja -orpoudesta sekä valokuvan mediaalisen ontologian pohdintaa. Mukana on biografinen taustoitus tekstin motivaatiosta.

Outoa on, etten muista kansakoulusta juuri mitään enkä ketään paitsi Voiton, joka yhteisillä koulumatkoillamme kadehti isättömyyttäni. Tätä muistamatomuutta olen yrittänyt kuvata romaanini *Aperitiff – avoin kaupunki* luvussa ”Luokkakuva”. (Aronpuro 2014, 157.)

Jos lukija on tietoinen siitä, että tekstin kirjoittamisen (yhtenä) yllykkeenä on ”muistamattomuus” (ja siihen oletettavasti liittyvä ulkopuolisuuden tunne ja yleinen merkityskato), tieto myös vaikuttaa lukutapaan ja tulkintaan. Esimerkiksi kerronnallinen asetelma, jossa kertoja tulee kuvanneeksi myös itsensä muiden joukossa, vahvistaa vaikutelmaa etäisyydestä ja ulkopuolisuudesta. Tähän yhdistyy kaikkiin valokuvaan kirjautuva kuoleman periaate: ”Niin perhealbumien yksityiset kuvat kuin painotuotteiden julkiset valokuvatkin ovat kuvia kuolevista ja jo kuolleista. Päiväys on osa valokuvaa.” (Aronpuro 2014, 155.) Kuin korostaakseen tätä valokuvan ja kuoleman suhdetta ”Luokkakuva” toistaa kuvausajankohdan (”kuvattu 7. 5. 1948”) tautologisesti jokaisen neljänkymmenen pojan kohdalla. Sodanjälkeinen ryhmäkuvakin miehenaluista, jos mikään valokuva, tuntuu todellakin huokuvan tällaista tulevaisuuden ja sen vaatimusten raskasta painoa.

Emme kuitenkaan näe itse valokuvaa, ainoastaan sanallisen kuvauksen siitä – valokuva on tavoittamaton. Henkilöhahmojen ulkoinen kuvailu on kertovan proosan totunnainen ominaisuus, mutta ”Luokkakuvassa” se on liian tarkkaa ja erittelevää, kuin verbaalisessa *mugshotissa*, poliisin arkistokuvassa (”nenä leveä pystypäinen pitkä, nenän varsi suora, suu kiinni, korvalehdet suuret ulkonevat, lehtien nipukat kasvaneet kiinni viistosti alaspäin”). Kuvailtavilla henkilöillä ei oikeastaan ole relevanssia romaanin tarinan kannalta. Näiden keinojen (ylideterminoitu tarkkuus ja epärelevanssi) lisäksi ”Luokkakuvan” komiikka perustuu kertojan ”subjektiivisten” väliintulojen yllättävyyteen suhteessa raportoivaan ja ”objektiiviseen” proosaan. Kertoja tunkeutuu esiin, vakava sfääri päästää yllättäen läpi alatyylisiä rekisteriä, aivan kuin suojaus murtuisi:

neljäs vasemmalta: lattialla polvillaan, keskimittainen, vartalo laiha, kädet mu-  
nissa, kasvot kapeat laihat soikeat

Tai:

korvan lehdet suuret litteät, lehtien nipukat osaksi vapaat, valokuvattu 7.5.1948  
klo 11.28, iho ruskea, muistan yllättäneeni juuri hänet V:n luokan keväänä har-  
joittamasta onaniaa koulun käymälästä

Joskus myös todellisuus itsessään sisältää absurdeja ja inkongruentteja ele-  
menttejä:

hänet on puettu hieman omituiseen muistaakseni riikinkukon vihreään ja riikin-  
kukon siniseen molskihaalariin, joka hohtaa himmeästi kuin sinertävä tai vihreä  
metalli

Kuin raskaan usvan läpi rekisterin vaihdokset ja odotuksia rikkovat muotoilut  
pääsevät esiin. Humoristisesti virittyneen tajunnan tapaan tekstin kertoja ei  
voi olla tarttumatta huvittaviin havaintoihin tai muistikuviin. ”Luokkakuva”  
ilmentää toistuvaa havaintoa, jonka mukaan koominen ja vakava ovat usein  
symbioottisessa suhteessa. Koomiset irtiotot eivät riko kokonaisuutta, vaan  
tukevat sitä ja ilmentävät koomisen oleellista, strukturoivaa roolia järjestel-  
mässä.

### *Punch line: materiaalista ja konseptuaalista komiikkaa?*

Lainaus, kollaasi ja luettelointi ovat toimenpiteitä, jotka määrittävät Aron-  
puron romaanin kompositiota ja sitä kautta myös lukukokemusta ja teoksen  
kokonaissävyä tai -tunnelmaa. Ne selittävät teoksen sävyä, joka vakavista sis-  
sältömotiiveista huolimatta on koominen. Nämä menetelmät ovat tekstin raken-  
tamisen menetelmiä, jotka eivät itsessään tai aina ole koomisia – mikään ei  
ole<sup>17</sup> – mutta joissa on koomista potentiaalia. Kuolema, miehisuus, alkoholi  
sekä vakavaan yhteisöllisyyteen liittyvä mentaliteetti ovat romaanin tärkeim-  
mät teemat – näihin (sinänsä ei-koomisiin) motiiveihin komiikka kohdistuu.

<sup>17</sup> Kinnusen (1994, 24) mukaan mikään ei sinänsä ole koomista, mutta kaikki voidaan  
tehdä koomiseksi. Voi siis päätellä, että koomisella ei ole ”essenssiä” vaan se rakentuu yh-  
distelemisen prosessissa, joka perustuu tiettyyn proseduriin mutta on silti ennakoima-  
ton tai monihahmotteinen.



Tekstikollaasi tuottaa komiikkaa paitsi yllättävillä yhdistelmillä (klassinen koominen inkongruenssi) myös vieraannuttamalla ja pelaamalla elävän intention ja puhtaan materiaalisuuden välisellä hankauksella. Lukija vaistomaisesti lataa tekstiin inhimillisyyttä, puhujaa, sanomaa, vaikka tekstin ”äänet” vain ikään kuin viestivät: niiden kokoonpano on teknisen operaation tulosta. Kirjallisen komiikan peruskeino, joka on läheinen tekstikollaasille mutta ei rajoitu siihen, on orkestroitu moniäänisyys, hallittu vaikutelma hallitsematomasta kielestä. Asiallinen kielenkäyttö, jossa on kuitenkin jokin satunnainen ulottuvuus, on usein koomista. Kirjoittajan tietoinen harkinta ja kielitaju yhdistyvät varsinkin huumorissa, joka leikittelee vanhentuneilla tai muuten ”väärillä” tyylirekistereillä, ironisesti ladatulla asiallisuudella, epäkirjallisilla teksteillä tai koomisella epärelevanssilla. Näitä kaikkia löytyy *Aperitiff*ista.

Logaritmitaulukko, ”varsinaisen” romaanin loppu, voidaan nähdä *Aperitiff*in materiaalsen estetiikan loppuniittinä, epäkirjallisen tai epärunollisen luettelomoodin äärimmäisenä sovelluksena. Äärimmäisyydestään huolimatta taulukko ei ole romaanin fiktion todellisuudessa rikkomus, koska sitä edeltävä sivu, kuin myös Reino Salmen tarina, päättyy mustaan nahkaan (*sic*) sidotun kirjan avaamisen. Lause katkeaa kesken, lukija kääntää sivua, ja mustanpuhuvat logaritmitaulukot lyövät silmille. Kirjallisen teoksen aukeamalle levittyvät tiheät logaritmitaulut saavat edelleen aikaan hämmennyksen ja riemastumisen sekaisen reaktion: intuitiivinen ja eläytyvä ”lukijaminä” tuntee, että logaritmien rivistöt ovat väärässä paikassa, kirjan sivuille tuotu *vierasesine* on liian kaukana kirjallisuudesta. Oletettu malli korvautuu toisella, joka aiheuttaa hetkellisen semanttisen vapaan pudotuksen, jonka kuitenkin välittömästi palautamme tietoiselle tasolle, esimerkiksi tulkitsemme sen sisäisfiksioksi. Kuitenkin pudotuksesta jää kokemus merkitysten huojunnasta, jota rationaalinen ”minä” korjaa ja samalla tunnistaa itsensä tekemässä sitä. Tällainen itseensä palautuva silmukka on periaatteeltaan koominen.

Tekijä valotti romaaninsa tavoitteita (1965): ”pyrin mm. tekemään kirjan, joka saattaisi edes yhden ihmisen tiedostamaan itsensä kesken kaiken olevansa maailmassa kirja kädessä, panisi hänet ajattelemaan käsitettä kirja.” Useimmiten tämä tiedostus saadaan aikaan erilaisilla virheillä, paradokseilla. Edellä mainittu äkillinen siirtyä päiväkirjasta logaritmeihin sijoittuu juuri kahden

sivun välille: paikkaan, jota kirjojen lukijalle ei oikeastaan ole olemassa. Kirjallisen teoksen ontologiassa ei ole topografista tai temporaalista roolia sivujen väliselle tilalle, mutta tämä katkos pilailee juuri tällä ei-paikalla. Mitä ja miten sivun kääntämisen ”aikana” tapahtuu – ja millä kerronnallisella tasolla? Samantyyppistä materiaalista komiikkaa ja ontologista kujeilua, jossa painetun romaanin kirjoittamattomia sääntöjä rikotaan, edustavat myös sivunumeroimattomuus, esipuhe ja liitteet.

Sivunumeroimattomuus ei ole kirjallisuudessa erikoinen sääntörikkomus, mutta *Aperitifin* sivunumerointia voi kutsua vähintään ennakoimattomaksi. Sivunumerot alkavat ”Esipuhe” -sivulta (7), jatkuvat Reino Salmen päiväkirjassa (9–12) jonka jälkeen ne loppuvat, vaikka Salmen päiväkirja jatkuu. Ensimmäisen painoksen (1965) viimeinen tyhjä sivu (sukutaulun jälkeen) sisältää sivunumeron 160. Tätä mystisesti summaavaa numeroa ei ole myöhemmissä painoksissa. Lisäksi 1. painoksessa oleva lopun tyhjien sivujen osasto ”Omia kirjanlehtiä”, sen ensilehti, sisältää vasemmassa alakulmassaan numeron 10. Se lienee joko alkuperäislähteen sivunumero (mikäli kyseessä on faksimile-lainaus) tai *Aperitifin* romaanin painoarkkinumero, joka on tullut mukaan vahingossa. Toisessa painoksessa (1978) tämä sivu on siirretty varsinaisen, oikean 10. sivun kohdalle. Kolmannessa painoksessa (2015) tämä sivu on 1. painoksen tapaan tyhjä.<sup>18</sup> Tämän pseudo-editoriaalisen numeromystiikan lisäksi lehti- ja tavaraluetteloissa on omat sivunumerointinsa, joka lehtiluettelossa etenee suuremmasta pienempään. Hienoviritteinen paradoksi sisältyy tulkintaan, jota Kari Rummukainen (1999, 191) kutsuu ”paperikasa-illuusioksi”: sen mukaan Salmen veljesten muistiinpanot ”on kirjoitettu tavaraluettelon ja aikakauslehtiluettelon monistettujen lehtien toiselle puolelle. Silmiinpistävä rinnakkain etenevä taitto saa näin selityksen.” Samoin ”[a]ikakauslehtiluettelon sivut ovat vastakkaisessa järjestyksessä, ensin tulee luettelon sivu 25 teoksen sivulla 78, sitten luettelon sivu 24 teoksen sivulla 80 jne. Tämä vahvistaa vaikutelmaa

<sup>18</sup> Jos liitteet jätetään laskuista, edellä mainittujen lisäksi huomattavin ero romaanin eri painosten välillä löytyy ”Luokkakuvan” lopusta, jossa työkalulistan viimeiset kaksi sivua on sijoitettu aukeamaksi 1. ja 2. painoksessa, mutta ei 3. painoksessa. Toisessa painoksessa ”Omia kirjanlehtiä” on siirretty arviolitteen otsikoksi, 3. painokseen tämä otsikko päätettiin poistaa ”aikansa eläneenä” (Aronpuro 2015). Tyhjien sivujen osasto ”Omia kirjanlehtiä” löytyy ainoastaan 1. painoksesta. Painosten väliset erot voi nähdä tietoisena teosidentiteetin horjuttamisena, eroilla ja samuudella leikkimisenä.

siitä, että käsillä on itse asiassa kasa papereita, aitoja dokumentteja.” Miksi siten luettelosivujen kääntöpuolella oleva teksti on *ladottua*? Fiktiiviseen maailmaan kuuluvien tapahtumien tulkinta kirjaesineestä käsin sisältää materiaallisen paradoksin.

Esipuheen kirjoittanut ”K.K.” on samanaikaisesti (tai tulkinnasta riippuen joko) teoksen julkisuuteen saattanut (epäluotettava) (fiktiivinen) toimittaja ja/(tai) romaanin henkilö sekä kirjailija Kari Kalervo Aronpuron *alter ego*. Kuten Rummukainen (1999, 91–99) on osoittanut, ”K.K.:n” esipuheen omintuinen koomisuus pohjautuu lainatun tekstin ”taitavaan-huonoon” käyttöön. Sen tyyli on asiallinen, mutta tyyllivirheet paljastavat sen sisäisen epäidentiteettisyyden. Vierasperäisen tekstin käyttö ja muovailu tekee esipuheeseen (ja sitä myöten koko teokseen) epävakaa ulottuvuuden. Vieraan tekstin käyttö tuo mukanaan oleellisen lisän tähän metafiktiiviseen tuttuun keinoon.

Toisen ja kolmannen painoksen liitteet leikittelevät romaanin lajityypin rajoilla ja tekstilajeilla. Samalla ne tuovat esille laitosten keskinäiset erot ja, konseptuaalisesta näkökulmasta katsottuna, nostavat esille kysymyksen teoksen ”samuudesta”, ”erosta” ja ”teoksellisuudesta”: teos voi eri laitoksissa muuttella itseään ja olla silti teos nimeltä *Aperitiff – avoin kaupunki* (ks. viite 18). *Aperitiff* on harvoja kirjallisia teoksia, joka sisältää omia kritiikkejään, eikä niiden läsnäolo tunnu itsetietoisessa kollaasiromaanissa epäluontevalta. Kolmas painos (2015) supplementoi itseään edelleen, retrospektiivisellä esseellä ”Aperitiff – avoin kaupunki 1965–2015”, jonka hännäksi on lisätty Jyväskylän yliopiston Aperitiff -seminaarin (13.11.2015) ohjelma, derridalaisella otsikolla ”Vaaraton täydennys”. Sisällyttämällä itseensä itselleen ulkoista materiaalia *Aperitiff* leikittelee teoksen ontologialla. Siitä huolimatta teoksen metatason huumorin kannalta tärkein, kolmannessa painoksessa edelleen mukana oleva liite on otsikon ”Paradigman katkeaminen” alle kootut dokumentit teoksen aiheuttamasta Kemin polemiikista. Sen dokumenttien sisällyttämisen teokseen voi katsoa ottavan edustavan ”ironisoitua konkreettista realismia” ja ottavan ”eräänlaisen konseptuaalisen erävoiton” (Joensuu 2012, 154–155) eli viimeisen sanan Raoul Palmgreniin henkilöityneestä keskustelusta. Palmgrenin hysteeris-konservatiivinen reaktio, joka olisi hävinnyt jälkiä jättämättä kirjallisuushistoriallisesta muistista, tulikin ikuistetuksi samaan teokseen, jota se

suomi. Näin ironisointiin liittyvä kaksoishahmotus on ymmärrettävissä paitsi konkreettiseksi (materiaali on sellaisenaan sijoitettu muun kollaasiaineiston sekaan, se ”puhuu puolestaan”) myös monitulkintaisen suhteellistavaksi, ajattelua herättäväksi humoristiseksi teoksi.

*Aperitif – avoin kaupunki* -romaanin komiikka ulottuu siis humoristiseen käsittelyyn hyvin luonnistuvien vakavien sisällöllisten motiivien käsittelyn lisäksi tasoille, joita voi kutsua käsitteellisiksi. ”Lukeminenkin on käyttäytymistä”, tiivistä tekijä tuoreeltaan (Aronpuro 1965) teoksen konseptuaalisen virityksen, joka suuntautuu tekstisisältöjen välittämisestä myös metatasolle, lukutottumusten kyseenalaistamisen ja kirjan käyttötavoilla pelailun iloisesti takaisinkytkevään silmukkaan.

## Lähteet

- Aronpuro, Kari 1965. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 1965. Peilikuva. *Hämeen Yhteistyö* 21.11.1965.
- Aronpuro, Kari 1978. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Toinen, laajennettu painos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 2014. Sotilasasia. *Pyydettyä. Eli miten ihmeessä kokoelmani ovat syntyneet*. Helsinki: ntamo.
- Aronpuro, Kari 2015. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Kolmas, laajennettu painos. Helsinki: ntamo.
- Aronpuro, Kari 2015. Digestiivi: Kari Aronpuron loppukommentit. Suullinen esitys juhlaseminaarissa Jyväskylän yliopistolla 13.11.2015.
- Blomberg, Kristian 2013. Miksi kaikki tuo liima ja kirjallinen sekavuustila. Huomioita Kari Aronpuron ja Pentti Saarikosken 1960-luvun kollaasiromaaneista. *Parnasso* 2/2013, 39–41.
- Clark, Michael 1987. Humor and Incongruity. John Morreall (ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press.
- Douglas, Mary 1999. Jokes. *Implicit Meanings. Selected Essays in Anthropology*. Second Edition. London & New York: Routledge.
- Dworkin, Craig & Goldsmith, Kenneth (eds) 2011. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Eskelinen, Markku 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.
- Haapala, Vesa 2007. Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku. Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 277–304.
- Higgins, Dick 1987. *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press.
- Joensuu, Juri 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuus-historiassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Joensuu, Juri 2016. *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi*. Helsinki: Osuuskunta Poesia. (Poesiavihkot # 6.)
- Kinnunen, Aarne 1994. *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Helsinki: WSOY.
- Knuuttila, Seppo 1982. Kaskut ja vitsit. Irma-Riitta Järvinen & Seppo Knuuttila (toim.), *Kertomuserinne. Kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Helsinki: SKS. Tietolipas 90, s. 106–125.
- Knuuttila, Seppo 1992. *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksena*. Helsinki: SKS.
- Knuuttila, Seppo 2015. Huumorin tartunta. Pekka Hakamies, Seppo Knuuttila & Elina Lampela (toim.), *Huumorin skaalat. Esitys, tyyli, tarkoitus*. Helsinki: SKS. Kalevalaseuran vuosikirja 94, 7–16.

- Kuusi, Hanna 2004. *Viinistä vapautta. Alkoholi, hallinta, ja identiteetti 1960-luvun Suomessa*. Helsinki: SKS. Bibliotheca Historica 82.
- Morreall, John 1987. A New Theory of Laughter. John Morreall (ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press.
- Lydenberg, Robin 1987. *Word Cultures. Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Perec, Georges 2013. Suuntaa antava luettelo nestemäisestä ja kiinteästä ravinnosta, jonka olen niellyt vuoden tuhatyhdeksänsataaseitsemänkymmentäneljä aikana. (Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgité au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze, 1976. *L'infra-Ordinaire*. Seuil 1989.) Suom. Maija Kauhanen. Granta 1. Helsinki: Otava, 79–86.
- Perloff, Marjorie 2010. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Robinson, Edward S. 2011. *Shift Linguals. Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Rummukainen, Kari 1999. *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiff – avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaanina*. Lisensiaatintutkimus, Helsingin yliopisto.
- Tuohimaa, Sinikka 1990. *Maaailma tekstinä. Kari Aronpuron runous ja postmodernismi*. Oulu: Oulun yliopisto. Acta Universitatis Ouluensis B15.

# Ajelehtiva lukija *Aperitiffin* avoimessa kaupungissa

*Riikka Ala-Hakula*

”At some point or another every reader feels lost” (Bulson 2006, 107).

”Mielletön tapa valita tie rahalla arpomalla oli tuonut meidät tänne, keskelle erämaata”

*Aperitiffin* alaotsikko *avoin kaupunki* houkuttelee lähestymään kollaasiromaania ajelehtivana lukijana, jonka käsitteenmäärittelyä artikkelissani karitoitan. Rakennan analogian lukemisen ja *dériven* välille, jota kansainväliset situationistit harjoittivat ajelehtimalla kaupunkitilassa. *Dériver* merkitsee ’ajelehtia’ ja ’ajautua’ (Sundelin & Kalmbach 2008, 504–505). Lukutapaa voi soveltaa kaikenlaisiin teksteihin, mutta *Aperitiffiin* se sopii erityisen hyvin. Siinä typografisesti ja visuaalisesti toisistaan eroavat luvut toimivat myös omina kokonaisuuksinaan, jolloin kollaasiromaania voi lukea muussakin kuin lineaarisessa järjestyksessä tai kokonaisuutena. Tämän ansiosta ajelehtiva lukija voi lukureittejä luodessaan keskittyä yhteen lukuun kerrallaan tai vaihtoehtoisesti liikkua vielä pienempien tekstin yksityiskohtien välillä ja yhdistellä niiden materiaalisella ja sisällöllisellä tasolla syntyviä assosiaatiota toisiinsa.

Situationistien johtohahmo Guy Debord määritteli käsitteen *dérive* seuraavasti: ”Urbaanin yhteiskunnan olosuhteisiin liittyvän kokeellisen käyttäytymisen muoto: vaihtelevien ympäristöjen kautta luotujen tilapäisten reittien tekemisen tekniikka. Käytetään myös jatkuvan ajelehtimisen tiettyä jaksoa

määrittävänä käsitteenä.” (Debord 2006a, 358; suom. RA.)<sup>1</sup> Debord (1958, 19) tuo esiin, että *dérive* eroaa keskeisellä tavalla käsitteiden *matka* ja *kävely* klasisisista merkityksistä, koska sen pyrkimyksenä on kriittinen suhtautuminen kaupunkitilaan.<sup>2</sup>

Toinen ajelehtivan lukemisen kannalta tärkeä käsite on psykomaantiede (*psychogéographie*), joka tutkii elinympäristön vaikutusta yksilön tuntemuksiin ja kokemuksiin. Psykomaantiedettä harjoittivat jo kansainväliset lettristit, joiden piirissä situationismi syntyi.<sup>3</sup> Debord määrittelee käsitteen seuraavasti: ”Oppi maantieteellisten ympäristöjen tietoisista tai tiedostamattomista mutta täsmällisistä vaikutuksista ihmisen käytökseen” (Debord 2006a, 358; suom. RA)<sup>4</sup>. Ajelehtiva lukija rekisteröi, millaisia vaikutuksia *Aperitiffin* materiaaliset ja sisällölliset tilat hänessä synnyttävät. Tilan käsite on muutenkin merkittävä ajelehtivassa lukemisessa, koska se määrittelee rajat ja liikkumavaran, joiden sisällä voidaan toimia. Merkittäviä ovat yhtälailla kollaasiromaanin editiot fyysisinä kirjaesineinä, kirjoituksen ja visuaalisten elementtien asettelu kirjan sivuilla, tekstin tuottamat abstraktit sisällölliset tilat sekä kaikkien edellisten yhtäläisyydet kaupunkitilaan.

*Aperitiff* rinnastuu kollaasiromaanina siihen, miltä kaupunkitila näyttää tekstuaalisena ympäristönä. Kaupunkitilassa tekstit yhdistyvät usein muihin visuaalisiin elementteihin ja symboleihin. Lisäksi siellä on tyyppillistä, että erillaiset tekstit erottuvat toisistaan pelkästään niitä vilkaisemalla. Tämä on nähtävissä, kun havainnoidaan esimerkiksi liikennemerkkien, katujen nimien,

<sup>1</sup> ”Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine: technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d’un exercice continu de cette expérience.” (Debord 2006a, 358.)

<sup>2</sup> Guy Debordin artikkeli ”Théorie de la *dérive*” (suom. ”*Dériven* teoria”) on keskeinen käsitteen ymmärtämisen kannalta. Se on julkaistu lehdessä *Internationale Situationniste* 2 (1958). Situationistien keskeisten käsitteiden määrittelyt julkaistiin samana vuonna ilmestyneen lehden *Internationale Situationniste* 1 artikkelissa ”*Définitions*” (suom. ”Määritelmät”).

<sup>3</sup> Psykomaantieteestä kirjoitti ensimmäistä kertaa Ivan Chtcheglov esseessä ”Formulaire pour un urbanisme nouveau” (1953, ”Uuden urbanismin kaava”), joka julkaistiin lehdessä *Potlach*.

<sup>4</sup> ”Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus” (Debord 2006a, 358).



seinäkirjoitusten, erilaisten infotekstien, tapahtumajulistoiden ja valomainosten välistä suhdetta. Nämä ärsykkeet ohjaavat kaupungin kaduilla liikkuvien ihmisten päämääriä ja suunnanvaihdoksia.

Samalla tavalla *Aperitiffin* tekstiosiot erottuvat visuaalisesti ja typografisesti toisistaan pelkästään teosta selailemalla. Tämä käy ilmi esimerkiksi vertailemalla Tauno Salmen tuntikirjan ja kirjaston aineistoluettelon välisiä eroavaisuuksia. Ensimmäisen tunnistaa siitä, että poikkeuksellisen kapeiden tekstipalstojen alkuun on aina merkitty kuluva tunti. Luku erottuu selvästi kirjaston aineistoluettelosta, joka levittyy koko sivun laajuudelle ja jossa isoja alkukirjaimia ja välimerkkejä käytetään luettelolle tyypillisesti. Lisäksi Tauno Salmen tuntikirjassa käytetty pääteviivaton groteski on fonttikooltaan pienempi kuin kirjaston aineistoluettelon pääteviivallinen antiikva. Visuaalisten ärsykkeiden vaikutus ajelehtivan lukijan etenemiseen ja suunnanvaihdoksiin kollaasiromaanissa muistuttaa sitä, miten tekstuaalinen ympäristö ohjaa ihmisen liikkumista kaupunkitilassa.

Kaupunkitilan läsnäolo *Aperitiffissa* tulee esiin myös siinä, että sen kollaasimateriaaleissa lainataan matkaoppaita. Tekstissä ”Paikallisjunalla Malmille” kuvataan Helsingin rataosuuksia junavaunun ikkunasta ja käydään läpi pysäkit, joiden ohi kuljetaan: ”erään niityn halki jatkuu rata / Fredriksbergin pysäkille / josta Sörnäisten satamarata eroaa”. Tekstin on kirjoittanut August Ramsay ja sen lähteenä on käytetty kirjaa *Suomi matkaopas* (1895). Alkuperäinen Otto Mannisen ruotsista kääntämä teksti on proosaa (Ramsay 1982, 29). *Aperitiffissa* teksti on asemoitu runoksi, jolloin se muuttuu futurismia henkiväksi ylistykseksi kaupungistumiselle. Tämä korostuu tekstin lopussa, jossa todetaan Helsingin uutta urbaaniutta korostaen: ”Mitään luonnon ystäville huomautettavaa ei ole / puheena olevalla rataosalla”. Huomio näyttäytyy ironisena, koska juna ohittaa matkallaan puiston, niityn ja viljeltyjä vainioita, joten luonnosta ei olla juuri vieraannuttu. Reino Salmen päiväkirjan lopussa kuvataan kaupunkia, jonne hän muuttaa Tampereelta. Kuvauksessa mukailaan paikoitellen *Suomen Kuvalehden matkaoppaan* (1961) Hämeenlinnaa käsittelevää osaa.

Tauno Salmen tuntikirjassa kuvataan henkilöahmoa, joka päättää kirjoittaa vuorokauden ajan muistiinpanoja harhailuistaan ympäri Tamperet-

ta, koska on sortunut humalaisena väkivallantekoon. Se että ajalehtimisen ajanjakso on määritelty tarkasti, oli myös situationistien *dérivelle* tyypillinen rajoite (Debord 1958, 21). Tauno Salmi näyttäytyy *dérivellä* olevana henkilöhahmona, joka havainnoi, millaisia tuntemuksia kaupungin erilaiset tilat herättävät hänessä ja kirjoittaa ne ylös. Hän lukee kaupunkia ja tallentaa havaintonsa muistikirjaan.

Alun motossa esitetty leikkisä tapa valita kulkuväylä rahalla arpomalla taas muistuttaa situationistien reittien luomisen tekniikoita. Kohta on *Aperitiffin* luvusta ”Varasto”, jossa sotilaat noudattavat arvontapelin sääntöjä ja päätyvät sen takia lopulta erämaahan. Siellä ainut inhimillisestä muistuttava maamerkki on kivi, jossa lukee, että paikka sijaitsee 834 metriä merenpinnan yläpuolella. Tekstissä todetaan, että sotilaiden valitsema kulkutapa perustuu sivilisaation suomiin mahdollisuuksiin. Tästä syystä se on mahdollinen vain paikoissa, joissa on tienristeys. Suolle eksyminen tekee sen mahdottomaksi, jolloin joudutaan pelin sääntöjen ulkopuolelle. Nälästä kärsivä puhuja ei voi enää jatkaa ajalehtimistä vaan vajoaa väsyneenä märille sammaleille. Rakennetun ympäristön ja arvontapelin sääntöjen ulkopuolelle joutuminen johtaa lopulta kuolemanvaaraan.

Tietyt teoksen visuaaliset ratkaisut houkuttelevat ajalehtimaan. Tällainen yksityiskohta on se, että *Aperitiffissa* ei ole sivunumeroita, jotka toimisivat tekstin lineaarisen etenemisen suuntaviittona. Vaikka sivunumerot ovat paremminkin osa kirjan käyttöliittymää kuin osa itse tekstin sisältöä, ne tuottavat silti vahvan kollaasiromaaniin etenemistä koskevan lukuohjeen. *Aperitiffissa* tällaista ohjetta ei anneta. Sen sijaan teoksen yksittäisiin osioihin liittyy erillisiä numerointeja. Tukkuliike Å. Lundellin tavaraluettelo sisältää numeroinnin 1–9, joka ohjaa etenemään osiossa lineaarisesti. Kirjaston aineistokorteista koottu lehtien ja aikakausikirjojen lista on numeroitu 25–12. Lukuohjeen voi tulkita kahdella tavalla. Lopusta alkuun päin etenevä numerointi ohjaa lukemaan luetteloa päinvastaiseen suuntaan kuin lineaarisesti etenevä numerointi. Toisaalta, jos ohjetta ei huomaa ennen kuin on edennyt luettelossa osion alusta loppuun, numerointi ehdottaa U-käännöksen tekemistä ja takaisin palaamista jo luettuun tekstiin.

*Aperitiffin* vuonna 1965 ja 1978 ilmestyneiden editioiden osio ”Omia kirjanlehtiä” houkuttelee ajelehtivaa lukijaa osallistumaan tekstin pohjakaavan rakentamiseen. Lukija voi kirjoittaa osioon omia huomioitaan tai liimata siihen löydettyjä tekstejä. Tämä sopii hyvin Debordin (1958, 19–23) käsitykseen siitä, mitä *dérive* on, sillä hänen mukaansa *dériven* harjoittaja saa asioita tapahtumaan kaupunkitilassa. Hän on turistin vastakohta siinä, ettei hän vain tarkkaile kaupunkia (Pyhtilä 2005, 53). Tästä näkökulmasta voi ajatella, että turisti on lukija, joka ainoastaan vastaanottaa tekstin, kun ajelehtiva lukija pyrkii näkemään sen uudella tavalla tai muuttamaan sitä.

Situationistien *dériveen* tukeutuen voidaan määritellä, että ajelehtiva lukeminen on osallistuva lukutapa, jossa luodaan vaihtoehtoisia ja tilapäisiä lukureittejä romaanin materiaalisessa ja sisällöllisessä pohjakaavassa. Lukiessa pyritään luomaan uudenlaisia merkityksiä yhdistelemällä teoksen erillisiä elementtejä poikkeavalla tavalla. Ajelehtiva lukija voi myös osallistua romaanin tekstiarkkitehtuurin rakentamiseen. Ajelehtiva lukija purkaa ajattelutapaa, jossa kirjoittaja nähdään luovana toimijana ja lukija vastaanottajana. Debordin (1959, 37) mukaan *dérive* on matka yksilöiden tavanomaisten ympäristöjen ulkopuolelle tai urbaani psykomaantieteellinen tutkimus, joka on samalla leikkiä, toiminnan muoto ja keino hankkia tietoa. Mikä olisikaan parempi tapa toteuttaa tämä romaanin tekstiympäristössä, kuin lukijan ja kirjoittajan roolien vaihtelu ajelehtivana lukijana?

## *Dériven* suhde Charles Baudelairen flanööriin

*Aperitiff* omistetaan nimiölehdellä Charles Baudelairelle. Runoilija määrittelee flanöörin (*flâneur*) käsitteen tunnetussa esseessä ”Modernin elämän maalari” (”Le peintre de la vie moderne”, 1859). Flanööri ja *dérive* ovat sukulaiskäsitteitä, vaikka ne eroavatkin tietyiltä keskeisiltä osilta toisistaan. Flanööri luo historiallisen kehyksen *dérivelle* ja käsitteiden vertailu nostaa *dériven* merkityskentästä esiin piirteitä, joita juuri situationistit halusivat korostaa vapaassa kaupunkitilassa liikkumisessa, mikä taas tarkentaa ajelehtivan lukijan määrittelyä. Flanööri on suomeksi ’kaupunkielämän virrassa anonyymina kuljeskeleva tarkkailija; flaneeraamisen määritelmä taas on: ’kuljeskella kaupungilla joutilaana tarkkailijana’ (Grönros et al. 2012, 178).

Baudelairen runoudessa flanööri keskittyi kuvaamaan juuri Pariisia ja kaupungin moderneja yksityiskohtia. Flanöörin esikuva hänelle oli akvarellimaalari ja kuvittaja Constantin Guys, jonka tunnettu toteamus kuuluu: ”jokainen, jota jokin liian raskas murhe ei ole nujertanut ja vienyt kaikkia hänen hengenvoimiaan ja joka *ikäyystyy ihmispaljoudessa*, on typerys!” (Baudelaire 2001, 188). Baudelaire itse kuvaa flanööriä väsymättömäksi tarkkailijaksi, joka tuntee suurta nautintoa sulautuessaan ihmisjoukon aaltoiluun ja liikkeeseen (Baudelaire 2001, 187).

Walter Benjamin (1986, 52) tuo esiin olennaisen huomion siitä, että kaupunkitila näyttäytyy flanöörille allegorioiden kautta. Baudelaire on ensimmäinen moderni runoilija, joka ”lukee kaupunkia” ja soveltaa sen havainnointiin samanlaisia menetelmiä kuin kirjallisuuden ja kuvataiteen tarkasteluun. Baudelairen flanööri asettaa hetkellisen aistihavainnon huomion keskiöön. Vilkkaan kaupunkiympäristön arkiset vaikutelmat ja jokapäiväiset nopeasti liikehtivät muodonmuutokset nähdään merkittävinä, ja ne liitetään osaksi modernin estetiikkaa. Tästä huolimatta Baudelairen käsitys modernista ei perustu pelkästään aistiherkkyteen vaan ilmaisee myös havainnon spontaanuutta, jonka edellyttäjänä flaneeraus on eräänlainen valloitusretki moderniin (Benjamin 2014, 15). Flanööri haluaa samanaikaisesti erottua modernista ja ottaa sen haltuun löytöretkeilijän tavoin.

Benjamin myös kritisoi tästä syystä Baudelairen flanööriä uudenlaisesta suhteesta kuluttamiseen, koska flanööri pyrkii kiinnostuksessaan moderniin kohti uutta. Uutuus on sellainen tavarain ominaisuus, joka ei perustu sen käyttöarvoon. (Benjamin 1986, 51–52.) Tästä syystä uutuudentavoittelu aloittaa sen kollektiivisen harhan, jossa tavaroiden arvo perustuu niihin liittyviin mielikuviin.

Flanööri vaeltaa kaupungissa, joka on muuttunut tavaroiden esittely- ja myyntipaikaksi.

Joukot ovat huntua, jonka läpi tuttu kaupunki fantasmagoriana antaa merkkejä flanöörille. Sellaisena kaupunki on vuoroin maisema, vuoroin olohuone. Molemmat yhdistyvät sitten tavaratalossa, joka tekee maleksimisesta tavaravaihdon kannalta tuottoisan. Tavaratalo on flanöörin viimeinen turvapaikka. (Benjamin 1986, 52.)

Flanööri suhtautuu kuitenkin muotiin vieraantuneen katseen kautta, hän ei pelkästään kuluta sitä, vaan etsii siitä klassisia ja pysyviä esteettisiä arvoja. Flanööri ikään kuin suojautuu modernilta romantiikan taiteen ideaaliin suuntautuvan ikävän (*spleen*) ja henkilökohtaisen makunsa avulla, vaikka samanaikaisesti hän elää osana modernia kulttuuria, jossa taiteesta on tullut kulutustavaraa.

Baudelairin flanööri oli dandy, poikkeuksellisen makunsa ansiosta porvaristosta erottuva miespuolinen keikari. *Flâneurin* ja *dériven* keskeisenä erona onkin pidetty sitä, että flanööri oli hahmo, joka estetisoi ympäristöönsä ja keskittyi kulutuskulttuuriin kaupungissa, kun taas kansainväliset situationistit näkivät kaupungin leikkikenttänä ja suhtautuivat sen valtarakenteisiin kriittisesti. Flanööri ainoastaan tarkkaili ympäristöönsä, kun *dériven* harjoittaja halusi muuttaa sitä. (McDonough 2002, 257.) Flanööri on vakava hahmo, jolle oma sosiaalinen asema ja rooli ovat tärkeitä. Lisäksi flaneeraus on osa hänen jokapäiväistä elämäänsä.

Situationistinen ajelehtija hakee poikkeustilaa, jonka tavoitteena on leikki ja rakennetun kaupunkiympäristön kritiikki. Situationistiset tutkimusmenetelmät perustuivat tiettyihin sääntöihin ja olivat tätä kautta pelimäisiä, mutta niissä hylättiin kilpailun ja arjesta erottautumisen piirteet (Sederholm 1994, 71). Flanöörin toimintaan liittyy identiteettipolitiikkaa, kun *dérive* on toimintaa. Flanööri on historiallisesti tiettyyn sosioekonomiseen luokkaan ja sukupuoleen sidottu käsite, kun taas *dériven* määritelmässä nämä positiot eivät ole lähtökohtaisesti läsnä.

Baudelairin flanöörin olennainen perintö ajelehtivalle lukijalle on kaupungissa ilmenevien satunnaisten ja subjektiiviseen havaintoon perustuvien ilmiöiden ja yksityiskohtien esteettisen arvon tunnistaminen. Se mikä oli ohimenevää, pakenevaa ja satunnaista, nousi yhtäkkiä taiteen keskiöön. Tämän lisäksi flanööri näki urbaanin suurkaupungin analogioiden kautta ja alkoi lukea kaupunkia kirjallisuuden ja kuvataiteen kulttuuriviittausten näkökulmasta. Ajelehtivassa lukemisessa tämä analogia käännetään toisin päin: kirjallisuutta aletaan tarkastella kaupunkitilassa liikkumisen erityispiirteiden näkökulmasta.

Situationistit kokivat, että kaikki julkinen tila oli vihollisen ja pyrkivät ajalehtimisen avulla ottamaan sen haltuunsa alue kerrallaan (Kotányi & Vaneigem 1961, 18). Situationistiselle ajelhtijalle kriittinen suhtautuminen kaupunkitilaan oli niin tärkeä osa ajelhtimista, ettei *dériven* luonteeseen sopinut väkijoukkoon sulautuminen, erottuminen porvarillisesta mausta dandyismin avulla eikä klassisten ja pysyvien esteettisten arvojen etsiminen muodista. Tämä situationistien näkemys osoittaa tarvetta erottautua julkisesta tilasta ja tavoitella autonomista tilaa. Liikkeen piirissä tämä nähtiin ainoana mahdollisuutena harkitsevaan ja vapaaseen ajatteluun.

Debord kiteyttää hienolla tavalla sen, miten vaikeaa on pitää yllä kriittistä suhtautumista välittömään elinpiiriin: ”Elämme kielessä kuin saastuneessa ilmassa” (Debord 2006b, 613; suom. RA).<sup>5</sup> Sitaatissa rinnastetaan ihmisen suhde kieleen ja elinympäristöön, mikä osoittaa, että Debord näki näiden kahden osa-alueen olevan kytköksissä toisiinsa. Saastunut ilma on kouriintuntuva ja ruumiillinen esimerkki siitä, miten ihmisyhteisön suhde kuluttamiseen kapitalistisessa yhteiskunnassa vaikuttaa jokaisen yksilön elämän perustasoon. Emme voi elää ilman happea. Tästä huolimatta emme vähennä kuluttamista, vaikka sairastuisimme kaupunkien ilmanlaadusta. Korkeintaan puemme kasvoillemme hengityssuojan.

Samalla tavalla kieli, joka on ihmiselle välttämätön kommunikaatiöväline järjestäytyneessä yhteiskunnassa, perustuu situationistien näkemyksen mukaan vääristyneisiin valtarakenteisiin. Kieli on aina vallan kieltä: valtaapitävien kanssa ei voinut suostua kommunikaatioon, koska silloin keskustelua käytiin toisen osapuolen asettamilla ehdoilla. Ainut vaihtoehto oli kehittää omia käsitteitä. (Debord 2006b, 613.)

Konkreettinen esimerkki tästä on jo lettrismien piirissä tehty huomio, että hyvin arkiset toimenpiteet, kuten katujen nimeäminen, perustuivat yhteiskunnallisille arvoille. Nimet olivat uskonnollisia, kaupallisia tai erilaisten merkkihenkilöiden tai ylimystön mukaan valittuja ja vahvistivat käsitystä yhteisestä moraalista (Pyhtilä 2005, 48). Saman tyyppinen ilmiö nousee esiin *Aperitifin* osiossa Tukku-liike Å. Lundellin tavaraluettelo, jossa mainitaan useita tavaroiden tuotemerkkejä esimerkiksi saniteettituotteet: Venus, Sultan, Ritex, Bell

<sup>5</sup> ”Nous vivons dans le langage comme dans l’air vicié” (Debord 2006b, 613).

Ami, Coronita, Gewa ja Amiros. Tämä nostaa esiin sen Debordin (2006c, 766) speaktaakkelin yhteiskunnalle tyypillisen piirteen, ettei keinotekoinen romaanin maailma tunnu aidolta, ellei se sisällä suuryritysten symboleja.

Debord luo rinnastuksen kielellisen ilmaisun ja urbaanin elinympäristön välille, joihin liittyvistä automaattisista käytännöistä täytyy olla tietoinen, jotta teksti- ja elinympäristön rakentumisen konventiot pystyy tunnistamaan. Ajelehtivassa lukemisessa tämä sama kriittisyys on tärkeää: tulkinta ulotetaan kollaasiromaanin tekstuaalisena tilana, jota tarkastellaan konventionaalisia lukuasentoja purkaen. Lisäksi romaanin visuaalisten symbolien tuottamien merkitysten kartoittaminen on tulkinnassa yhtä keskeistä kuin sen luoman fiktiiviseen maailman tarkastelu.

### Eräs *dérive* *Aperitiffissa*

Käsittelen seuraavaksi omaa ajelehtimistani pitkän *Aperitiffin* ja siihen istutettuja lukumahdollisuuksia. *Aperitiffissa* on kollaasiromaanina se erityinen piirre, että se houkuttelee kuvaamaan myös kokemusta lukureitin kadottamisesta ja umpikujista sekä käsittelemään lukuprosessissa tapahtuvaa eksymistä. Myös situationistit rohkaisevat *dériven* harjoittajaa liikkumaan yksilöiden tavanomaisten ympäristöjen ulkopuolelle, tuntemattomaan. Bulson (2010, 107) nostaa esiin, että kirjallisuudentutkimuksessa tullaan harvoin kuvanneeksi kokemusta siitä, kun kadotamme lukureitin, ajaudumme sivuraiteelle tai törmäämme yksisuuntaisiin katuihin tai umpikuijiin. Kun kirjallisuutta luetaan ajelehtivan lukijan näkökulmasta, tällaiset yksityiskohdat on luonteva liittää osaksi analyysia.

Ajelehtivaan lukemiseen liittyy Walter Benjaminin tapa käyttää karttaa eksymisen apuvälineenä hänen lapsuutensa kotikaupungissa Berliinissä. Hän ei käyttänyt karttaa päästäkseen kaupungissa yhdestä pisteestä toiseen pisteeseen vaan löytääkseen paikkoja, jotka olivat jääneet häneltä aiemmin huomaamatta tai jotka hän oli nähnyt vain äitinsä valvonnan alaisuudessa. Kartta antoi hänelle mahdollisuuden vaeltaa vapaasti kaupungissa ja päästä käsiksi sen surrealistisiin mahdollisuuksiin. (Benjamin 1999, 595–598.) Vaihtelevien lukureittien rakentamisessa kollaasiromaanin on tässä suhteessa samanlainen tavoite. Tarkoitus on löytää kirjasta yllättäviä tiloja ja yksityiskohtia, joihin ei

välttämättä tulisi kiinnittäneeksi huomioita silloin kun teosta lukee kannesta kanteen sen narratiivia seuraten.

Benjamin (1999, 598) erottaa vapaachtoisen kaupunkiin katoamisen kokemuksen siitä, ettei vain banaalisti kykene löytämään tietä haluamaansa paikkaan. Hän tuntuu käsittävän eksymisen tilana, joka muuttaa kadun todellisuuden eläväksi. Sellaisena hetkenä kun ei tiedä missä on, kadulla näkyvät ihmiset, eläimet, arkkitehtuuri, liikennemerkit, seinäkirjoitukset ja mainosjulisteet rävähtävät silmille. Ympärillä sijaitseviin yksityiskohtiin kiinnittää huomiota, kun niiden avulla yrittää paikantaa itsensä. Samalla tavalla ajelehtiva lukija suhtautuu eksymisen tunteeseen keinona herkistää ja haastaa omaa havaintokykyä. Eksyessä voi nauttia siitä, että havainnoi kollaasiromaantin kummallisista ja pieniä yksityiskohtia korkealla intensiteetillä. Sen sijaan että keskittyisi pelkästään siihen, että saavuttaa lukemisessa tietyn määrän.

Kun ajelehdin *Aperitiff*issa sivuilla, joiden vasemmalle puolelle on sijoitettu Tukkuliike Å. Lundellin tavaraluettelo ja oikealle puolelle luokkakuvan ekfrasisi, katseeni alkoi lukiessa vaeltaa aukeaman yli. Tämä vaikutti tapaan, jolla tulkitsin kohdan. Å. Lundellin tavaraluettelon ja luokkakuvan ekfrasiksen välillä tapahtuva ajelehtiva lukeminen synnyttää *Aperitiff*in mikrotasolla uusia assosiaatioita ja merkityskimppuja. Tämä tapahtuu silloin, kun vasemman ja oikean sivun tekstit liitetään toisiinsa. Tällöin ylitetään aukeaman keskikohdan voimakas lukemiselle asetettu raja ja alun perin erilliset tekstit sulautuvat yhteen.

Linja-auto 150 “ vaalea, silmät lempeät, nenä kapea pitkä, nenän varsi suora,  
Nukkekalusto pöytä ja tuolit 60 “ suu niukasti raollaan, korvanlehdet suuret hieman ulkonevat, lehden  
Nukke vinyliä 170 “ nipukat osaksi vapaat, valokuvattu 7.5. 1948 klo 11.28, iho kalpea;  
Puhelin 60 “ kolmas rivi takaapäin lukien istumassa äärimmäisenä vasemmalla poika:  
Pannunalusta riisioikkipunos 50 “ keskimittainen, vartalo hoikka, jalat lattialla polvillaan  
olevien takana,  
Partaterä Blue Gillette Extra 1600sata kasvot täyteläiset soikeat, hiukset mustat, silmät vilkkaat ja eloiset

Kun tavaraluettelon elementit sekoittuvat luokkakuvan ekfrasiksen kanssa, rinnastus korostaa inhimillisten olentojen tavaroitumista. Heistä tulee samanlaisia esineitä kuin tukkuliike Å. Lundellin luettelossa. Tavaraluettelo kiinnittää huomiota esineiden yksityiskohtaiseen absurdiuteen. Myös ihmis-



ten tarkka ja ulkokohtainen kuvaus näyttäytyy tällöin kohosteisen listaavana. Rinnastus nostaa esiin koululaitoksen tasapäistävän vaikutuksen. Tukkuliikkeen luettelossa yksittäinen tavara on osa isompaa tilauskokonaisuutta, kun luokkakuvassa ihminen esitetään osana joukkoa, jonka jäseniin häntä verraataan. Lainauksen poika ei tule nähdäksi ajattelevana ja tuntevana persoonana, vaan ulkoisten ominaisuuksiensa summana, samalla tavalla kuin häneen rinnastuvat tavaraluettelon esineet eivät ole ainutlaatuisen käsityötaidon tulosta, vaan massatuotettuja esineitä, joiden kappalemäärä on ilmoitettu luettelon yhteydessä.

Benjaminin (2014, 16) mukaan massakulutusesineellä on pakkomielteen muoto sen loputtoman toistettavuuden takia. Myös tavaraluetteloon liittyy muotona tehokkuus, nopeus, kaiken kattavuus ja eräänlainen pakkomielteinen tarkkuus. Kun ihmisiä kuvataan luettelomaisesti, ilmaisuun sisältyvä neuroottisuuden tuntu korostuu. Tunnelma nyrjähtää, kun inhimillisestä tehdään tavarastunutta. Luokkakuvan luettelossa on yksi elementti, joka toistuu tavalla, jolla ei ole varsinaista uutta informaatioarvoa: ”valokuvattu 7. 5. 1948 klo 11.28”. Valokuva on taiteen muoto, joka on teknisesti uusinnettavissa. Sitä on taideobjektina Benjaminin (1989, 142, 144) sanoin mahdoton sijoittaa yhteen *Tässä* ja *Nyt* -hetkeen, eli määritellä sille yhtä ainutlaatuista olemassaoloa sijaintipaikkaa, koska se on loputtomasti kopioitavissa. Toisaalta kuvausajan toisto ekfrasiksessa korostaa kuvan oton hetkeä, joka on ainutkertainen ja muistuttaa valokuvan maagisesta kyvystä polttaa yksi historian hetki filmille. On merkittävää, että koko teksti myös päättyy ajankohdan esille nostamiseen: ”lattialla todella kaikkea sitä mitä kuivana kevätpäivänä näillä leveysasteilla olevan kansakoulun lattialla voi olla klo 11.28.”

Samana kuvausajan merkitseminen jokaisen henkilön kohdalle aina uudelleen tuo esiin sen, kuinka kuvauksen ihmiset välittyvät lukijoille satunnaiseen ajanhetkeen vangittuna, juuri valokuvan kopioitavan todellisuuden kautta. Toisena hetkenä kuvattuina ihmiset tulisivat todennäköisesti luonnehdituiksi ekfraksisessa eri sanoin. Heidän vartalonsa tai päänsä saattaisi olla hieman eri asennossa, minkä takia he näyttäisivät kuvassa erilaiselta. Valokuvan tapa jähmettää ihminen paikalleen tekee hänestä kaksiulotteisen. Kohta resonoi Debordin (2006c, 766) näkemyksen kanssa, jonka mukaan kapitalismin

uudessa vaiheessa tavara, johon laskettiin myös ihmiset, oli muuttunut esitykseksi ja tätä kautta speaktaakkeliksi. Luokkakuvan ekfrasiksessa koululaisista näyttäytyy muille vain heidän tietty olemassaolonsa hetki, jolloin heidät vielä kuvataan suhteessa luokkatovereihin.

Tekstin asenne tavaratalouteen on lakonisuudessaan kriittinen. Mainos on eräänlainen *Aperitiff*issa esitetyn tavaraluettelon vastakohta, koska se liittää tavaroihin käyttöarvosta riippumattomia mielikuvia. Debord (2006, 780–781) on tuonut esiin, että kuluttamisesta on tullut ensisijaisesti kuvien kuluttamista, kun tavaroiden käyttöarvo ei enää hallitse sen lähtökohtia; tavarat välittävät arvoja, affekteja ja mielihyvää ja toimivat niihin liittämiemme assosiaatioiden kiinnityspintana. *Aperitiff* esittää tavarat hyvin lakonisesti, ne tunnustetaan nimen perusteella, ilman niihin liitettyjä ulkoisia mielikuvia tai assosiaatioita. Samalla tavalla Aronpuro kuvaa luokkakuvan ihmisiä. Heihin ei liitetä identiteettipolitiikkaa, vaan heidät kuvataan pelkän jähmettyneen ulkonäkönsä kautta. Ilmaisun lakonisuus on lohdullista ja kriittistä samanlaisesti, koska siinä mielenkiintoa ei pyritä vangitsemaan mielikuvatalouden keinoin.

Yksi *Aperitiff*in pysäyttävimmistä sivuista on musta. Ajelehtivan lukijan näkökulmasta sivu edustaa erilaisia eksymisen mahdollisuuksia: harhareittä, umpikujaa sekä kohtaa, jossa sivun lukeminen voi sekä nopeutua että hidastua ennakoimattomasti. Musta sivu assosioituu myös pimeään kaupunkiin, jossa tutut alueet muuttuvat yhtäkkiä tunnistamattomiksi ja *ajelehtiminen* totaalisiksi, koska kaupunkien katuja ja omia reittivalintoja on mahdoton erottaa toisistaan. Debord (1958, 21) onkin todennut, että yön viimeiset tunnit eivät sovi situationistiseen ajelehtimiseen. Toisin kuin urbaani kaupunkitila, tekstimaaisema hiljenee samalla kun se pimenee, mutta ajelehtijalle tilanne on sama molemmissa tiloissa, mustan keston ajaksi pysähdytään.

Musta sivu viittaa häiriöön ja informaatiokatkokseen, koska sen kohdalla visuaalinen navigointi pysähtyy ja merkityksien vastaanottamien kirjaimien tai muiden symbolisten merkkien kautta keskeytyy. Syntyy katkoksia ja häiriötä; kommunikaatiokanava alkaa vuotaa. Filosof Michel Serres (2014, 31) tulkitsisi, että kommunikaatiokanavan loiset estävät viestit. Serres viittaa ranskan loista merkitsevän sanan *parasite* sivumerkitykseen 'häiriö radiosig-

naalissa<sup>6</sup> ja 'kohina' (Sundelin & Kalmbach 2008, 1105). Hän näkee, ettei ole olemassa kieltä vailla merkitystä uhkaavaa kohinaa. Musta sivu näyttäytyy kommunikaation katkaisijana, mykän häiriöäänien lähettäjänä. Tämän lisäksi sivu muistuttaa ulkonäöltään saastunutta kaupunkia. Musta sivu pakottaa tiedostamaan, että elämme kielessä kuin saastuneessa ilmassa, koska kohdassa tavallinen kielellisen kommunikaation vastaanotto keskeytyy ja ajelehtiminen pysähtyy.

Musta sivu on poikkeava myös lukunopeuden kannalta, josta tavallisesti on mahdollista esittää melko tarkkoja arvioita, jotka suhteutuvat sivulla olevan tekstin määrään ja sen sanastolliseen ja kielelliseen vaikeuteen. Keskiäikaisissa käsikirjoituksissa marginaaliin jopa lisättiin lukunopeutta ja muistamista edistäviä ohjeita, kuten ”tätä tietä”, ”hidasta”, ”silmäile tämä nopeasti” tai ”nota bene” (Buzard 1993, 122). Nämä seikat ovat merkittäviä ajelehtivan lukemisen kannalta, koska kuten *dérivellä* kaupungissa myös ajelehtivassa lukemisessa voi vapaasti viipyillä tai jopa pysähtyä tietyissä kohdissa, edetä tasaisella nopeudella tai toisaalta kiihdyttää ja pitää nopeaa tahtia yllä toisissa kohdissa. Musta sivu on kohta, jossa menetetään ajantaju, koska sivun voi toisaalta ohittaa hyvin nopeasti tai sen kattamiin merkityksiin voi eri lukureittien konteksteissa käyttää paljon aikaa.

Yksi kaupungin rakentumista muistuttava seikka ovat *Aperitiffin* eri editiot vuosilta 1965, 1978 ja 2015. *Aperitiffin* avoin kaupunki muuttuu tekstiarkkitehtuuriltaan eri editioissa samalla tavalla kuin kaupunkitila muuttuu vanhojen rakennusten purkamisen uusien rakennusten rakentamisen myötä. Paratekstien, kuten kritiikkien ja tekijän päiväkirjan, liittäminen osaksi teosta mahdollistaa sen, että lukija voi lukiessaan ajelehtia romaanissa tekstuaaliin tiloihin, jotka löytyvät normaalisti erillisistä julkaisuista. Teoksen 1978 ilmestyneen uusintapainoksen loppuosaa silmäillessä huomaa muun muassa sellaisia uusia typografisia rakennuksia kuin romaanista tehdyt kritiikit ”Kol-laashiromaanin tavoitteista” ja ”Ruumiiden Tshistikov”. Tämän lisäksi voi törmätä Kemin kirjastojupakan dokumentteihin. ”Omia kirjanlehtiä” taas on purettu vuoden 1975 osiossa yhden sivun mittaiseksi. Vuoden 2015 editiossa

<sup>6</sup> ”parasite 2 n. m. pl. (1923) Perturbations dans la reception des signaux radioélectriques” (Robert 2015, 1802).

se on jätetty teoksesta kokonaan pois ja sen tilalle tekstimaisemaan on liitetty uutta materiaalia.

## Lukeminen, kirjoittaminen ja kaupunkitilassa liikkuminen Tauno Salmen tuntikirjassa

Ajelehtiva lukeminen sisältää yhtymäkohtia Roland Barthesin käsitykseen luettavasta (*lisible*) ja kirjoitettavasta (*scriptible*) tekstistä, joita hän käsittelee kirjassa *S/Z* (1970). Luettavat tekstit hän määrittelee sellaisiksi, jotka voidaan vain vastaanottaa. Lukija ei tällöin pysty vaikuttamaan tekstin merkityksenmuodostukseen, vaan hänelle jää pelkkä kuluttajan rooli. Kirjoitettava teksti taas jättää lukijan omille näkemyksille ja tulkinnoille enemmän tilaa.

Voimme kytkeä arviointimme ainoastaan käytäntöön, joka on kirjoittaminen. Toisaalta [tekstissä] on vain se, mikä on mahdollista kirjoittaa ja toisaalta se mitä ei ole enää mahdollista kirjoittaa: se mitä kirjoittaja on käytännössä tehnyt ja mitä siitä on jäänyt jäljelle, kenties hänen halunsa luovuttaa eteenpäin oma maailmansa? [– –] Miksi kirjoitettavuus on meidän arvomme? Koska kirjallisen teoksen tai kirjallisen työn tavoitteena on se, että lukijasta tulee kuluttajan sijaan tekstin tuottaja.<sup>7</sup> (Barthes 2000, 9–10; suom. RA.)

Barthes ei välttämättä viittaa siihen, että jokaisesta lukijasta pitäisi tulla kirjoittaja, vaan paremminkin siihen, että myös lukeminen voi olla tekstin merkityksen muodostuksen kannalta yhtä merkittävää toimintaa kuin kirjoittaminen. Vaikka hän puhuu teksteistä, voidaan tulkita, että hän viittaa enemmänkin lukijan ominaisuuksiin ja käsityksiin kirjallisuudesta. Tekstin kirjoitettavuus voidaan nähdä myös lukijan avoimuutena tekstin merkityksien rikkaudelle ja pyrkimykselle olla pysäyttämättä niitä vain yhdenlaiseen tulkintaan. (Helle 2009, 59.) Barthesin käsitys kirjoitettavasta tekstistä on lähtökohdiltaan samankaltainen ajelehtivan lukemisen kanssa. Erot liittyvät siihen, että jälkimäisessä lukijan rooli tekstin merkityksen luojana viedään pidemmälle. Tämä

<sup>7</sup> "Notre évaluation ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est celle de l'écriture. Il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire : et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire : ce que est dans la pratique de l'écrivain et ce qui en est sorti : quelles textes accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien? – – Pourquoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte." (Barthes 2000, 9–10.)

näkyä esimerkiksi siinä, että ajelehtivassa lukemisessa ovat keskeisiä erilaisten lukureittien luominen, lukiessa tapahtuvan eksymisen käyttäminen havainnon tarkentajana ja tekstiarkkitehtuurin rakentamiseen osallistuminen.

Tauno Salmen tuntikirjassa Barthesin kuvaamat luettavuus ja kirjoitettavuus rinnastuvat Salmen tapaan tarkastella kaupunkitilaa, koska hän sekä lukee kaupunkia havainnoidessaan sitä että kirjoittaa kaupungista tallentaessaan sen tilojen herättämiä persoonallisia havaintoja ja tuntemuksia muistikirjaansa. Salmen voi kuitenkin nähdä ennen kaikkea kirjoittavana kaupunkitilan tarkkailijana. Hän ei vain passiivisesti vastaanota tilavaikutelmia vaan reflektoi niitä muistiinpanoissaan.

Luku voidaan nähdä yhtenä kirjan avainteksteistä, koska ainoastaan siinä mainitaan kirjan nimi *Aperitiff – avoin kaupunki*. On perusteltua myös tulkita, että Tauno Salmen havainnot ovat juuri tästä fiktiivisestä kaupungista, joka on nostettu teoksen nimeksi. Luku alkaa seuraavalla Salmen tekemällä huomiolla, joka voidaan nähdä myös kirjoittamisen rajoitteen asettamisena. Hahmon kirjoittamisen tavassa on muutenkin tiettyä menetelmälliselle kirjoittamiselle tyypillistä järjestelmällisyyttä, kuten se, että hän merkitsee tekemiensä havaintojen otsikoksi aina kuluvan tunnin. Lisäksi hän mainitsee muistiinpanoissaan, että hän kirjoittaa mitä kirjoittaa eikä editoi tekstiä jälkeenpäin. Salmi kirjoittaa muistiinpanoihinsa juuri sen, minkä *Aperitiffin* lukija saa nähtäväkseen. Muistiinpanojen avaamassa tilassa lukija kohtaa Salmen fiktiivisen maailman, joka on osa *Aperitiffin* avointa kaupunkia.

kadulla  
lähdin kävelemään pakenin tappelua muistin katuvani väkivaltaisia tekojani  
tein päätöksen (Terveen ihmisen Teräksen lujan päätöksen)  
teen kokeen yritän kirjoittaa tämän laskuvihkon täyteen muistiinpanoja  
tämän vuorokauden kuluessa yritän

Ajelehtivan lukijan näkökulmasta luku kiinnittää huomiota, koska siinä käsitellään useissa kohdissa kaupunkitilassa liikkumisen ja kirjoittamisen suhdetta. Seuraavassa otteessa verrataan kävelemistä ja lauseiden tekemistä toisiinsa. Kohdassa tekstin rytmi vastaa liikkuvan ihmisen askeleiden vaihtumisen tahtia. Muistiinpano on visuaalisesti rivitetty säkeisiin, mikä herättää lukiessa tunteen, että kävelemisessä tapahtuu aina pieni pysähdys, kun säe vaihtuu. Ot-

teessa ei ole kokonaisia kieliopillisesti erotettuja lauseita. Vaikuttaa siltä, että havainnon notkeuden säilyttämiseksi kielen syntaksia on rikottu.

hoen jauhan päässäni  
olla ylpeä jostain pyytää anteeksi kävellä  
kävellä tehdä lauseita jotka sisältävät  
kävellä kävellä sytyttää savuke  
kävellä polttaa ja kävellä  
ambulare ambulanssi

mitä tekemistä sanoilla kielellä on ”todellisuuden” kanssa.

Otteen lopussa puhuja alkaa epäillä kielen kykyä vangita todellisuutta. Assoiaatioketjussa yhdistyvät kävellä, *ambulare* (’kävellä’ latinaksi<sup>8</sup>) ja ambulanssi. Kielessä *dérivellä* olo johtaakin kummallisten epäloogisten merkityskimppujen keskelle. Sana ambulanssi johtuu sanasta *ambulare* ja tarkoittaa kirjaimellisesti ’kävelevä sairaala’.<sup>9</sup> Hämmäntynyt Salmi katsoo Tamperetta liikennelaitoksen hallien kattojen yli ja toivoo, että voisi luopua tarkkailijan ja kirjoittajan roolistaan ja sulautua osaksi kaupunkia.

Yksi erikoisimmista kirjoittamisen ja kaupunkitilan kuvauksista on kohdassa, jossa Salmi on baarissa nimeltä Ala-Voima; hän on juonut jo 11 olutta. Salmi tapaa baarissa mykän ja hänen kaverinsa, jotka ovat ”tulossa Turusta / jonne he olivat tulleet Rovaniemeltä”. Useat Suomen kaupungit Tampereen lisäksi ovat kollaasiromaanin hahmojen kautta tällä tavalla läsnä luvun tilankuvauksessa. Seurue kommunikoi keskenään kirjoittamalla sanomalehtien marginaaleihin, koska toinen kaveruksista on mykkä. Tämän jälkeen he ahautuvat vessan koppiin juomaan mykän mukanaan tuomaa viinaa. Sanomalehdet ovat jääneet pöytään, joten mykälle ei jää muuta vaihtoehtoa kuin kirjoittaa kopin kattoon.

<sup>8</sup> Aktiivin presens sanasta *ambulo* ’kävellä, olla kävelyllä’ (Streng 1955, 42).

<sup>9</sup> ”ambulance (n.) 1798, ’mobile or field hospital,’ from French *ambulance*, formerly (*hôpital*) *ambulant* (17c.), literally ’walking (hospital),’ from Latin *ambulantem* (nominative *ambulans*), present participle of *ambulare* ’to walk, go about’” (Harper 2001, s.v. ambulance).

mykkä piti pulloa vasemmassa kädessään  
sylkäisi oikean kätensä kämmensyrjään pyyhki katon  
ja kirjoitti nopeasti lisää  
sain kohtauksen  
tunsin olevani pääni sisässä  
jossa oli hieman tuttua hieman vierasta ja jotain joka kirjoittaa  
olin pää alapäin ja karistin tuhkaa lattialle  
pääkalloni yläosan luiden muodostamaan kuppiin.

Vessan kopin katto toimii kirjoituslupana. Sen sijaan että luvussa vain kirjoitettaisiin kaupungista, aletaan nyt kirjoittaa kaupunkitilaan. Tämä vastaa Salmen aiemmin esittämää pohdintaa siitä, miten hän haluaisi suhtautua kirjoittamiseen kuin mihin tahansa muuhun inhimilliseen, kuten puuhailuun, näpertelyyn ja terroriin. Pian tämän jälkeen tilanne muuttuu vapaan kaupungissa ajelehtimisen vastakohtaksi, kun vessakopin ahtautta korostetaan neljän henkilön sullouduttua sinne. Tämä tukaluuden tunnelma yhdistyy Salmen voimakkaaseen kokemukseen siitä, että hänen päänsä sisällä tilannetta tarkkaileva kirjoittaja on erillinen osa hänen aivojaan. Tuhkan sirottaminen omaan pääkalloon on voimakas ahdistuneisuuden ilmaus, jonka täpötäysi vessakoppi, humalatali ja itselle asetettu kirjoittamishaaste yhdessä tuottavat. Ajelehtijan sisäinen kokemus ei siis välttämättä aina yhdisty *dérivellä* olon vapauteen ja sattumanvaraisuuteen. Salmen tuntemus kuitenkin lievenee, kun hän siirtyy baarista Keskustorille kirjoittamaan.

## Situationistinen keräilijä

*Aperitiffin* kollaasimateriaalin tarkasteleminen situationistien *détournementin* kautta nostaa siitä esiin uusia piirteitä. Debord (2006a, 359; suom. RA.) määrittelee käsitteen: ”[V]almiiden esteettisten elementtien hyödyntäminen. Nykyisten tai menneiden taideteosten integroiminen paremman ympäristön rakentamiseen.”<sup>10</sup> Ranskankielisen sanan *détournement* merkityksiä ovat ’pois tai toisaalle johtaminen’ ja ’kaappaus’ (Sundelin & Kalmbach 2008, 517). Pois ja toisaalle johtaminen ovat ajelehtivan lukemisen kannalta tärkeitä merki-

<sup>10</sup> ” – détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu.” (Debord 2006a, 359.)

tyksiä. Kollaasiromaanin muualta lainattu materiaali saa lukijan kääntymään lukureitillään. Se todella kaappaa hänet, kun hän alkaa pohtia materiaalin alkuperäistä merkitystä ja kontekstia.

*Détournement* on kollaasille läheinen käsite, mutta situationistit liittivät siihen poliittisia merkityksiä. Kyse oli aluksi plagiaatin ja kollaasin poliittisesta muodosta, jonka tavoitteet olivat vallankumouksellisia pelkkien esteettisten vaikutelmien luomisen sijaan (Debord 2006a, 359). *Détournementin* tavoitteena oli rikkoa taiteilijanon kultti ja kääntää lainattujen elementtien merkitykset poliittisiksi. Kyseessä oli vastarinta speaktaakkeleita kohtaan, joiden tunnistamiseen situationistit kehittivät termin *ultradétournement*. Sen avulla arkisille sanoille ja eleille voitiin antaa muita kuin niille tyypillisiä merkityksiä. Mikä tahansa sana tai ele voitiin kääntää miksi tahansa muuksi. (Debord & Wolman 1956, 221–229.) Myös ajelehtiva lukija suhtautuu kriittisesti luovan neron kulttiin ja keskittyy toimintaan, jossa uudelleentulkinnan ja osallistuvan lukemisen avulla annetaan uusia merkityksiä jo olemassa oleville teksteille ja muutetaan niitä vastaanoton avulla. *Aperitif*fissa ei ole juuri lainkaan suoria sitaatteja kaunokirjallisuudesta tai lainoja kuvataiteesta, kun sen lukujen mototkin liittyvät algebraan ja sanakirjalainauksiin. Tämän sijasta teos tuo romaanin kontekstiin lainauksia ja faksimileja, joilla on alun perin selkeä käyttöarvo. Näitä ovat muun muassa kirjaston artikkelilista tai logaritmitaulukko.

Aronpuron voi nähdä keräilijänä, joka vapauttaa dokumentit hyödyllisyyden orjuudesta. Kollaasiromaanin dokumenttien keräily sisältää analogian tavaroiden keräilyyn. Benjamin (1986, 51–52) kuvaa tavarain keräilijää seuraavalla tavalla.

Hän ottaa esineiden kirkastamisen elämäntehtäväkseen. Hänelle lankeaa sisyfoksentyö pyyhkiä esineistä omistuksen avulla niiden tavaraluonne. Mutta hän antaa niille vain keräilyarvoa käyttöarvon sijasta. Keräilijä ei uneksi pelkästään kaukaisesta ja menneestä maailmasta, vaan myös paremmasta, jossa ihmiset tosin tarpeiltaan ovat yhtä vähän tyydytettyjä kuin arkipäivän maailmassa, mutta jossa esineet on vapautettu hyödyllisyyden orjuudesta.

*Aperitif*fissa dokumentit on vapautettu niiden alkuperäisestä käyttöarvosta ja siihen liittyvästä hyödyllisyydestä. Aronpuro kuitenkin poikkeaa Benjaminin esittämästä keräilijän mallista siinä, että hänen tuottaa kokoamiinsa doku-



mentteihin keräilyarvon lisäksi esteettistä arvoa, kun hän liittää ne osaksi romaania.

*Aperitiffi*ssa erityisesti faksimilet ovat dokumentteja, joiden alkuperäinen käyttöarvo muuttuu, kun ne siirretään osaksi kaunokirjallista teosta. Selvästi kaupallisesta yhteydestä irrotettuja dokumentteja ovat Aurinkomarkiisien tilausohje, Sähkömaksu, Tukkuliike Å. Lundellin tavaraluettelo, Sähkömaksun karhukirje ja Sähkön katkaisukirje. Teos ei sisällä yhtään varsinaista mainosta faksimilena, vaan edellä mainituilla dokumenteilla on alkuperäisessä yhteydessä kaikilla hyvin selkeä tehtävä.

Miellän Aronpuron situationistiseksi keräilijäksi, koska hänen romaaninsa on lakonisuudessaan kriittinen suhteessa tavaratalouteen. Hän tuo *Aperitiffiin* tavaran tai rahan vaihtoon liittyviä dokumentteja, jotka eivät perustu Debordin kritisoimaan mielikuvatalouteen, koska ne ovat niin arkisia ja funktionaalisia, ettei niihin ole luontevaa liittää mielikuvien tuottamia haluja. Niitä on myös vaikea käsitellä Marxin (1974, 77) tavarafetisismien käsitteen kautta, koska kyseisille dokumenteille on vaikea kuvitella yliaistillisia, maagisia tai seksuaalisesti vetovoimaisia ominaisuuksia. Esimerkiksi sähkölaskujen kohdalla tämä pitkälle viety funktionaalisuus liittyy myös romaanin merkityksen muodostukseen. Sähkömaksu ja sen karhukirje on sijoitettu teoksessa erilleen toisistaan ennen mustaa sivua. Mustan sivun jälkeen on sijoitettu sähkön katkaisuilmoitus, jolloin yksi ilmeinen mustan sivun tulkinta on sähkökatkos.

Faksimilejen funktionaalisuus liittyy myös siihen, että kaikki niistä ovat kopioitavia dokumentteja, joissa ei ole yksilöllisiä piirteitä. Benjamin (1986, 49) on tuonut esiin, että tavaran käyttöarvon merkityksen hiipumisen ja tavaroiden massatuottamisen oireena on luksusteollisuudessa syntynyt *spécialitén* käsite, jossa tavaran merkitsemisen avulla siitä tehdään erityinen. *Aperitiffin* viisi aiemmin esiin nousutta dokumenttia ovat kohosteisen yleisiä eikä niihin ole yritetty liittää erityisyyden arvoa. Tämä korostuu tavaraluettelossa, jossa esineitä kuvataan pelkästään niiden ulkoisten ominaisuuksien kautta esimerkiksi ”pyöreä, iso, pieni, muovia ja puupäällä”. Aurinkomarkiisien tilausohjeessa ei ole tiedossa edes yritystä, johon kaikille tilauksen tekijöille identtinen lomake tulisi lähettää. Ainut poikkeus tähän on se, että sähkömaksut on osoi-

tettu Tauno Salmelle. Sähkön katkaisuilmoituksessa ei taas enää ole Tauno Salmen nimeä, vaan siinä ilmoitetaan vain rahasumma, jonka hän on velkaa Tampereen kaupungin sähkölaitokselle. Yksilöllisestä laskun maksajasta on tullut kasvoton perintäkirjeen vastaanottaja.

Tavaraluettelo on myös hyvä esimerkki siitä, miten kontekstista toiseen siirretty dokumentti herkistää ajelehtivan lukijan tekstin poeettiselle funktiolle. Todellista tukkuliikkeen tavaraluetteloa harvoin tarkastelisi lyyrisestä näkökulmasta, mutta kollaasiromaanin kontekstissa seuraavat faksimilesta poimitut esineet assosioituvat luettelorunoon: ”peili, peiliharja, pikari, pyykkipoika, pyykkinaru, pääsuka, rikkalapio, rannekello, taskukello, seinäkello, rannekkeet, savukkeensytyttäjä, saippuasia ja saunakiulu”. Faksimilet sisältävät samanaikaisesti kaksi lukutapaa: alkuperäisen käyttöarvoon perustuvan ja myöhemmän käyttöarvosta vapautetun kaunokirjallisen kontekstin. Alkuperäinen lukutapa ikään kuin vuotaa läpi kaunokirjalliseen teokseen, mutta se ei pysty peittämään alleen niitä lukuasentojen vaihteluita ja mahdollisuuksia, joita kollaasiromaani tarjoaa lukijalle.

*Aperitif*fissa funktionaaliset dokumentit, jotka edustavat yleistä todellisuutta, on yhdistetty hyvin intiimeihin tekstilajeihin, fiktiivisiin muistiinpanoihin ja päiväkirjateksteihin. Kuten aiemmin nousi esiin, Tauno Salmen elämä on eräänlaista *dérive*ä Tampereella, joka etenee baareista baareihin ja lopulta suistuu raiteilta. Tässä suhteessa nousee esiin ristiriita funktionaalisten dokumenttien ja henkilökohtaisten tekstien välille. Ensimmäiset edustavat yleistä todellisuutta, joka on korostuneen järjestyksessä, kun taas teoksen hahmon henkilökohtainen elämä on jatkuvasti suuressa epäjärjestyksessä. Tässä alakuloisessa ristiriidassa käyttöarvosta vapautetut arkipäiväiset dokumentit alkavat ilmaista outoa kauneutta ja rauhaa.

## Ajelehtiva lukeminen

Lopuksi käsittelen sitä, millaisia yksityiskohtia *Aperitif*fissa ajelehtiminen nosti esiin lukutavasta. Kyse on yhdestä luennasta, joka ei tyhjennä ajelehtivaa lukemista; toisen lukijan ja teoksen kohdalla esiin nousevat yksityiskohdat olisivat erilaisia. Löydettyjä lukutaktiikoita voi kuitenkin soveltaa myös muihin teoksiin.

Ajelehtiva lukija tutustuu tekstin materiaaliin ja sisällöllisiin paikkoihin selaillemalla teosta. Hän tutkii millaisia välittömiä tunteita ja ajatuksia ne herättävät. Hän ajelehtii lukijan tavallisten ympäristöjen ulkopuolelle, leikkii lukiessaan ja hankkii tällä tavalla uutta tietoa teoksesta. Ajelehtiva lukija purkaa näkemystä, jossa kirjoittaja nähdään luovana toimijana ja lukija vastaanottajana, koska lukureittejä tehdessään hän osallistuu romaaniin. Hän luo vaihtoehtoisia ja tilapäisiä lukureittejä sekä suhtautuu ajelehtimisen kohteena olevan kaunokirjallisen teoksen rakenteeseen ja sisältöön kriittisesti, pyrkien tunnistamaan siinä hyödynnettyjä kirjallisia konventioita. Hän ei välttämättä lue kirjaa kokonaan, mutta kiinnittää sivuraiteille ja umpikujii eksyessään erityishuomiota yksityiskohtiin, jotka eivät ole laajemman tekstikokonaisuuden kannalta samalla tavalla merkittäviä.

Ajelehtiva lukija tunnistaa flaneerauksen vaikutuksen toimintansa taustalla, mutta samaistuu silti enemmän *dériven* harjoittajaan. Flanööri avasi *dériven* harjoittajalle kaupunkitilan tarkkailun kannalta keskeisiä seikkoja alkaessaan lukea kirjallisuus- ja kuvataideviittausten kautta modernia kaupunkia. Hän tarkkaili sen ohimeneviä ilmiöitä avoimesti ja hyväksyi makunsa piiriin uusia estetiikan muotoja kuten muodin ja pilapiirrookset, mutta etsi niistä kuitenkin ikuisia ja universaaleja piirteitä.

*Dériven* harjoittaja törmää saman tyyppisiin estetiikkoihin, mutta etsii niistä paremminkin mahdollisuuksia kritiikkiin. Flanööri elää kulutustavaroiden keskellä ja kokee uutuuden kiehtovana, kun *dériven* harjoittaja suhtautuu kulutuskulttuuriin kriittisesti. Hän ei etsi uusia alueita kuin tutkimusmatkailija valloittaakseen ne, vaan ollakseen vuorovaikutuksessa elinympäristönsä kanssa ja löytääkseen paikoille, jotka ovat paremminkin jääneet huomion katveeseen tai jotka muut ihmiset ovat hylänneet. Flanööri säilyttää arvokkuutensa, kun *dériven* harjoittaja välittää vain siitä, miten hän voi taistella oman autonomisen tilansa puolesta, leikkiä ja kyetä suhtautumaan kriittisesti tekstin tarjoamiin merkityksiin. Flanööri ei päädy syrjäisille sivukaduille tai umpikujii, hän ei eksy. Toisin kuin *dériven* harjoittaja, jonka arkista ympäristöä nämä tilat ovat ja joista hän löytää uusia tekstimaisemia ja yllättäviä romaanin tulkintamahdollisuuksia.

Ajelehtiva lukija kiinnittää huomiota tekstin tarjoamiin erilaisiin poikkeuksellisiin lukemisen mahdollisuuksiin. Ajelehtiva lukija on valmis tekemään U-käännöksen lukemisessa. Hän hyödyntää tarpeen mukaan erilaisia luku-nopeuksia. Hän on valmistautunut ylittämään erilaisia teoksen hiljaisia luku-rajoja. Hän voi esimerkiksi seurata tekstiä aukeaman yli ja luoda näin uuden-laisia tulkintoja. Ajelehtiva lukija ei erottele proosan ja runouden lukemisen keinoja erillisiksi toisistaan. Jos romaania lukiessa on hyötyä siitä, että tiettyjä yksityiskohtia lukee runouden tapaan, hän tekee niin.

Ajelehtiva lukija kiinnittää huomiota kollaasiromaaniin tuodun materiaa-lin lähtökohtiin ja siihen, miten niiden alkuperäinen lukutapa vuotaa osaksi kaunokirjallisuuden lukemista. Hän on tietoinen siitä, että lukuasennot voi-vat olla ristiriitaisia tämän seurauksena. Kollaasiin valitun dokumentin al-kuperäiskonteksti voi vastustaa lukutapaa, joka on kaunokirjallisen teoksen osana luonteva. Tämä ristiriita ei näyttäydy negatiivisena ajelehtivan lukijan näkökulmasta, vaan tuo lukemiseen paremminkin lisää tasoja.

Ajelehtiva lukija pyrkii olemaan tietoinen erilaisten merkkien ja niiden tuottamien merkitysten joustavuudesta, kun niitä tulkitaan osana erilaisia lukureittejä ja niiden käsittelykonteksti vaihtuu. Ajelehtiva lukija keskittyy toimintaan, jossa tavoitteena on uudelleentulkinnan ja osallistuvan lukemi-sen avulla antaa vaihtoehtoisia merkityksiä teksteille ja muuttaa niitä vastaan-oton avulla. Hän tunnistaa *détournement*in kaunokirjallisessa teoksessa. Hän suhtautuu kriittisesti kielen ja tekstin rakenteisiin, muttei kuitenkaan pyri yhteiskunnan ulkopuolelle tai lopettamaan kommunikaatiota muiden kans-sa. Ajelehtiva lukija ei pidätä hengitystä. Hän ei elä kielessä kuin saastuneessa ilmassa, vaan ulottaa kriittisen tulkintansa kollaasiromaaniin tekstuaalisena tilana, joka koostuu fyysisestä kirjaesineestä, tekstin typografisista ja visuaali-sista tiloista sekä teoksen fiktiivisestä maailmasta.

## Lähteet

- Aronpuro, Kari 1965. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 1978. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Toinen, laajennettu painos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Aronpuro, Kari 2015. *Aperitiff – avoin kaupunki*. Helsinki: ntamo.
- Baudelaire, Charles 2001. *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. ja toim. Antti Nylén. Helsinki: Desura.
- Barthes, Roland 2000 (1970). *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, Walter 1986. Pariisi 1800-luvun pääkaupunki. Suom. Keijo ja Ossi Rahkonen. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen, *Moderni/Postmoderni*. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Jyväskylä: Gummerus, 43–60.
- Benjamin, Walter 1989. Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Suom. Raija Sironen. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto / Tutkijaliitto, 139–173.
- Benjamin, Walter 1999. *A Berlin Chronicle. Walter Benjamin Selected Writings*. 2 vols. Trans. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter 2014. *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista suurkaupungista ja taiteesta*. Suom. ja toim. Taneli Viitahuhta ja Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Bulson, Eric 2010 (2006). *Novels, Maps, Modernity: The Spatial Imagination, 1850–2000*. New York & London: Routledge.
- Buzard, James 1993. *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to 'Culture', 1800–1918*. Oxford: Clarendon Press.
- Debord, Guy 1958. Théorie de la dérive. *Internationale Situationniste* 2, 19–23.
- Debord, Guy 1959. Positions situationnistes sur la circulation. *Internationale Situationniste* 3, 36–37.
- Debord, Guy 2006a (1958). Définitions. Teoksessa *Œuvres*. Édition de Jean-Louis Rançon. Préface de Vincent Kaufmann. Avec la collaboration d’Alice Debord. Paris: Gallimard, 358–359.
- Debord, Guy 2006b (1963). All the King’s Men. Teoksessa *Œuvres*. Édition de Jean-Louis Rançon. Préface de Vincent Kaufmann. Avec la collaboration d’Alice Debord. Paris: Gallimard, 613–622.
- Debord, Guy 2006c (1967). *La société du spectacle*. Teoksessa *Œuvres*. Édition de Jean-Louis Rançon. Préface de Vincent Kaufmann. Avec la collaboration d’Alice Debord. Paris: Gallimard, 764–873.
- Debord, Guy & Wolman, Gil 1956. Mode d’emploi du détournement. Teoksessa Guy Debord, *Œuvres*, 2006. Édition de Jean-Louis Rançon. Préface de Vincent Kaufmann. Avec la collaboration d’Alice Debord. Paris: Gallimard, 221–229.
- Grönros, Eija-Riitta et al. (toim.) 2012 (2006). *Kielitoimiston sanakirja. Ensimmäinen osa*. 3. uudistettu painos. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Harper, Douglas 2001. *Online Etymology Dictionary*. Saatavissa: [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=ambulance](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=ambulance). Linkki tarkistettu 6.1.2016.

- Helle, Anna 2009. *Jäljet sanoissa: jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsitteksen tulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kotányi, Arttila & Vanceigem, Raoul 1961. Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire. *Internationale Situationniste* 6, 16–19.
- Marx, Karl 1974. *Pääoma: Kansantaloustieteen arvostelua. 1, Pääoman tuotantoprosessi*. Suom. O. V. Louhivuori, T. Lehén, M. Ryömä. Valmistanut painoon Friedrich Engels. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- McDonough, Tom 2002. Situationist space. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Ed. Tom McDonough. Cambridge et al.: The MIT Press, 241–265.
- Pyhtilä, Marko 2005. *Kansainväliset situationistit – spehtaakkelin kritiikki*. Helsinki: Like.
- Ramsay, August 1982. *Suomi matkaopas: käytännöllinen käsikirja*. Suom. Otto Manninen. Jyväskylä: Gummerus.
- Robert, Paul 2015. *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition millésime 2015. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Sederholm, Helena 1994. *Intellektuaalista terrorismia. Kansainväliset Situationistit 1957–72*. Jyväskylä Studies in the Arts, no. 44. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Serres, Michel 2014 (1980). *Le Parasite*. Paris: Fayard/Pluriel.
- Streng, Adolf 1955. *Latinalais-suomalainen sanakirja*. Helsinki: SKS.
- Sundelin, Seppo & Kalmbach, Jean-Michel 2008. *Ranska-suomi-suursanakirja*. Helsinki: WSOY.

# Kari Aronpuron kynäkamera

## *Aperitiff – avoin kaupunki* ja kokeileva neorealismi

*Kaisa Kurikka*

Ei ole kuin mustaa ja valkoista: kirjan aukeaman oikeanpuoleisen sivun täyttää musta suorakulmio ja sitä ympäröivät valkoiset reunukset. Kirjan sivu ei kerro mitään, se ei väitä mitään, se ei välitä mitään julkilausuttuja symbolisia merkityksiä. Se vain näyttää mustaa ja valkoista. Viimeistään tämän sivun myötä Kari Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin lukijasta tulee katsoja.

Kuvaa pysähtyy katsomaan, mutta samalla alkaa miettiä, mihin se viittaa, mitä se merkitsee ja minkälaisesta ilmaisumuodosta on kyse. Näitä kysymyksiä miettiessä alkaa tehdä rinnastuksia, jotka vievät sekä toisaalle romaanin muihin osioihin että teoksen ulkopuolelle. Mustan kuva toistuu romaanin kaikissa kolmessa eri versiossa. Uusimmassa, käsilläni olevassa näköispainoksessa, joka on ilmestynyt vuonna 2015, digipainojälki tekee mustasta vieläkin mustempaa kuin aiemmissa, vuosina 1965 ja 1978 julkaistuissa versioissa. Musta vaikuttaa affektiivisesti ja saa jopa kuvittelemaan, että musta katsoo takaisin.

Tämän kuvan ilmaisumuotoa voisi nimittää toiminnalliseksi eikä merkityksellistäväksi: kuva toimii. Kuvan ei-merkityksellistävä ilmaisumuoto ei asetu representatiivisen logiikan alaiseksi, sillä kuva ei niinkään esitä uudelleen jotakin itsensä ulkopuolista mustaa (ei-merkityksellistävästä semiotiikasta ks. Guattari 1977 ja 1996, 148–157). Kuva kuitenkin tuntuu liikkuvan ja toimivan, sillä sen voi lukiessa kytkeä monenlaisiin yhteyksiin.

Kuva kytkeytyy esimerkiksi romaanin ensimmäisen painoksen lopussa oleviin valkoisiin sivuihin vastakohtaisena niille. Sivut on nimetty kaunokirjoitusta jäljittelevällä *Omia kirjanlehtiä* -otsikolla – tälle otsikkosivulle on annettu sivunumero 10 vasemmassa alalaidassa, mikä poikkeaa teoksen yleisemmästä käytännöstä jättää sivunumerot merkitsemättä tai merkitä niitä poiketen tavanomaisesta alusta loppuun juoksevasta käytännöstä. Omia kirjanlehtiä voi laskea olevan yhdeksän: pelkkää valkoista, joka kutsuu täyttämään valkoisuuden mustilla merkeillä. Myöhemmissä painoksissa ei tätä omien valkoisten kirjanlehtien kutsua esitetä, sillä osio on jätetty pois. Joka tapauksessa täysvalkoiset sivut asettuvat suhteeseen mustan, valkoreunaisen suorakulmion täyttämän sivun kanssa: kun niitä suhteuttaa toisiinsa, tuntuvat valkoiset avoimelta, potentiaaliseen viittaavalta tilalta, joka on joko täytettävissä rajattomin vaihtoehdoin tai jätettävissä itsekseen – suhteutettaessa valkoisuuteen musta sivu tuntuu sulkeumalta.

Mustan suorakulmion täyttämä sivu kytkeytyy myös eri taiteissa esitettyihin mustiin suorakulmioihin. Täten romaani osallistuu esimerkiksi erilaisiin taiteellisen ilmaisun traditioihin, joita kaikkia vaikuttaa yhdistävän uudistavuus, kokeilevuus. Sanataiteen alueella Aronpuron mustan suorakulmion voi liittää Laurence Sternin *Tristram Shandy – elämä ja mielipiteet* -romaanin (1759–1767) ensimmäisen kirjan kahdelle sivulle painettuihin mustiin suorakulmioihin, jotka seuraavat juuri niitä edeltävää osiota Yorickin kuolemasta ja Yorickin haudan kuvausta. Aronpuron romaani liittyy siis konkreettisesti omalla mustalla suorakulmiokuvallaan erilaisia graafisia ja visuaalisia keinoja käyttävän romaanin pitkään perinteeseen.

Aronpuron mustavalkoinen sivu kytkeytyy myös kuvataiteisiin ja taidehistoriaan. Venäläiseen historialliseen avantgardeen ja erityisesti sen kubo-futuristiseen otteeseen (kubofuturismista ks. Huttunen 2014, 19–45) liittyvä kuvataiteilija Kazimir Malevitš kehitti suprematistiseksi kutsumaansa monokromaattista ja nonfiguratiivista ilmaisua. Malevitšin tuotannossa on useita teoksia, joissa litteälle pinnalle on maalattu niin mustia, valkoisia kuin punaisia neliöitä. *Musta neliö* -teos (1915) ja sen myöhemmät versiot pyrkivät radikaalisti eroon kuvataiteen figuratiivisuudesta ja kuvailevuudesta (ks. esim. Hughes 1991, 85).



Visuaalisen ilmaisun alueella Aronpuron musta suorakulmio liittyy myös kokeelliseen elokuvaan. Sittemmin situationistina tunnetun Guy Debordin lettristiseen kauteen (ks. Miller 2012, 102–104; Parry 1992, 6) kuuluu filmille kuvattu *Hurléments en faveur de Sade* -elokuva (1952). Runsaan tunnin mittaisessa elokuvassa kuva liikkuu täysin valkoisena samalla kun ääniraidalta kuuluu satunnaisilta vaikuttavien repliikkien muodostamaa dialogia. Dialogi katkeaa lukuisia kertoja täyteen hiljaisuuteen, jonka aikana kuva vaihtuu mustaksi. Musta hiljaisuus kestää milloin muutamia kymmeniä sekunteja, milloin joitakin minuutteja tai lopun 24 minuutin ajan. Filmi kuitenkin liikkuu eteenpäin näyttäen pelkkää mustuutta. Elokuvan eräs repliikki kertoo, miten ennen elokuvan näyttämistä Guy-Ernest Debord astui näyttämölle sanomaan muutaman sanan johdatuksena elokuvaan. Repliikin mukaan Debord (1992, 12) sanoi: ”Elokuvaa ei ole. Elokuva on kuollut. Enää ei voi olla elokuvaa. Jos haluatte, keskustellaan.” Debordin kokeellista elokuvaa ja sen mustaa kangasta katsookin kommenttina elokuvan taiteeseen ja sen ilmaisukeinoihin: siinä missä Malevitšin mustat neliöt kyseenalaistavat maalauksen figuratiivisuuden, Debordin elokuva kyseenalaistaa taidemuodon kerronnallisuuden ja kuvallisen esittävyuden keskittyessään auditiiviseen ilmaisuun ja yksivärisenä etenevään kuvaan.

Katsoessa Kari Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin yhtä, valkoreunaisen mustan suorakulmion täyttämää sivua alkaa siis rakentua laaja kyseenalaistamisen ja kokeilevuuden kehys. Kuten edellä esiin otetut esimerkit, myös Aronpuron teos kommentoi omaa taiteenlajiaan ja kyseenalaistaa sen perinteitä. Romaanissa ”Tauno Salmen paperit” -osion mottoon on listattu erikielisinä kirjastoalan sanakirjaan viitaten sanaselitys, joka kuvaa osuvasti koko romaania ja sen eetosta:

to shift the book, to move the b.  
 déplacer le livre  
 das Buch umstellen  
 desplazar el libro, cambiar el l. de lugar  
 переставлять книга; передвигать к.  
 ranna kirja nurin, väärin

vocabularium bibliothecarii  
 UNESCO

Aronpuron teos ”pane kirjan nurin, väärin” omalla tavallaan. Kuten Debordin elokuva saa katsojan katsomaan elokuvaa uudella tavalla eli kuuntelemalla, Aronpuron romaani tekee lukijasta myös katsojan. Kuten Malevitšin neliöt kyseenalaistavat maalaustaiteen figuratiivisuuden, tuntuu Aronpuron musta suorakulmio vähintäänkin tuovan sanataiteen merkityksellistävän funktion rinnalle muitakin toimintatapoja kuin representatiivisuuden tai referentiaalisuuden. Kokeilevuuden yksi keskeinen elementti liittyykin juuri siihen, että kokeileva taide vie väline-erityisyyden, taiteenlajin materiaallisen olemismuodon tavanomaisiksi nimettävissä olevien ulottuvuuksien tuolle puolen. Aronpuron *Aperitifin* erityisyys vie kirjallisuutta myös kohti muita taiteenlajeja.

Romaanin mustan suorakulmion sisältämää sivua voi pohtia kysymällä, mikä on se todellisuus, johon kuva viittaa. Kazimir Malevitšin (1976, 133–134) suprematismien manifesti, joka ilmestyi alun perin vuonna 1915, käsittelee suuntausta nimenomaisesti ”uutena kuvataiteen realismina”. Suprematismissa perinteinen ”objektien ja esineiden realismi” – todellisuudesta tuttujen esineiden ja olioiden kuvaaminen todellisuutta vastaavina muotoina – on korvattu ei-esineellisillä väreillä ja pinnoilla, ”nollamuodoilla”, kuten maalaus mustasta neliöstä. Suprematismi siis yhtäältä vieraannuttaa katsojan irti konventionaalisista kuvauksen tavoista mutta myös tavasta nähdä todellisuus esineellistettyinä tietyiksi muodoiksi (Lodder 2013, 100, 104).

Suprematismille ominaista todellisuuden hahmottamista monokromaattisena muotona edustavat myös Aronpuron romaanin ilmestymisaikaa lähempänä olevan Yves Kleinin teokset sinisistä pinnoista. Klein kuului ranskalaiseen Nouveau Réalisme -ryhmään (1960–1963), jonka manifestin kirjoitti Pierre Restany vuonna 1960. Ranskalaiset uudet realistit, kuten myös yhdysvaltalainen pop art -suuntaus, pyrkivät yhdistämään taiteen ja elämän tiiviimmin toisiinsa tekemällä asetelmia ja kollaaseja, joissa käytettiin arkielämästä peräisin olevia esineitä ja materiaaleja. Uudet realistit halusivat ”syleillä koko sosiologista todellisuutta”, mutta ryhmän jäsenten teoksissa todellisuus ja tosi saivat monenlaisia muotoja Kleinin yksivärisistä teoksista arkisista esineistä sommiteltuihin kollaaseihin. (Ks. Kramer 2013.)

Seuraavassa tarkastelen Aronpuron teosta katselemalla ja lukemalla sen ilmaisun muotoja ja keinoja. Tarkastelussani kiinnitän huomiota siihen, mi-

ten Aronpuron teos *toimii* ja mitä se *tekee*. Pohdin, *miten* se liittyy tiettyihin ilmaisukeinojen perinteisiin. Kiintopisteenäni on kysymys siitä, miten Aronpuron romaani problematisoi todellisuuden ja sen kuvaamisen välisiä suhteita. Kysymys on laaja, ja tässä artikkelissa se rajautuu kysymykseksi siitä, miten *Aperitiff* liittyy realismeille ominaisiin kysymyksenasetteluihin, kuten todellisuuden sanoilla (ja kuvilla) kuvaamisen objektiivisuuteen ja todenkaltaisuu-teen. Pohdin, minkälaisesta realistisuudesta on romaanissa kyse.

Rajaukseni taustalla ovat teoksen nimen mahdollistamat reitit. Romaanin nimi *Aperitiff – avoin kaupunki* on luettavissa viittauksena Roberto Rossellinin neorealistiseen *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvaan (*Roma, città aperta*, 1945; teatteriensi-ilta Helsingissä 23.12.1955), mutta toisaalta teoksen nimen voi liittää myös Umberto Econ *Opera aperta* -teokseen (”Avoin teos”, 1962), kuten Kari Rummukainen (1999, 84–85) on osoittanut. Suhteutan Aronpuron tapoja kuvata todellisuutta sekä neorealismiin että Econ näkemykseen avoimesta teoksesta ”liikkeessä pysymisenä”. Erityisesti pohdin romaanin suhdetta katsomiseen, mutten niinkään suhteessa kuvataiteeseen kuin elokuvaan. Aronpuron tuotanto on tavattu liittää erityisesti kuvataiteisiin (esim. Tuohimaa 1990, 36–38, 70, 86), ja esimerkiksi Vesa Haapalan (2007, 287) mukaan ”1960-luvun suurista nimistä Aronpuro vie kenties pisimmälle kirjallisuuden suhteen kuvataiteeseen”. *Aperitiffin* aikalaiskriitikoista esimerkiksi Max Rand (6.11. 1965) ja Leo Lindsten (31.10. 1965) kuitenkin liittivät teoksen ja sen ”objektiivisuuden” myös ranskalaisen uuden aallon elokuvaan, kuten Jean-Luc Godardiin, sekä *cinema véritéhen*<sup>1</sup>. Artikkelissani pohdinkin, miten *Aperitiff* on liitettävissä elokuvallisuuteen – jos ollenkaan – ja nimenomaisesti italialaiseen 1940-luvun loppupuolen neorealistiseen elokuvaan, jonka yhteys Aronpuron teokseen vaikuttaa lähtökohtaisesti kaukaiselta.

<sup>1</sup> *Parnassossa* ilmestyneessä arvostelussaan Pekka Virtanen (1966, 90) liittää Aronpuron romaanin ”ranskalaiseen objektivismiin” ja ”kameransilmäteknikkaan”. Näin Virtanen rakentaa kytköksen *cinema véritéhen* ja erityisesti Dziga Vertovin ”kamerasilmä”-käsitteeseen, joka inspiroi *cinema véritén* dokumentaristisia pyrkimyksiä. Vertovin (ks. Michelson [ed.] 1984, 66–79) kirjoitusten mukaan kamerasilmä esimerkiksi havaitsee näkyvän maailman syvemmin kuin ihmisen silmä, kamerasilmä perustuu elämän deko-dukseen sellaisena kuin se on, kamerasilmässä vaikuttavat faktat, eivätkä näytteleminen, tanssi tai runous.

Tutkimuksessa Aronpuron romaania on liitetty niin jälkimodernismiin (Tuohimaa 1990) kuin modernismiin (Rummukainen 1999), mutta myös yhteys realistisuuteen ja realismiin on nostettu esiin niin aikalauskritiikeissä kuin myöhemmissä tarkasteluissa – tuon artikkelissani esiin aiemman tutkimuksen huomioita teoksen realismisuudesta. Jo teoksen muoto eli erilaisista teksti- ja kuvamateriaaleista koostettu kollaasi saa pohtimaan romaanin suhteita realismiin ja dokumentaarisuuteen (vrt. Joensuu 2016, 12). Tuon myös esille, miten Aronpuron teos kytkeytyy ja toimii suhteessa muuhun suomalaiseen 1960-luvun realistisia ilmaisukeinoja problematisoivaan kirjallisuuteen ja siitä esitettyihin muutamiin luonnehdintoihin. Niinikään suhteutan romaania 1960-luvun puolella välissä ilmestyneisiin muihin kollaasiromaaneihin.

*Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin liittyy ilmaisukeinojensa kautta monenlaisiin ja eri aikakausien ”uusiin” realismeihin. Näille kaikille on yhteistä eron tekeminen aiempiin realismeihin sekä kokeilu uudentavoin tavoilla hahmottaa todellisuus uudeksi ja kuvata sitä uusin tavoin.

### *Aperitiff – avoin kaupunki* ja ”todellisuuden” ilmaisukeinot

Aronpuron romaanin ”Tauno Salmen tuntikirja” -osio sisältää kirjaimellisesti eksperimentin, kokeen. Tauno Salmi kirjoittaa tekevänsä kokeen eli kirjoittavansa laskuvihkon täyteen muistiinpanoja yhden vuorokauden kuluessa. Tämä kuva Tauno Salmesta kulkemassa muistiinpanovihko kädessä todellisuutta tarkkailemassa on kuin parodiaa Émile Zolan tunnetun ”Kokeellinen romaani” -kirjoituksen (”Le roman expérimental”, 1880) hahmottamasta kirjoitusmenetelmästä eli luonnontieteen kaltaisesta todellisuuden tutkimisen metodista. Naturalistinen kirjailija kerää aineistoa ja tekee sillä kokeen toimien sekä tarkkailijana että testaajana. (Ks. Rossi 2009, 34–35.) Muistiinpanot on merkitty ylös tunnin välein, ja niitä kirjatessaan Tauno kulkee Tampereella, poikkeaa kapakoissa, tapaa erilaisia ihmisiä ja humaltuu. Mies kirjoittaa ylös myös juomansa oluet ja drinkit, ja humalatilan myötä muistiinpanot muuttuvat fragmentaarisemmiksi. Tuntikirjaan merkityissä muistiinpanoissa Taunon koe saa lisävivahteita, kun mies esimerkiksi kokeilee mahdollisimman vähän asiaa sisältävien lauseiden sanomista (kello 20.00) tai esiintymistä ”hauskana poikana” (kello 21.00 ja 22.00).

Kokeensa alussa eli kello 3.00 Tauno kirjoittaa, että ”tämä on kirjoittamisen asteelle yltävää ’todellisuuden’ tarkkailua”. Todellisuus-sana toistuu sitaattimerkeillä koristettuna myös kello 13.00 kirjatussa muistiinpanossa: ”mitä tekemistä sanoilla kielellä on ’todellisuuden’ kanssa”. Tämä lause on luettavissa sekä kysymyksenä että huudahduksena – tai harhaanjohtavana väitteenä, pohtiihan Tauno kello 14.00 sitä, miten sanat ovat pettäviä ja harhaanjohtavia välineitä.

Kysymys tai huudahdus ”Mitä tekemistä sanoilla ja kielellä on ’todellisuuden’ kanssa” avaa reitin moneen suuntaan. Ensinnäkin se problematisoi *todellisuuden* asettaessaan sen lainausmerkkien sisään. Sitaattimerkit saavat aikaan kysymysten tulvan, kuten mitä on todellisuus, kenen todellisuudesta on puhe ja onko todellisuudella – jonkinlaisena diskursiivisen todellisuuden ulkopuolisena materiaalisena maailmana – jotakin tekemistä kielellisen ilmaisun kanssa. Vai onko todellisuus sitä, mikä todellisuutena esitetään?<sup>2</sup> Kello 20.00 Taunun lause esiintyy erilaisessa muodossa: ”Mitä tekemistä sanoilla on todellisuuden kanssa?”. Silloin lause on kysymykseksi muotoiltu eikä todellisuus enää asetu lainausmerkkien sisään.

Todellisuus, todellisuuden kokeminen ja erilaiset todellisuuskokemukset olivat 1960-luvulla Suomessakin keskeisiä puheenaiteita. Juhani Niemi (1999, 160–161) esittää 1960-lukulaisen todellisuus-termin käsitteellisen lanseerauksen Jörn Donnerin tai Pentti Saarikosken aikaansaamaksi. Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmaan (1962) ja Donnerin vuonna 1961 peräänkuultamaan elokuvan perustehtävään ”maan todellisuuden tutkimisesta” liittyvät yhteiskunnalliset ja poliittiset sekä konkreettiset vaatimukset kuitenkin muuttuivat vuosikymmenen kuluessa niin, että todellisuus laitettiin sitaatteihin. Vuoden 1960 ensimmäisessä *Parnassossa* (1/1960) järjestettiin kiertokysely, jossa kirjallisen kentän toimijoilta, kuten kirjailijoilta ja tutkijoilta, kysyttiin muun muassa heidän odotuksiaan tulevan 1960-luvun kirjallisuudesta. Näissä odotuksissa toivotaan niin ”kikkailun” kuin ”klikkeilyn” loppumista sekä uudenlaista suhtautumista ajan oloihin. Pekka Lounela (*Parnas-*

<sup>2</sup> Lainausmerkit nimenomaisesti ’todellisuuden’ yhteydessä liittyvät romaania laajaan postmodernismin teoreetikkojen käymään keskusteluun todellisuuden simulaatio- ja/tai representaatioluonteesta: todellisuuteen pääsee käsiksi vain representaation kautta, kuten esimerkiksi sosiaalinen konstruktivismi väittää (ks. esim. Hall 1997).

so 1/1960, 6) kirjoittaa, miten ”[t]ällaisena murrosaikana, jota onneksemme saamme elää, itse todellisuus ilmenee problemaattisena [- -]. Ennen pitkää joutuvat myös kaunokirjailijat dokumentoimaan teoksissaan.” Myös Juhani Niemi (1995, 155) on ottanut esiin 1960-luvun alun proosan muutospaineeet, jotka ilmenivät dokumentaarisuuden vaatimuksina. Niemelle ns. aineistoromaani on 1960-luvun estetiikan innovaatio, tosin hänen mukaansa ”[- -] monet romaanityypin teoksista – esim. Kari Aronpuron, Markku Lahtelan tai Pentti Saarikosken – jäivät kokeiluiksi ilman kovin painavaa taiteellista arvoa.” Aronpuron romaani problematisoi omalta osaltaan tätä ajalle ominaista aluetta paneutumalla erityisesti siihen, miten todellisuutta voi ilmaista kielen (ja kuvallisen ilmaisun) välineellä.

”Mitä tekemistä sanoilla on todellisuuden kanssa” -lause menee suoraan representatiivisuuden ja referentiaalisuuden alueiden ytimeen, ja sekä Tauno Salmen tuntikirja että Aronpuron teos kokonaisuudessaan vastaavat lauseen esittämään kysymykseen. Tauno Salmen tuntikirjan merkinnät toimivat näytteinä todellisuuden havaitsemisen ja sen ylöskirjaamisen kokeesta; nämä näytteet tosin myös ironisoivat asetelmaa. Samoin koko romaani pyrkii vaikuttelmaan, että se on näytteiden kooste, näytekokoelma, joka ei niinkään esitä todellisuutta vaan antaa todellisuudelle avoimen tilan *ilmaista* itseään siinä. Koska Salmen lause on luettavissa myös huudahduksena, joka kieltää sanojen ja todellisuuden yhteyden, on tuntikirja ja romaani luettavissa myös luopumisena *esittävydestä* uudelleen-esittämisen eli re-presentaation merkityksessä. Taunon koko tuntikirja rakentuu samanaikaisuuden periaatteelle eli kirjoittamisen ja havaitsemisen yhtäaikaisuudelle, jota voisi nimittää myös tämyydeksi, tämänhetkisyyttä ilmaisevaksi tapahtumaksi<sup>3</sup>. Siinä ei synnytetä kuilua havaitun ja sen ilmaiseamisen välille, kuten re-presentaatiossa. Ajallisen etäisyyden sijasta tuntikirja pyrkii välittömään havaitsemisen ilmaisuun. Toisin ilmaistuna: Tauno Salmen tuntikirja pyrkii siis kirjaimelliseen realismiin eli todellisuuden jäljentämiseen todellisuuden tapahtumisen nyt-hetkessä.

<sup>3</sup> Käyttämäni ’tämyys’ liittyy Johannes Duns Scotuksen (1265/6–1308), keskiaikaisen merkittävän ajattelijan ’haecceitas’-käsitteeseen. Scotuksen mukaan kullakin yksilöllä on oma yksilöluonteensa eli ’tämyytensä’ (*haecceitas*) (ks. Holopainen 2008, 16). Tuntikirjan nyt-hetken painotus, tämyys, liittää osiota myös modernismille ominaiseen nykyisyyden kuvaamiseen.

## Kuvat ja sanat

Ilmaisu siis astuu esittämisen tilalle Aronpuron romaanissa. Tosin teokseen rakentuu paradoksi, sillä esittävydestä voidaan luopua ainoastaan keskittymällä esittävyteen – tämä lienee laajemminkin kokeilevalle taiteelle ominainen keskeinen impulssi. ”Täydellisesti” esittävydestä luopuminen mahdollistuu ainoastaan silloin kun kokeileva teos jätetään esittämättä eli kokonaan tekemättä, sillä kyseenalaistaminenkin tapahtuu aina vähintään presentaation (esittämisen), jos ei re-presentaation (uudelleen-esittämisen) alueella. Sanojen kyseenalaistaminen todellisuuden ilmaisemisen välineenä ja välittäjänä näkyy koko romaanissa myös visuaalisuuden, kuvan korostumisessa. Christopher Prendergastin (2000, 118, 128) mukaan teoretisoinneille kirjallisesta realismista on ominaista juuri se, että niissä kirjoitus, kirjoitettu muoto, yhdistyy visuaalisuuteen, näkemiseen ja katsomiseen. Aronpuron romaanissa näkyy samankaltainen pyrkimys. Halu sana-välineistä irtaantumiseen kirjautuu tunti-kirjaan konkreettisesti Taunon kirjoittaessa kello 14.00:

lopuksi emme tarvitse enää sanoja  
vapaudumme harhaan johtavasta välineestä  
tajuamme toisemme käsitteitä

Sanojen viittaussuhdetta johonkin todellisuudeksi nimettävissä olevaan entiteettiin Tauno Salmi pohtii tuntikirjassaan monin tavoin. Kirjoittamisko-keessa on kyse myös valinnoista, ja hän ottaakin esille valinnan problemaattisuuden ja nimeää valinnan subjektiiviseksi (klo 11.00). Tauno myös tietää kirjoittamisensa valintaperusteiden muuttuvan jatkuvasti humala-asteen syventymisen myötä. Kello 16.00, yhdeksannen oluen aikana, hän kirjoittaa, miten humalassa jotkut asiat vaikuttavat tärkeiltä eli muistiinpanemisen arvoisilta kun taas selväpäisenä ne eivät ole ollenkaan sitä. Näin Tauno kirjoittaa esiin perspektiivin ja kertomisen subjektiivisuuden, mitä perinteinen realismi usein välttelee pyrkiessään luomaan vaikutelman ”objektiivisesta” todellisuuden kuvaamisesta. Toisaalla syntyy ristiriitaisuutta suhteessa tähän valinnan subjektiivisuuteen, sillä kello 12.00 Tauno kirjaa muistiinpanoihinsa seuraavan:

pyrin kirjoittamaan objektiivisia lauseita  
pyrin tekemään muistiinpanoja jotka sisältäisivät  
mahdollisimman paljon asiaa tietoja jostain mahd. vähin sanoin

Tämä puolenpäivän aikaan esitetty pyrkimys muuttuu illan kuluessa vastakaiseksi, sillä iltasella Tauno lausuu lauseita, jotka sisältävät mahdollisimman vähän tietoa, kuten esimerkiksi ”kaunis ilma tänään” (kello 19.00).

Taunon päivällä esiin kirjoittama pyrkimys mahdollisimman suuren informaation ilmaisemisesta mahdollisimman vähin sanoin saa konkreettisen muodon romaanin laajassa ekfrasis-osiossa, joka on nimetty LUOKKAKU-VAKSI. Luokkakuva-osio liittyy myös Taunon tuntikirjassaan esittämään kysymykseen sanojen ja tode(llisuude)n välisestä suhteesta. Aronpuron romaanin ekfrasis-osio toimii kaunokirjallisuuden ekfrasikselle ominaiseen tapaan esittäytymällä paikkana, jossa problematisoidaan esittämistä ja tulkittaa (ks. Mikkonen 2005, 272–276, 281–281). Osio koostuu yhdeksättä sivua pitkästä virkkeestä, jota välimerkiterään pilkuilla ja kaksoispisteillä. Osio kulkee aukeaman oikeanpuoleisilla sivuilla. Virkkeen toisella sivulla, aukeaman vasemmalla puolella alkaa kulkea konekirjoitustekstinä Tukkuliike Å. Lundellin Tavaraluettelo, joka koostuu erilaisista ”artikkeleista” eli ryhmitellyistä myytävistä tavaroista ja niiden kappalehinnoista – tavaraluettelo kulkee aakkostettuna. Myös tavaraluettelo on yhdeksän sivua pitkä, ja sen sivut 7 ja 8 on painettu aukeamaksi, jolloin Luokkakuvan kaksi viimeistä sivua avautuu aukeamaksi.

Luokkakuva-otsikon alla on suluissa mottomaisesti toimiva ilmaus ”(White Young Mans Blues)”, joka yhdessä otsikon kanssa antaa kuvaukselle tietyn ihmisryhmän määreet. Otsikko toimii kahdella tasolla, sillä yhtäältä nimityksen voi mieltää kuvaksi (yhteiskunta)luokasta ja toisaalta koululuokan valokuvaksi. Osiossa ”minä” kuvaa kansakoulun aulaan kuvattavaksi asettuneen koululuokan jäseniä, niin opettajaa kuin 40 poikaa.

Verbitömissä kuvauksissa minä ottaa esiin poikien sijoittumisen rivistösä ja erilaisia fyysisiä tuntomerkkejä hiuksista pituuteen, vartalon muodosta kasvoihin ja nenään sekä korvanipukoihin. Kuvaukset seuraavat toisiaan, mutta ajoittain minä liikkuu kuvattavan kohteen ilmitasosta kuvan ulkopuolelle esimerkiksi muistamalla puheena olevasta pojasta jonkin (mustavalkoisessa) kuvassa näkymättömän seikan tai kirjoittaessaan unohtaneensa joitakin tunnuspiirteitä. Minä esimerkiksi muistaa jonkun pojan änkyttäneen tai on



muistavinaan jollakin pojalla olleen palavan ruskea tukka tai yllättäneensä jonkun onanoimasta koulun vessassa.

Näitä kuvan ulkopuolelle meneviä minän tekemiä havaintoja pojista voi nimittää *biografeemeiksi* Roland Barthesin ilmausta hyödyntäen. Teoksessaan *Sade, Fourier, Loyola* Barthes (1976, 8, 9) kirjoittaa, miten olisi rakastettavaa, jos joku elämäkerturi näkisi sen vaivan, että ”muuttaisi elämän muutamaksi yksityiskohdaksi, muutamaksi mieltymykseksi, muutamaksi modulaatioksi” eli biografeemiksi sen sijaan että kuvaisi kohteensa biografiseksi sankariksi ja tämän elämän yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Näissä luokkakuvan yksityiskohdissa minä näyttäytyy juuri tuollaisena elämäkerturina, jonka esiintuomat yksityiskohdat, biografeemit, yksilöivät kuvatut pojat erityisiksi ja toisistaan erilaisiksi huolimatta siitä samankaltaisuudesta, joka syntyy kunkin pojan tiettyjä toistuvia elementtejä esittäen. Osiossa minä tuo esiin myös erilaisia mieleenjohtumia tai assosiaatioita, jotka saavat liikkeelle sysäävän voimansa kuvan pojista. Minä viihtyy myös asenteellisten kuvausten tai oman tietovarantonsa esiin tuomisen parissa, sillä hän saattaa nimetä ulkonäön hienostuneeksi tai yhdistää ristissä olevat sormet maariankämmekän (*Orchis maculata*) juuriin. Kun kuvauksessa tulee esiin minä, joka muistaa, muuttuu kielellinen ilmaus verbilliseksi kuin painottaen muistamisen subjektiivista tapahtumaa. Osiossa minä myös toistaa ”muistaakseni”-ilmausta, joka kyseenalaistaa muistojen ja toden välistä suhdetta tai ainakin ehdollistaa niiden välistä suhdetta kiinnittäessään huomion muistavan minän toimintaan.

Luokkakuva-osiota voi suhteuttaa myös Barthesin realistista kirjallisuutta koskevaan väittämään. Barthesin mukaan ”merkityksettömät yksityiskohdat” tuovat realistisille teksteille tyypillistä toden tuntua, todellisuusefektii (ks. Barthes 1993, 107–108). Aronpuron ”Luokkakuva” sen sijaan koostuu pelkistä yksityiskohdista, jotka rakentuvat luettelomaisesti. Osio tarjoaa siis eksessiivistä toden tuntua luettellessaan yksityiskohtia toisensa perään – se alkaa vaikuttaa jo ”liian” realistiselta<sup>4</sup>. Kuvauksen edetessä yksityiskohtien luettelomaisuus ja toisteisuus automatisoivat. Tällöin kielen pyrkimys tarkkuuteen ja

<sup>4</sup> Jann Matlock (1995) tarkastelee varhaisten realistien, kuten Honoré Balzacin, teosten vastaanottoa pohtimalla ”realistista katsetta”. Matlockin mukaan realisteja syytettiin juuri siitä, että heidän teoksensa sisältävät ”liikaa totta” (‘excess of truth’).

”mahdollisimman suureen informaatioon vähillä sanoilla” vahvistaa koko osion konventionaalisuutta, jolla ei lopulta vaikuta olevan mitään tekemistä todellisuuden kanssa (kuvauksen konventionaalisuudesta ks. Keskinen 2008, 285–286). Osion eksessiivisyys, toisteisuus ja luettelomaisuus tekevät siitä vaikeasti luettavan: ekfrasis tuottaa pikemmin vieraannuttavaa tuntua kuin todellisuusefektiä. Taunon tuntikirjassa esittämä idea välittää mahdollisimman paljon informaatiota mahdollisimman vähin sanoin toteutuu ekfrasiksessa, jos tarkastelee kutakin kohteena olevan pojan kuvausta yksittäisenä. Mutta näiden kuvausten ketjuuntuminen joukoksi ja moneudeksi tuottaa tietotulvaa, liikaa informaatiota, joka alkaa vaikuttaa turhalla. Osio ei kutsu merkityksellistämään vaan lukaisemaan, katsomaan.

Katse kiinnittyy ekfrasista silmäillessä erääseen anomaliaan. Jokaisen kuvatun pojan kohdalla minä ajoittaa valokuvauksen hetkeksi 7.5. 1948 klo 11.28. Osion seitsemännellä sivulla ajoitus on kuitenkin kerran muodossa 7.5. 1984 klo 11.28. Tätä vuosiluvun muutosta voi pitää tahattomana tai tahallisenä poikkeamana tai virheenä – se toistuu romaanin eri painoksissa. Romaanin ensimmäisiin versioihin nähden tulevaisuuteen viittaava vuosiluku toimii osiossa eräänlaisena barthesilaisena *punctumina* (ks. Barthes 1985, 32–33) eli silmään pistävänä ja outona osatekijänä. Juuri tämä vuosiluku-punctum on luokkakuvaosiossa se kohta, jossa syntyy suhde kielen ja tode(llisuude)n välille: vuosiluku tuo luettelomaisesti etenevään tekstiin toden tuntua juuri virheellisyyteen viittaavan efektinsä myötä.<sup>5</sup>

1984-vuosilukuun ujuttautuvaa toden tuntua voisi ajatella myös paikkana, jossa tekijäys saa materiaalsen merkin. Romaanin ”Varasto”-nimisen osion viimeisellä proosamaisesti etenevällä sivulla kirjoitetaan ns. kirjoituskouristuksesta eli toimintaneuroosista, joka ilmenee kirjoittamiseen ryhdyttäessä käsivarren lihasten kouristumisena. Kouristukset voivat tehdä kirjoittamisesta jopa mahdotonta. Tekstiosio myös rinnastaa kirjoittajan latojaan, joka saattaa latoessaan tehdä erilaisia koukeroliikkeitä kirjakkeita liikuttaessaan.

<sup>5</sup> Teoksessaan *The Return of the Real* (1996) Hal Foster käsittelee amerikkalaista neo-avantgardea. Fosterin mukaan neo-avantgardessa ja avant-popissa tapahtuu ”toden paluu”, jota hän tarkastelee erityisesti nimeämällä sen ”traumaattiseksi realismiksi”. Foster käsitteellistää valokuvien tuottaman ”traumaattisen” affektin juuri Barthesin *punctum*-käsitteen ja Jacques Lacanin *tuché*-termin kautta.

Vuosilukupoiikkeamakin on yhdenlainen tekijä-latojan kirjoituskouristus, koukeroinen muutos tekstin typografiassa.

Vuosiluvun voi liittää myös romaanin tapaan rakentaa toisaalla mielenkiintoinen asetelma ”toden” ja ”todellisuuden” sekä kirjoittamisen välille. Tauno kirjoittaa muistiinpanoissaan klo 3.00: ”uskon joka hetki olevani toden runoilija”. *Tosi* ei ole tässä yhteydessä sitaateissa; ”toden runoilija” -ilmaus puolestaan asettuu suhteeseen romaanin lopussa olevan Reino Salmen päiväkirjamerkintöjen jatko-osan kanssa. Reino Salmi kirjoittaa 4. päivä näin: ”V.A. Koskenniemi kuoli tänä aamuna. Todellinen runoilija on lähtenyt.” Tässä Reino Salmen merkinnässä todellisuus ei siis ole niin sanottua todellisuutta, eikä Koskenniemi ole toden vaan todellinen runoilija. Tosi, todellinen ja ”todellisuus” kytkeytyvät Aronpuron romaanissa kirjallisuuteen ja kielellisen ilmaisun mahdollisuuksiin ilmaista. Olla toden runoilija, kuten Tauno, on jotakin muuta kuin Reino Salmen arvolauseke Koskenniemestä ikään kuin oikeana, aitona runoilijana. Meidän, lukijoiden maailmassa Kari Aronpuro on todellinen, olemassa oleva runoilija, ja tämä ”tosimaailman” runoilija näkyy konkreettisena jälkeenä vuosilukupoiikkeamassa.

## Kynäkameran liike

Silmän toiminta ei korostu luokkakuvaosiossa pelkästään minän kirjaamien, usein näköhavaintoihin perustuvien huomioiden myötä. Osion kirjoittava minä kuljettaa kynäänsä kuin kameraa tarkentuen tiettyihin näköhavaintopisteisiin. Vaikka minän kynän liike tapahtuu ajallisesti myöhemmin kuin kuvauksen kohteen tapahtuma-aika, ilmaisu pyrkii välittömään havainnon välittämiseen ja ajallisen etäisyyden poistamiseen. Kuten kameran kautta tapahtuva havaitseminen ei ole väli(nee)töntä eli objektiivista – kuvarajaus, näkökulma, perspektiivi, etäisyys – ei myöskään luokkakuvaosio ole missään mielessä objektiivista huolimatta luettelomaisuudesta. Jo pelkästään kirjaavan minän ilmaantuminen kieleen muistuttaa subjektiivisuudesta ja samalla asettaa kysymyksen alaiseksi myös valokuvan (näennäisesti) objektiivisen tavan tallentaa todellisuutta.

Teksti tekee (kuvitteellisesta) valokuvasta sanallisen ilmaisun painottaen näkemistä, katsomista ja liikettä suhteessa kuvauksen kohteisiin. Tätä voisi

nimittää muunnelmaksi Alexandre Astrucin vuonna 1948 lanseeraamasta ”kamerakynä”-ilmaisusta (*la caméra stylo*<sup>6</sup>). Kamerakynä-termi esiintyy Astrucin ”Caméra-stylo, elokuvan uusi avantgarde” -artikkelissa (”Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, 1948), jossa Astruc kirjoittaa tulevasta elokuvan avantgardesta suhteessa 20-luvun kokeelliseen elokuvaan (ks. Astruc 1969). Kirjoituksessaan Astruc visioi uutta elokuvaa, joka esimerkiksi tarttuu mihin tahansa aiheeseen, liikkuu pois realismista, ”visuaalisuuden tyranniasta”, narratiivin vaatimuksista. Sen sijaan, että kirjallisuus on elokuvan ensisijainen tarinankerronnan lähde, pitäisi elokuvaohjaajasta itsestään tulla kirjailija. Kamerakynä-termi liittyy ensisijaisesti elokuvan ilmaisukeinoihin. Elokuvaohjaajan tulisi nimittäin käyttää kameraansa yhtä joustavasti ja herkästi kuin kirjailija käyttää kynää, mutta nimenomaisesti elokuvan ominaisuuksia ja mediumia luovasti käyttäen. Kamerakynä ei tuota kirjallisuutta, vaan elokuvaa. (Ks. myös Gerstner 2003, 6–7.)

Astrucin kamerakynä-ilmauksessa on pikemmin kyse ”styluksesta” eli piirimestä kuin konkreettisesta kynästä. Aronpuron teoksessa piirtimen voisi nimetä *kynäkameraksi*, muunnelmaksi Astrucin termistä. Ekfrasis on kuin kirjoitettu kynäkameralla, joka yhtäältä kirjaa näkemänsä tietyn kuvakulman kautta rajatuksi mutta joka samanaikaisesti liikkuu sekä kielellisten että katsomiseen liittyvien konventioiden rajamaastoissa. Aronpuron kynäkamera sekä sanallistaa että kuvaa kuvin, liikkuen ja välillä pysähtyen.

Kynäkameran liikkuvuus näkyy myös siinä, miten Luokkakuva rytmittyy yhteen viereisellä sivulla kulkevan tukkuliikkeen tavaraluettelon kanssa. Katsojan silmä liikkuu ekfrasiksen ja Lundellin tavaralistan välillä, edestakaisin, pysähdellen, palaten, rytmisesti aksentoituen. Tavaraluettelon lukemisprosessi on erilainen kuin Luokkakuvan. Osoiden lukemisen erot eivät perustu

<sup>6</sup> Astrucin esseen julkaisuvuosi 1948 rakentaa hauskan kytköksen romaanin Luokkakuva-osiossa toistettuun vuosilukuun. Alaviitteessä 1 otan esiin Pekka Virtasen romaaniarvostelussa mainitseman ”kamerasilmä”-termin. Näkemykseni mukaisesti Astrucin termistä muunneltu ”kynäkamera” sopii Aronpuron ilmaisutapaan paremmin, sillä Aronpuron romaanissa on laajasti kyse siitä, miten teos rakentaa poeettista ilmaisua, josta syntyy Aronpuron *tyyli*. Tyyli-käsite ei siis niinkään viittaa kielen muoto-ominaisuuksiin tai kielellisiin ornamentteihin, vaan tyyli syntyy ajattelun muodosta ja muodossa – tyyli luo tekijän (ks. Kurikka 2013, 245–251; Kurikka 2016, 48). Jo Astruc liitti kamerakynä-ilmauksen tyylin problematiikkaan (ks. Astruc 1969, 67, 70).

pelkästään Tavaraluettelon materiaaliseen merkitsemistapaan eli isompaan kirjasimien pistekokoon vaan myös siihen, että tavaraluetteloon rakentuva toisto on erilaista kuin ekfrasiksessa. Ero syntyy erityisesti tekstin rytmistä ja rytmittymisestä. Tavaraluettelo listaa toki esineitä ja tarvikkeita ja antaa aina kullekin hinnan, mutta luetteloon kehkeytyvä samankaltaisuus on silti aina erilaista. Sillä rytmitys tavaraluettelossa antaa selvemmin mahdollisuuden tauotta katsomista ja lukemista sijoittaessaan kunkin artikkelin eri riville. Luokkakuvassa poikien kuvaukset sen sijaan muodostuvat tauottomammin (huolimatta välimerkkinä käytetyistä pilkuista ja kaksoispisteistä).

Tavaraluettelon ja Luokkakuvan ilmaisukeinojen rytmistä eroa voisi kenties suhteuttaa jopa eroon mitallisen ja vapaamittaisen ilmaisun välillä. Tavaraluettelo on kuin mitallista marssia ja luokkakuva vapaammin soljuvaa jatsia – tosin Luokkakuvaa voisi sen alussa olevaa mottoa mukailien kuvailla myös bluesiksi. Motto viitanee jazzia ja bluesia yhdistäneen pianisti-laulaja Mose Allisonin vuonna 1957 levyttämään kappaleeseen ”Young Man Blues”, joka on tullut tunnetuksi myös The Who -yhtyeen esittämänä konserttiversiona *Live at Leeds* -tallenteessa (1970).<sup>7</sup>

Luokkakuvaa ja Tavaraluetteloä lukee ja katsoo siis yhteen liittäen, ja tämä yhteen liittäminen mahdollistaa tekstiosoiden toimimisen myös analogistavalla tasolla. Luettelossa mainitut tavarat alkavat rinnastua kuvattuihin poikiin. Siinä missä Tukkuliikkeen tavaraluettelo toimii kapitalismin mukaisena markkinointina myynnissä oleville esineille, alkavat myös Luokkakuvassa kuvatut pojat näyttäytyä koululaitosinstituution tuottamina esineinä. Tämä rinnastus mahdollistuu juuri siksi, että Aronpuron kynäkamera laittaa romaanin osat liikkumaan ohi materiaalisen tilallisen sijoittautumisensa. Niistä tulee lukemisen myötä liikkuvia kuvia, liikekuvia.

<sup>7</sup> Allisonin sanoittamassa kappaleessa toistetaan muunneltuna lausetta ”A young man ain’t got nothin’ in the world these days”, joka rinnastetaan ”vanhaan mieheen, jolla on nykyään kaikki rahat” (”But you know nowadays/It’s the old man/He’s got all the money”). Moton mahdollistama yhteys Mose Allisonin kappaleeseen vahvistaa Luokkakuva-osioon ja Tavaraluetteloon rakentuvaa viittausta kapitalismiin. Lisäämällä moton alkuun *white*-sanon Aronpuro tosin tekee eron etnisten ryhmien välille: kyse on valkoisten nuorten miesten bluesista.

## *Aperitiff* – avoin kaupunki ja uusi realismi

Liikkuvaan kuvaan, elokuvaan, on Aronpuron romaani liitetty aiemminkin, kuten esitin kirjoitukseni alussa. Sinikka Tuohimaa (1990, 44) kytkee romaanin sen nimen kautta Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvaan. Tuohimaa löytää yhtäläisyyksiä elokuvan kuvaaman ”ajankohdan vaikean tilanteen ja vastarintaliikkeen toiminnan” ja Aronpuron romaanin käsittelemän ”kirjoitusajankohdan maailmantilanteen” välillä. Tämä maailmantilanne tulee esiin erityisesti Reino Salmen päiväkirjan lehtiutisviittauksissa. Salmi mainitsee esimerkiksi, että Hollannissa tuhannet ihmiset ovat joutuneet kodittomiksi padon murruttua hirmumyrskyssä (päiväkirjan jatko, 17. päivä) tai että Neuvostoliitto on räjäyttänyt pommin Jäämerellä (päiväkirjan jatko, 6.päivä). Myös Kari Rummukainen (1999, 84–85) liittää romaanin nimen Rossellinin elokuvaan ja sanoo nimen lähentävän teosta eurooppalaiseen, urbaaniin viitekehykseen. Itse liitän Aronpuron romaanin pikemmin Rossellinin käyttämiin neorealismien ilmaisukeinoihin kuin vaikkapa Tuohimaan tavoin temaattisiin tai aihealueita koskeviin yhteyksiin. Ilmaisukeinojen lisäksi Aronpuron romaanin liittään neorealismiin tapa suhtautua todellisuuteen.

Jo *Aperitiffin* esipuheessa K. K. yhdistää ”historialliset tyyli” ja uusien ilmaisumuotojen etsimisen kirjoittaessaan seuraavasti: ”Mielestäni nykyajalla ei ole mitään varsinaista tyyliä. [– –] Se koettaa historiallisten tyylien pohjalta löytää itselleen uusia ilmaisumuotoja ja siten mahdollisesti uuden tyylin.” Vaikka esipuhe ja sen koostuminen erilaisista tekstimateriaaleista mahdollistaa monenlaiset lukutavat ironiasta parodiaan, se yhtä kaikki kytkee ajankohdan (esipuhe on päivätty heinäkuulle 1965) ja uuden ilmaisun etsinnän yhteen.

*Aperitiffin* kytkös italialaiseen neorealistiseen<sup>8</sup> elokuvaan ei synny pelkästä Rossellinin elokuvan ja romaanin nimien yhteydestä vaan suhteesta todelliseen. Gilles Deleuzen (1989, 1–5) mukaan neorealismi ei määrity yhteiskunnallisen sisältönsä kautta vaan nimenomaisesti (est)eettisten muotokriteerien

<sup>8</sup> 1940-luvun loppu ja 1950-luvun italialainen neorealistinen elokuva ei ole monoliittinen liike tai koulukunta, vaan siihen nimetyt elokuvat toki eroavat toisistaan (ks. esim. Luzzi 2014, 7–9). Christopher Wagstaffin (2007, passim.) mukaan monet neorealistiselle elokuvalle yhteisiksi nimetyt piirteet eivät välttämättä toteudu yksittäisissä elokuvissa. Artikkelissani pääpaino ei kuitenkaan ole neorealististen elokuvien tutkimisessa, joten otan esiin neorealistisen suunnan yhteisiksi nimettyjä keinoja.

kautta. Neorealismissa on kyse todellisuuden saamasta uudesta muodosta: todellisuutta ei niinkään representoida tai tuoteta uudelleen vaan sitä kohti liikutaan, todellisuuteen suuntaudutaan optisesti ja auditiivisesti rakentuvien *tilanteiden* pikemmin kuin toimintaan perustuvien kohtausten kautta. Deleuzen (1989, 7) mukaan kysymys toden ja todellisuuden kuvaamisen objektiivisuudesta tai subjektiivisuudesta menettää tällöin merkityksensä. Myös tieto siitä, onko kyse kuvitelmasta vai todellisuudesta, on neorealismissa turhaa. Sen sijaan neorealismi liikkuu objektiivisen ja subjektiivisen, todellisen ja kuvitellun sekä fyysisen ja henkisen välisiä jännevälejä pitkin. Aronpuron romaanin Luokkakuva-osiota voikin hahmottaa juuri liikkeenä objektiivisen (kuvattujen poikien ulkopuolinen tarkkailu esineen kaltaisina) ja subjektiivisen (kirjaavan minän henkilökohtaiset muistialluusiot kuvatuista pojista) välillä. Muotona ekfrasis, sanaksi tehty valokuva, myös paikantuu liikkuvaksi kysymykseksi todellisuuden ja kuvitellun suhteesta. Aronpuron teoksen eri osiot hahmottuvat neorealistisen elokuvan tavoin tilanteiksi, kohtaauksiksi, joissa tilanne vaikuttaa keskeisemmältä kuin toiminta.

Deleuze (1989, 7) liittää italialaisen neorealistisen elokuvan ranskalaiseen uuteen romaaniin (*nouveau roman*) ja erityisesti Alain Robbe-Grillet'n näemyksiin kuvauksesta, jota Deleuze nimittää neo-realistiseksi: kuvaus toisaalta tuhoaa realistiselle kirjallisuudelle ominaisen todellisuuden muuntamalla sen imaginaariseksi, mutta samalla kuvaus tuo esiin imaginaarisen todellisuuden puheen ja visuaalisuuden kautta. Uuden romaanin kuvauksesta on kirjoittanut samaan tapaan Hanna Meretoja (2007, 193), jonka mukaan uudelle romaanille tyypillinen pikkutarkka materiaalisen esinemaailman kuvaus ei kuitenkaan perinteisen realismin tavoin pyri vahvistamaan todellisuusilluusiota vaan se päinvastoin purkaa mahdollisuuden rakentaa yhtenäistä fiktiivistä maailmaa. Meretoja (2007, 187) on kiteyttänyt uuden romaanin käsityksen todellisuudesta inhimillistä merkityksenantoa pakenevaksi jäsentymättömäksi virraksi. *Aperitiff – avoin kaupunki* onkin kytkettävissä myös uuteen romaaniin.

Myös Bill Nichols (1999, 167–170) painottaa neorealistisen elokuvan todellisuussuhteen perustuvan esteettisyyden logiikkaan, joka tavoitetaan nimenomaisesti ilmaisuvälineen ominaiskeinoja hyödyntämällä: keskeinen huomio kiinnittyy siihen, miten kuvaustilanteet ja lavastus järjestetään. Neorealis-

tinen elokuva tuo silmien eteen maailman, joka on historiallisen maailman *kaltainen* ja jota katsotaan *kuten* historiallista maailmaa. Neorealismien dokumentaarisuus arkipäiväisen todellisuuden kuvaajana ei perustu niinkään aiheisiin tai henkilökuvaukseen vaan kuvauspaikkoihin ja niiden materiaalsiin olosuhteisiin – elokuvat kuvattiin ”oikeilla” tapahtumapaikoilla lavastettujen studioiden ulkopuolella ja valaistus sai olla, mitä sattui olemaan. Kausaaliset suhteet niin dialogissa kuin kameran liikkeissä korvautuvat joskus sattumalla ja jopa sattumanvaraisuudella. Neorealististen elokuvien juoni jättää paljon selittämättä ja jää kesken eikä kuvattuja henkilöitä alisteta narratiivisen koneiston, kuten tarinan kliimaksin ja dramaattisten nousujen, vallan alle.

Jos neorealistista elokuvaa ajatellaan edellä esitetyn kaltaisesti, Aronpuron romaani asettuu sen läheisyyteen. Romanissa ei ole keskeistä tarina, vielä vähemmän juoni. Sen sijaan teoksessa asetetaan perätysten erilaisia tilanteita, joissa korostuu niiden ”lavastus” ja ”valaistus” eli kielen ja kuvien materiaalisuus, ilmaisukeinot. Kuten neorealismissa, myös Aronpuron romaanissa esiin tuotu toiminta tai pikemmin tapahtumalliset tilanteet ovat arkipäiväisiä, mutta silti kuvitelmankaltaisia mielikuvituksellisuudessaan. Christopher Wagstaffin (2007, 87) mukaan neorealistiset elokuvaohjaajat eivät halua loogista kehittelyä kohtausten välille konventionaalisten narratiivien tapaan, sillä se on este näyn ilmaisulle. Neorealistinen elokuva on pikemmin kooste, kollaasi eikä todellisuuden tarkka representaatio perinteisen realismin tapaan. Myöskään *Aperitif* ei rakentele osioidensa välille kausaalisuuteen perustuvia suhteita. Näin ajateltuna romaania voikin nimittää neorealistisesti kokeilevaksi teokseksi.

Realismi-termi on aiemminkin yhdistetty Aronpuron romaanin tapaan kuvata todellisuutta. Tuohimaa kirjoittaa tutkimuksessaan Aronpuron teoksen kollaasitekniikasta, jonka funktio ”[– –] näyttää olevan ilmaista todellisuutta sellaisena kuin me sen tajunnassamme todella koemme, siinä mielessä siis *eräänlaisista realismia*” (Tuohimaa 1990, 43–44; kurssiivi minun). Kysymyksen kollaasista palaan myöhemmin, mutta tässä yhteydessä tartun Tuohimaan ajatukseen ”eräänlaisesta realismista”. Myös Pekka Virtanen (1966, 89) ottaa arvostelussaan esiin romaanin realismisuuden kirjoittamalla, että välittäessään tarkkaa kuvaa subjektin mielen interiööristä ”metodi on puhdasta realismia”.



Virtaselle romaani on ”uutta realismia” ja ”oikeaa realismia”, sillä Aronpuro pyrkii “[– –] välittämään elämää sellaisenaan, objekteja, tapahtumia ihmiseen ja ilman ihmisiä”. Toisenlaisen näkökulman Aronpuron teoksen realismiin tuo Juri Joensuu (2012, 154–155) lyhyt huomio, jonka mukaan teos ”hyödyntää eräänlaista ironisoitua konkreettista realismia”.

Vuonna 1963 kirjailija Veijo Meri piti Tampereella alustuksen otsikolla ”Onko uudessa romaanissa realismia?”. Meri (1986, 40–45) ottaa esiin realistisen estetiikan keskeisiä kysymyksiä pohtiessaan sekä todellisuuden että sen esittämisen ja edustavuuden ongelmia 1960-luvun alun tilanteessa, jossa yhteistä todellisuutta ei enää ole eikä realistinen romaani ole ”objektiivinen” vaan valintojen tulos.

Tutkijat ovatkin nähneet 1960-luvun suomalaisessa proosakirjallisuudessa pyrkimystä uudenaikaiseen realismiin. Erityisesti Pertti Karkama on kirjoittanut 1960-luvun proosasta tässä valossa. Karkaman (1997, 218, 227) mukaan 1960-luvulla ”perinteinen” yhteiskunnallinen realismi oli menettänyt uskottavuutensa ja kerronnallisen pätevyytensä siksikin, että ns. representaation kriisi merkitsi kirjailijoille vaikeutta löytää mahdollisuuksia päästä pois arvaamattomaksi koetusta todellisuudesta. Karkaman mukaan representaation kriisi oli erityisesti realismin kriisi, mikä ei kuitenkaan merkinnyt realismin katoamista vaan uudistumista. Pekka Kejoson *Napoleonin epätoivo* (1964), Christer Kihlmanin *Den blå modern* (1965), Markku Lahtelan *Se* (1966) ja Hannu Salaman *Minä, Olli ja Orvokki* (1967) ovat Karkamalle esimerkkejä uudenaikaisesta realistisesta romaanista, jossa yksikön ensimmäistä persoonaa käyttävä päähenkilö on kirjailija. Kaikki kuvattu, koko maailma, yhteiskunnalliset, sosiaaliset, poliittiset ja kulttuuriset ilmiöt suodattuvat itsekeskeisesti päähenkilön tietoisuuden kautta. Todellisuus tematisoidaan näissä teoksissa toisin kuin perinteisessä realismissa. Samalla muuttuvat kertomisen tavat. Milla Peltonen (2008) onkin kehittänyt Karkaman ajatuksia eteenpäin ja nimennyt tämän uudistuvan realismin *jälkirealismiksi*, yhdistelmäksi realistisia ja postmodernistisia keinoja.

Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* -romaanin voisi toki kytkeä perustellusti Karkaman esittämään uudistuvaan realismiin ja Peltosen kehittämään, erityisesti 1970-luvulla voimistuvaan jälkirealismiin. Aronpuron

teoksen suhde todellisuuteen muistuttaa monilta osin edellä mainittujen suuntausten tapaa jäsentää kuvattu todellisuus valintojen koostamaksi osatodellisuudeksi. Teoksessa on myös kirjailija eli runoilijahahmo Tauno Salmi, jonka kautta tuodaan esiin nimenomaisesti kirjallisen ilmaisun ja todellisuuden esittämisen välistä problematiikkaa. Samoin tekevät myös Karkaman uudistuvan realismin avainromaaneiksi nimettyjen teosten minä-hahmot. Toisin kuin Karkaman esimerkkiromaaneissa, Aronpuron teos ei kuitenkaan millään tavalla suodata kuvattua maailmaa *yhden* yksilön tietoisuuden kautta, vaikka todellisuuden ilmaisu problematisoidaan teoksessa monin tavoin. *Aperitifin* etos suhteessa kielen ja todellisuuden väliseen kenttään ei myöskään ”kriisiydy” – representaation kriisin sijasta teoksessa on kyse ilmaisun ilosta, leikistä ja leikittelystä suhteessa tode(llisuude)n kuvaukseen.

Suurin ero Aronpuron teoksen ja Karkaman sekä Peltosen näkemysten välille syntyy kuitenkin siitä, että tutkijat painottavat kerrontaa ja kertojien merkitystä. Peltosen (2008, 259–262) mukaan jälkirealistisen romaanin kertojat ovat epäluotettavia henkilö-kertojia, jotka asettuvat intersubjektiiviseen asemaan toistensa mutta myös omien sanomistensa kanssa. Jälkirealistisessa romaanissa on usein lukuisia kertojia, jotka käyvät dialogia toistensa ja itsensä kanssa. Uskottavia ja luotettavia kertojat ovat kuitenkin siinä mielessä, että todellisuutta vastaavina henkilöinä ne kuvaavat maailmaa relationaalisena eli suhteutettuna muuhun tietämykseensä sekä sosiaaliseen että yhteiskunnalliseen tapahtumiseen.

Aronpuron teoksesta voi halutessaan eritellä useitakin kertojia, mutta silti pääpaino ei niinkään ole todellisuutta käsittelevässä kertomisessa tai kertojan (itsereflektiivisessä) toiminnassa, vaan *näyttämisessä*: romaani antaa tilan todellisuudelle tulla nähdyksi ja ilmaistuksi kuvin, sanoin ja äänin. Aronpuron romaani onkin kokeilevaa uutta realismia, ja siten sen voi liittää Elina Armisen (2009, 106–107) kuvaamaan 1960-luvun kokeilevaan proosaan. Armisen mukaan siinä ei anneta valmista kuvaa maailmasta, vaan pikemmin avointa materiaalia. Representaation ongelmaa ratkotaan kokeilevassa proosassa murtamalla todellisuuden ja kirjallisuuden välinen raja. Tämän Armisen väittämän voi ilmaista toisinkin, suoremmin: kokeileva proosa on todellisuutta.

## *Aperitiff* – avoin kaupunki ja toisen asteen avoin montaasi

*Aperitiff* – avoin kaupunki asettaa erilaiset materiaalit, kuvat, luettelot ja tekstit liikkuvaksi koosteeksi, jossa osat kytkeytyvät toisiinsa monin tavoin. Osat alkavat toimia myös sarjoittuvina koosteina. Teoksen alussa oleva Reino Salmen päiväkirja ja sen tapa merkitä päivättyjä kalenterimerkintöjä muodostaa sarjan niin Tauno Salmen tuntikirjan merkintöjen kuin lopussa olevan Reino Salmen päiväkirjan jatkon kanssa. Myös erilaiset luettelot muodostavat sarjan. Tukkuliikkeen tavaraluettelo, lehtiluettelo, logaritmitaulukko ja lopun lähde- luettelo toimivat koosteisesti.

Erillisiksi nimettyjen osioiden sisäpuolella on myös osia, jotka sarjoittuvat lukemisen myötä. Esimerkiksi Tauno Salmen tuntikirjassa olevan aukeaman täyttämä kuva Aurinkomarkiisien tilausohjeesta sarjoittuu Reino Salmen päiväkirjan jatkon merkinnän kanssa. Päivämäärällä 27.12. merkittyyn osioon on liitetty kuva pesupulveripakkauksesta. Tähän sarjaan liittyvät myös Reino Salmen päiväkirjassa oleva kuva lehden shakkipalstasta, kuva sanomalehden television tietokilpailupuffista ja kuva Reinon päiväkirjan päättävästä logaritmitaulukosta. Näiden kuvien sarjoittuminen perustuu siihen, että kukin kuva täydentää tai havainnollistaa tuntikirjassa ja päiväkirjassa kuvattuja tapahtumia tai viittauksia tapahtumiin. Tauno tapaa markiisikankaiden myyntimiehen, Reino lukee vessassa istuessaan pesuainepakkauksen tekstejä, Reino ilmoittaa vieneensä shakkipalstan lehden toimitukseen.

Tätä kuvien sarjoittumista voi tarkastella myös suhteessa Aronpuron kynäkameran toimintaperiaatteisiin, joissa piirtimen kirjoittama jälki kytkeytyy kuin reaaliajassa kirjoitusta kuvittavaan kuvaan. Tämän sarjaksi muodostuvan koosteen kiinni pitävä liima tulee ajallisesta samanhetkisyydestä: kuvat ikään kuin kahdentavat sanoilla kerrotun toisenlaista mediumia käyttäen, jolloin välineen erityisyys tuo sanallisesti kuvattuun aivan toisenlaisen otteen ja näkökulman. Eri osille, kirjoitukselle ja kuvalle, ominainen singulaarisuus muodostuu sarjaksi, joka koostuu materiaalisista erityisyyksistä. Näitä sarjoja ja niiden osia lukija tarkastelee liikkumalla katsomisen ja lukemisen välillä. Sarjoittumisen myötä katsoja-lukija ei niinkään pysähdy tai seisahdu yhden kuvan tai tekstin ääreen tai eteen vaan katsominen pysyy liikkeessä. Tätä liikkeessä pysymistä voi tarkastella myös suhteessa kysymykseen avoimuudesta.

*Aperitiff – avoin kaupunki* on monille lukutavoille avoin teos, ja sen kytkeytyminen Umberto Econ vuonna 1962 ilmestyneeseen *Opera aperta* -teokseen on tuotu tutkimuksessa esille. Juri Joensuu (2012, 148) kirjoittaa suomalaisen kokeellisen 1960-luvun proosan kiinnostuneen Econ teoretisoimista avoimista malleista, ja Kari Rummukainen (1999, 82, 160) puolestaan kirjoittaa Aronpuron teoksen avoimesta rakenteesta ja nimeää teoksen avoimeksi, sillä sen merkitys näyttää muuttuvan kaleidoskooppimaisesti tarkastelunäkökulman vaihtuessa. Avoimuutta voi hahmottaa eri tavoilla, ja Eco (1989, 3) tekee jo teoksensa alkusivuilla eron konventionaaliseksi kutsumiinsa tapoihin soveltaa avoimuuden termiä. Siinä missä estetiikan teoreetikot ovat käyttäneet niin suljetun kuin avoimen käsitettä ”standardeissa” olosuhteissa viittaamaan lukuisien tulkintojen (avoin) tai rajattujen tulkintojen mahdollisuuksiin (suljettu), haluaa Eco itse määritellä avoimen teoksen toisin. Eco (1989, 74) nimeää ensimmäisen asteen avoimuudeksi juuri termin ”konventionaalisen” käyttötavan eli sen, miten kaikki teokset ovat avoimia lukuisille tulkinnoille. Toisen asteen avoimuus puolestaan liittyy Ecolla nykyaiteeseen, joka asettaa esteettisen nautinnon ei niinkään muodon lopulliseen tunnistamiseen vaan jatkuvasti avoimien prosessien hyödyntämiseen. Toisen asteen avoimet teokset siis sallivat jatkuvasti muuttuvat profiilit ja mahdollisuudet yhdessä ainoassa muodossa. (Eco 1989, 74.)

*Aperitiff – avoin kaupunki* -koostetta voi kytkeä Econ toisen asteen avoimelle teokselle antamiin piirteisiin. Siinä on konkreettista keskeneräisyyttä (vrt. Eco 1989, 4) vaikkapa Reino Salmen päiväkirjan jatkon viimeisessä merkinnässä, jonka virke jää kesken: “[– –] otin kirjahyllystä ohuen mustan nahkaan sidotun kirjan ja avasin sen”. Tosin heti seuraavalla aukeamalla on kuva logaritmitaulukoista, jonka lukija-katsoja liittää Reinon hyllystä ottamaan kirjaan ja sen avattuun sivuun. Econ toistama kuvaus toisen asteen avoimelle teokselle onkin sen nimittäminen ”liikkeessä olevaksi teokseksi” (ks. Eco 1989, 12, 21), materiaalisesti ”epätäydelliseksi” rakenneyksiköksi. *Aperitiffin* liikkeessä pysymisen taika perustuu aiemmin esille otettuun tapaan saada lukija-katsoja liikkeelle, tapaan tarjota sarjoittuvia kuvia sekä myös siihen, miten eri painostensa myötä romaani muuttuu lisääväksi, korvaavaksi, täydentäväksi. Toisen asteen avoimuuden erottaa ”yleisestä” avoimuudesta myös te-

kijän (intentionaalinen) pyrkimys avoimuuteen ja ennakoimattomuuteen sekä poeettisen ilmaisun irrottamiseen kausaalisuhteiden järjestyksestä (Eco 1989, 15, 21, 24, 57).<sup>9</sup>

Vaikka Aronpuron romaania voi kuvata ecolaisittain avoimeksi teokseksi, siinä on myös lukuisia suljettuiksi hahmottuvia muotoja. Ristiveto avoimen ja suljetun välillä onkin ominaista *Aperitif*ille. Erilaisia konkreettisesti suljettuja muotoja teoksessa on useita. Esimerkiksi Reino Salmen ensimmäisessä päiväkirjassa (5. päivä) Reino merkitsee omaa omintakeista logiikkaansa noudattaen luvun sekä roomalaisin että arabialaisin numeroin: XDMLII = 51058. Roomalaisten numeroiden alle ja päälle Reino piirtää viivat: ”Näin oli syntynyt suljettu neliö”, Reino kirjoittaa. Lisäksi hän tuo esiin *halunsa* suljettuun muotoon. Myös Tauno Salmen papereissa esiintyy konkreettinen suljettu muoto, kun nimitys ”Tauno Salmen tuntikirja” on piirretty suorakulmion viivojen sisään.

Kutakin erillistä osiota voi tarkastella suljettuna muotona, mutta teoskonaisuuden avoimuus syntyy juuri siitä, miten osiot lukiessa ikään kuin liikkuvat muotojensa sisältä pois ja yhdistyvät toisiin osioihin. Toisin sanottuna on kyse *montaasista*<sup>10</sup>, leikkautumisen ja kiinnittymisen liikkeestä. Aronpuron teos toimii pikemmin elokuvaan liittyvän montaasin tavoin painottaessaan liikkeellistä jatkuvuutta eri osioiden välillä kuin kuvataiteellisena kollaa-sina, joka toimii enemmän pysähtymisen ja tauon logiikalla.

<sup>9</sup> Tekijän toiminnan korostaminen vaikuttaakin olevan Ecolla keskeinen tekijä yleisen ja erityisen avoimuuden erottamisessa toisistaan. Tosin Eco sijoittaa ”tekijän” *Opera aperta*ssa taideteoksen ulkopuolisen maailman historialliseksi hahmoksi ja intentionaaliseksi toimijaksi eikä esimerkiksi taideteoksesta hahmoteltavissa olevaksi. Kokeilevassa kirjallisuudessa (ja taiteessa) kysymys tekijyydestä on äärimmäisen kiinnostava, mutta tämän artikkelin puitteissa siihen ei ole mahdollista puuttua. Kirjoittaessani Aronpuron kynäkamerasta tunnustan materiaalsen tekijän, mutta hahmotan sen koosteeksi, jossa teoksesta hahmoteltavissa oleva tekijä laskostuu historialliseen tekijään.

<sup>10</sup> Käytän *montaasin* käsitettä nimenomaisesti epistemologisesti enkä ontologisesti. Toisin sanoin montaasin käsite auttaa tarttumaan Aronpuron teoksen keskeiseen tapaan toimia. Kyse ei siis ole ontologisesta kuvailemisesta, saati typologisoinnista, luokittelusta tai lajimäärittelystä. *Aperitif*fiä on esimerkiksi Kari Rummukainen (1999) luokitellut suhteessa kollaasi- ja montaasiromaanilajien lajityypillisiin piirteisiin.

Montaasi-käsitteen keskeisyys elokuvan alueella lähtee liikkeelle Sergei Eisensteinin käsitettä koskevista kirjoituksista.<sup>11</sup> Teknisessä mielessä montaa- sissa on kyse tavasta leikata (elokuvan) otoksia. Leikkauksen myötä eri osiot asetetaan kontrapunktisiin vastapisteasetelmiin tai niitä rinnastetaan toisiinsa; ristiriidat ja yhteentörmäykset toteutetaan montaa- silla. Montaasin keskeinen merkitys Eisensteinille on siinä, miten kukin yksittäinen fragmentti asettuu suhteeseen sitä ympäröivien muiden osien kanssa (Aumont 1987, 35). Montaasissa mahdollistuu yhteismitattomiksi miellettyjen osioiden asettuminen kokonaisuudeksi, joka yllättää ennakoimattomuudellaan. Montaasi myös mahdollistaa rytmiset muutokset, sävyjen vaihtelut – tai pysyttäytymisen muuttumattomuudessa. (Jalander 1989, 67–73.) Yhtä kaikki kyse on liikkeestä, joka syntyy heterogeenisten elementtien suhteesta toisiin heterogeenisiin osioihin, kuten vaikkapa aiemmin esille otetussa Luokkakuva-osion ja tukku- liikkeen tavaraluettelon rinnastumisessa toisiinsa.

Aronpuron teoksessa avoimet ja suljetut muodot siis liittyvät toisiinsa. *Aperitifin* voikin liittää 1960-luvun puolen välin suomalaisen ”kollaasi-romaanibuumiin” keskittymällä pohtimaan Aronpuron ja muiden kollaasi-romaaniksi määriteltyjen teosten suhdetta ecolaiseen avoimen teoksen poe- tiikkaan. Pentti Saarikosken *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* -romaanissa (1964, 77–78) esitetään kirjaimellinen yhteys avoimen ja suljetun välille: ”Ei ihanteellinen, suljettu, vaan materialistinen, avoin. Ei luontoa, vaan työn tu- los, ihmisen tekemä.” Näitä virkkeitä voi kytkeä Saarikosken romaanin kir- jailijajahmoon, joka miettii ”tämän romaanin” kirjoittamista ja laajemmin kirjoittamisen prosesseja, mutta myös romaanin kokonaisuuteen, jossa koros- tuu taide ”ihmisen tekemänä”, ihmisen työn tuloksena eikä niinkään jonkin- laisena ”luonnollisena” sielunpuhduksena. Saarikosken romaani koostuu erilaisista tekstimateriaaleista; mukana on luetteloja, päiväkirjamerkintöjä Aunuksen sotarekeltä, ravintolalaskuja, sanomalehtitekstiä. Teoksen tilal- linen materiaalisuus tuodaan esiin typografisin keinoin vaikkapa kirjainten lihavoinnilla, rivien asettelulla tai kirjoitusvirheillä, puuttuvilla kirjaimilla tai

<sup>11</sup> Eisenstein kehitteli käsitettä useissa, eri vuosikymmenille ajoittuvissa kirjoituksis- saan, joiden myötä käsite muovautui ja muuttui jatkuvasti. Eisenstein myös asetti käsit- teen erilaisiin konteksteihin, jotka Jacques Aumont (1987, 155) on nimennyt ideologiseksi, pedagogiseksi ja epistemologiseksi kontekstiksi.

kokonaisilla sanansisäisillä väleillä. Teoksen eri osioissa käytetään niin minäkuin hän-kertoja, jotka merkitsevät muistiin huomioitaan Helsingin kaduista ja junamatkoista ja kirjaavat ylös useita ravintolapöytien äärellä käytyjä dialogeja. Romaanissa asetetaan vastakkain keskiluokkainen tai porvarillisesti suljettu ihanteellisuus ja boheemi avoin taiteilijuus.

Saarikosken romaanin erilaiset materiaalit ovat tekstejä, jotka kirjaavat erilaisia tapoja havainnoida ja kokea todellisuutta. Näistä tekstimateriaaleista rakentuu teoksen sisällä linjoja ja sarjoja Aronpuron teoksen toimintaperiaatteiden tavoin. Romaanikokonaisuus on avoin. Mutta keskeinen ero Aronpuron ja Saarikosken teosten välille syntyy niiden tavassa esittää erilaisia materiaaleja. Saarikosken romaanissa tekstimateriaalien ladonta on yhdenmukaistettua eikä se toista eri materiaalien vaihtuvia erityispiirteitä. Aronpuron teoksessa sen sijaan vaikkapa Tauno Salmelle tullut sähkölasku on ladottu sähkölaskun tavoin ja maksamatta jääneen laskun vuoksi lähetetyt muistutuskirjeet muistuttavat myös kaikkinaiselta ilmiasultaan yksityiskohtia myöten muistutuskirjeitä. Tätä Saarikosken ja Aronpuron teosten välistä eroa tekstimateriaaleissa voi nimittää myös eroksi realistisuudessa: Saarikoski esittää materiaalit uudelleen, muokattuina, kun taas Aronpuro näyttää ne todenkaltaisina.

Toisin kuin Aronpuro, Saarikoski rakentaa teokseensa kerronnallista jatkumoa. Hän käyttää teoksessaan esimerkiksi modernistiselle romaanille ominaista vapaata epäsuoraa esittämistä tai panostaa kertojan toimintaan kuvaamalla vaikkapa kohtausten tapahtumapaikkoja. Siinä missä Aronpuro ”näyttää”, Saarikoski pikemmin ”kertoo”, jolloin teosten eroavaisuuden suhteessa avoimuuteen voisi kiteyttää eroksi kokeilevuudessa: Saarikosken romaanin on kerronnallisuudessaan perinteisempi kuin *Aperitiff*.

1960-luvun puolen välin kollaasiromaaneista yksi on Timo K. Mukan *Täältä jostakin* -aineistoromaani (1965). Mukan teos käsittelee kuvataiteilija Matti Tullin kokemuksia armeijasta, ja teoksen erilaiset materiaalit ovatkin sidoksissa armeijaan ja sodankäyntiin tavalla tai toisella. Materiaaleissa on mukana kenraalin isänmaallinen puhe, Sadankomitean pasifistisia tiedotteita, jatkosodassa kaatuneiden luettelo, Pentti Linkolan pasifistinen manifesti ja Federico García Lorcan lyriikkaa. Nämä kaikki tekstimateriaalit kuitenkin kytkeytyvät yhtäältä teoksen poliittiseen julistukseen eli pasifismiin ja toisaal-

ta Matti Tullin henkilöhahmoon. Matti Tullin armeijakokemuksien tarinaa varioidaan myös vaikkapa esittämällä alokas Tullin ja kapteeni Hakkaraisen käymiä keskusteluja näytelmän muotoon kirjattuna, jolloin armeijan teatralisuus korostuu. Mukan tapaa käyttää sitaattimateriaaleja voisi nimittää suljetuksi, sillä ne limittyvät luontevasti motivoiden romaanin aiheisiin ja temaatiikkaan.

Mukan myöhäistuotantoa tutkineen Elina Armisen (2009, passim.) mukaan *Täältä jostakin* on kokeellinen romaani – Mukan romaanin kokeellisuus asettuu näkemykseni mukaan samalle linjalle Saarikosken esillä olleen romaanin kanssa. Molemmat kokeilevat erilaisilla *tekstuaalisilla* materiaaleilla ja sitaateilla, joten niiden kokeellisuus on pikemmin reaktiivista suhteessa perinteiseksi miellettyyn romaaniin eikä lopulta niinkään aktiivista uudistavuutta, kuten Aronpuruolla. Aronpuron erilaiset osiot on kuin asetettu näyttille, kun taas Mukalla ne pysyttävät narratiivin eteenpäin kuljettamisen ehtojen sisällä. Mukan romaanin avoimuus on siis enemmän perinteistä avoimuutta kuin ecolaista toisen asteen avoimuutta.

Mukan romaani on poliittinen teos, ja se julistaa armeijanvastaisuutta ja pasifismia; sen ideologista asennetta kyllästää pikemmin suljettu agenda kuin avoimuus. Mukan romaani rakentaa selvää yhteyttä 1960-luvun ”reaalimaailmaan” nostamalla aiheiksi ajankohtaisia yhteiskunnallisia keskusteluita maanpuolustuksesta ja pasifismista (ks. myös Arminen 2009, 177–178). Aronpuron teoksen poliittisuus näyttyy puolestaan ”muotopolitiikkana”. Suurin ero teosten välille syntyy kuitenkin siitä, miten Mukka keskittyy yksilöön, Matti Tullin tajuntaan ja kokemuksiin. Vaikka *Aperitiffissa* on useita henkilöhahmoja ja jopa yksilöitä, ei (humanistinen) yksilö- ja ihmiskeskeisyys mahdu Aronpuron kynäkameran piirtimeen.

1960-luvun puolessa välissä ilmestyneistä kollaasiromaaneista Alpo Jaakolan ja Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan *Meri kiipeilee* (1965) käyttää materiaaliin tekstin lisäksi kuvaa. Teoksessa kulkee sarjakuvamaisesti Jaakolan kuvittama tarina ”Jens kiittämättömästä” ja lopussa on ”Suomalaisia suurmiehiä”-osio, joissa niin Aleksis Kivi kuin Eljas Lönnrot saavat omat kuvaruututarinansa. Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan nimiin on merkitty ”Tunkiokuningas”-osuus, jossa leikitään eri tekstien typografisesti vaihtuvilla asemoinneilla



ja tekstityypeillä. Teoksen takakannen ”peräpuheen” mukaan ”vihkossa” on (ainakin) kolme eri kokonaisuutta, jotka elävät symbioosissa. Peräpuhe myös kehottaa lukemaan teosta muussakin kuin ”järjestyksessä”. (Ks. Jaakola & Takalo-Eskola 1965.)

Teoksen lukija on siis myös katsoja, joka ei lopulta voi olla varma, kumpi kanteen merkityistä tekijöistä ”vastaa” mistäkin osiosta. Ajoittain kuvakertomus kulkee aukeaman toisella sivulla tekstiosioiden jatkaessa liikettään vasemmalla sivulla. Sivujen alalaitaan merkityt ”alaotsikot” antavat jonkinlaista osviittaa siihen, mistä yläpuolella olevassa tekstissä tai kuvassa on kyse: Tosin alaotsikot, kuten vaikkapa ”Pelloilta tuulee” (Jaakola & Takalo-Eskola 1965, 19), ”Pöyhkeä lilja” (Jaakola & Takalo-Eskola 1965, 28), eivät muodosta mitään totuttua logiikkaa saati kausaalisuhdetta teksti- tai kuvaympäristöönsä nähden. Yhtäältä teoksen osioissa liikutaan jopa kalevalaisessa maastossa nelipolvista trokeeta käyttävän runon muodossa, toisaalta tekstiosuuksissa kuvataan elokuvissa käyntiä tai tarkastellaan ”tajunnankentän” toimintaa tajunnanvirtamaisella tekniikalla. *Meri kiipeilee* onkin ecolaisittain toisen asteen avoin teos kaikissa suhteissaan, ja sellaisenaan sen kokeilevuus asettuu samalla linjalle Aronpuron teoksen kanssa.

Tässä esiin otettujen 1960-lukulaisten kollaasiromaaneiksi nimettyjen teosten välisiä eroja voi kiteyttää myös eroksi montaasin suhteen. Aronpuro, Jaakola ja Takalo-Eskola, ja osittain myös Saarikoski liittävätkin materiaaleja yhteen tai leikkaavat niitä irti toisistaan yllättävästi, kun taas Mukan romaanissa montaasi kiertyy yhden asian eli henkilökeskeisen tajunnankuvauksen ympärille. Taidelajin materiaalisuus alistetaan Mukan teoksessa tematiikan alaiseksi. Aronpuron teoksessa sen sijaan materiaalisuus – ja aine – toimivat päällimmäisinä.

## Musta aine

Kari Aronpuron kynäkamera näyttää ja tallentaa kuvia, tekstejä, sarjoja, jotka korostavat *Aperitiff* – *avoin kaupunki* -teoksen materiaalista toimintaa. Toisin kuin perinteinen realistinen romaani, *Aperitiff* kiinnittää huomion kirjallisuuden ilmaisukeinoihin ja myös kirja-välineeseen. Kirjoittaessaan eri tavoin esiin todellisuuden, toden, ja niiden kuvaamisen – sekä myös lukemisen ja

katsomisen – monimuotoisen kentän *Aperitiff* hahmottuu kokeilevaksi neo-realismiksi, joka kytkeytyy erilaisiin kokeellisiin perinteisiin ja myös uusiin realismeihin.

*Aperitiff – avoin kaupunki* kuuluu suomalaisen kirjallisuuden kirjallisen kollaasin vuosikymmenen eli 1960-lukuun, ja teoksen kollaasimuoto soveltuu urbaanin todellisuuden kuvaamiseen (Joensuu 2016, 6). Teoksen tapa yhdistellä erilaisia teksti- ja kuvamateriaaleja kytkee sen moniin kansainvälisiin kokeellisiin taidesuuntauksiin, joissa oli yhtenä pyrkimyksenä liittää yhteen arkinen todellisuus ja taide. Oma tarkasteluni on kiertynyt pohtimaan kysymystä, miten Aronpuron teos problematisoi todellisuuden kuvaamista suhteessa realismi-suuteen.

Nimensä myötä romaani on liitettävissä italialaiseen neorealistiseen elokuvaan ja Umberto Econ käsityksiin avoimesta teoksesta. Näiden liitosten myötä olen tarkastellut toisaalta sitä, miten *Aperitiff*ia voi tutkia elokuvallisuuteen kytkeytyviä käsitteitä ja näkökohtia hyödyntäen, ja toisaalta sitä, miten eolainen näkemys avoimuudesta ”liikkeessä pysyvänä teoksena” toteutuu romaania lukiessa ja katsoessa. Aronpuron tapaa yhdistellä teoksessaan kuvallisia ja tekstuaalisia materiaaleja sekä painottaa havaitsemisen ja sen kuvaamisen yhtäaikaaisuutta hahmotin käsitteellä ’kamerakynä’. Aronpuron romaanissa katsominen, visuaaliset havainnot, kirjoitetaan kuin kameran kautta nähtyinä. Elokuvalliseksi ominaisuudeksi, montaasiksi, hahmotin myös romaanin tavan leikata ja yhdistellä erilaisia materiaaleja toisiinsa. Lukemisen myötä ne muodostavat sarjoittuvia kuvia, liikekuvia.

Konkreettinen yhteys italialaiseen neorealistiseen elokuvaan syntyy lähinnä analogisten ilmaisukeinojen kautta. Eli neorealistisen elokuvan esteettiset muotokeinot, kuten todellisuuden näyttäminen eikä niinkään uudelleen-kertominen (representaatio) ja tilannekeskeisyys, ovat ominaisia myös Aronpuron teokselle.

Romaani esittämä eksplisiittinen kysymys ”mitä tekemistä sanoilla on todellisuuden kanssa?” jo sinällään problematisoi todellisuuden kuvaamisen mahdollisuuksia. Aronpuron teos onkin liitettävissä ajankohtansa ominaiseen kulttuuriseen keskusteluun taiteen ja toden välisistä suhteista, jota tarkastelin myös tuomalla esiin, miten romaani eroaa ratkaisevasti ns. jälkirealistisesta

romaanista. Sanoilla kuvaaminen liittyy teoksessa monin tavoin myös kuvien tapaan kuvata todellisuutta – erityisesti romaanin ekfrasis-osio kirjoittaa esiin kuvan, kirjoituksen ja todellisuuden välisen suhteen monimuotoisen kentän. Ekfrasis- ja ”Tauno Salmen tuntikirja” -osioissa korostuu romaanin tapa leikitellä monilla realistisen kirjallisuuden konventioilla. *Aperitiff – avoin kaupunki* -teoksen kokeileva neorealistsuus syntyykin juuri siitä, miten se kytkeytyy erilaisten realismien ilmaisukeinoihin sekä hyödyntämällä että kyseenalaistamalla niitä.

Palaan lopuksi vielä artikkelini alussa käsittelemääni mustan suorakulmion kuvaan, sillä se kiteyttää Aronpuron kynäkameran liikkeiden laaja-alaisuuden. Jyväskylän yliopiston kirjallisuus-oppiaineen järjestämässä ”Kari Aronpuron *Aperitiff – avoin kaupunki* ja kollaasiromaanin taide” -juhlalenninminaarissa 13.11.2015 keskusteltiin myös mustasta suorakulmiosta ja sen intertekstuaalisista yhteyksistä. Kari Aronpuro itse sanoi mustan suorakulmion viittaavan kalkeeri- eli hiilipaperiin. Esitin alussa, että musta tuntuu jopa sulkeumalta. Aronpuron esiin nostama alkuidea hiilipaperista kuitenkin avaa mustan suorakulmion kuvaa myös käyttöyhteyksiin eli kirjoittamisen jäljentämiseen. Yhteys liittyy toki kopioimiseen, mutta se avaa myös teokselle niin tunnusomaisen aineellisuuteen keskittymisen.

Hiilipaperi kytkeytyy kirjoituskoneeseen, joka puolestaan on *Aperitiffin* aikakaudelle ominainen kirjailijan työväline. Toisaalta musta hiilipaperi liittyy kapitalistiseen ostamisen ja maksamisen kulttuuriin, sillä sitä on käytetty (ja käytetään edelleen) laskujen ja kuittien irrotettavissa olevien paperien välissä. Hiilipaperin pääasiallinen raaka-aine on hiili, ja se sisältää myös happea, vetyä ja rikkiä. Hiili on olennainen aine kaikelle elämälle. Näin ajatellen teoksen kuva mustasta suorakulmiosta on kaikkea muuta kuin sulkeumaa: se avautuu elämään.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Artikkelini on kirjoitettu Koneen säätiön apurahalla. Kiitän Koneen säätiön rahoittaman SOMA-tutkimusprojektin tutkijoita ja elokuvatutkimuksen professori Jukka Sihvosta artikkelini kommentoinnista.

## Lähteet

- Arminen, Elina 2009. *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun*. Helsinki: SKS.
- Aronpuro, Kari 1965. *Aperitifff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Astruc, Alexandre 1969. *Caméra-stylo, elokuvan uusi avantgarde*. (Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo, 1948.) Suom. Juhani Koskinen. Peter von Bagh (toim.), *Uuteen elokuvaan. Kirjoituksia elokuvasta*. Toinen painos. Helsinki: WSOY, 66–71.
- Aumont, Jacques 1987. *Montage Eisenstein*. (*Montage Eisenstein*, 1965.) Trans. Lee Hildreth, Constance Penley & Andrew Ross. London: BFI Publishing & Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Barthes, Roland 1976. *Sade, Fourier, Loyola*. (*Sade, Fourier, Loyola*, 1971.) Trans. Richard Miller. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Barthes, Roland 1985. *Valoisa huone*. (*La chambre claire*, 1980.) Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri. Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Barthes, Roland 1993. *Toden tuntu*. (L'effet de réel, 1968.) Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 97–108.
- Debord, Guy 1992. *Society of the Spectacle and other films*. London: Rebel Press.
- Deleuze, Gilles 1989. *Cinema 2. The Time-Image*. (*Cinema 2, L'Image-Temps*, 1989.) Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. London: The Athlone Press.
- Eco, Umberto 1989. *The Open Work*. (*Opera aperta*, 1962.) Trans. Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University Press.
- Foster, Hal 1996. *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Gertsner, David A. 2013. The Practices of Authorship. David A. Gerstner & Janet Staiger (eds), *Authorship and Film*. New York and London: Routledge, 3–26.
- Guattari, Félix 1977. *La Révolution Moléculaire*. Fontenay-sous-Bois: Recherches.
- Guattari, Pierre-Félix 1996. *The Guattari Reader*. Gary Genosko (ed.). Oxford: Blackwell.
- Haapala, Vesa 2007. Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku. Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 277–304.
- Hall, Stuart 1997. The Work of Representation. Stuart Hall (ed.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 13–74.
- Holopainen, Toivo J. 2008. Johdanto. Johannes Duns Scotus, *Jumalan tunnettavuudesta ja muita kirjoituksia*. Suom. Toivo J. Holopainen. Helsinki: Gaudeamus, 9–21.
- Hughes, Robert 1991 (1980). *The Shock of the New. Art and the Century of Change. Updated and Enlarged Version*. London: Thames & Hudson.
- Huttunen, Tomi (toim.) 2014. *Venäläisen avantgarden manifestit*. Helsinki: Poesia.

- Jaakola, Alpo & Takalo-Eskola, Ilkka-Juhani 1965. *Meri kiipeilee*. Helsinki: Suomen Teiniliitto.
- Jalander, Ywe 1989. Eisensteinin elokuvateoria. Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila & Tarmo Malmberg (toim.), *Elokuvateorian historia*. Helsinki: Like, 58–85.
- Joensuu, Juri 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Joensuu, Juri 2016. *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi*. Helsinki: Poesia.
- Karkama, Pertti 1997. Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulmia 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin. Pertti Karkama & Hanne Koivisto (toim.), *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Helsinki: SKS, 214–236.
- Keskinen, Mikko 2008. Kirjoituksen Xerox-aste: toisto ja tekijyys kuvauksessa. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma (toim.), *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 93, 284–298.
- Kramer, Antje 2013. Visions of the Real within Nouveau Réalisme. (Les visions du réel au sein du Nouveau Réalisme, 2013.) Trans. Charles Penwarden. *Own Reality 2013(3)*. <http://www.perspectivia.net/content/publikationen/ownreality/3> [luettu 15.11.2017]
- Kurikka, Kaisa 2013. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.
- Kurikka, Kaisa 2016. Becoming-Girl of Writing. Monika Fagerholm's DIVA as Minor Literature. Kristina Malmio & Mia Österlund (eds), *Novel Districts. Critical Readings of Monika Fagerholm*. Helsinki: SKS, 38–52.
- Lindsten, Leo 1965. Ruusuja Kari Aronpurolle. *Kansan uutiset* 31.10.1965.
- Lodder, Christina 2013. Transfiguring Reality. Suprematism and the Aerial View. Mark Dorrian & Frédéric Pousin (eds), *Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture*. London and New York: I.B. Tauris, 95–117.
- Luzzi, Joseph 2014. *A Cinema of Poetry. Aesthetics of Italian Art Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Malevitš, Kazimir 1976. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism. (Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm, 1915.) John E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. Trans. John E. Bowlt. New York: The Viking Press, 116–135.
- Matlock, Jann 1995. Censoring the Realist Gaze. Margaret Cohen & Christopher Prendergast (eds), *Spectacles of Realism. Gender, Body, Genre*. Minneapolis & London: University of Minneapolis Press, 28–65.
- Meretoja, Hanna 2007. Ranskalainen uusi romaani avantgardekirjallisuuden suuntauksena. Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 183–206.
- Meri, Veijo 1986. *Julma prinsessa ja kosijat. Esseet 1961–1986*. Helsinki: Otava.

- Michelson, Annette (ed.) 1984. *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Trans. Kevin O'Brien. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Miller, Tyrus 2012. Lettrism and Situationism. Joe Bray, Alison Gibbons & Brian Mchale (eds), *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London and New York: Routledge, 101–114.
- Mukka, Timo K. 1965. *Täältä jostakin*. Helsinki: Gummerus.
- Nichols, Bill 1991. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Niemi, Juhani 1995. *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Niemi, Juhani 1999. Kirjallisuus ja sukupolvikapina. Pertti Lassila (toim.), *Rintamakirjeistä tietoverkkoihin. Suomen kirjallisuushistoria 3*. Helsinki: SKS, 158–186.
- Parnasso 1/1960. 50-luvun kasvot. Parnasson kiertokysely. *Parnasso* 1/1960, 3–11.
- Parry, Richard 1992. *Introduction. Guy Debord, Society of the Spectacle and other films*. London: Rebel Press, 5–8.
- Peltonen, Milla 2008. *Jälkirealismen ehdoilla. Hannu Salaman Siinä näkijä missä tekijä ja Finlandia-sarja*. Turun yliopisto: Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C, osa 272.
- Prendergast, Christopher 2000. *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press.
- Rand, Max 1965. Vakioiden uudet ulottuvuudet. *Helsingin Sanomat* 6.11.1965.
- Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Palmenia, Helsinki University Press.
- Rummukainen, Kari 1999. *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiff – avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaania*. Lisensiaatintutkimus. Yleinen kirjallisuustiede, Helsingin yliopisto.
- Saarikoski, Pentti 1964. *Ovat muistojemme lehdet kuolleet*. Helsinki: Otava.
- Tuohimaa, Sinikka 1990. *Maailma tekstinä. Kari Aronpuron runous ja postmodernismi*. Oulun yliopisto: Kirjallisuuden ja kulttuuriantropologian laitos.
- Virtanen, Pekka 1966. Joku on harhassa. *Parnasso* 2/1966.
- Wagstaff, Christopher 2007. *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*. Toronto, Buffalo and London: Toronto University Press.

# *Aperitiffin* perintö

## Esimerkkinä Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani*

*Laura Piippo*

Tässä artikkelissa tutkin, mitä kollaasi(romaani)n perinnölle on tapahtunut suomenkielisen kirjallisuuden kentällä Aronpuron *Aperitiffin* ilmestymisen jälkeen, erityisesti 2000-luvulla. Otan artikkelini lähtökohdaksi aiemmassa tutkimuksessa – ja myös tässä kokoelmassa – esiin nostetut *Aperitiffin* keskeisimmät piirteet, niiden historiallisuuden sekä teoksen osakseen saaman vastaanoton aspektit. Teoksen poetiikan jatkajista kotimaisessa nykykirjallisuudessa keskityn Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaaniin* (2012, jäljempänä myös N), joka on 2000-luvun keskeisin romaanimuodon koettelija. Poetiikalla tarkoitan kaunokirjallisessa teoksessa vaikuttavia ja sitä jäsentäviä luovia tekniikoita ja periaatteita. Selvitän myös *Neuromaaniin* ja *Aperitiffin* (jäljempänä myös A) välisiä suhteita: millaisia erontekoja, yhdyssiteitä ja kaltaisuuksia teosten välille rakentuu, millä tavoin ajan kirjallinen konteksti ja vastaanotto ovat keskenään verrannolliset 1960- ja 2000-lukujen äärimmillen viedyssä kirjallisessa moniaineksisuudessa?

Kari Aronpuron kollaasiromaani *Aperitiff – avoin kaupunki* on tutkija Markku Eskelisen (2016, 461) mukaan ”valmiiksi ja loppuun asti ajateltu yhden kompositioperiaatteen toteutus” ja kollaasin estetiikka puolestaan 2000-luvulla ajankohtaisempaa kuin aikoihin. Jos lähtökohdaksi otetaan *Aperitiffin* kollaasitekniikkaan sisältyvä moniaineksisuus, on nykykirjallisuuden ratkaisuja samojen kysymysten äärellä mahdollista selvittää tavalla,

joka näyttää nykylukijalle ajallisesti likeisemmistä teksteistä kenties muutakin kuin ilmeisimmän. Koska kollaasi tekniikkana on usein erityisellä tavalla ajasaan kiinni kierrättäessään lukijalle esimerkiksi arjen konteksteista tuttua kirjallista ja ei-kirjallista materiaalia, on perusteltua katsoa lähemmin millaisessa ajassa kollaasit rakentuvat ja millaisista aineksista ne koostetaan.

## Kotimaisen kollaasi(romaani)n leikelty perinne

Kollaasiromaani on suomenkielisen kirjallisuuden kontekstissa leimallisesti 1960-lukulainen ilmiö (Eskelinen 2016; Joensuu 2016). 1960-luvun keskeisten kollaasiromanien jälkeen lajityyppi katoaa vuosikymmeniksi lähes kokonaan näkyvistä. Tähän on monia mahdollisia syitä. (Puolue)poliittisen eetoksen hiipussa nousukauttaan elävän 1980-luvun ja Neuvostoliiton romahtamisesta toipuvan 1990-luvun aikana kollaasi saatettiin kokea tekniikkana vahvasti 1960-lukulaiseen poliittisuuteen kytkeytyväksi. Jotkut 1960-lukulaiset kollaasiromanien tekijät myös vaihtoivat taiteenlajin kirjallisuudesta esimerkiksi kuvataiteeseen ja veivät tekniikan mukanaan näihin toisiin ympäristöihin.

Kollaasitekniikka nousee suomenkielisessä kirjallisuudessa uudestaan vahvasti esille 2000-luvulla (Joensuu 2012, 2016), erityisesti runouden alueella – olkoonkin, että erityisesti tämä konteksti tekee tiukan rajanvedon lyriikan ja proosan välille tavanomaistakin kyseenalaisemmaksi. Kollaasin estetiikka sekä siihen liittyvä kysymys fragmentista ja fragmentaarisuudesta ovat etenkin 2000-luvulla leimallisimpia runokenttää jäsentävistä piirteistä, ja Aronpuron vaikutus nykyrunouden poetiikkoihin on sekä tunnistettu että tunnustettu (Blomberg, Manninen & Tavi 2010; Hosiaisuus 2013, 34). Nykyrunoudessa kollaasin estetiikka ja logiikka näkyy esimerkiksi Kristian Blombergin *Pubekuplissa* (2009) Tytti Heikkisen *Moulin Extra Beautéssa* (2012) ja Harry Salmenniemen kokoelmassa *Texas, sakset* (2010). Eksplisiittinen viittaus *Aperitiffiin* mustan neliön muodossa on myös Sami Liuhdon sananeliöillä leikkitelevässä teoksessa *Canti di Assisi* (2017) – jonka takakansiteksti nyökkää myös *Neuromaaniin* suuntaan. Runoudeksi luokitellun kirjallisuuden puolella 2000-luvulla kollaasi ammentaa suuressa määrin internetin tekstimassoista ja sen välityksellä tapahtuvan viestinnän logiikoista sekä *flarf*in estetiikasta, sii-



nä missä 1960-lukulainen kollaasi nojasi merkittävästi sanomalehtiteksteihin ja perinteisempään joukkoviestintään.

Proosan puolella kollaasiromaanin edustavimman esimerkin *Aperitiffin* jälkeläisiin voidaan lukea esimerkiksi Karri Kokon teokset *Varjofinlandia* (2005), *Das Leben der Anderen* (2010) ja *Retweeted* (2016), Leevi Lehdon *Päivä* (2004), Jaakko Yli-Juonikkaan *Uudet uhkakuvat* (2003), *Neuromaani* (2012) ja *Jatkosota-extra* (2017), Viikilän, Nuopposen ja Nummellan *Ensyklopedia* (2011), Antti Salmisen *Lomonosovin moottori* (2014) sekä Kari Aronpuron *Kääntäjän floppi* (2015)<sup>1</sup>. Näistä erityisesti *Neuromaani* on noteerattu vuosikymmenen kenties merkittävimpanä kokeellisen proosan edustajana, ja se huomioitiin laajalti myös kritiikeissä.

*Aperitiff* ja *Neuromaani* ovat keskenään hyvin erilaisia teoksia, mutta niiden kirjallisissa lähiympäristöissä ja taustarakenteissa voidaan nähdä eräänlaista symmetrisyyttä. Ajatus on peräisin Friedrich Kittlerin (1990) kunkin hetken kirjoitukseen liittyviä taustarakenteita ja siten tekstin olemassaolon ehtoja painottavasta mediateoriasta. Siinä missä Aronpuron teos asettuu keskelle suomalaisen kirjallisuuden hullua vuosikymmentä ja ”manian vuotta” 1965 (ks. Joensuu 2016) yhdessä toisten kollaasiromaanien<sup>2</sup>, Alpo Jaakolan ja Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan *Meri kiipeilee*, Markku Lahtelan *Jumala pullossa* ja Pentti Saarikosken *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* kanssa, on myös Yli-Juonikkaan proosalla omat yhtymäkohtansa ilmestymisajan kirjalliseen kulttuuriin. *Ensyklopedia* ja *Lomonosovin moottori* muodostavat yhdessä *Neuromaanin* kanssa intentioiltaan ja poetiikoiltaan omalakisien ja toisistaan poikkeavan kolmikon, jonka kaikki osat kuitenkin kietoutuvat luennassa yhteen ensyklopedisen rakenteensa kautta. *Aperitiffia* ei kuitenkaan vastaanotossa juuri vertailtu muihin ajan kollaasiromaaneihin tai niille likeisiin teoksiin (Eskelinen 2016, 461). Vastaanotossa toistui pyrkimys tavoittaa jotain selvästi uutta, merkityksellistä ja lukevaa mieltä kiihottavaa täysin kuitenkaan tavoittamatta teosta sen itse asettamista toiminta-asetuksista käsin.

<sup>1</sup> Tässä yhteydessä maininnan ansaitsee myös Kari Aronpuron ja Silja Aronpuron kääntämä David Marksonin *Lukijan luomislukko* (1996/2015), jonka pastissi *Kääntäjän floppi* on.

<sup>2</sup> Markku Eskelinen (2016, 460) luokittelee Lahtelan ja Saarikosken teokset ”pseudo-kollaasiromaaneiksi”.

Huomattavan samansuuntaisia piirteitä on näkyvillä myös *Neuromaaniin* vastaanotossa, kuten tähänastisessa tutkimuksessa on jo todettu (vrt. Eskelinen 2016, Kyllönen 2016, Piippo 2016). Vaikka teoksesta kirjoitetut arviot olivatkin usein yleissävyltään positiivisia ja varovaisen innostuneita (ks. esim. Eranti 2012, Mäkelä 2012, Vanhanen 2013), ei niissä useinkaan tunnistettu romaaniin juuria, edeltäjiä tai esikuvia, saati lähdetty johtamaan luentaa tekstin rakennuseriaatteista käsin. Usein toistuivat huomiot tekstin heikkoudeksi tulkituista luennan häiriötekijöistä, kuten eksessiivisestä tekstimassan laajuudesta ja käytettyjen materiaalien ja keinovarojen runsaudesta. Nämä ominaisuudet palautuvat vastaanotossa useimmiten kriitikon henkilökohtaiseksi arvoarvostelmaksi teoksen onnistuneisuudesta sen sijaan, että ne nähtäisiin teoksen intentionaalisesti tuottamiksi affektioiksi (Piippo 2016)<sup>3</sup>. Seuraavaksi tutkin lähemmin niitä seikkoja, jotka houkuttavat lukemaan juuri *Neuromaania Aperitiffin* jälkeisenä sukulaiskirjana, ja näkökulmia, joiden kautta tällainen luenta on mielekäs.

### *Aperitiffista Neuromaaniin*

*Aperitiff* ja *Neuromaani* edustavat kumpainenkin oman aikakautensa tietyn kirjallisen piirteen tai kentän eräänlaista huippukohtaa nimenomaan muodon ja poetiikan kokeiluina. Vaikka teokset ovatkin keskenään hyvin erilaiset – siinä missä *Aperitiff* on kollaasiromaani, on *Neuromaani* puolestaan ergodininen eksessiromaani – niillä on myös selkeitä yhtymäkohtia. Eksessiromaanilla tarkoitan tässä yhteydessä teoksen poetiikan eli kielen, keinovalikoiman, aiheilmien, tasojen, materiaalien ja materiaalisuuden ylitsevuotavuutta ja haltuunottoa vastustavaa liiallisuutta. Molemmat teokset ovat leimallisesti moniaineksisia, vaikka teosten poetiikat poikkeavatkin toisistaan. *Aperitiff* on korostuneen tilallinen teos, jossa erilaiset löydetty kuva- ja tekstiaineistot lomittuvat fiktiivisiin päiväkirjamerkintöihin. Näiden aineistojen ja merkintöjen pohjalta voidaan rakentaa jossain määrin aukkoinen tarina miljöineen ja (kaupunki)

<sup>3</sup> Deleuzelaisittain ymmärrettynä affektit luovat affektioita: affektioilla tarkoitetaan tilaa tai sommittumaa, johon kuuluvat sekä vaikuttava että vaikutuksen alaisena oleva osapuoli ja näiden kahden välinen molemminpuolinen vaikutussuhde (Deleuze 2012, 63–64). Täten affekti edeltää affektiota, mutta ei tyhjene yksin siihen (Deleuze 2007, 214).

ympäristöineen. Ainekset eivät edusta yhtä tekstityyppiä, vaan vaihtelevat logaritmitaulukoista lehtiteksteihin ja aurinkomatriisien tilausohjeisiin. *Neuromaani* moniaineksisuus puolestaan rakentuu akateemista viittauskäytäntöä jäljittelevälle alaviitteiden vyörylle, jossa viitatus tekstit liikkuvat sepitteiden ja tosiasiallisen asiaproosan välillä. Alaviitetekniikka on tietyllä tapaa kollaasille likeinen tekstuaalinen keino. Alaviitteen voi ajatella leikkauspinnan merkiksi ja viitatus tekstin kollaasin osaksi – tällöin tosin kollaasin kehyksen rajat joudutaan venyttämään kauas kirjaesineen tuolle puolen. Tämä on toisaalta seikka, jolla sekä *Aperitiff* että *Neuromaani* toistuvasti flirttailevat: edellinen elävän elämän sijoittamisella jonnekin taltioitujen dokumenttien taakse ja väliin, jälkimmäinen vihjailemalla toistuvasti avainlukujen ja selventävän lisämateriaalin olemassaolosta jossain teoksen ulkopuolella.

Jonkinlaista sukulaisuutta teosten välillä onkin löydettävissä juuri löydetyn materiaalin laajan hyödyntämisen kautta. Juri Joensuuta lainaten löydetyn tekstin hyödyntäminen voidaan nähdä kollaasille rinnakkaisena sukulaisilmionä. Ne eroavat toisistaan siten, että kollaasissa leikkaamisen ja sekoittamisen sijaan oleellinen teko on sijoittaminen (Joensuu 2012, 152; Joensuu 2016, 14). Toisin sanoen kollaasissa valmis teoskokonaisuus nousee lähdemateriaalien alkuperän teokseen kuljettamia merkityksiä tai niiden muokkaamista tärkeämmäksi. Yhdistävä piirre teosten välillä on myös löydetyn materiaalin heterogeenisyys. *Neuromaani*n aikalaisista erimerkiksi aiemmin mainitut Kokon ja Lehdon kollaasitekniikkaa hyödyntävät teokset ovat lähdemateriaaliltaan huomattavasti homogeenisempiä: niissä käytetyt tekstit muun muassa edustavat kaikki samaa lajia, ovat peräisin samasta lähteestä tai samalta kirjoitus-alustalta.

Sukulaisuutta voidaan nähdä myös teosten kielen ”liejuisuudessa” (engl. *sludge*). Liejuisella kielellä Brian McHale kuvaa tekstiä, jossa esimerkiksi neologismit, kuluneet fraasit ja kömpelöt ilmaisut hidastavat luentaa tekemällä tekstistä sitkasta ja tahmeaa (1987, 151–152)<sup>4</sup>. *Neuromaani*nissa tämä piirre kytkeytyy löydetystä teksteistä lainatun kielen skitsofreenisuuteen. Kari Rummukainen liittää Brian McHalen liejuisen kielen kollaasitekniikkaan:

<sup>4</sup> Ilmaisu on lainattu Donald Barthelmen romaanista *Snow White* (1968; suom. *Lumikki*, 1973).

”Rakenteellisesti kollaasi muistuttaa liejuista kieltä. Molemmille on ominaista tekstuaalisen tason eli pinnan korostuminen semanttisen tason eli merkityksen ja sisällön kustannuksella. Molemmissa korostuvat tekstimassan strukturoitumattomuus, epähierarkkisuus sekä loogisuuden ja rationaalisuuden puuttuminen” (1999, 222). Tätä huomiota tukee myös fragmenttien leikkauskohtia korostavan kollaasitekniikan ja liejuisen kielen tuottamien affektioiden samankaltaisuus: molemmat hidastavat luentaa ja häiritsevät lukijan immersiota, muistuttavat tekstin ontologisesta eroista suhteessa lukijaan.

Teoksia vertailtaessa on syytä pitää mielessä niiden lähtökohtainen erilaisuus. Siinä missä Aronpuron teos luokituu sujuvasti kollaasiromaaniin (Eskelinen 2016) tai montaasiromaaniin (Rummukainen 1999) kategorioihin, edustaa *Neuromaani* puolestaan selkeästi ergodista kirjallisuutta (Kursula 2014, Eskelinen 2016), vaikkakin siihen on koetettu myös toisenlaisia lajimääreitä (Kyllönen 2016). Ergodinen kirjallisuus (Aarseth 1997, 1) vaatii lukijaltaan tavallista suuremman määrän työtä tai vaivannäköä teoksessa etenemiseen. Tavalliseksi työmääräksi voidaan tulkita esimerkiksi mekaaninen sivujen kääntäminen yksi toisensa jälkeen joko kirjassa tai lukulaitteella, ja epätavalliseksi esimerkiksi jatkuva lukusuunnan valitseminen tai tekstin osien etsiminen ympäristöstä. Ergodisuus toteutuu *Neuromaani*ssa *choose your own adventure* -seikkailukirjagenreä jäljittelevänä ja toisaalta parodioivana rakenteena, jossa lukija joutuu etenemään luvusta toiseen tekstin tarjoamien ohjeiden, vihjeiden, kehotusten tai uhkausten perusteella tai niistä huolimatta. *Neuromaani* kuitenkin osoittaa olevansa hyvin perillä kollaasitekniikan käytöstä:

Nousen sängyltä ja menen olohuoneeseen penkomaan lisää koristemateriaalia lehtitelineestä. Kovin hauskoja kuvia/tekstejä ei löydy, mutta pian mieleen joutuu pornolehtikokoelma vaatekomeron perällä. Pornolehdet sysäävät liikkeelle luovan energian, joskin raaskin leikellä vain niitä joihin olen kyllästynyt. Erälle reisiään levittelevälle mustalle naiselle Gereg liimaa pääministerin pään, teippaa kollaasin makkarin seinään ja nauraa ääneen pilan mojovuudelle. Kukkuu, pikkuveli! Mitä pidätte uudesta taideteoksestani? Sen nimi on *Kaupungin fiksuin tyttö*<sup>5</sup> [– – –] [– –]

<sup>5</sup> Nimi voi viitata Charles Bukowskin groteskin seksin ja absurdien tapahtumasarjojen läpäisemään novellikokoelmaan *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories* (1983) tai Joseph Stanleyn elokuvaan *Smartest Girl in Town* (1936), jossa myös leikitellään ajatuksella (tekaistusta) päivämmästä.

Iltaan mennessä Gereg on saanut dekoroiduksi kollaasitekniikalla koko makuuhuoneen. (N, 31.)

Käsillä olevia teoksia onkin hedelmällisempää tutkia rinnakkain kollaasin sijaan esimerkiksi sommittuman käsitteen kautta. Siinä missä kollaasi kiinnittää huomion yhteen teoskokonaisuuteen ja sen sisäiseen logiikkaan, kurrottaa sommittuma myös teoksen ulkopuolelle kytkien teoksen tiiviimmin lähdemateriaaleihinsa, aikaansa ja lukijaansa. Sommittuman käsite painottaa ennalta määrättyjen lainalaisuuksien lävitse katselun sijaan kohteensa processuaalisuutta sekä merkitysten ja toimijuuden muodostumista vasta suhteessa muihin, teoksen ulkoihin aineksiin. Sommittuma viittaa Deleuzen ja Guattarin käsitteeseen *agencement*, joka on usein käännetty englanniksi muotoon *assemblage*. (Bennet 2005; Venäläinen 2015, 23). Deleuzen ja Guattarin käsitteistön ja jäsenysten voidaan olettaa olevan Aronpurolle tuttuja, sillä ne esiintyvät esimerkiksi useiden hänen teostensa nimissä, esimerkkeinä *Rihmasto. Utta iloista kirjoitusta* (1989), *Tasanko 967. Paimentolaisruno*. (1991) ja *Paon viivoja. Verkatehdas*. (1998). ”Assemblaasi” puolestaan esiintyy *Aperitiffin* 1. ja 2. laitoksessa, viitaten paitsi sanan taidehistorialliseen kollaa-simaisen komposition merkitykseen – kuten Marksonin *Reader’s Blockissa* – myös deleuzelaiseen hahmottamiseen. Näin sommittuman käsitteen käyttö nousee käsiteltävästä tekstijoukosta itsestään. Tätä ajatusta seuraten en tässä luennassa tutki *Aperitiffia* ja *Neuromaania* erillisinä maailmasta irrallisina loppuunsaatettuina kokonaisuuksina vaan kahtena laajempaa toisiinsa vertautuvana sommittumana, joiden merkitykset, tunnistettavat piirteet ja perheyhtäläisyydet tulevat näkyviin vasta itse luennassa. Kyse ei kuitenkaan ole kollaa-siromaaniin yhtenäisen tradition hahmottamisesta, vaan ennemminkin samankaltaisia affekteja ja affektioita – kuten koomisuutta ja vieraantuneisuuden tuntua – toisilleen likeisin keinoin tuottavien teosten tutkimisesta rinnakkain ja lomittain.

Merkittävimmäksi näitä kahta sommittumaa erottavaksi tekijäksi nousee juuri – osin odotuksenmukaisesti – teosten julkaisuajankohta. Fredric Jamesonia (1986, 230–231) mukaillen kirjallisten ilmiöiden ajallisia siirroksia ja taitekohtia leimaa nimenomaan tuotantomuotojen muutos, viimeisimpänä siirtyä jälkiteolliseen tuotantoon sekä kulttuurituotteiden jäljennettä-

vyyden ja kierrätyksen korostumiseen. Näin yksittäinen kirjallinen piirre, tekniikka tai figuuri on ratkaisevasti toisenlainen riippuen siitä, millaisessa yhteiskunnallis-taloudellis-kulttuurisessa kontekstissa se on tuotettu. Tätä seuraten voidaan vertailemalla kollaasitekniikan ja -muodon tai laajemmin moniaineksisuuden eroja ja yhtäläisyyksiä kahtena eri julkaisuajankohtana päästä kiinni paitsi itse muotoihin myös näiden eri ajallisten kontekstien erityislaatuksiin.

Markku Eskelinen (2016, 460–461) ehdottaa moniaineksisuutta analysoitavaksi erilaisten tekstienvälisyyden teorioiden lävitse osin hahmottoman kollaasin käsitteen sijaan. Tällöin tarkastelun keskiöön asettuvat erityisesti sepitetyn ja muualta lainatun materiaalin, kaunokirjalliseksi ymmärretyn ja muun kirjallisen materiaalin sekä kirjallisen ja ei-kirjallisen materiaalin väliset erot. Systemaattisen mallin tällaiseen analyysiin tarjoaa Gérard Genetten tekstienvälisyyden teoria. Kaikille teksteille ominainen tekstienvälisyys nimeetään tässä katsannossa transtekstuaalisuudeksi (1982/1997, 1–3). Kahden tai useamman tekstin välinen suhde, intertekstuaalisuus, voi ilmetä joko sitaatteina, plagiaatteina tai allusioina. Tutkimukseni kannalta Genetten teorian olennainen osa on transtekstuaalisuuden osaksi lukeutuva paratekstuaalisuus, jota edustavat esimerkiksi otsikot, esipuheet, huomautukset, epigrafit, kuvitus ja kirjankannet teksteineen, toisin sanoen kirjaesineen kirjaluonteeseen liittyvät materiaaliset piirteet. Paratekstit voidaan puolestaan jakaa periteksteihin ja epiteksteihin, joista edelliset ovat kirjaesineeseen kuuluvia ja jälkimmäiset sen ulkoisia mutta siihen kytkeytyviä tekstejä. (1982/1997, 3–4.)

*Aperitifin* dokumenttien lomaan piirtyy kuva hiljaisista miehistä hiljaisessa ajassa. *Neuromaani* sen sijaan on täynnä ääniä, jotka paikoin kimmittävät korvanjuuressa pikkuoravien lailla. *Neuromaani* on ladattu täyteen kirjallisia viittauksia asiaproosasta kaunokirjallisuuteen ja pseudotieteellisiin sepiteisiin. Tekstiin on myös laskostettu erilaisia löydettyjä tekstejä sitaatteina, plagiaatteina ja allusioina sekä tunnetummasta kustannetusta kaunokirjallisuudesta että tuntemattommasta omakustanne- tai ITE-kirjallisuudesta. Esimerkiksi tästä käy vaikkapa Cormac McCarthyn *Veren ääriin* -teoksesta lainattu katkelma ”Hänen raajansa liikkuvat nopeammin kuin kellään muulla. Ihmeellistä, miten vanha mies voi riuhtoa raajojaan noin nopeaan tahtiin.

Hän ei nuku koskaan eikä kuole koskaan” (N, 33), joka alkuperäisessä yhteydessään kuvaa tanssivaa tuomari Holdenia ja Yli-Juonikkaalla puolestaan Johtavan Neurokoreografin liikehdintää. Saman katkelman viimeinen lause esiintyy myös Yli-Juonikkaan aiemmassa tuotannossa, romaanissa *Uneksija* (2011, 142–143), jossa kuolemattomana valvojana toimii protagonistin painajaisissaan näkemä pyöveli Jussila.

Kaiken tämän tekstimateriaalin moninaisuuden seasta ei nouse esille yhtään suoraa viittausta Aronpuron *Aperitiffiin*, mikä on itsessään huomionarvoista. Kirjailija itse kertoo arvostavansa suuresti *Aperitiffia*, muttei ainakaan muista käyttäneensä sitä suoranaisesti *Neuromaasin* lähdemateriaalina.<sup>6</sup> Yhtymäkohtia on kuitenkin luettavissa muutamista yksityiskohdista. Esimerkiksi suomalaisen postmodernistisen kirjallisuuden merkkihenkilöksi usein tunnustetun Matti Pulkkisen ja hänen pääteoksensa maininnan yhteydessä *Neuromaassa* kirjoitetaan:

Kumpikin em. aivo suhtautuu varauksellisesti juutalaisuuteen. Tasapuolisuuden nimissä kelpuutettakoon mukaan myös yksi sionisti. Sulje silmäsi ja lausu loitsu ”Ö-hol-luu!” niin pääset *Romaanibenkilön kuoleman* (Gummerus, 1985) sivuille 482–483. Matti Pulkkinen asettui prenataalinäkemyksissään aivotutkijoita (vars. Jorma Paloa) vastaan, ja siksi hänelle langetettiin afasia, vähän eri kaliiberin kremppa kuin joku keskivertokynäilijöiden kirjoituskramppi. (N, 336.)

”Kirjoituskrampin” pseudoallusio ohjaa ajatukset *Aperitiffiin*, katkelmaan joka myös tyyllillisesti muistuttaa suuresti *Neuromaania*:

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

Yhteistä ainesta teoksille ovat myös käskymuotoiset listat<sup>7</sup>, jollaisen *Aperitiffin* Reino Salmi kirjaa 28. päivän päiväkirjamerkintäänsä: ”Vältä väkijuomia. Lue hyviä kirjoja. Ajattele hyviä ajatuksia. Ole reipas, raitis ja iloinen.” *Neuromaa-*

<sup>6</sup> Sähköpostikeskustelu Jaakko Yli-Juonikkaan kanssa 5.1.2017

<sup>7</sup> Lista- tai luettelomuotoisuutta voidaan pitää laajemminkin 1960- ja 2000-lukujen kirjallisia kokeellisuuksia yhdistävänä piirteenä (Joensuu 2012, 159). Listauksiin sisältyy usein paitsi itseään generoiva (mt., 54) myös koomisuutta tuottava efekti. Aiemmin kuvattujen esimerkkien ohella myös *Neuromaasin* sisällysluettelo saa koomisia piirteitä juuri sattumanvaraisuutensa ja listamaisuutensa kautta.

nissa puolestaan käskyt useimmiten kohdistuvat lukijan toimintaan, mutta myös yleisempiä moralistissävyyisiä ohjeita jaellaan:

Kirjoita aina selvää käsialaa. Meillä on paljon oppimista sivistysmaiden kansalaisilta, jotka aina kirjoittavat selvää ja huolellista käsialaa. (160) Älä kiroile koskaan. Ole voimakas teoissa, niin sinun ei tarvitse käyttää voimasanoja. (78) Otettuasi kirjeen kuoresta tarkasta vielä kuorta päivänvalo vasten; lue jokainen kirje kahdesti. (222) Lausu ajatuksesi aina selvästi. (139) Ole ahkera. (51) Lue vain hyvää kirjallisuutta. (122) Älä koskaan polta tupakkaa. (185) Älä karta tilintekoa itsesi kanssa. (119) (N, 526.)

Lukijan toimintaan liittyy kiinteästi myös pelillisuus, joka on nostettu esiin kummankin teoksen yhteydessä. Pelillisuus nousee määreenä usein esille paitsi *Neuromaaniin* vastaanotossa myös esimerkiksi elämystalouteen ja -tuotantoon liittyvissä diskursseissa (Piippo 2016). Teos tarjoaa useita vihjeitä tällaiseen lukutapaan ja houkuttaa lukijaa ”pelaamaan” itseään (vrt. Kursula 2014, 41); nämä pyrinnot kuitenkin raukeavat nopeasti siinä missä muutkin lukijan tekstiin kohdistamat haltuunottoyritykset.

Aarseth jakaa Genetten kaksijakoa seuraten tekstin kuin tekstin kolmeen eri tasoon: kuvailevaan, narratiiviseen ja ergodiseen. Tasot voivat yhdistyä erilaisiksi teksteiksi, eivätkä kaikki tasot ole välttämättä yhtä aikaa läsnä. (Aarseth 1997, 94–95.) Eskelinen puolestaan jakaa selkeästi ergodiset tekstit – jollaista *Neuromaani*kin edustaa – peleihin ja narratiiveihin (2012, 204–205). Pelin tunnusmerkistön täyttää teksti, jossa lukija joutuu neuvottelemaan jonkun tai jonkin kanssa ja jossa on selkeitä tavoitteita, pisteenlasku tai vastustajia. Pelissä tulkitseminen palvelee toimintaa, jolloin käyttäjä joutuu lukemaan sekä tekstin kuvailevaa että narratiivista tasoa löytääkseen oikean ja/tai mahdollisen etenemissuunnan ja tavoitteen. Kertomuksessa toiminta taas palvelee tulkintaa, jolloin esimerkiksi kirjan sivujen kääntely ja muu fyysinen toiminta kytkeytyy osaksi teoksesta rakentuvaa luentaa ja merkityksellistämisprosesseja. (Eskelinen 2012, 206–207.) *Neuromaania* ei siten voida pitää pelinä, vaan ennen muuta kertovana tekstinä (Kursula 2014, 41), vaikka kerronta onkin fragmentoitunutta ja katkonaista eikä muodosta yhtenäistä tarinakokonaisuutta. Sama voidaan todeta myös *Aperitif*ista, joka jää edellä kuvatuista pelin määreistä *Neuromaani*akin kauemmaksi.



Kummassakin teoksessa kuitenkin myös pelataan, sillä niihin sisältyy kaksi shakkipeliä. *Aperitiffissa* Reino Salmi kirjaa päiväkirjaansa vieneensä shakkipalstan toimitukseen. Tätä seuraavalla sivulla onkin autenttista shakkinurkkaa muistuttava sanomalehtileike.

*Neuromaanissa* puolestaan esitellään shakkipeli, joka on tosiasiassa peräisin Samuel Beckettin teoksesta *Murphy* (1938). Peli esitetään muuta tekstiä muistutavaan typografiseen muotoon purettuna perättäisten siirtojen listauksena. *Aperitiffin* shakkipalsta muistuttaa tätä peliä siinäkin mielessä, että palstalla viitataan Toukolan ja Viertolan shakkipiirin väliseen joukkueotteluun. Joukkueiden nimet ovat alluusio Aleksis Kiven *Seitsemään veljekseen* (1870). Viittaus on sikäli kiinnostava, että sekä Toukolan kylän että Viertolan talon hahmot esiintyvät Kiven romaanissa tarinan antagonisteina. Shakkipalstalle siirrettyinä alluusio korostaa palstan kirjoittajan ulkopuolisuutta: hän palstan kirjoittajana ja *Aperitiffin* protagonistina on joutunut sivuun, kun vastustajatkin keskittyvät toisiinsa. Salmelle jää sivustaseuraajan ja kirjurin rooli.

Kiinnostava vertailukohta romaanien välille syntyy, kun selvitetään tarkemmin millaisia tekstityyppejä niiden löydetty materiaali edustaa. Monet *Aperitiffin* aineksista liittyvät jollain tapaa informaation jäsentymiseen (ks.

TEHTÄVÄ N:o 4378

J. Alfred

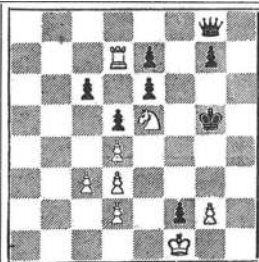
Valkea: Kf1, Td7, Re5, sc3, d2, d3, d4, g2=8  
 Musta: Kg5, Dg8, sc6, d5, e6, e7, f2, g7=8

Valkea voittaa.  
 Kuvioitu pyynteiteeman esittävä lopputehtävä sai 2. palkinnon Tehtävienleikkain järjestämässä toimintansa 20-vuotisjuhlaikkipalstalla.

SISILIALAINEN PUOLUSTUS

Pelattu klubiturnauksessa syyskuussa 1944.

1. e2—e4	Tarain	Pohjonen
2. Rg1—f3	c7—c5	d7—d6
3. d2—d4	e5xd4	
4. Rfxf4	Rg8—f6	
5. Rb1—c3	a7—a6	
6. f2—f4	Rb8—c6	
7. Rd4—f3	Dd8—c7	
8. Lf1—d3	e7—e6	
9. a2—a3	Lf8—e7	
10. 0—0	0—0	
11. Dd1—e1	b7—b5	
Parempi olisi ollut e-sotilaa etenemisen estävä 11. — Rd7.		
12. e4—e5	d6xe5	
13. f4xe5	Rf6—d7	
14. Lc1—f4	Lc8—b7	
15. Kg1—h1	Ta8—c8	
16. De1—g3	Kg8—h8	
Taikka 16. Tfd8, 17. Re4 uhan- ten 18. Rf6+ jne. Mustan kuningasasema osoittautuu pian kestä- mättömäksi.		
17. Dg3—h3	g7—g6	
18. Rc3—e4	De7—d8	
19. Ta1—d1	Dd8—e8	
20. Dh3—h6	Tf8—g5	
21. Re4—g5	Le7xg5	
Musta pyrkii tukalassa asemassa vaihtamaan valkean hyök- kävät upseerit, mutta teksee sen harkitsemattomasti. Hyviä puolustussirtoja on valkeata keksii, mutta 21. — Rf8 vaikuttaa pelis- siirtoa mielekkäämmältä.		
22. Lf4xg5	Re6—b8	
Musta aikoo lyödä myös toisen valkean ratsun, mutta ei ehdi sitä toteuttamaan. Ruutu d8 olisi ollut hieman parempi paikka ratsulle.		



23. Lg5—f6+      Rd7xf6  
 24. Rf3—g5      —  
 Näin valkea näppärällä tavalla säilyttää tärkeän ratsun.  
 24. —      De8—f8  
 25. e5xf6      —  
 Jos nyt 25. — D:h6, niin 26. R:f7 matti.  
 25. —      Tg8—g7  
 26. f6xg7+      Df8xg7  
 27. Dh6xg7+      Kh8xg7  
 28. Tflxf7+      Kgt—h6  
 29. h2—h2

Musta luovutti pelin. Jos hän pelastaa lähetin b7, niin seuraan 30. T :h7 matti. Peli oli kypsä luovutettavaksi jo valkean 25. siirron tapahduttua.

JOUKKUEOTTELU

Vanhat kiitaskumppanit Toukolan shakkipiiri ja Viertolan shakkipiiri kohtaavat jälleen tällä kertalla täällä pelattavassa joukkueottelussa. Ottelu pelataan sunnuntaina 10. 3. klo 12.30. Pelipaikkana on kotiteollisuusopisto.

Ottelut, joita tähän mennessä on pelattu jo kymmenen, ovat olleet varsin mielenkiintoisia, sillä shakkipiirit ovat suunnilleen tasavertaisia. Tähänastisten ottelujen yhteistulos on 160—148 Toukolan shakkipiirin hyväksi. Nyt pelattavaan otteluun Toukola on ilmoittanut saapuvansa noin 28 pelaajan voimalla, joten Viertolalaisten on pidettävä huoli siitä, että kaikki vieraat pääsevät pelaamaan.

tämän kirjan informaatiota ja intermediaalisuutta käsittelevä artikkeli), joukkotiedotukseen, mainontaan, tai viranomaisten tai myyjien kanssa asiointiin. *Neuromaani*ssa toistuu sama teema, mutta siinä löydetty materiaali on suurimmalta osin laskostettu osaksi teosta anonyymeinä sitaatteina ja samalla häivytetty niiden alkuperä. Joukossa on, kuten aiemmin todettua, erilaisia kustannettuja ja kustantamattomia kaunokirjallisia julkaisuja, pseudotieteellistä asiaproosaa sekä todellisia tieteellisiä julkaisuja. Myös se aikasidonnainen mediatodellisuus, jonka keskelle *Neuromaani* ryhmittyy, on varsin toinen kuin *Aperitiffin* 1960-luvun maailma. *Neuromaani* puuttuu ajallisuuden kysymykseen ironisella otteella:

Ironia sijansa saakoon, mutta kyllä länsimainen kulttuurihistoria on tuottanut myös aidosti kauniita vertauskuvia ihmismielestä ja aivoista: mm. toisaalla tässäkin teoksessa käytetyt ”labyrintti”, ”avaruus”, ”peilitalo”, ”lumotut kangaspuut”, ”haarautuvien polkujen puutarha” ja ”näkömätön kaupunki”. Nostalgiset metaforat ruokkivat mielikuvitusta ja nostattavat haaveellisia näkyjä, mutta silti nykyiseen mediatodellisuuteen kytkeytynyt tajunta kaipaa kuvastimekseen myös ajankohtaisemman mytologian. Uusi tapa jäsentää tietoinen inhimillinen olemassaolo näki päivänvalon elokuussa 2000 Barentsinmeren kylmyydessä. Varmaan jokainen *Neuromaani*n aikalaislukija yhtyy käsitykseeni, että osuvammin ja koskettavammin kuin mikään ”Gordionin solmu” aivojemme nykytilaa olennoi ”sukellusvene K-141 Kursk”. (N, 139.)

*Neuromaani*n ironisessa valossa lainausmerkein esittämät määreet attribuoi-tuvat selkeästi postmodernistisiin kirjailijoihin ja teoreetikoihin, kuten Jorge Luis Borgesiin, Italo Calvinoon tai Roland Barthesiin. Näin *Neuromaani* samaan aikaan korostaa yhteyttään kyseiseen jatkumoon ja katkoo siteitään siihen.

Kummastakin romaanista löytyy myös kiinnostava ekfrasis. *Aperitiffiin* on upotettu luokkakuvan hypertarkka läpikäynti, johon kuitenkin sekoituu jotain muutakin kuin puhtaan ja luotettavan kuvailevaa: ”hänen muistaakseni palavan ruskea tukkansa kehystää kauniisti maagisia kasvoja, jotka ovat vaaralliset kaikille mutta etenkin puolisivistyneille keski-ikäisille naisille sekä tietylle tyypille jonkin verran varallisuutta omaavia pervertikkoja [– –] muistan yllättäneeni juuri hänet V:n luokan keväänä harjoittamasta onaniaa koulun käymälässä.” Katkelma tuo mieleen *Neuromaani*n kohdan, jossa lukija

on pakottanut yhden teoksen keskeisistä henkilöhahmoista, Geregin, aamu-  
jumppaan:

Jumppaohjelma on peräisin vanhasta Perheen Jumppakirjasta, jonka valokuvissa jumppaajat ovat naamioituneet eläimiksi: pöllö kääntelee päätään ja kiristää platysmaa, mäyrät ryömivät puutarhassa, kurki seisoo kurkiasennossa yhdellä jalalla, etelän yöliekko nostaa molemmat käsivartensa ylös, kouvistaa sormet ja vetää kädet nopeasti alas, eleen merkitys on ilmeinen – kuvateksti: Ei enää askeltakaan kohti (norsunluu)torniani, taikka revin silmät päästäsi ja vatsasi halki. Raitapaitainen apina seisoo käsivarren mitan päässä seinästä, nojautuu 2. kuva-  
ssa seinää vasten käsiensä varassa. Rinta ja toinen korva painuvat seinään, näyttää kuin apina kuulostelisi naapurihuoneesta kantautuvia perheväkivallan, perinnän tai prostituution ääniä. (N, 418.)

Yrjö Kokon vuonna 1963 julkaistua *Perheen Jumppakirjaa* lukiessa voidaan todeta kuvaus lähes kaikilta osin yllättävänkin tarkaksi ja totuudelliseksi sekä kuvituksen että kirjallisten jumppaohjeiden että niitä kehystävien tarina-ai-  
hioiden osalta, joskaan Kokon kirjassa ei kuvata sumeilematonta väkivaltaa.

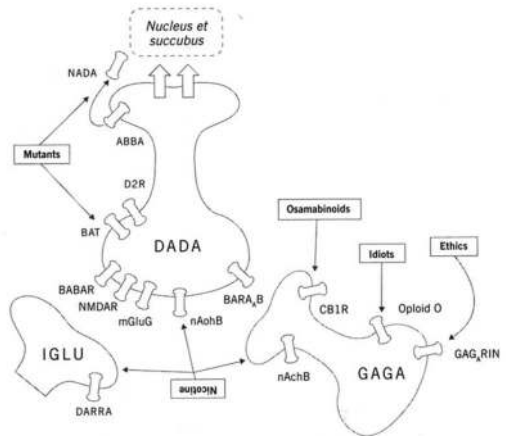
*Aperitiffin* kollaasissa silmiinpistävää on erityisesti ei-kirjallinen tai kuvaa ja sanaa yhdistelevä materiaali. Tähän paratekstuaaliseen luokkaan lankeava aines koostuu erilaisista todellisuutta ja tietoa jäsentävistä tekstityypeistä kuten esimerkiksi luetteloista, taulukoista, katalogeista, reklameista ja mustasta sivusta, joita on käsitelty tarkemmin edeltävissä artikkeleissa. Siinä missä *Aperitiffin* materiaalivaroissa korostuu ei-kirjallinen materiaali, on *Neuromaanissa* tällaista materiaalia huomattavan vähän, ja tällöinkin kyse on useimmiten ei löydetystä vaan ilmeisen sepitteisestä aineksestä. Tällainen on esimerkiksi joitain

**150. YLIOPISTOJEN HENKILÖSTÖPOLITIIKKA SUURENNUSLASIN ALLA**

► *Minä en ole koskaan teitä tunte-  
nut; menkää pois minun tyköäni,  
te laittomuuden tekijät*

► Epämukavuusalue 36

► Tutkielmani<sup>mi</sup> keskeisin kysy-  
myksenasettelu 189



Kuva 150—A. Succubus Abba

teoksen mahdollisista tasoista ja tarinamaailmoista havainnollistava kaavio-kuva (N, 429):

Kaavio itsessään on sepite, mutta siihen on liitetty aineksia sitaattina *Raamatun* Matteuksen evankeliumista, sekä pseudoakronyymejä, kuten DADA, GAGARIN, BABAR ja DARRA, jotka voidaan lukea myös yleis- tai erisnimiä. Dada on sattumanavaruutta pääperiaatteenaan korostava taidesuunnatus, Juri Gagarin neuvostoliittolainen kosmonautti ja ensimmäinen avaruudessa käynyt ihminen, Babar Jean de Brunhoffin luoma fiktiivinen lapsille suunnattu norsuhahmo, jota on arvosteltu sekä keskiluokkaisuuden että kolonialismin ihannoinnista ja darra puolestaan puhekielinen nimitys liiallisesta alkoholin käytöstä aiheutuvan myrkytystilan lievenemisestä aiheutuvalle oireiden kokoelmalle, arkisemmin krapulalle. Yhdessä nämä pseudoakronyymit luovat edellä kuvattuja hallitsemattomia alluusioita ja maalaavat suurennuslasin alla amebamaisia muotoja saavan yliopiston henkilöstöpolitiikan perin erikoiseksi.

Erästä pientä ei-kirjallisen materiaalin ilmentymää käytetään *Neuromaanissa* tuottamaan omanlaistaan monihahmotteisuutta. Sivulla 159 siirtymäohjeet seuraaviin lukuihin annetaan lukijalle ylöspäin ja sepitteisesti alaspäin käännetyin peukalon kuvan kautta: ”Mitä mieltä sinä olet? ”Tykkäätkö” Marcon teoriasta? Onko vedellä kuohkeuttava vaikutus? 26 218”. Myös Windings-fonteista tuttuja ikonien käyttö ohjaa lukijaa toisaalta valitsemaan etenemissuunnan omien mieltymystensä mukaan, toisaalta näyttää tarjoavan tietoa siitä, kuinka moni ”käyttäjä” on valinnut kummankin vaihtoehdon.

Jälkimmäinen logiikka ja ”tykkäämisestä” puhuminen tuo myös nykykontekstissa mieleen internetin yhteyspalvelu Facebookin, jossa toisten ihmisten valinnat ja reaktiot ohjaavat sekä ääneen lausutusti että huomaamatta omaa toimintaamme<sup>8</sup>.

Vaikka ei-kirjallisen materiaalin käyttö *Neuromaanissa* onkin pääsääntöisesti

**NEUROPOSITRON**

PK-sijoitusryttäjät suurtuotto sijoitus,  
**SIRUMERKINTÄANTI.**

Henkilösijoittajille jälkimarkkinoiden jo toimiva osakemarkintäkauppa.  
Katso: [www.neuropositron.com](http://www.neuropositron.com) ja/tai kysy:  
Kai Parantainen / 055-3899 3185 05

Ab Neuropositron Oy  
Akanatie 11, 00730 Helsinki

<sup>8</sup> Tätä teemaa ja siihen liittyvää löydettyä ei-kirjallista kuvastoa ja materiaalia hyödynnetään ja käsitellään erittäin laajasti Yli-Juonikkaan *Jatkosota-extrassa* (2017).

niukkaa, löytyy teoksen loppupuolelta kuitenkin myös yksi ”reklami”: Neuropositron-nimisen firman ilmoitus ”sirumerkintäannista” (N, 627):

Yrityksen logo ja osin nimi on lainattu Oy Europositron AB:lta, jonka osakkeita on kaupiteltu esimerkiksi oheisella Helsingin Sanomissa ja Dagens Industrissa ilmestyneellä lehti-ilmoituksella (Pietiläinen 2009), jota *Neuromaanin* ilmoitus jäljittelee:

Europositron on suomalaisen Rainer Partasen 90 prosenttisesti omistama yritys, joka ilmoittaa toimialakseen sähköautoihin tarkoitettun nanokemiaan perustuvan akun kehityksen ja valmistamisen. *Tekniikka ja Talous* ja *Talouselämä* uutisoivat vuonna 2005 amerikkalaisen konsulttiyritys Frost & Sullivanin yritykselle myöntämästä palkinnosta. Vuonna 2009 Partanen kuitenkin tuomittiin törkeästä petoksesta. Poliisitutkinnan mukaan hän on myynyt yhtiönsä kautta mielikuvituksellista keksintöä 1,3 miljoonalla eurolla ja keräämistään varoista maksanut suurimman osan itselleen ja lähiomaisilleen. (Pietiläinen 2008.) Myöhemmin Partanen tuomittiin myös kunnianloukkauksesta tämän syytettyä julkisesti juttua käsitellyttä käräjäoikeuden tuomaria väärentämisestä, lahjusten ottamisesta, salaliitoista ja moraalittomuudesta. Tähän pseudotieteeseen kytkeytyvään petosvyyhteen viitataan *Neuromaanis*sa toistuvasti (96, 191, 303, 310–311, 429, 491), myös aiemmin esitellyn yliopistojen henkilöstöpolitiikkaa kuvaavan kaavion alaviitteessä:

KIINTOISA AIVOFYSIOLOGINEN HAVAIN TOKOE: Sulje toinen silmäsi, aseta kirja 15 cm etäisyydelle kasvoistasi ja kiinnitä katseesi tiukasti yo. faktalaatikon vasemman ylänurkan numeroon 150 kolmen minuutin ajaksi. Avaa sitten toinen silmä ja siirrä katseesi hitaasti alaviistoon oikealle yo. kaavakuvaan, keitin-lasin muotoisen möyky keskikohtaan, jossa lukee ”dada”. Jos teit kaiken oikein, saat nähdä millaisiin ”juokseviin menoihin” Neuropositronin v. 2010 Tekesiltä saamat miljoona-avustukset kulutettiin. [– –] HUOM! Näköaivokuoren huijaamiseen perustuva piilokuvatesti tarjoilee silmänruokaa aikuiseen makuun, joten sitä ei voi suositella lapsille eikä niille täysi-ikäisille, joiden päätä pipo tai nuttura kohtuuttomasti kiristää. (N, 429.)



**EUROPOSITRON**

PK-sijoitusyrittäjät suurtuotto sijoitus,  
**UUSMERKINTÄANTI.**  
Henkilösijoittajille jälkimarkkinoiden jo toimiva  
osakerkintäkauppa.  
Katso; [www.europositron.com](http://www.europositron.com) ja/tai kysy;  
Rainer Partanen / 050-589 8531

Ab Europositron Oy  
Alankotie 11, 00730 Helsinki  
p. 09-389 7100, fax. 09-389 7183

*Neuromaainin* ilmoitusversiossa kuvassa on keksijä Partasen sijaan yhdysvaltalainen eksentrisestä käytöksestään tunnettu musiikkituottaja Phil Spector, joka tuomittiin vuonna 2009 elinkautiseen vankeuteen taposta. Kuvavalinta on toisaalta näennäisesti täysin sattumanvarainen, mutta toisaalta taas linjassa teosta muuten läpäisevän hulluuden, visionäärisyyden ja silkan huijariuden välisen rajankäynnin kanssa.

## Elävää perinnön ja(t)koa

*Aperitiff* osin ennakoi vastaanottonsa ja myös muuntaa siihen liittyvät julkiset epitekstit (vrt. Genette 1997, 351) sisäänsä periteksteiksi kahdessa myöhemmässä painoksessa, joista ensimmäiseen on koottu teoksen osakseen saama vastaanotto sekä Kemin kirjastokalabaliikkiin liittyvää aineistoa. Teos tuntuu vihjaavan, ettei ole olemassa mitään perustetta sille, että *Aperitiffin* projekti olisi keskeytynyt tai sommittuma tullut valmiiksi. Teoksen kirjoitusprosessi on toisin sanoen edelleen keskeneräinen ja jättää pään auki seuraavalle painokselle uusine lisäyksineen (ja poistoineen, onhan 2. ja 3. painoksesta kadonnut 1. painoksessa mukana olleita lukijan merkinnöille varattuja tyhjiä sivuja). Sama periaate toistuu myös esimerkiksi Markku Eskelisen *Interface, eli, 800 surmanluotia* -trilogiassa (1997), jonka ensimmäinen osa ilmestyi painettuna romaanina, toinen verkossa ja kolmas antaa edelleen odottaa itseään.<sup>9</sup> Romaaniiin oli myös postimyyntiperiaatteella mahdollista tilata lisää osia, vaikkakin vain harvan lukijan tiedetään tarttuneen tilaisuuteen.

”Omia kirjanlehtiä” -niminen *Aperitiffin* ensimmäisen painoksen tyhjiä sivuja käsittelevä osio on huomionarvoinen myös toisella tapaa. Kenelle tyhjä sivu on oikeastaan tarkoitettu? Kukin yksittäinen lukija voi toki hyödyntää ne, ja muokata siten kirjaesinettä liudentaen samalla omansa ja teoksen ontologisen tason välistä rajaa sommittuman käsitteen hengessä. Toisessa ja kolmannessa painoksessa kirjailija Aronpuro puolestaan on ottanut tyhjä sivu käyttöönsä täyttämällä ne teoksen vastaanoton lainauksilla ja faksimileilla. Tällöin paitsi lukijan ja tekstin myös tekijän ja tekstin välinen raja monistuu ja tuottaa teoksen sisään uusia diegeettisiä tasoja, joiden sotkemista lukija voi

<sup>9</sup> Kirjailijan itsensä mukaan teos on valmistunut jo vuonna 2003, mutta sen julkaisu on viivästynyt (Melender 2010, kommenttiosio).

puolestaan jatkaa: onhan hän ensimmäisessä painoksessa saanut kirjaesineeltä luvan jatkaa teosta omilla merkinnöillään, miksipä siis olla käyttämättä tätä oikeutta myös myöhempien painosten täydennystä kaipaavien osioiden suhteen.

*Neuromaani*n laajenemisen logiikka on osin hieman toisenlainen. Teokseen julkaistiin puuttuva alaluku 23.4. eli ”spekulatiiviset lisälehdet” *Nuori Voima* -lehdessä. (Yli-Juonikas 2012b, 27–30.) Katkelman, joka kirjaesineen sisällä ohjaa lukijan olemattomaan alalukuun, sisältö on kutkuttava:

Meidän tiimi tekee kellon ympäri töitä sen eteen, että laadukas perinteinen myöhäisillan puheviihde löisi taas läpi valtakunnallisesti. Sinulta ajattelin kysyä mielipidettä näiden ohjelmien tasosta, se on minulle sisällöntuottajana tärkeä kysymys, tiedän kyllä että toteutuspuolella on toivomisen varaa, siru aiheuttaa sinulle perhanan pahoja päänsärkyjä ja se on perhanan ikävää, mutta jos voisit edes hetkeksi unohtaa nämä käyttöliittymän tekniset epäkohdat joihin meidän Otaniemen tiimi miettii tälläkin hetkellä ratkaisuja, niin pystyisitkö arvioimaan ihan noin niin kuin suoraan että olisiko sinun mielestä tällä ohjelmaformaattilla tulevaisuutta valtakunnallisesti? Kyllä – siirry lukuun 22.3. Ei – siirry lukuun 23.4. (N, 69.)

Vaikka teoksen sisällä kyse onkin muusta, voi romaanimuodon tutkimiseen orientoitunut lukija tulkita – teoksen monia metatasoja seuraten – katkelman käsittelevän paitsi ”laadukasta perinteistä myöhäisillan puheviihdettä”, myös *Neuromaania* itseään. Teos pyytää lukijaa arvioimaan, onko kyseessä olevalla formaatilla tulevaisuutta, ja ilman spekulatiivisia lisälehtiä – jotka on toki mahdollista liimata osaksi kirjaa – ainoa mahdollinen vastaus on ”kyllä”. Se on ainoa mahdollinen vastaus myös siksi, että valitsemalla etenemisen lukija pitää luentansa käynnissä ja sitä myöten myös tekstin liikkeellä. Vastatessaan ”ei” hän tulee paradoksaalisesti myös jatkaneeksi lukemista ja sen mahdollisuuksia ulottamalla luentansa romaanin kansien välistä kirjallisuuslehden sivuille. Paikoin *Neuromaani* myös antaa lukijan ymmärtää lisämateriaalia olevan luvassa tuolla jossain:

NEUROMAANI-multimediapaketissa olen pyrkinyt yhdistämään viihteelliset ja pedagogiset elementit hedelmällisessä muodossa. Hupi ja hyöty samaan syyyn. Alun perin aion julkaista teoksen peruskouluihin ja lukioihin suunnatun IHMEELLINEN IHMINEN -multimediamateriaalin osana, mutta tekijänoikeudellisten kiemuroiden takia hanke lopahti. Paketin labyrinttimäinen rakenne pyrkii virittämään lapsilukijoita seikkailulliseen tunnelmaan, ja samalla opitaan

tärkeitä asioita keskushermoston rakenteesta. En siis todellakaan tyrkytä lukijoille mitään ”aivotonta viihdettä”. Varttuneempaa väkeä hemmottelen myös poleemisella tieteenfilosofisella sisällöllä. Rohkeita tiedepoliittisia kannanottoja, siekailemattomia kärjistyksiä [– – –] eli haluan paitsi viihdyttää myös kiihdyttää, niin kuin kikkailuun perinteisesti kuuluu. Jokaiselle jotain. (N, 514.)

Sivulla 579 puolestaan kerrotaan, että “[L]ukija voi tehdä omat johtopäätöksensä tämän kirjasen välistä löytyvän värillisen kuvaliitteen avulla (ellei joku ole pöllinyt sitä).” Kuvaliitettä ei ole tietävästi yhdenkään niteen välistä vielä löytynyt. *Neuromaani*’n luvussa 165.2.3. kerrotaan myös teoksen olevan todellisuudessa trilogian ensimmäinen osa, ja että ”toinen osa on ilmestynyt anti-materiatodellisuudessa, johon kuka tahansa telepaattisesti lahjakas voi ottaa yhteyden milloin hyvänsä”. Teoksen kerrotaan kirjoitetun kokonaan binaarilukumuodossa, mutta lukumahdollisuuden olevan yksinomaan telepatiakykyisillä (N, 471–472). Binaarilukuversiota ei kuvaliitteen tavoin edelleenkään ole lukijakunnan näköpiirissä, mutta sen sijaan *Neuromaani*’n jatko-osaksikin nimetty Yli-Juonikkaan kuudes romaani, *Jatkosota-extra*, ilmestyi syksyllä 2017. Se jatkaa *Neuromaani*’n projektia romaaninmuodon, kierrätyksen poetiikan, kollaasimaisuuden ja kerronnan keinojen koetteluun suhteen, vaikka onkin aihepiiriltään ja teemoiltaan - muutamista viittauksista ja samoista henkilöihahmoista huolimatta - itsenäinen teos.

*Neuromaani* laajenee itsensä ulkopuolelle myös toisella tapaa, sillä romaanista on tehty tanssitaideteos-adaptaatio. Valtteri Raekallion ja hänen työryhmänsä monimediaalinen paikkasidonnainen (käytöstä poistettu Marian sairaalan kiinteistö Helsingissä) tanssitaideteos *Neuromaani* pohjautuu suoraan Yli-Juonikkaan romaanin, kirjailijan toimiessa myös teoksen toisena käsikirjoittajana. Teos sai ensi-iltansa 21.8.2016. Romaanista suoraan lainattu teksti on läsnä lavastuksen yksityiskohtina ja sekä soolo-, duetto- tai ryhmämuodossa esitettyinä tanssikohtauksia. Teksti tulee mukaan myös kunkin katsojan teoksessa käyttämiensä kuulokkeiden kautta seuraamaan näyttelijä Jarmo Kosken lukemana äänikirjana ja toimintaohjeistuksena. Teoksen lavastuksessa on jatkettu romaanin poetiikkaa siirtämällä löydettyjen aineistojen logiikka osin löydettyyn miljööseen ja sen materiaaleihin. Teokseen on sisällytetty



myös kahden *Neuromaani*-romaanin akateemisissa kontekstissa tutkineen<sup>10</sup> videopuheenvuorot, joissa tutkijat esiintyvät lääkärintakeissa ”STYX-instituutin vierailevina tutkijoina”, puhuen kuitenkin teoksesta ironiattomasti ja lähinnä sen toimintaperiaatteita ja affektiivisuutta kuvaillen. Kirjailija itse vilahuttaa videolla lyhyesti, ei suinkaan käsikirjoittajan vaan *Neuromaanin* kannesta lainatun tittelin ”Dr Alt Med, M.H.Q.S, G.T.o.t.D.” alla. Raekallio itse puolestaan esiintyy samaa logiikkaa jatkaen Johtavana Neurokoreografina.

Näin *Neuromaani* hieman *Aperitiffin* tapaan syö sisäänsä vastaanottonsa samalla lisäten itseään, henkilöstöpolitiikkakaaviota mukaillen jakautuen ameban lailla. Metaforaa seuraten paitsi amebojen perimä myös tämän tyyppisten moniaineksisten avantgarde-romaanien poetiikka näyttää erittäin elinvoimaiselta. *Aperitiff* on säilyttänyt tuoreutensa ja kiehtovuutensa ajallisen kontekstin vaihtumisesta huolimatta, ja *Neuromaani* jatko-osineen puolestaan osoittaa monin tavoin tarkkanäköisyytensä suhteessa lähihistoriamme. Kollaasi toimii monin tavoin sekä 1960- että 2000-luvuilla romaanimuodossa niin ajankuvana kuin sen analyysinakin.

---

<sup>10</sup> Sakari Kursula ja Laura Piippo.

## Lähteet

- Aarseth, Espen 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Aronpuro, Kari 1965. *Aperitifff – avoin kaupunki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Bennett, Jane 2005. The Agency of Assemblages and the North American Blackout. *Public Culture* 17:3, 445–465.
- Blomberg, Kristian & Tavi, Henriikka & Manninen, Teemu 2010. 2000-luvun runous. *Tuli & Savu* 31.3.2010. Saatavilla: <http://www.tulijasavu.net/2010/03/2000-luvun-runous/>
- Blomberg, Kristian & Joensuu, Juri 2013. Käsitteellinen runous valtaa alaa. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus & Sanna Karkulehto (toim.), *Nykysuomen kirjallisuus I. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 175–178.
- Deleuze, Gilles 2007. *Kriittisiä ja klinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. (*Critique et clinique*, 1993.) Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, Gilles 2012. *Spinoza. Käytännöllinen filosofia*. Suom. Eetu Viren. (*Spinoza*, 1981.) Helsinki: Tutkijaliitto.
- Eranti, Veikko 2012. Nerokas epäsiikio. *Voima* 9/2012, 52.
- Eskelinen, Markku 2002. *Kybertekstien narratologia: Digitaalisen kerronnan alkeet*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Eskelinen, Markku 2012. *Cybertext Poetics: The Critical Landscape of New Media Literary Theory*. London: Continuum.
- Eskelinen, Markku 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Eskelinen, Markku & Lindstedt, Laura (toim.) 2012. *Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran vuosikirja 2012*. Helsinki: MKS.
- Genette, Gérard 1982/1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Haapala, Vesa 2007. Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa kiintopisteenä 1960-luku. Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 277–304.
- Hosiaisuus, Yrjö 2013. Kari Aronpuro, merkkimies ja sanojen arkeologi. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus I. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 34–35.
- Jameson, Fredric 1984/1986. Postmodernismi eli kulttuurin logiikkaa myöhäiskapitalismissa. Suom. Erkki Vainikkala, Kimmo Jokinen, Jukka Laari & Kaarlo Laine. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökobtia keskusteluun*, 227–279. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Joensuu, Juri 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet: proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuus-historiassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

- Joensuu, Juri 2016. *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi*. Poesia-vihkot n#6. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Joutsijärvi, Jonimatti 2016. Sirpaleita kirjallisuudessa tilassa – Fragmenteista ja fragmentaarisuudesta nyt. *Tuli & Savu* 3/2016, 85–91.
- Kittler, Friedrich A. 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Trans. Michael Metteer & Chris Cullens. (*Aufschreibesysteme 1800/1900*, 1985.) Wilhelm Fink Verlag.
- Kursula, Sakari 2014. *Tekstikoneen aivotoiminta: Ergodisuus ja sen mallintaminen Jaakko Yli-Juonikkaan romaani* Neuromaani. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Saatavilla: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:juu-201401201084>
- Kyllönen, Vesa 2016. Maksimalistinen aivokartta. Metafyysinen salapoliisikertomus Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* tiedollisena työkaluna. *Kirjallisuuden-tutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2016, 2016. 24–38.
- Melender, Tommi 2010. Suomalaisesta proosasta. Image-blogit. Saatavilla: <http://blogit.image.fi/antiaikalainen/suomalaisesta-proosasta/> (21.9.2016).
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Mäkelä, Matti 2012. Materiaalivarastosta löytyy herkkujakin. *Helsingin Sanomat* 17.9.2012.
- Pietiläinen, Tuomo 2008. Nanokemian keksijälle syyte törkeästä petoksesta. *Helsingin Sanomat* 29.6.2008.
- Pietiläinen, Tuomo 2009. Keksijälle vaaditaan ehdotonta vankeutta. *Helsingin Sanomat* 12.1.2009.
- Piippo, Laura 2016. ”650 sivua tiivistettyä hulluutta on liikaa”: Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* (2012) elämystalouden karstana ja polttoaineena. Teoksessa Sanna Karkulehto, Tuuli Lähdesmäki & Juhana Venäläinen (toim.), *Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä: kulttuurintutkimuksen näkökulmia elämystalouteen*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 120. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 347–371.
- Rummukainen, Kari 1999. *Hiljainen kirjallisuus. Kari Aronpuron Aperitiff – avoin kaupunki modernistisena kollaasiromaanina*. Lisensiaatintutkimus. Yleinen kirjallisuustiede, Helsingin yliopisto.
- Tennilä, Olli-Pekka 2014. Mikä hyvänsä teksti. Teoksessa *Poetiikka III*. Toim. Ville Hytönen. Turku: Savukeidas, 91–103.
- Vanhanen, Janne 2013. ”Kirjan ja lukijan aivoliitto. Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani*”. *Kulttuurilehti Mustekala*. Saatavilla: <http://www.mustekala.info/node/37099>.
- Venäläinen, Juhana 2015. *Yhteisen talous: tutkimus jälkiteollisen kapitalismin kulttuurisesta sommittumasta*. Joensuu: Itä-Suomen yliopiston yliopistopaino.
- Yli-Juonikas, Jaakko 2012. *Neuromaani*. Helsinki: Otava.
- Yli-Juonikas, Jaakko 2012b. ”*Neuromaani*: spekulatiiviset sivut (Luku 23.4. Ei tulevaisuutta)”. *Nuori Voima* 5/2012, 27–30.
- Yli-Juonikas, Jaakko 2017. Sähköpostikeskustelu Laura Piipon kanssa 5.1.2017.



# Liitteet

Peilikuva  
*Kari Aronpuro*

Faksimileja *Aperitifin* toisen painoksen käsikirjoituksesta



# Peilikuva

*Kari Aronpuro*

Mauri Sirnö kirjoitti Anjan päivänä tämän kuun yhdenentoista otsikon KULTTUURIRINTAMA alle lauseen – Kari Aronpuron esikoisromaanista on tullut suomalaisen kirjallisuuden ja kritiikin hymyilyttävä peilikuva – sekä tämän lisäksi kolmetoista muuta lausetta.

Tarkastelen nyt MaSin pyynnöstä lukijan hymyksi sekä kääntääkseni oman huomioni pois tuosta valkoisesta aineesta, jota lumeksi kutsutaan, yhdeksää pöydälleni kertynyttä arvostelua KIRJASTA Aperitiff – avoin kaupunki. Kritiikit ovat ilmestymisjärjestyksessä seuraavat: Erkki Wessmann HY Aronpuron materiaaliromaani, Pekka Tarkka US Ruumiiden Tshitshikov, Leo Lindsten KU Ruusuja Kari Aronpurolle, Osmo Lahdenperä Turun Sanomat Aperitiff – avoin systeemi, Eeva-Liisa Manner AL Toden runoilija, Henry G. Gröndahl HBL Svart humor och annan, Max Rand HS Vakioiden uudet ulottuvuudet, Raini Lehtonen Suomenmaa Aperitiff – avoin kirja, –airo–Koillismaa Kuvakirjoitusta. Sirnön mainitsemaa Keski-suomalaisen arviota ei ole hallussani.

Wessmanin mukaan Aperitiff on romaani syystä, että se ”sanoo paljon”. Mitähän Alex Matson pitäisi tällaisesta romaanin määritelmästä. Itse en tiedä mitä sana romaani tarkoittaa. Pyrkimykseni oli työstää kirja. Aperitiff ei ole esim. sanomalehti. Tämän pystyn perustelevaan. Puhtaasti/yksinomaan sanaa kirja käyttää kritikoista ainoastaan KU:n Lindsten.

Mustan sivun tulkintoja: ”kalkkiopuoli”, ”virta poikki”, ”itsemurha”, ”tapaturmainen kuolema”, joka on Freudin mielestä virhesuorituksena sama kuin

itsemurha. Monet kirjat ovat kuvitettuja, niin Aperitiffkin. Musta sivu on kai lähinnä abstrakti kuva, tai kuva pimeästä huoneesta, siis virta poikki.

Tyhjien, valkoisten sivujen, omien kirjanlehtien tarkoitukseksi on esitetty mahdollisuus kirjoittaa tarinalle mieleinen loppu. Maila Talvio on teokseensa Jumalan puistot liittänyt omia lehtiä käsittääkseen antaakseen kirjan Omistajalle mahdollisuuden liimata kyseisille sivuille kuvia läheistensä haudoista. Aperitiffin tyhjille sivuille saa Omistaja tehdä minun puolestani mitä haluaa, vaikkapa kirjoittaa sen ”mieleisensä lopun”. Itse ajattelin valkoisia sivuja brechtiläisenä väliverhona eroittamaan kirjan subjektiivisen osuuden objektiivisesta osasta: lähdeluettelo, sukukartta. Mm. Pekka Tarkka ja hänen perässään –airo– ovat tarkastelleet sukukarttaa. Kukaan ei ole paljastanut siinä esiintyvää insestistä suhdetta. ”Uuden runon” viisikymmenluvun runouden olisi luullut opettavan ainakin kriitikot harrastamaan ns. suljettua tarkkaa lukemista. Näin ei ole ilmeisesti käynyt. Tämä paljastuu kaikista yhdeksästä arvostelusta. Pyydän heti anteeksi edellistä. Totta on, että syksy on kiireistä aikaa. Kenelläkään ei ole aikaa perehtyä lukemaansa tarkasti mutta lukutaitoakin voi kehittää. Tauno Salmi on joko kirjastovirkailija tai varastoapulainen. Reino Salmi joko hautausurakoitsija tai hautausexpertti. Mikä on totuus, se selviää kirjasta. Manner on veikannut itsetyydytystä käsittelevät ”kauniit hengelliset harjoitukset” otetuiksi Wagnerin kirjasta Miehuullisuus. Niille jotka ponnistelevat ja toivovat. Totuus on armoton: ne ovat peräisin Mary Wood-Allenin kirjasta Mitä nuoren naisen tulee tietää. Mannerin mielestä Luokkakuva on hauska, Tarkan mielestä hirvittävä/kammottava. MaSin jutun sanasta – rakkaudesta – puuttuvat sitaatit. Kukaan ei ole huomannut, että T. Salmi kuoli ja haudattiin 1961 ja sähkölasku on vuodelta 1962! Painovirhekö? En vastaa. Nimimerkki –airo– kirjoittaa juttunsa loppupuolella – Sillä: mitä me tiedämme lähimmäisestämme? Tähän sinänsä ansiokkaaseen kysymykseen lisäksi – mitä me tiedämme itsestämme?

Max Rand esittää kirjailijan tärkeimmäksi ongelmaksi: ”miten sanaistaa yhä nopeammin moninaistuva ympäristö?” MaSi odottaa selväsanaista tendenssiromaania. Mitä sanoista. Miltä tuntuisi selväkuvinainen tendenssikirja.

MaSi kysyy: – Eikö kirjailijan pitäisi muistaa muistaa myös lukijakuntansa sulatuskyky? Vastaan: – Ei voi muistaa sellaista josta ei mitään tiedä. Vasta



Aperitiffin jälkeen minulla on tietoa sulatuskyvystä. Olen paljastanut Aperitiffillä itselleni miten ihmiset lukevat kirjaa. Lukeminenkin on käyttäytymistä. Yhteyksien taju puuttuu vielä. Luetaan rivejä, ei rivien välejä. Joskus 400 j.Kr. paikkeilla kirkkoisä Augustinus hämmästytykseensä huomasi osaavansa lukea hiljaa äänettömästi. Ehkä vielä joskus joku huomaa jotain merkillistä peräkkäisissä lauseissa: – Mittari on nollassa. Herramme on noussut ylös. Tajuton ei kirjoita aasinsiltoja.

Edellinen vaikuttaa puolustelulta. Minulla ei ole mitään puolustettavaa Aperitiffin suhteen. Kirjan šokeeraavat elementit ovat heikkous, koska ne kääntävät huomion itseensä pois sanottavasta. Kirja sortuu omaan lauseeseensa: – Parasta kirjoittaa niin alastomasti ettei kukaan pääse ihastelemaan mitään nurinoikein villapaitaa. Tässä sortumisessa on kuitenkin jotain inhimillistä. Kun kirjoitin Aperitiffin tai toimitin, kuinka vain, pyrin mm. tekemään kirjan, joka saattaisi edes yhden ihmisen tiedostamaan itsensä kesken kaiken olevansa maailmassa kirja kädessään, panisi hänet ajattelemaan käsitettä kirja. Jos näin käynyt, hyvä on. Jos ei, olen ehkä kaikin puolin epäonnistunut.

Onko Aperitiffissä sitten mitään sanottavaa? Aperitiff kertoo maailmasta, jossa on vähintään kahdenlaisia ihmisiä, poliiseja, ruumiita, samanaikaista erilaista käyttäytymistä, sukupuolitauteja, kollektiivista polttohautaamista, jumalia, markiiseja, olutta ja janoa. Aperitiff vihjaa mm. näiden olemassaolosta. Vihjaamisessa sen heikkous?

Lopuksi: Aperitiff on kirjoitettu todennäköisesti sekä rahasta että ”rakkaudesta” sekä halusta käyttää jonkinlaiseen puuhailuun tila jota elämäksi kutsutaan. Samoin kuin Aperitiff paljastaa kritiikin tason se paljastaa armottomasti tekijänsä henkisen tason & miljöön, mutta vain sille jolla on kyky paljastaa. Kyvyn voi hankkia kuka tahansa halullinen.

(Julkaistu alkujaan *Hämeen Yhteistyössä* 21.11.1965)



# Faksimileja *Aperitiffin* toisen painoksen käsikirjoituksesta

Sulla 5

⑫⑩⑪ TEKIJÄN PÄIVÄKIRJASTA 12 times

⑫⑩⑪ SYYSKUU 1978) 30 times

⑫⑩⑪ 14. päivä 12 times

⑫⑩⑪ 149 om

Käänsin Kuo Mo-jon (pinyinlitterointi Gūo Mò-rùò) faabelin Lammaspaimen Chinese Literaturen lokakuun /-78 numerosta. Kiinan vanhat kaaderit lähtevät, Kuon vuoro oli kesäkuussa. Hän ei ollut pitkän marssin miehiä mutta vallankumouksellinen, valitsi Nantšangin kapinan jälkeen maanpaon tien...kuten Brecht, Pound, Ovidius. En vertaa, assosioin. Jos vertaisin, vertaisin Tšiangin, Hitlerin, Roseveltin (Theodore), Augustinuksen politiikkaa. Den stora polemiken. Lueskelin iltapäivällä KKP:n vanhaa asiakirjaa (26.9.-63) Onko Jugoslavia sosialistinen maa? Arvio Titon ryhmästä: koostuu kansainvälisen kommunistisen liikkeen luopioista ja imperialismin lakeijoista. Ajat muuttuvat ja me muutamme niiden mukana! Tulevaisuuden Kiina tuoreissa Peking Reviewin numeroiden puupiiroksissa: varuussatelliittien ja matkatelevisioiden elektroninen Kiina. Olen sitoutumaton, sitoutunut toimimaan PLO:n hyväksi suoraan PLO:n ehdoilla. Niin kuin päättyi Vietnamin sota lopulta FNL:n voittoon (myös niiden tovereiden tyydytykseksi, jota sodan vuosina puhuivat rauhasta hinnalla millä hyvänsä Vietnamiin) niin toteutuu vielä vapaa, demokraattinen Palestiina, paljastuvat siionistien hirmuteot, rasismi, kolonialismi, USA:n imperialismin olemus Lähi-Idässä, Suomen kansan suuri enemmistö tulee tietoiseksi tästäkin kansanmurhan yrityksestä, tuomitsee sen. Palestiinan kansa saa oikeutensa. Kun Heinrich Böll masinoi PEN-klubin avulla kampanjan Solženitsynin puolesta Neuvostoliittoa vastaan virui 26 palestiinalaista kirjailijaa ja runoilijaa siionistien vankityrmissä saamatta myötätunnon murentakaan osakseen tuosta valtavasta sananvapauskampanjasta. Se riitti paljastamaan palestiinalaisille PEN-klubin luonteen. He erosivat. - Näin toveri Mujahed.

8/8 times  
Menc  
—kurs.  
ll

15  
1k  
18  
18

☑ Illalla valmistelin lähtöä Ouluun. Poimin käsilläolevasta kirjallisuudesta Lamprecht-kiistan nootit. Etsin myöhään illalla kirjastossa bibliografioista apteekkari Långhjelmistä mahdollisesti tietävää kirjallisuutta. *oax jnc . . . . .*

15. päivä *ax*

☑ Vuosiloman kesäosuuden viimeinen päivä. Ajattelematta olevani matkalla lukemaan erästä tyypillistä paradigmaan liittyvää historian metodologian kriisiä kiifitin huomioni refleктоivan ajattelun käsitteen ohella juuri paradigmän käsitteen esittelyyn selaillesani junassa Juntusen & Mehtosen teosta Ihmistieteiden filosofiset perusteet. Muistin Ahmavaaran yksinkertaisen formulän  $X \rightarrow X^*$  (paradigman muutos) hänen Yhteiskuntakybernetiikastaan. Siteeraan Juntusta & Mehtosta: "Normaalitieteen sääntöjen (paradigman) rikkominen merkitsee, ettei toiminta ole enää tieteenharjoitusta." Tämän voin todeta päiväni pääsisällön motoksi. Historiallisen Aikakauskirjan vanhat numerot löytyivät Maakunta-arkistosta. Syvennyin teksteihin, poikkesin syömässä Karotissa, juttelin hetken ystävällisen arkistonhoitajan kanssa "lyyrisen dispositioni" edistymisestä sekä parista paleografisesta ongelmasta, jonka jälkeen paneuduin jälleen Karl Lamprechtin historianmetodista käytyyn kiistaan... Suhtautumiseni  $L:n$  muuttui kerran pari tunnissa. Huomasin olevani kirjoittajien vietävissä. Brotherus, Neovius, Palander, "aloomaa, Grotenfelt". Milloin käsitin  $L:n$  järkeväksi tieteenharjoittajaksi, milloin melkoiseksi "metafyysikkeriksi". Minun oli helppo myöntää  $L:n$  väite, että jonkun kansan historia on kollektiivista, lainalaista, psykologista ja immanen/fista eikä kuten vanhat metodologit väittivät individualistista, satunnaista ja transendenttistä. Kiinnostuin lausesta "Kollektiivisuus erottaa tieteen taiteesta" ja "Vain havainto ja taide ovat yksilöllisiä". Mutta toisaalta enkö minäkin pyri esittämään jotain tyypillistä valitsemieni yksilöiden kautta? "ause "Historiaa tekevät massat, eivät yksilöt." upposi minuun itsestään selvyytensä. Mutta lukiessani selontekoa  $L:n$  vertailevasta metodista, joka

pyrkii perille maailmanhistoriallisen kehityksen juurista lapsipsykologian keinoin mm. syventymällä lasten piirustuksiin ("Lamprecht-instituutilla on jo 150.000 piirustuksen kokoelma") päättelin olevani tekemisissä spiritualistisen tai pneumaattisen historiankäsityksen kanssa. Omaksumani taloudellinen historiankäsitys istui tajunnassani hievahtamatta. Arvi Grotenfeltin artikkeli Individuaalisten tosiasiaain tutkiminen historiassa (Häik 1903 n:o 6) oli antoisin ja selkeytti käsitykseni L:sta. Muodostin kannan: L "luova" tyyppi, jonka näkemykset muuttuivat kaiken aikaa. Hänen metodeissaan <sup>tyviä</sup> ~~ajatt~~ ja <sup>aleanotte</sup> ~~homon~~. Hänen se myönnetyksensä individualistiselle tutkimukselle, että sen on (milloin sitä tehdään) perustuttava kollektiivisten tosiasiaain selvitykseen, soveltuu oman "lyyrisen dispositioni" filosofiaksi. Grotenfeltiltä merkitsin muistiin lopuksi kirkaan ajatuskulun: "Kuka tahtoo käyttää sanaa "tiede", se on definitzioni-kysymys ja siten mielivallan asia. Mutta koska individualistinenkin historiankäsittely on todellista ajatus- ja tutkimustyötä, joka antaa meille varmaa, käsitteellistä ja yhtenäistä tietoa, niin on tavallisen kielenkäytön mukaista omistaa sillekin nimi "tiede". Lamprecht oli väittänyt kaikkea ennen häntä tehtyä historiankirjoitusta pikemminkin taiteeksi kuin tieteeksi. L:n metodit taas oli todistettu useilta tahoilta ennen jäätävää vaikenemista epätieteelliseksi huijaukseksi. @R p 012 a a

Aika loppui kesken. En ennättänyt lukea kuin viimeisen sivun Touko Voutilaisen artikkelista Lamprecht-kiistan jälkitarkastelua. Noustessani portaita patosillalle huvituin muistaessani J.E. Salomaan kuvauksen Lamprecht-instituutin suurellisesta menosta vuosisadanvaihteen Leipzigissa. Silloin suomess kirjoitettiin sana /sa humpuuki humbuugi!

Yö. Dialogi nakkikopille pysäköidyssä Saab ysiysissä.

Pitkän ja vaivautuneen hiljaisuuden vallitessa he pureskelivät porilaisiaan. Viimein Kariluoto J.T. sanoi: Hessa

- Kuinka meidän käy?
- Niin Euroopanko?

- Meidän kaikkien. Koko ihmiskunnan...

4

A. Gritenfelt: "...sillä ajattelemisen käsitteeseen jo kuuluu, 10  
että siinä ilmenee kyky vapaasti uudistaa, muodostella ja yhdistellä mielikuvia." *aaa*

16. päivä *aa*

Jälleen kotona. Kustantaja soitti. Ovat päättäneet ottaa 2.p. vanhasta Aperitiffistä laajennettuna kritiikillä & pienellä päätävällä intermezzolla. Tarkastelin materiaalia ennen iltavuoroon lähtöä. Lukiessani kirjastonjohtaja Palmgrenin vastinetta teateriopiskelija Niemelälle huomasin olevani jälleen nokitusten paradigman kanssa. Kaivoin Ahmavaaran hyllystä ja ryhdyin jäsentämään. Merkitsin  $X \rightarrow X^*$  (paradigman muutos). Tässä X = aktori P:n romaanikirjallisuus eli "hyvä lukuromaani",  $X^*$  = edellinen + "kollaasiromaani". Koska aktori P:n X edustaa asiantilojen joukkoa jonka ei ole mahdollista (?) sisältyä laajempaan asiantilojen joukkoon  $X^*$  tapahtuu paradigman katkeaminen. Tätä kuvaavat sattuvasti aktori P:n käyttämät termit <sup>2</sup> humpuuki <sup>4</sup> (1960-luku!) ja <sup>2</sup> anti-kirja <sup>4</sup>, jonka ilmaisee havaitsevansa kirjan <sup>2</sup> pilkkana. Paradigma on havaintojen käsittämisen perusta. Havainnolla taas tarkoitetaan juuri sellaista empiirisen tosiasian lausuvaa ajatusta, jossa aistimusten välittämä informaatio pukeutuu käsitteelliseen, kielelliseen asuun. Koska aktorilla P ei ole laajempaa paradigmaa  $X^*$ , jonka puitteissa hän voisi käsitellä havainnon "Aperitiff", hän on pakotettu pukemaan aistimustensa välittämän informaation em. lyhyeen ja ytimekkääseen muotoon. Mutta, jos aktori P:n paradigma  $X \rightarrow X^*$ , sama aktori alkaisi käsitteillä esittää (käsitellä) Havainnon "Aperitiff" toisin kuin ennen: rikkaaksi, monitasoiseksi, taiteelliseksi <sup>2</sup> "kirjatuotteeksi". <sup>4</sup> *aaa*

17. päivä *aa*

*Ulla* soitti pääkirjastosta. Kaukolainailmoitus. Iaultavasti Z. Topeliuksen Dagsböcker tullut Akademiin kirjastosta. Ihden otta-  
maan kritiikin ja intermezzon xeroxkopiot 2.p:n *fiiitteen taittoon* 18



idean, että sisältöyhteys käsittää kolme kokonaisuutta. *oaa p 88 300*

Vuonna 1968 Umberto Eco esitti teoksessaan La struttura assente t① tästä kolmiosta kritiikin. Hänen näkemyksensä mukaan sisältöyhteys käsittää useampia kuin kolme kokonaisuutta ja että kolmion pitäisi jättää paikka kehittyvälle moninaisuudelle. Hän syyttää kolmiota vahingosta, jonka se on aiheuttanut semiotiikalle ylläpitämällä ideaa, että termin sisällöllä pitää näkyvästi olla jotain tekemistä sen asian kanssa johon termi viittaa. Referentti (kuvattu) kyllä on se asia, joka nimitetään symbolin avulla, mutta referenssi (tulkinta) on jo jotain vähemmän tarkasti määriteltä.

Estetiikkani koostuu kuudesta perusosasta: lähettäjä, vastaanottaja, sanoma, koodi, ~~kanava~~ ja konteksti. Minulla on jonkin verran (hyvin vähän) tietoa kustakin elementistä. Tuskin tunnen itseäni, maailman kaikista inhimillisistä olennoista puhumattakaan. Ja toisaalta viestin rakkaan koirani kanssa runsaasti päivittäin. Jos väittäisin ymmärtäväni kanavista jotain olisin typerä. Tuskin osaan kirjoittaa ilmakehän kaavaa ja mitä hyötyä minulle siitä olisi, jos tulisi rakennettavaksi hävinneen tilalle uusi. Sähköisten viestimien kanavista puhumattakaan. Nekin on keksitty. Tuossa tuijottelee väri-TV silmä mustana. Ja vielä on jäljellä sanoma, koodi ja konteksti. Muuan Roman Jakobson toteaa sanomalla, ~~joko yhdellä kannallaan tai useilla yhteiskä,~~ olevan seuraavia tehtäviä: selostava, tunteellinen, käskävä, emfaattinen (kontakteja luova), metalingvistinen ja esteettinen. Ja tästä viimeisestä Eco: Sanoma, jolla on esteettinen tehtävä, on ennen kaikkea rakennettu kaksiselitteisellä tavalla suhteessa siihen odotusten järjestelmään, jonka koodi muodostaa. Koodin määrittelyn vaikeudet johtuvat tutkimuksen alkeellisesta tasosta. Todennäköisesti koodi ei ole luonnollinen ehto koko semanttiselle maailmalle... On myös mahdollista, että denotoiva peruskoodi on eri lähettäjäille ja vastaanottajalle ja että sanoma saatetaan kuitenkin lähettää merkityksellisenä molemmille. He follows Marx. He dogs the footsteps of Groucho. He is a disciple of Karl. Kontekstiin tässä yhteydessä tuskin kannattaa puuttua muutoin kuin toteamalla, että



se määrää merkityksellä täytettyjen teiden valinnan. Toveri Breknev viitatessaan Punaisella Torilla vappupuheessaan Marxiin tuskin tarkoittaa Grouchoa.

N.N. Leontjev esittää teoksessaan Toiminta, tietoisuus, persoonallisuus (1975) seuraavan mielen ja merkityksen erittelyn:

② Merkitys = yleistymä todellisuudesta. Kantajina sanat ja lauseet. Ilmenemismuotoja käsitteet (ihmisen päässä).

Ihminen syntyy keskelle merkitysten systeemiä.

Tullakseen ihmiseksi hänen on omaksuttava merkityksiä.

Merkitykset ovat objektiivisia asioita.

② Mieli on subjektiivinen asia.

Mieli syntyy yksilöhistorian aikana. Se selittää merkitysten ja tekojen liittymistä toisiinsa.

Mieli on selittävä tekijä teon tarkoituksen ja toiminnan motiivin välillä.

Yksittäinen teko saa mielensä liittyessään jonkin motiivin yhteyteen.

② Teon mieli muuttuu motiivin muuttuessa. ①

Mikä siis oli minun motiivini *Aperitiffia* "luodessani"? Luulta- / ni vasti vaistonvarain / aavistus referenssin väljähstä suhteesta / en referenttiin. Halu pelata sillä. ja halu osoittaa, että kirjalli- / t suudessa voi käyttää sanoman lähettämiseen muitakin merkkejä kuin kirjaimia ja välimerkkejä. Eläköön siis taide taitteen vuoksi! Ketkä yrittivätäkään varastaa vahan palestiinalaisen käsityön rikkaat kuvat väittäen niitä omakseen? On niin monta tapaa yrittää tuhota kansan identiteettiä.

Kirjoittelen ~~tän~~ pyhäpäivän ratoksi tänään kotona. Kun Jörn Donner haastatteli toissa suvena Ruotsin TV=2:n Tiistai-illassa Muhamad Alia, tämä perusteli miehen ylemmyyttä / naisen suhteen / n osoittamalla papinkin sanovan a-men eikä a-women sekä että jo sanakin osoittaa historian olevan his-story eikä suinkaan her-story

OIKKA

19  
27

ladotaan kirjasto-  
samalla kuin  
väliotsikat

Kritiikki (6?)

TEKIÄN PÄIVÄKIRJASTA

SYYSKUU 1978

Paradigma  
katkeami-  
nen (65)

↑  
kuukauden kirjaste-  
tyyppi & koko  
sivult, 100k

PESUPULVERITÖLKIN  
TEKSTEJÄ (käs. edellinen painos)

Tekijän päiväkirja  
ladotaan  
käytännön malliksi

ja esimerkiksi

Reino Salmen  
päiväkirja

167

# Kirjoittajat

Ala-Hakula, Riikka, FM, väitöskirjatutkija, Jyväskylän yliopisto

Aronpuro, Kari, kirjailija, Tampere

Helle, Anna, FT, dosentti, yliopistotutkija, Jyväskylän yliopisto

Joensuu, Juri, FT, tutkijatohtori, Jyväskylän yliopisto

Keskinen, Mikko, FT, kirjallisuuden professori, Jyväskylän yliopisto

Kilpiö, Juha-Pekka, FM, väitöskirjatutkija, Jyväskylän yliopisto

Kurikka, Kaisa, FT, dosentti, tutkija, Turun yliopisto

Piippo, Laura, FM, väitöskirjatutkija, Jyväskylän yliopisto

Rummukainen, Kari, FL, kirjailija, informaatikko, Työväen Akatemia

Kari Aronpuron (s. 1940) legendaarinen Aperitiff - avoin kaupunki on 1960-luvun kirjallisuutemme kollaasibuumin kestävin ja monitulkintaisin edustaja. Vuonna 2015 juhlittiin Aperitiffin 50-vuotispäivää, mutta myös sen kolmatta tulemistä, sillä tuolloin julkaistiin teoksen uusi painos ja laitos.

Tämän antologian artikkeleissa Aronpuron romaania tarkastellaan uusista näkökulmista. Ne vaihtelevat komiikasta kaupunkisuunnistukseen, elokuvallisuudesta ja neorealismista Aperitiffin jättämään perintöön kirjallisuudessamme. Aperitiff-romaanin ja samalla kollaasin teoriaa yleisemminkin valotetaan aineistojen, kuvallisen tarkasti lainattujen tekstien sekä ~~xx~~ medioidenvälisyyden ja informaation käsitteiden näkökulmista.

Kokoelma on suunnattu niin kirjallisuuden kuin kuvataiteenkin harrastajille, opiskelijoille ja tutkijoille. Antologian liitteenä on myös arkistoharvinaisuuksia: pienoisessee marraskuulta 1965, jossa Aronpuro tuoreeltaan ruotii romaaninsa vastaanottoa ja kommentoi omaa teostaan, sekä otteita toisen painoksen (1978) lisämateriaalien käsikirjoitusliuskoista.