

Haptinen lukeminen ja kirjan materiaalisuus J.J. Abramsin ja Doug Dorstin romaanissa S.

Jerker Ramberg

Pro gradu -tutkielma

Filosofian maisteri

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, Yleinen kirjallisuustiede

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2024

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Filosofian maisteri, yleinen kirjallisuustiede

Jerker Ramberg

Haptinen lukeminen ja kirjan materiaalisuus J.J.Abramsin ja Doug Dorstin romaanissa *S.*

Sivumäärät: tutkielman sivumäärä 66, liitteiden sivumäärä 4

Tutkielmassani käsitellään elokuvaohjaaja J.J.Abramsin ja amerikkalaisen kirjailijan Doug Dorstin yhteistyössä tehtyä kokeellista romaania *S.* (2013) ja sen erityisen materiaalisia ja erillisiä kertomuksen osia. *S.* koostuu sisäkkäisteoksesta nimeltään *Ship of Theseus*, joka on fiktiivisen V. M. Strakan kirjoittama haaksirikkotarina S-nimisestä päähenkilöstä ja hänen merimatkoistaan. *Ship of Theseuksen* marginaaleihin ovat Jen, nuori opiskelija ja Eric, yliopisto ”dropout”, kirjoittaneet käsin viestinvaihtoa, jossa he yrittävät ratkaista mysteerisen Strakan henkilöllisyyttä *Ship of Theseukseen* piilotettujen vihjeiden avulla. Käsin kirjoitettujen viestien lisäksi Jen ja Eric ovat liittäneet kirjastosta varastetun *Ship of Theseus*-kirjan väleihin erilaisia liitteitä toisilleen.

S. on vahvasti transmediaalinen ja post-postmoderni romaani, joka leikittelee eri kertomustasojen avulla erilaisilla visuaalisilla ja materiaalisilla elementeillä, jossa lukija joutuu nähdä erityistä vaivaa kootakseen tarinan koherentiksi. Erityisesti romaanista erikseen irtonaisina olevat liitteet ja niiden kolmiulotteinen tapa todentaa kertomusta ovat poikkeuksellisia verrattuna muihin samankaltaisiin vertaisteoksiin, kuten Mark. Z. Danielewskin *House of Leaves* (2000). Esitän, että romaani osallistuu materiaalisilla ja haptisilla ratkaisuillaan kirjalliseen käänteeseen, jossa tilallinen ja kehollinen lukutapa tuo postmodernin jälkeiseen aikaan kaivattua inhimillistä ”autenttisuutta”.

Yhdistelen tutkielmassani erilaisia postmodernin jälkeisen kirjallisuustutkimuksen teorioita, sekä poikkitaiteellista tutkimusta, johtuen romaanin moninaisista eri moodeista. Vaikka tutkielmani vahvasti nojaa juuri siihen, mitkä ovat romaanin erityisluontaiset materiaaliset lukukokemukset pyrin myös tuomaan rinnalle, miten tämä heijastuu itse kertomukseen. Romaanin materiaaliset ratkaisut ovat tapa laajentaa ja tukea kertomuksen sisältöä.

Käsittelen ensin tutkielmassani kirjaesinettä, mistä se koostuu ja miten se muotoutuu verrattuna kertomukseen. Käsittelen myös, miten romaani osallistuu metamodernismin ja uusvilpittömyyden suuntaukseen post-postmodernin kirjallisuuskentän sisällä. Tästä siirryn käsittelemään, miten haptisuus, eli koskettaminen ja materiaalin tarkkailu edistävät romaanin lukemista ja minkälaisia uusia lukemismuotoja tämä tuo esille. Lopuksi esitän, miten lukijan rooli on suhteessa tekstiin, kuinka kehollisesti ja tilallisesti romaani immersioi lukijan tarinamaailmaan. Näytän tutkielmassani, miten *S.*-romaanin kaltaiset multimodaaliset ja kokeelliset postmodernin jälkeiset kirjat ja niiden materiaalisuus haastavat kirjallisuuskenttää, luoden tilaa uusille kirjallisuuden muodoille.

Avainsanat: kokeellinen kirjallisuus, moniaistisuus, materiaalisuus, tuntoaisti, kehollisuus, affektiivisuus, interaktiivisuus, pelaaminen, harvinaiskirjat, päiväkirjaromaanit, kirjeromaanit

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	J.J. Abrams ja S.	8
1.2	Kerronnan tasot	11
1.3	Lukijan polku	13
2	Kirjaesineen materiaallinen erityisyys	14
2.1	Määrittelemässä kirjaesineen tulevaisuutta	16
2.2	S.:n rakenne ja muoto	18
2.2.1	Suojakuori	19
2.2.2	Kirjaobjekti ja kuluneet sivut	20
2.2.3	Eötvös-kiekon interaktiivisuus	21
2.2.4	Valokuvat liitteenä	23
3	Kokeellinen kirjallisuus postmodernin jälkeen	26
3.1	Monitaiteen ja kirjallisuuden välimaastossa	26
3.2	Materiaalinen käänne	28
3.3	Metamodernismin heilunta	30
3.4	Analoginen chat-huone	31
3.4.1	"Scrapbook of our younger selves"	33
3.4.2	Sukupuolittuneet kirjoitustyylit ja niiden purkaminen	34
3.5	Uusvilpittömyys Jenin ja Ericin välillä	36
3.6	Theseuksen laiva metaforana (uus)materialistiselle postmodernin jälkeiselle kirjallisuudelle	42
4	Haptiset jäljet ja lukijan rooli S.:ssa	44
4.1	Haptis-visuaalinen lukeminen	44
4.2	Kirjaesine toisena ihona	46
4.3	Serviettikartta	48
4.4	Metaaffektiivinen romaani	49
4.5	Lukijapositio ja reseptorinen näkökulma	51
4.6	Tekstin suhde tarinamaailmaan	51

4.7	Lukija löytäjänä	53
4.8	Lukija roolipelaajana	54
5	Lopuksi	57
	Lähteet	60
	Liitteet	67
	Liite 1. Kirjan sivu	67
	Liite 2. Kokonaisuus	68
	Liite 3. Eotvos-kiekko	69
	Liite 4. Serviettikartta	70

1 Johdanto

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani, miten haptinen lukeminen toteutuu J.J. Abramsin ja Doug Dorstin yhteisessä romaaniprojektissa *S.* (2013). Tutkin kuinka romaanin kerronnalliset tasot muodostavat romaanin lukupintoihin moniaistillista, osallistavaa ja immersiiivistä lukemisen polkua, jossa lukija toiminnallisesti ja ”kollektiivisesti” ottaa osaa sen verkostomaiseen kokonaisuuteen. Ennakko-oletukseni tutkielmassani on, että Abramsin ja Dorstin romaanin kokeileva lukupintojen vaihtelevuus erilaisten palasten, liitteiden ja sisäkkäisteosten kautta luo uutta postmodernin kirjallisuuden jälkeistä kehollista ja kokemuksellista kirjallisuuden ymmärtämistä. Kiinnitän tutkimuksessani huomiota ensisijaisesti romaanin muotoon ja tekstin ylittävään mediaalisuuteen, vaikkakin viittaaan myös romaanin tarinaan tuodakseni esille, kuinka romaanin haptisuus palvelee ja vie eteenpäin myös romaanin kerrontaa ja teemoja.

Haptisuus tarkoittaa lähdeaineistoni kannalta sitä, miten tietynlainen aistillinen hypistely ja sisäisteoksen *Ship of Theseuksen* (= tästä lähtien SOT) ympärille rakentuva paratekstien verkosto vieraannuttaa meitä perinteisestä lineaarisesta lähiluvusta. Lukukokemuksena *S.* tekee haptisten elementtien kautta romaanista hyvin kehollisen, kun lukija joutuu seuratakseen juonta turvautumaan erilaisiin liitteisiin ja niissä esiintyviin teksteihin ja visuaalisiin keinoihin fyysisen kosketuskontaktin välityksellä. Väitän, että *S.* romaanina toimii hyvänä tutkimuskohteena avaamaan hankalasti määriteltyä haptisuuden käsitettä kirjallisuustieteissä sen takia, että haptisuus ymmärretään usein tarkoittavan vain tuntoaistiin ja kädellä kosketettaviin pintoihin.¹ Nojaan tutkielmassani etenkin Abbey Garringtonin (2010) ja Laura Marks (2002) tutkimukseen haptisesta lukemisesta, joka pyrkii laajentamaan haptisuuden käsitteen sen erilaisiin jaettuihin lukupintoihin. Haptisuus on siis muuta kuin fyysistä koskettamista, se liikkuu jossain fyysisen ja psykologisen pintakosketuksen vuorovaikutuksessa. Kohdetekstini kannalta etenkin haptisen jäljen jättäminen ja sen affektiiviset kerrostuviin muistoihin vetoavat menetelmät laajentavat käsitystämme haptisesta lukemisesta kirjallisuudentutkimuksessa. Sovellan haptisuuden eri teorioita vasten Sara

¹ Haluan tässä kohdassa pitää erillisenä asiana Louis Brailleen kehittämän pistekirjoituksen. Pistekirjoituksessa liutaan lukupinnan päälle tuoden kirjoitettu teksti esille johtuen lukijan sokeudesta tai hyvin vaikeasta näkökyvystä. Lähdeiteokseni olettaa lukijan kykenevän moniaistillisuuteen, johon kuuluu luetun tekstin näkeminen.

Tanderupin (2016; 2017) tutkimusta *S*:n ”kirjamaisuudesta” ja nykykirjallisuuden viehätyksestä vanhaan kirjaan esineenä.

Kohdeteoksessani eri medioiden merkkijärjestelmät kohtaavat samojen kansien sisällä. *S* on multimodaalinen, mikä Alison Gibbonsin mukaan tarkoittaa monen eri moodin samanaikaista läsnäoloa semioottisella tasolla sille määrättyssä kontekstissa (Gibbons 2011, 8). Moodin käsite on tässä yhteydessä hiukan liukuva. Moodi tarkoittaa yksinkertaisesti eri sensorisesti havaittavia kommunikaatioita (Gibbons 2011, 9). Moodi kuitenkin voi sisältää sosiaalisten ja semioottisten kommunikoinnin käyttöjen erittelyä ja suhteuttamista. Moodi multimodaalisissa teoksissa sisältää monia käytännöllisesti toistensa päällä olevia tarkasteluja. *S*-teoksessa moodi on yhtä kuin media, ja miten eri mediat kommunikoivat keskenään limittäin.

Kohdeteoksessani kyse on intermediaalisuudesta, jossa (yleensä kahden) eri median suhde on avattavissa.

Vaikka *S* romaanina kehottaa lukijaa osallistumaan lukemiseen muillakin tavoin kirjan ulkopuolella, kuin pelkästään sisällytetyillä liitteillä, en avaa romaania transmediaalisena kirjallisuutena niin, että laajentaisin tutkimukseni käsittelemään romaaniin liittyvien tiettyjä oheismateriaaleja. Transmediaalisuus kuitenkin pyrkii kattamaan kaikki mahdolliset mediat – kuten erilaiset adaptaatiot ja jatko-osat – ja niiden väliset suhteet. *S*:n kansien ulkopuolisia transmediaalisia jatkumoa on julkaisuajankohtana perustetut Twitter-tilit, lukupiiripaketti ja erilaiset fanifiktiot (ks. Garrington 2017; Tanderup 2017). Pyrin tutkimaan teoksen multimodaalisuutta erottaen sen mediamodaalisuudesta, jossa multimodaalisuus liikkuu semioottisesti eri moodien kesken, eikä mediateknologisten moodien kanssa (Cranny-Francis 2001, 67). Kohdeteokseni tarkastelussa medioiden väliset kausaliteetit on rajattu teoksen kansien sisään, ja ne liikkuvat muutaman eri median välillä. Kyse on lähinnä sisäisteoksen ja sen ympäröivien marginaalitekstien ja liitettyjen liitteiden välisestä vuorovaikutuksesta.

Tutkimukseni kannalta on oleellista avata, miten *intermediaalisuus* tulee kirjan kansien sisällä esiin, kun tutkin haptisuutta sen eri medioiden sisällä, sekä kuinka *S*:n tarinamaailma avautuu tällaisen intermediaalisen tarinankerronnan kautta. David Hermanin mukaan tarinamaailma koostuu niistä narratiiveista, jotka luovat pohjapiirustuksen fiktiivisen maailman luomiselle (Herman 2009, 105). Kohdeteoksessani tarinamaailma on kahden päähenkilön dialogin (jotka esiintyvät teoksen marginaaleissa), erillisten liitteiden ja kuvien summa. Marie-Laure Ryanin mukaan tarinamaailman suhde tekstiin jakaantuu kolmeen kategoriaan: yksi maailma/yksi

teksti, yksi teksti/monta maailmaa ja yksi maailma/monta tekstiä (Ryan 2013, 365). Kuten aikaisemmin totesin, en puutu laveaan transmediaaliseen verkostoon, joka laajentuisi esimerkiksi tilalliseksi tai audiovisuaaliseksi kokonaisuudeksi teoksen ulkopuolelle. Ryanin mukaan kohdeteokseni medioiden liikesuunnat on rajattu yksi maailma/monta tekstiä-kategoriaan, jossa monet tekstit ovat myös haptisia ja tukeutuvat kaksiulotteisiin kuviin.

Pyrin myös käsittelemään eräänä intermediaalisen kerronnan keinona teoksen materiaalisuutta, jossa kirja itsessään imitoi *kirjamaisuutta* ja nostalgiaa tuoden tietyn materialistisen näkökulman kohdeteokseen. Kirjamaisuus on Jessica Pressmanin mukaan nykykirjallisuuden reaktio digitaalisuuteen, jossa omitaan painetun kirjan ulkoasua hyödyntäen digitaalisen aikakauden menetelmiä. Kyse on estetiikasta, jossa vanhan kirjan ominaisuudet tuodaan takaisin innovatiivisena mediana, pyrkien näin hämärtämään todellisuuden ja fiktion rajoja (Pressman 2009, 467). Kirjana sen konkreettisesti merkityksessä *S.* pyrkii luomaan vaikutelman ”kadonneesta” kirjasta, jossa lukija kokee uteliaan tutkimisen kautta tunteen löydöstä. Onkin kiintoisaa, miten *S.* on nykyromaani, joka vie lukemisen kokemuksellisuuden takaisin teknisesti vanhaan ja analogiseen kirjaan kirjana. *S.* käyttää tehokeinonaan tunnetta ”vanhasta opuksesta”.

Jan-Noël Thon puhuu transmediaalisen tarinamaailman yhteydessä sen intersubjektiivisesta lukijasta. Intersubjektiivisuus on Thonin mukaan tarinamaailma, jossa vastaanottaja täyttää tarinan ”aukkoja” tehden uusia kommunikatiivisia suhteita tarinamaailman narratiivien/osien välillä (Thon 2016, 66). Thonin käsitys osallistavasta ja itsenäisestä lukijasta nojaa vahvasti Roland Barthesin teoriaan ”tekijän kuolemasta”. Barthesilaisittain tekijäkeskeisyydestä luopuminen synnyttää aktiivisen lukijan passiivisen vastaanottajan tilalle, eli tekstin kuluttajasta tulee tekstin tuottaja (Barthes 1974, 4). Barthesin klassisen lausahduksen mukaan ”Me tiedämme, että tämä myytti on kumottava kirjallisuuden palauttamiseksi: Kirjailijan kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta.” (Barthes 1993, 117.) Tekijän myytti ja auktoriteetti onkin *S.*:ssa kritiikin alla, kun kirjan päähenkilöt purkavat fiktiivisen kirjan tekijän henkilöllisyyttä. Tarinamaailma on kokonaisuutena väistämättä aukotettu intersubjektiiviselle luennalle, jossa maailmanluonti tapahtuu aina yhdessä lukijan ja kirjoittajan välillä. *S.* teoksena vaatii lukijan osallistumisen eräänlaisen *pelattavuuden* kautta tapahtuvaan lukemiseen, jossa lukijasta tulee osa kirjan mysteerin ratkaisua. Toivon saavani tutkielmassani intersubjektiivisen lukijan ja haptisten lukemispintojen kautta avaamaan *S.*:n intermediaalisen kerronnan tasot keskustelulle post-postmodernista kirjallisuudesta, jossa

totutut merkkijärjestelmät medioiden välisyydessä kirjallisuudessa haastetaan kokemuksellisuudella ja moniaistillisuudella.

1.1 J.J. Abrams ja S.

J.J. Abrams (s. 1966) tunnetaan paremmin elokuvaohjaajana, joka on ohjannut suuren luokan Hollywood-elokuvia ja tv-sarjoja, kuten *Alias*, *Lost*, *Fringe*, *Star Trek: Into the Darkness* ja *Star Wars: The Force Awakens*. Tietynlainen elokuvallinen lähestyminen kirjallisuuteen on myös havaittavissa S.:n yhteydessä. Kun lukee S.:n intermediaaliset keinot ja sen eri tasot vasten Abramsin elokuvaalinssejä, voikin puhua pikemminkin Abramsin kehittämästä kirjallisesta projektista, jossa hän kokeilee elokuvallisia ideoitaan, jotka eivät kenties sovi elokuvaan.² Abramsin maineen ottaen huomioon S.:llä on oma oletettu sisäislukijansa, joka ymmärtää Abramsin tuotannon ja tematiikan. Erityisesti sekä S. että *Lost* rakentavat molemmat samanlaisella aukottamisella fiktiiviseen maailmaansa salaperäisen ilmapiirin. Abrams nimittää tällaisen salaperäisen ilmapiirin rakentamista ”mystery box”-tekniikaksi. Abrams omien sanojensa mukaan rakastaa purkaa ja tutkia mistä erilaiset laatikot tai esineet on koottu. Hän hankki lapsena taikuriliikkeestä mysteerilaatikon (Tannen’s Magic Mystery Box), joka sisälsi 15 dollarin edestä taikurivälineitä. Abrams ei kuitenkaan koskaan avannut laatikkoa, vaan pitää sitä toimistossaan avaamattomana esillä.³ Abramsille valkeni, että avaamaton mysteeri edustaa loputtomia mahdollisuuksia. Mysteeri on katalysaattori mielikuvitukselle, ja tämä on nähtävissä lähes kaikessa Abramsin tuotannossa. (Abrams 2007.) Sekä *Lostissa*, että S.:n kertomuksissa käsitellään erilaisten koodien purkamista, haaksirikkoutumista ja tuntemattomia yliluonnollisia entiteettejä. Myös romaanin markkinoinnin yhteydessä julkaistu teaser traileri⁴ *Stranger*, sai osan Abramsin tuotantoon tutustuneista innostumaan mahdollisesta *Lostiin* liittyvästä projektista (Gibbons 2017 329). SOT:ssa on tilanteita, jotka on raamitettu kohtauksiksi ja joissa kertojan ääni on ikään kuin ohjaajan (S. 103–106). Tietynlainen *elokuvallinen katse* valuu S.:n proosaan. Abrams kertoo saaneensa idean romaanille lentokentällä:

² S.:n markkinoinnin yhteydessä julkaistiin *Stranger*-niminen teaser-traileri, joka herätti aikoinaan spekulatiota uudesta Abramsin luomasta sarjasta tai elokuvasta. Monet myös julkaisuaikoina luulivat trailerin suoraan olevan tekemisessä *Lost*-sarjan kanssa (Gibbons 2017, 329). Myös S.:n takakannen teksti on hyvin ”trailerimainen” sävyllään (Keskinen 2019, 144).

³ Mielenkiintoisena huomiona, S.:n ulkomuoto romaanina muistuttaa paljonkin tätä mysteerilaatikkoa.

⁴ Teaser traileri on viraalisen markkinoinnin muoto, jossa hyvin lyhyesti ja paljastamatta enempää kokonaisuudesta näytetään mainos tulevasta projektista.

The idea came to me when I was at the airport. I saw a paperback novel sitting on the bench and I went to pick it up. Inside, someone had written, in pen, ‘To whomever finds this book —please read it, take it somewhere, and leave it for someone else to find it.’⁵ [...] It reminded me of being in college, and seeing notes that people would leave in the margins of the books[...] I started to think : What if there were a very cool book that was completely *annotated*[...] (Adams 2013.)

Abrams kutsui projektiinsa kirjoittajaksi Doug Dorstin, joka ennen *S.*-teosta oli julkaissut vain kaksi romaania: *Alive in Necropolis* (2008) ja *Surf Guru* (2010). Dorstin ”osanjako”

Abramsin toimesta on myös kiinnostava elokuvallinen piirre romaanin kehittämisessä.

Kirjoittajana Dorst oli projektin alkuaikoina kiinnostunut Shakespearen henkilöllisyydestä sekä erityisesti B. Travenin⁶ anonymiteetista. Inspiroituneina näistä hän kehitti fiktiivisen kirjailijan ja kirjan, jonka elämä ja henkilöllisyys on hämärän peitossa. Hän kirjoitti ensin sisäkkäisteoksen SOT:n (*Ship of Theseus*), jonka jälkeen hän kirjoitti marginaaleissa tapahtuvan tarinan (Dorst 2013).

Abramsille *S.* on ”celebration of the analog, of the physical object” (Abrams 2013), ja osa kirjan fyysisyyttä oli sisältää kirjan mukaan liitteitä, joita voi oikeasti pitää kädessä. Dorstille *S.* viestii kirjojen intiimiydestä, ja etenkin käsin kirjoitettu teksti marginaaleissa on osa tätä ilmaisua (Dorst 2013). Teoksen valitussa painatusmuodossa on havaittavissa tietty ironia, jossa nykyteknologian ja digitaalisuuden avulla luodaan tai palataan takaisin tekstiin, joka on kosketettavissa ja automatisoidun digitaalisuuden ulkopuolella. Tämä vanhan ja uuden kirjallisuuden ja kirjan linkittäminen toistuu myös romaanin kertomuksissa ja sen tasoissa. Tämä on ollut selkeästi Abramsin ja Dorstin motiivi ja tarve tällaiselle projektille: paluu vanhaan uusilla, kolmiulotteisilla ja elokuvallisilla välineillä.

S. on romaanina *mise en abyme*⁷, fiktion sisään painettu fiktio, joka luo sisäkkäisten kertomuksen tasojen kautta syvyysvaikutelman. Lucien Dällenbachin mukaan *mise en abyme*

⁵ Abramsin löytämä kirja on todennäköisesti ollut bookcrossing-ilmiöön kuuluva kirja, jossa kirjoja jätetään tahallisesti kiertoon lukijalta toiselle ympäri maailmaa. (ks. <https://www.bookcrossing.com>)

⁶ B. Traven on hänen itsensä mukaan amerikkalainen kirjailija, jonka kenties tunnetuin teos on *Sierra Madren aarre* (*The Treasure of the Sierra Madre*) (1927), josta on tehty myös kuuluisa elokuva vuonna 1948. B. Travenin oikea henkilöllisyys ei koskaan selvinnyt, ja hän käytti välikätenään kääntäjäänsä kuten SOT:ssa. Myös Travenin teosten teema identiteetin katoamisesta, merestä ja yhteiskunnan ulkopuolisista toistuu SOT:ssa. (Ks. Chankin 1975.)

⁷ Termi on peräisin André Giden päiväkirjoista, vaikka Gide ei itse sitä ole kiteyttänyt. Giden mukaan heraldisesti termi tarkoittaa keskelle asettamista vaakunoissa. Vaakunakilven sisällä oleva samanlainen vaakuna luo syvyysvaikutelman. (Gide 1951, 41.)

on teoksen sisällä oleva ”peili”, joka heijastaa kertomuksen kokonaisuutta yksinkertaisen, toistuvan tai aporistisen kahdentuman kautta (Dällenbach 1977, 52). *S.*:n kertomuksessa *mise en abyme* on toistuva, kun sisäkkäisten kirjoittajien tasot kulkevat teoksen läpi. Dällenbachin mukaan *mise en abymen* voi luokitella myös sen mukaan mitä ”peili” heijastaa (Dällenbach 1977, 61). Upotettu teos *S.*:ssa sisällyttää itseensä teoksen teeman, joka on eksistentiaalinen tarkoituksen etsiminen elämässä. Dällenbach mukaan tällainen heijastus on *en abyme de l’énoncé* (Dällenbach 1977, 61). *S.*:n *mise en abyme* myös kohdistuu vanhan kirjaesineen estetiikkaan ja reseptioon/produktioon, jolloin Dällenbach puhuu *mise en abyme de l’énonciationista*. Lukija on *S.*:n edessä päähenkilöiden kanssa saman vanhan kirjan materiaalisessa lukukokemuksessa. *S.*:n kohdalla on myös tarpeen mainita Dällenbachin luokittelema *mise en abyme du code*, jolloin peilauksen kohde on informaation välittämiseen käytettyjen merkkien ja konventioiden muodostama ”koodi” (Dällenbach 1977, 61). Päähenkilöiden ilmaisu käsin kirjoittaen marginaaleihin ja upotetussa teoksessa esiintyvä Theseuksen laiva sekä sen muuntautuminen kertomuksen edetessä synnyttävät teokseen vaikutelman romaanin konventioiden pysymättömydestä sen raamien sisällä. Vanhan, kuluneen ja tärvellyn kirjan autenttisuus on myös Dällenbachin luokittelua hyödyntäen teoksen esteettinen manifesti, *credo* (Dällenbach 1977, 128–131). Dällenbachin luokittelut tuon ilmi tässä, koska ne toimivat apukeinona määrittämään *S.*:n peilitalomaista kokonaisuutta.

Dällenbachin määrittämä *mise en abyme* on sama kuin Brian McHalen kuvaama ”chinese-box novel”, eli romaani, jossa monet kertomukset ovat sisennetty toisiinsa. Jokainen vaihtuminen kerrosten välillä on myös ontologisesti vaihtuminen toiseen narratiiviseen maailmaan (McHale 1987, 112–114). *S.*:n sisäkkäisteos SOT on fiktiivisen maailmankuulun kirjailija V. M. Strakan viimeinen julkaistu romaani ennen hänen kuolemaansa. *S.*:n tarinamaailmassa Strakalla on laaja lukija- ja tutkijakunta. SOT kertoo muistinsa menettäneestä miehestä, joka kaapataan (*shanghai*⁸) merialukseen hänen tavatessaan Sola-nimisen *femme fatalen* ja seurattuaan S-kirjainta ympäristössään, joka tuntuu olevan hänen ainoa asia, jonka hän muistaa menneisyydestään. Koristeltu S-kirjain, joka esiintyy sekä SOT:ssa että itse *S.*:n kannessa on motiivi, joka esiintyy säännöllisesti läpi romaanin. Merialuksella rujo miehistön jäsen antaa hänelle nimen S. SOT on teemoiltaan absurdi ja melankolinen löytöretki, jonka

⁸ *Shanghaiing* tai myös *crimping* tarkoittaa kidnappausta, jossa on tarkoitus kidnapata ihminen palvelemaan vasten tahtoaan merialuksella.

lopussa S ei koskaan saa tietää identiteettiään.⁹ SOT on eräänlainen avain, joka nostaa romaanin materiaaliset valinnat, kuten käsin kirjoituksen, analogisuuden ja kirjaesineen merkityksen implisiittisesti esille. Se myös peilaa V. M. Strakan ja hänen kirjojensa kääntäjän ja toimittajan F. X. Caldeiran suhdetta. F. X. Caldeira on myös Strakan kuoleman jälkeen koonnut viimeisen 10:n kappaleen SOT:sta, ja tehnyt esipuheen ja alaviitteet kirjaan sekä lukijoille että Straka-tutkijoille.

S:n sisältämä SOT:n kappale kuuluu Eric Huchille. Eric on varastanut kirjan fiktiivisen Laguna Verden lukion kirjastosta vuonna 2000, jota hän piilottelee Pollard State Universityn kirjaston hyllyssä. Eric on Straka-tutkija, joka on erotettu Pollard State Universitysta ilkeyden takia, jonka hän teki protestina tutkimustyönsä varastaneelle professorille. Eric on kyyninen ja mielenterveysongelmista kärsivä introvertti, joka salaa käy lukemassa ja tutkimassa varastamaansa kirjaa yliopistolla. Eräänä päivänä valmistumaton Pollard State Universityn yliopisto-opiskelija Jennifer (Jen) Heyward löytää Ericin kirjan, ja noudattaa Ericin etulehdessä olevaa ohjetta ja palauttaa kirjan sen piilopaikkahyllyyn, kirjoittaen tussilla kansilehteen viestin Ericille. Jen on vastikään eronnut ja luonteeltaan optimistinen ja huumorintajuinen, mutta kyllästynyt yliopistoelämäänsä, perheeseensä painostukseen ja ennen kaikkea itseensä. Jen kiinnostuu SOT:n tarinasta ja aloittaa Ericin kanssa keskustelun Strakan henkilöllisyydestä, kääntäjän F. X. Caldeiran SOT:n jättämistä koodeista ja niiden purkamisesta, sekä yleisesti heidän elämäntilanteestaan ja tulevaisuuden suunnitelmista kirjan marginaaleissa. Jen ja Eric kirjoittavat toisilleen vuorotellen, palauttaen kirjan toiselle noudettavaksi osoitettuun hyllyyn. Jenin ja Ericin välillä syntyy pikkuhiljaa romanttinen suhde, vaikka he ovat yhteydessä toisiinsa lähinnä vain marginaaliviestien avulla.

1.2 Kerronnan tasot

S. koostuu monista kerronnan osista, jotka vaihtelevat sen mukaan, missä muodossa ne on esitetty kirjassa (ks. Liite 2). Fyysisenä kirjana S. on suljettu liukukanteen, joka on sinetöity paperisinettiä. Kun paperisineti on aukaistu, saa lukija käsiinsä kuluneen, vanhan ja ”uniikin” kirjastokirja kappaleen SOT:sta, jonka Eric on varastanut. Ericin (ja Jenin) käyttämä SOT kirjana sisältää paljon ulkoisia ominaisuuksia, joista voimme nähdä ja lukea kirjaston

⁹ Huomaan SOT:ssa paljon Franz Kafkaan viittaavaa tematiikkaa, esimerkiksi päähenkilön anonyymiteetti ja tapahtumien absurdius suhteessa *Oikeusjuttuun* (*Der Prozess*, 1925) tai *Linnaan* (*Das Schloß*, 1926).

leimoja, kuinka monesti kirjaa on lainattu, julkaisuajankohdan, painotalon, hyllyluokituksen – yksityiskohtaista tietoa, joka vahvistaa meille illuusion siitä, että pitelemme käsissä teoksen tarinamaailmasta ponnahtanutta SOT:n kappaletta.

Sisäkkäisteos SOT sisältää Strakan viimeisen kirjoittaman tarinan. Tämän lisäksi SOT sisältää kääntäjä F. X. Caldeiran tekemän esipuheen, jossa hän kertoo Strakasta ja hänen viimeisistä hetkistään, sekä alaviitteitä. Alaviitteet ovat tarkoitettu nimenomaan Straka-tutkijoille, ja ne kertovatkin lukijalle siitä, että Straka on *S.*:n tarinamaailmassa varteenotettava kirjailija.

Alaviitteissä viitataan mahdollisiin eri henkilöisyyksiin, joita on arvattu itse Strakaksi, sekä muiden Straka-tutkijoiden analyysihin hänen varhaisemmista teoksistaan. Alaviitteet useasti sisältävät myös Caldeiran piilottamat salaiset koodiviestit, jotka hän on naamioinut erilaisiksi anagrammeiksi tai poikkeamiksi kirjoitusasussa. Näitä koodeja Jen ja Eric avaavat yhteisvoimin, ja jakavat toisilleen mahdollisia vaihtoehtoja mitä koodit tarkoittavat. Kirjassa on myös koodeja, jotka lukija joutuu itse päättelemään ilman Jenin ja Ericin apua.

Jenin ja Ericin marginaaleissa käyty dialogi luo täysin uuden kertomuksen SOT:n rinnalle, jossa SOT on eräänlainen väline, jota Jen ja Eric käyttävät viedäkseen omaa tarinaansa eteenpäin. Vaikka Strakan mysteeri kiinnostaa heitä molempia, käyttävät he siteeraten itse SOT:n tekstiä myös paljastamaan heidän tunteitaan ja elämäänsä. Marginaalien teksti on erivärisin kynin käsin kirjoitettua, joka luo omanlaisensa kehityksen heidän kertomuksessaan, kun ajan kuluessa heidän käsialansa muuttuu ja vaihtelee (ks. Liite 1). Jenin ja Ericin käsialat ovat myös hyvin erilaiset, kuten heidän luonteensakin. Liitteet, joita on teoksessa 22 kappaletta, koostuvat lehtileikkeistä, kirjeistä, postikorteista, skannatuista sanomalehdistä, lautasliinan tehdystä kartasta ja valokuvista. Näihin sisältyy myös Eötvös-niminen kiekko, jonka Eric on suunnitellut lukioaikoinaan. Kiekko toimii niin, että syöttämällä siihen tietyt maantieteelliset pituus- ja leveysasteet kiekko paljastaa tietyn kirjaimen. Lukija pystyy interaktiivisesti kääntämään ja tutkimaan kiekkoa. Liitteet ovat osa Jenin ja Ericin viestittelyä, vaikka ne paljastavatkin meille paljon tarinamaailman sisällä tapahtuvista tapahtumista ja ilmiöistä. Ne täydentävät ja syventävät Jenin ja Ericin tutkimusta, mutta myös lähentävät heitä. Etenkin Jenin liittämät konkreettiset kirjeet toimivat kirjeromaanin tavoin.

On syytä huomioda, että Jenin ja Ericin välinen dialogi marginaaleissa täyttää kirjeromaanin genremääritelmän. Vaikka kirjeromaaneja julkaistaan vieläkin nykykirjallisuudessa soveltaen uudempaan kommunikaatioteknologiaan kuten sähköposteihin, on *S.* poikkeuksellinen siinä,

miten ”chat-keskustelu” on tuotu konkreettisesti erityisesti 1700-luvun kirjeromaanin muotoon. Janet Gurkin Altmanin mukaan kirjeromaani tarkoittaa romaania, jossa kirjeen muodolla pyritään tuomaan merkitystä romaaniin (Altman 1982, 4). Kertomuksellisesti siihen vaaditaan ainakin yksi kirjoittaja ja yksi vastaanottaja (Altman 1982, 165.). Jen ja Eric ymmärtävät kirjeen ja viestin merkityksen toisillensa marginaaleissa. Vaikka Jen ja Eric elävät nykyhetkessä, jossa langaton kommunikaatio on olemassa, näkyy lukijalle Jenin ja Ericin tarina meille konkreettisena kirjeromaanina nykyajassa. Tämä palvelee teoksen oudoksuttavaa logiikkaa, jossa välitön fyysinen kontakti tekstiin ja kommunikaatioon halutaan tuoda takaisin langattomassa ajassa. Tämä tapahtuu kahisevan ja taitetun kirjeen muodossa liitteissä. Vaikka Eric ei kirjoittaisi marginaaleihin, jatkaa Jen kirjoittamista yksin, joka luo tiettyä kaipuuta ja haikeutta heidän välilleen. Tämä kaipaus ja toisen poissaolo, joka täyttyy kirjeen muodossa, korostaa myös Caldeiran ja Strakan välistä rakkaustarinaa SOT:n kansissa, jossa he välittävät salaa toisilleen viestejä johtuen Strakan poliittisesta aktivismista.

1.3 Lukijan polku

Teoksena *S.*:n lukeminen on postmodernille kokeelliselle kirjallisuudelle tyypillisesti hankaloitettu viemällä teksti sille totutussa tilassa muualle, ja ontologisesti tutkimalla romaanin muotoa ja kirjoittaen vastakarvaan tekstin kuljettamisen konventioita (McHale 1987, 181–182). *S.*:n sahaava tapa kuljettaa lukijaa teoksen läpi on perintöä Vladimir Nabokovin romaanille *Pale Fire* (1962, suom. *Kalvas hehku*), ja uudempana postmodernina kirjallisuutena Mark Z. Danielewskin *House of Leavesille* (2000). Vaikka multimodaalisuus tuo oman kehikkonsa postmodernin kirjallisuuden lukemistavoille, on itse tekstin kertoma tarina *S.*:ssa löydettävissä ja se noudattaa kontekstissaan tiettyä lukemisen logiikkaa.

Espen J. Aarseth puhuu *ergodisesta* tekstistä, jossa lukija omilla vallinnoillaan ja toiminnoillaan luo ja tekee tekstin etenemisen olevaksi (Aarseth 1997, 1). Lukija saattaa ensin katsoa liitteitä tai kompassia, ja vasta sitten perehtyä itse SOT:n tarinaan – tai sitten seurata pelkästään Jenin ja Ericin välistä riitelyä ja rakastumista marginaaleissa. Osa *S.*:n lukemista on sen tapa kutsua *lukaisuun* ja pelkkään satunnaiseen vilkuiluun ennen lukemista, johtuen sen loikkivista tekstitasoista. Vaikka kirja tarkoituksellisesti pitää kerronnan tasot analogisena, se hyödyntää paljon nykyaikaisen digitaalisen tekstin siirtymiä ja muodonmuutoksia. Etenkin Jenin ja Ericin marginaaleissa dialogi saatetaan viedä kehotuksilla, nuolilla ja symboleilla toiseen paikkaan tai moodiin. Teksti paikoittain myös

kiertyy sivujen ympäri, jolloin kirjaa pitää kääntää saadakseen selvää tekstistä. Aarseth puhuu tällaisesta interaktiivisesta tekstistä hypertekstuaalisuutena. Hyperteksti on teksti ja sen funktio, jonka mekaniikka vie lukijan erilaisiin haarautuviin valintoihin tekstissä (Aarseth 1997, 76). Ergodinen teksti ja hypertekstuaalisuus on tullut tutummaksi videopelien ja tietokoneiden koodikielten lukemisessa. Näin *S.* luo tarinamaailmastaan ei-lineaarisen verkoston, jossa lukijan aktivoidaan osallistavaksi yhdistämään eri dokumentit, vihjeet ja palaset paikoilleen luodakseen itselleen kokonaiskuvan teoksesta. Tämä tuo haptiseen lukemiseen tietyn *pelattavuuden* aspektin, kun tietokone ja videopeleistä tuttu kielen rekisteri sovelletaan analogiseen kirjaan.

Kuten aikaisemmin mainitsin, teoksessa on olemassa oma sisäinen lukemisen logiikka eri tekstien ja liitteiden järjestyksestä. Marginaaleissa olevat tekstien värit kertovat, millä lukukerralla Jen ja Eric ovat käyneet kyseisen keskustelun. Brian Shipman on nettisivullaan ”A Beginners Guide to Reading *S.*” (2015) paljastanut lukijoille suositeltavan tavan lukea romaania:

1. Pencil. Eric wrote in pencil while taking notes during his early reading(s) of *Ship of Theseus* before he met Jen.
2. Blue (Jen) and black (Eric). This is the first pass of notes between Eric and Jen after they « meet » in the margins.
3. Green (Eric) and orange (Jen). This is the second pass of comments between Eric and Jen after their relationship has deepened.
4. Purple (Jen) and red (Eric). This is the third set of comments between the two, after they have met in person.
5. Black (both Jen and Eric). These are the final set of notes and include their comments after they move to Prague (Shipman 2015.).

Tätä tutkielmaa varten olen noudattanut Shipmanin esittämää suositusta lukea *S.*:n eri kertomukset ja liitteet.

Tutkielmassani etenen niin, että ensin pyrin purkamaan romaanin sen eri materiaalisiin osiin. Tutkin tässä samalla *S.*-romaanin luonnetta erityisenä kirjaesineenä, joka sitoo itseensä materiaalisilla ja haptisilla keinoilla ”vanhan kirjan” tuntuman. Pohdin myös, miten eri liitteet korostavat romaanin taktiileja kokeiluja. Tämän jälkeen paikannan kohdetekstini sijoitusta kokeellisen kirjallisuuden kentällä, joka on postmodernin paradigman jälkeisessä muutoksessa. Reflektoin näitä eri vaihtoehtoisia määrittelyjä tälle postmodernin jälkeiselle

ajalle *S.*:n rinnalla. Lopuksi tutkin lähemmin, miten lukeminen haptisilla pinnoilla varsinaisesti toteutuu, sekä miten lukija reseptorisesti asemoituu romaanin kirjallisia rajoja ylittävässä kerronnassa. Pitkin tutkielmaa olen pitänyt kerronnalliset tapahtumat osana materiaalisuutta, koska ne tukevat toisiaan.

2 Kirjaesineen materiaallinen erityisyys

2.1 Määrittelemässä kirjaesineen tulevaisuutta

S. kirjana itsessään tekee sitä materiaalisen esineen omine ominaisuuksineen. Kuten Abrams toteaa, se on tarkoitettu ensisijaisesti käsillä pidettäväksi ja selattavaksi kirjaksi (Abrams, 2013). Mikä tekee *S.*:sta kirjana erityisen on sen multimodaalinen kokeellisuus ja sen materiaalisesti toteutettu imitaatio ”vanhasta kirjasta”. Se jäljittelee yksityiskohtaisesti erilaisien leimojen, tahrojen, merkintöjen, taitoksien ja kellastumien kautta tuntumaa monen käden kautta lainatusta vanhasta kirjastokirjasta. *S.*:n poikkeukselliset ladonta-, paino ja sidontaratkaisut luovat sille kirjaesineenä materiaallisen tason, joka noudattaa sen kerronnalle merkittäviä piirteitä ja kulkua. *S.* painottaa sen erityistä kirjaesineellistä objektiluonnetta osana sen lukemistapaa. Sen sirpaleinen, labyrinthimainen ja palapelimainen rakenne pakenee konkreettisesti kirjaesineen pysähtyneitä merkitysjärjestelmien luomisia.

Kun tarkastellaan *S.*-teoksen imitaatiota analogisista lukupinnoista yhdessä sen nykyaikaisen toteutuksen kanssa, voidaan sitä havainnoida teknotekstinä (*technotext*). Katherine Haylesille teknoteksti tarkoittaa sitä, kun kirjallinen teos keskustelee sen tuottaman kirjoitusteknologian kanssa (Hayles 2002, 64). *S.* visuaalisesta ulkoasustaan huolimatta on kuitenkin varsin uusi ja nykyaikainen kirja, ja se sisältää Jenin ja Ericin liitteiden ja marginaaleissa tapahtuvan kommunikaation kautta nykytodellisuuden teknologiaa, käytäntöjä ja kieltä. *S.*:n kaksisuuntainen suhtautuminen analogisen ja fyysisen lukemisen ja kirjoittamiseen, vasten sen postmodernistista kokeellisuutta, vievät *S.*:n esittämät kirjallisuuden haasteet kysymykseen siitä, mitä kirjan materiaalisuus voi olla tulevaisuudessa. Torsa Ghosal kiteyttää tämän:

If the material spaces occupied by any system of writing, distinguished from the spaces of in the storyworlds, are rarely brought up in literary analysis today, it is because of the prevalent practice of standardizing shapes of letters and spaces in printed texts. *S.* forces us to wonder what difference it would make had Eric's and Jen's handwritten notes been presented in typed font or had the notes been organized in a different fashion. (Ghosal 2019, 209.)

Postmodernin kirjallisuuden kokeellisuus yhdistetään usein avantgardeen, ja sen eri -ismeihin. Kirjallisuushistoriassa Laurence Sternin romaania *Tristram Shady* (1759) pidetään eräänlaisena käänteentekijänä, joka on sittemmin vaikuttanut ranskalaisen ”uuden romaanin”

Nouveau roman) suuntauksen kehitykseen ja etenkin kirjailija Alain Robbe-Grillet'n rakenteellisiin kokeiluihin (Wocke 2014, 6). *S.*:n kohdalla painotan kuitenkin kirjallisuuden kokeellisuuteen liitettyä tekstien erilaisia reflektiivisiä ominaisuuksia. Miikka Laihinen toteaa väitöskirjassaan *Tapahtuvia runoja: Kielen materiaalisuus ja lukutapahtuman subjektiviteetti 2000-luvun kirjamuodossa julkaistussa kokeellisessa suomalaisessa runoudessa* yhdeksi kokeellisuuden määritelmäksi kaunokirjallisuudessa sen ontologiset kysymykset kirjallisuudesta. *S.*:n tapauksessa kysymys kirjaobjektin materiaalisuudesta. Laihinen tiivistää, että ”kokeellinen teksti nostaa esille kysymyksiä paitsi omasta kaunokirjallisesta luonteestaan, mutta myös laajemmin kirjallisuuden ja sen ilmaisukeinojen luonteesta ja mahdollisuuksista” (Laihinen 2021, 111).

Materiaalisuudessa *S.*:n yhteydessä on kysymys multimodaalisten romaanien esitystavoista – niiden representaatiosta – erottuakseen ”klassisesta romaanista”. *S.* multimodaalisena romaanina, joka liikkuu eri lukemisen moodien verkostossa, on pyrkinyt kuitenkin valitsemaan ”vanhan kirjan” kerronnallisena välineenä ylitse muiden. Ruth Page korostaa multimodaalisten romaanien piirrettä nimenomaan siinä, miten kommunikatiiviset keinot on valittu tietyn moodin kautta. Näin ollen näkökulma multimodaalisen romaanin tutkimiseen ja purkamiseen keskittyy sen valintojen summaan (Page 2010, 5). Tämä poikkeaa Alison Gibbonsin tavasta kategorisoida multimodaaliset teokset sen perusteella, kuinka monta semioottista systeemiä ne sisältävät. Esimerkiksi Gibbonsin mukaan sarjakuvat eivät ole tarpeeksi multimodaalisia, koska kuvat eivät ole varsinaisesti osa tarinamaailmaa ja sen kerrontaa. Toisaalta, jos esimerkiksi romaanin lopussa on sarja valokuvia liitteenä, ovat ne osa tarinamaailman kerrontaa ja tällöin on kyse multimodaalisesta romaanista. (Gibbons 2012, 420–421.) *S.*:n kohdalla pidän tarpeellisena tutkia materiaalisuutta näiden kahden näkökulman välimaastossa, jossa sen eri semioottiset systeemit sekä tietyt esteettiset ja typografiset valinnat luovat yhdessä *S.*:stä multimodaalisen materiaalisuuteen painottuvan kirjaobjektin.

Pyrin tässä luvussa osoittamaan, miten multimodaaliset romaanit materiaalisuutensa kautta muodostavat huomioitavan oman alalajinsa post-postmodernistisen, eli postmodernin ironian jälkeisen kirjallisen käänteen sisällä. Postmodernismin jälkeinen kirjallisuuden paradigma on moniselitteinen ja hankala käsite, koska se vieläkin vahvasti kytkeytyy nykykulttuurin tarkasteluun, ja sillä on vieläkin vahva suhde postmodernismiin. Kulttuuriteoreetikot lähestyvät postmodernismin jälkeistä aikaa eri aloilta, ja vuoropuhelu näiden teorioiden välillä ei ole kovin laajaa. Kuitenkin yhteneväisyyksinä näiden teorioiden välillä voidaan pitää

nykykertomuksen pyrkimys kommunikaatioon – kommunikaatioon, jossa tiedostetaan postmodernismille tyypillinen ironia ja epävakaus, vaalien samalla vilpittömyyttä ja tunteisiin vetoamista. Toisena yhteneväisyytenä voidaan pitää myös sen suhdetta postmodernismiin asennetta aikaisempien hallitsevien ajatustapojen hylkäämiseen, paljastamiseen ja haastamiseen. (Björninen et al. 2021, 18–21.) Tutkin tätä paitsi, miten *S.* hyödyntää eri kosketeltavia liitteitään ja fyysistä rakennettaan kerronnan edistämiseksi ja tarinamaailman laajentamiseksi, mutta myös miten kirjan materiaalisuutta korostavat nykyromaanit houkuttelevat lukijat intiimiin ja yksilöityyn kokemukseen kirjallisuudesta. Haluan nostaa esille Jenin ja Ericin käsin kirjoitettujen marginaalitekstien tavan liikkua varsin nykyaikaisten viestintäkanavien konventioiden kautta, analogisuudestaan huolimatta. Tutkin heidän viestienvaihtoansa kirjeromaaneille tyypillisenä pidetyn henkilökohtaisen arkisen elämän ja välittömyyden tuntuman valossa. Vertailevana teoksena tuon esille myös Anne Carsonin *Nox*-runoteoksen (2010) tavan käyttää samankaltaisesti kuin *S.* materiaalista ja multimodaalista tekstipintaa.

2.2 *S.*:n rakenne ja muoto

Kuten johdantoluvussa totesin, koostuu *S.*:n kokonaisuus eri sisäkkäisesti painetuista materiaaleista. Siihen kuuluvat suojakansi, jonka sisään on sinetöity *Ship of Theseus* -niminen romaani. *Ship of Theseus* (SOT) on fiktiivisen V. M. Strakan viimeinen romaani, ja *S.*:n sisältämä kappale on alun perin Ericille kuulunut kirjastokappale kyseisestä teoksesta. SOT:n sisällä on itse kohdeteksti, jonka marginaalien ympärille Jen ja Eric muodostavat oman tarinansa peilaten sitä SOT:n tutkimiseen. Jen ja Eric tavallaan kaappavat SOT:n tarinan itselleen hyödyntäen marginaaliin jäävää tilaa. Heidän välisensä vuoropuhelun lisäksi se on tila, joka kritisoi ja kommentoi itse sisäkkäisteosta. Tämän lisäksi Jen ja Eric ovat laittaneet marginaaliviestien oheen toisilleen erilaisia liitteitä kuten valokuvia, kirjeitä ja postikortteja. Tästä poikkeuksena on erillinen Ericin liittämä Eötvös-kiekkko. Romaanissa kerrontatasot sekoittuvat, jolloin marginaalit asettuvat metaleptisen ekstradiegeettiseksi näyttämöksi. Lukija siirtyy toiselta kerronnan tasolta ylemmälle tai alemmalle tasolle ja osaksi romaanin kertomusta. (Piippo 2020, 216.) *S.* on lähtökohtaisesti sinetöity suojakuoreen, jolloin lukukokemus alkaa tietynlaisella haptisella, varsin aggressiivisella toiminnalla, jolla kirja puretaan repäisemällä se vapaaksi kuorestaan.

2.2.1 Suojakuori

Kun suojakuoreen kätetty SOT otetaan esille, sen tekstimassa tarkoituksellisesti pakenee materiaalisesti lukijan käsissä. Kun sen kasassa pitävä sinetti on rikottu, on vastuu lukijalla pitää sen moninaiset elementit tallessa. Liisa Steinby toteaa teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, että kaunokirjallinen teos ei ole esinemäinen objekti, jota voitaisiin nähdä sisällöltään irrallisena sen sidoksista ulkopuoliseen maailmaan (Steinby 2013, 47). Steinbyn tapa nähdä kirjallisuuden hermeneuttinen tulkintatraditio ensisijaisesti ajatussisällön kautta, riippumatta sen muodosta, on ristiriidassa *S*:n ja *Noxin* kaltaisten (uus)materialististen teosten kanssa. Steinbyn tutkimustraditiota vasten *S*. ja *Nox*, nojaten kirjanvalmistuksen historiaan ja erityisluontaiseen sidontaan, osoittavat, että niiden lukutapaan vaikuttava haptinen akti purkaa teos luettavaksi nimenomaan tekee niistä jo esinemäisen objektin, joka on sisällöllisesti tärkeästi läsnä myös niiden materialistisessa kerronnassa. *Nox* on myös eräänlaisessa suojakuoreessa, josta se nostetaan luettavaksi. *S*:n representoiva maailmasuhde aukeaa, kun sen materiaaliset sisällöt kootaan yhteen; sen hermeneuttinen ajatussisältö on sen materiaalistien osiensa summa.

Toisin kuin *S*., Carsonin runoteoksessa sen sivuja ei ole liimattu kirjan selkään. *Nox* on jätetty tiettyyn keskeneräiseen haitarimalliin, eli leporello-formaattiin, jolloin kirjan avattaessa se levittäytyy esitemäisesti lukijalle. Molemmissa teoksissa siis kirjan lähtökohtainen muoto pakenee lukijan käsistä joko osiin, tai sitten se leviää. Derrida käyttää tästä termiä *struktuurisen ajattelun purkautuminen*, jossa esimerkiksi tekstin struktuuri dislokaatioituu (Derrida 2001, 353). Teksti irtaantuu sille oletetusta sijainnista, ja tavallaan matkustaa toiseen lukemisen muottiin. Muotilla tarkoitan tässä perinteisesti sidottuja kirjan kansia. Kiintoisasti suojakuorella on molemmissa teoksissa nähtävissä myös temaattinen merkitys, muuten kuin suojakuoren suojaavana ”kansiona”. Suojakuori tosiaan korostaa kirjaobjektin materiaalista tärkeyttä ja tiettyä koskemattomuuteen liitettyä arvokkuutta, mutta näen suojakuoren osallistavan luonteen lukijalle merkityksellisenä. Mark Lawson kirjoittaa arvostelussaan *The Guardian* -lehdessä, kuinka *S*:n suojakuori on kuin televisiolaatikko, nojaten näin *S*:n elokuvalliseen viihteellisyyteen (Lawson 2013). *Noxin* suojakuoren voi ajatella olevan jonkinlainen arkku tai sarkofagi kuolleelle veljelleen, jolle runokokoelma on omistettu. Suojakuori toimii siis materiaalisena rakenteena sekä temaattisesti että haptisesti toiminnallisena.

2.2.2 Kirjaobjekti ja kuluneet sivut

SOT on foliokokoinen kirja, kun sitä tarkastellaan vanhan kirjan tutkimustraditiossa. Se on verraten suurikokoinen, ja sidottu arkkivihoksi (Havu 1996, 43). Väitöskirjassaan Miikka Laihinin toteaa Raisa Marjamäen runokokoelman *Ei kenenkään laiturin* (2014) olevan toisinto, joka toistaa ”joitain kirjaesineen materiaalsen tuotantohistorian piirteitä ja kytkee nämä yhteen tyylikeinojensa valossa nykykirjallisuudeksi hahmottuvan fragmenttimuotoisen runoilmaisun kanssa” (Laihin 2021, 82). Tämä sama pätee myös *S.*:n suhteen, tosin kaunokirjallisen nykyproosan valossa. Huomioonotettavaa on SOT:n sivujen materiaaliset ominaisuudet. Sara Tanderupille *S.*:n kellertävät ja tahruntuneet sivut ennen Jenin ja Ericin väliintuloa sisältävät muiston, muistinmenetyksen ja menettämisen merkitykset (Tanderup 2016, 47). Tanderup vertaileekin toisiinsa *S.*-romaanin ja *Nox*-runoteoksen materiaalisuutta tässä muistin ja trauman kontekstissa. Molempiin teoksiin – tosin eri tavoin kokeellisesti – on sivun pintaan jätetty jälki kaipauksesta menneeseen. Romaani tavoittaa tahraisilla ja kellertävillä sivuillaan sekä erilaisten kirjastoleimojen ja merkintöjen avulla tunteen siitä, että kirja on kosketuksesta kulunut. Kirja ikään kuin hankaa lukijan käsissä psykologista haptisuutta.

Tässä materiaalisessa ja nostalgisessa muistipinnassa kirjan sivuilla yhdistyy saumattomasti haptisen tunteen sekä fyysinen, että psykologinen koskettaminen. Lukijan mieltä ”huijataan” kokemaan moniaistillisesti muistikerrokset, vaikka lukupinta on ei ole autenttinen. Tällaisen toiston voi lukea myös ”kitschin valossa”. Celeste Olaquiagan määritelmä kitschistä on seuraavanlainen: ”the attempt to repossess the experience of intensity and immediacy through an object” (Olaquiaga 2002, 291). *S.*:n voi tosiaan nähdä imitaationsa kautta myös keinotekoisuutena, jolloin se kirjaesineenä vetoaa meihin keinotekoisesti tuotetulla affektilla. Kiene Brillenburg Wurth tarkentaa kitschin määritelmää epäonnisenä yrityksenä ottaa haltuun menetettyä aikaa (Wurth 2013, 28), jolloin *S.*-romaanin voisi nähdä huonona kopiona vanhasta kirjasta, eräänlaisena halpana vintage-esineenä. Kitchin valossa romaaniin kohdistuu varteenotettava kritiikki, jossa se kaupallisessa mielessä vetoaa tunteisiin koriste-esineenä tai ”matkamuistona”. Olen kuitenkin Tanderupin kanssa samaa mieltä, että keinotekoisuus ei ole *S.*:n varsinainen funktio kirjaesineenä, vaan kyse on pikemminkin valitusta mediasta (joka on vanha kirja), ja miten se keskustelelee nykykirjallisuuden ja sen toteutustapojen kanssa, jolloin siitä muodostuu eräänlainen hybrisi kirjallisuuden nykytilasta (Tanderup 2016, 55).

2.2.3 Eötvös-kiekon interaktiivisuus

Kaikista romaaniin liitetyistä liitteistä erityisin on Eötvös-niminen kiekko (ks. Liite 3), joka toimii kirjassa koodinratkontavälineenä. Nimi Eötvös tulee SOT:sta, joka on V. M. Strakan mukaan sairaus, joka vääristää ihmisen ajan ja tilan havainnointia (S., 270).¹⁰ Eric itse liittää kiekon SOT:n liitteeksi varsin varhain heidän viestinvaihdossaan, kun Jen mainitsee asiasta viitaten V. M. Strakan aikaisempaan tuotantoon, jossa kiekolla on ollut erityinen merkitys:

J: The Eötvös Wheel is the key to decoding the puzzles in Coriolis, right? Maybe it would work here if these FN's¹¹ are coded?

E: I've enclosed a wheel, you're going to have to play around to find the reference latitudes. Give it a shot if you have time.

J: You don't need it?

E: I made one by hand in when I was in HS. I like using that one. (S., 3)

Kiekko toimii niin, että romaanissa on tiettyjä sijainteja. Näiden sijaintien pituus- ja leveyssuuntaukset syöttämällä kiekkoon, kiekko paljastaa sarjan kirjaimia. Ensimmäinen koodi on Obsidian Islandin raportti Saaren mahdollisesta sijainnista¹², jonne S rantautuu SOT:ssa. Raportti uskoo Saaren sijaitsevan Black Hills-nimisessä paikassa. Sioux-heimo uskoo Black Hillsin olevan mystinen Axis Mundi, ja kun kiekkoon syöttää 175°W, paljastaa kiekko sanan SIOUX. Toinen viesti, jonka kiekko paljastaa liittyy Caldeiran ja Strakan välisen suhteen todellisen luonteen. Kappaleessa 10 on jokaiseen kymmeneen alaviitteeseen merkitty kohde. Kun ne laitetaan numerojärjestyksessä kiekkoon, ja laittaa paljastuvat 5-sanan sanaryhmät allekkain, paljastuu ylhäältä alaspäin luettuna viesti ”I have loved you from the beginning, I will love you to the end.” Tämä on luultavimmin Caldeiran tekemä rakkaudentunnustus Strakalle, ennen hänen menehtymistään.

Kiekko kuvastaa Aarsethin ergodisen tekstin määritelmää siitä, miten lukijan täytyy tehdä tiettyjä valintoja saadakseen selvää tekstistä (Aarseth 1997, 2). Myös Aarsethin esittämät kategoriat lukijan/pelaajan tietoisuudesta juonen asettelusta, tekee kiekon avulla avautuva ylimääräinen henkilöiden välinen taso lukijan ja juonen suhteesta Aarsethin esittämän *intrigue*. Aarsethin mukaan *intrigue* tarkoittaa:

¹⁰ Nimi viittaa myös unkarilaiseen fyysikkoon Loránd Eötvösiin (1848–1919) ja hänen Eötvös-kokeeseensa, jossa maapallon kivikerrosten tiheyttä mitataan painovoiman avulla hänen kehittämällään Eötvös-pendulumilla.

¹¹ Fn= Footnote.

¹² Saaren sijainti tuntemamme kartaston ulkopuolella ja saavuttamattomana on hyvin samanlainen kuin Abramsin *Lost*-tv-sarjan saari, johon haaksirikkoutuneet joutuvat lento-onnettomuuden jälkeen.

[...] a secret plot in which the user is the innocent, but voluntary, target (*victim* is too strong a term), with an outcome that is not yet decided-or rather with several possible outcomes that depends on various factors, such as the cleverness and experience of the player. (Aarseth 1997, 112.)

Eötvös-kiekko on siis pelillinen ja lukijalle osallistava osa tekstin tulkintaa. Aarsethille interaktiivisuus-termin käyttäminen tekstin yhteydessä on ongelmallista, koska ideologisesti interaktiivisen tekstin osan ja lukijan välillä pitäisi olla yhteisymmärrys sen toiminnallisuudesta (Aarseth 1997, 50–51). Ymmärrän Aarsethin kritiikin niin, että lukija voi käyttää interaktiivista tekstin osaa ”väärin tai ilman lupaa” interaktiivisessa fiktiossa. Marie-Laure Ryan esittää kuitenkin artikkelissaan ”From narrative From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative” (2009), että tämä narratiivisen pelin sääntöjen rikkominen on osa interaktiivisten kertomusten kehitystä. Ryanin mukaan esimerkiksi erilaiset kerronnalliset videopelit toki ohjaavat ja säännöstelevät pelaajan etenemistä, mutta tästä raamittamisesta irrottautuminen on mielekästä pelaajalle (Ryan 2009, 46–47). Interaktiivinen lukija kaipaa omista etsinnöistään palkitsevaa yllätystä sovittuun kerrontamalliin (Ryan 2009, 55). Tämä lisää postmodernin kerronnan dekonstruktiivista puolta. Ryanin mukaan:

With the networked structure of hypertext, its fragmentation into recombinant units, and its rejection of the linearity inherent to chronology and causality, interactivity has made a contribution to the postmodern deconstruction of narrative, much more than to the construction of a postmodern narrative. (Ryan 2009, 57.)

Haluan kuitenkin nostaa esille sen, että vaikka kiekon tehtävä ja sen pelillisen ulottuvuuden lopputulema ei aukeaisi (paitsi katsomalla esimerkiksi netistä) lukijalle, kutsuu se silti lukijan kokeilemaan haptisesti kiekon pyöriviä osia. Lukija yhdistää kiekon *S.*:n tarinamaailmaan kuuluvaksi esineeksi, jolla on jokin tehtävä romaanin lukukokemuksessa. Kiekko on ludo-narratiivinen, eli pelillisestä kertomusta eteenpäin vievä osa romaania. Lukija ei tiedä sitä tarkalleen heti, ja palapelin ymmärtäminen onkin eräänlainen ”ylimääräinen” lisätehtävä romaanin loputtua.¹³ Mutta erilaisten materiaalistien ja haptisten elementtien lisäksi se tuo kiehtovalla tavalla tietyn uteliaan pelaajan luonteen haptiseen lukemiseen *S.*-romaanissa.

¹³ Tämä on varmasti ollut romaanin julkaisun yhteydessä asia, jota on yritetty eri nettifoorumeilla käyttäjien kesken yhdessä ratkaista.

2.2.4 Valokuvat liitteenä

Multimodaalinen romaani on jo varsin pitkään hyödyntänyt erilaisten valokuvien ja kuvallisten liitteiden käyttöä osana romaanin kerrontaa. Ikonotekstissä, eli kuvaa ja sanaa yhdistävässä kokonaisuudessa eri elementtien yhteistyö muodostuu lukijan välityksellä. Valokuvat ja eri kuvalliset liitteet ovat multimodaalisessa romaanissa erottamattomat, vaikka ne ovatkin samanaikaisesti jakautuneita ja yhtenäisiä esityksiä. (Mikkonen 2005, 8.) Kun ryhdytään tutkimaan kuvan ja sanan välistä dynamiikkaa, pitää ottaa huomioon kokonaisuuden keskeiset teemat, sekä miten niiden välinen vuorovaikutus on toteutettu kertomuksessa. Joseph Schwarczin mukaan sanojen ja kuvien yhteistyö on kategorisoitu seuraavanlaisesti: a) yhdenmukaisuus (congruency), b) yksityiskohtaistaminen (elaboration), c) reduktio (reduction), d) tarkennus (specification), e) vahvistaminen (amplification), f) laajentaminen (extension), g) täydentäminen (complementation), h) vuorottelu (alternation), i) poikkeama (deviation), j) vastustaminen ja vieraannuttaminen (opposition, alienation) ja k) vastakohta/kontrapunktio (counterpoint) (Schwarcz 1982, 14–18). Lukuunottamatta poikkeavuutta ja tiettyä vastaan lukemista, *S.* kuvallisina liitteineen käsittää tai viittaa suurimpaan osaan Schwarczin kategorioihin. Schwarczin kategoriat ovat kuitenkin vain suuntaa antavia, koska kuten *S.*:n kaltaisessa multimodaalisessa romaanissa, jossa eri visuaalisia moodeja on lukuisia, on kategorioiden välinen rajanveto hämärää. Painopiste kuitenkin ikonotekstinä *S.*:n kohdalla on sen tapa visuaalisesti laajentaa, vahvistaa ja täydentää kertomusta kuvaliitteillä.

Erilaiset kuvalliset liitteet toimivat myös ekfrasiksena, eli remediaationa, jossa teksti muutetaan kuvaksi tai toisinpäin. W. J. T. Mitchellin mukaan on kahdenlaista ekfrasista: visuaalinen representaatio, joka kääntyy tekstuaaliseksi, tai tekstuaalinen representaatio, joka kääntyy visuaaliseksi esineeksi tai teokseksi. Kysymys on kuvan ja tekstin välisestä kääntämisestä molempiin suuntiin (Mitchell 1994, 164). Jos sovellamme Mitchellin määritelmää ekfrasiksesta *S.*-romaaniiin ja sen eri visuaalisiin elementteihin, voidaan sanoa, että *S.* harjoittaa näitä molempia ekfrasiksen muotoja.

Kuvakirja, jossa valokuvilla on vahva osansa, voi jo tiettyjen romaanien kohdalla määritellä Francois Brunetin mukaan ”fotokirjallisuudeksi” tai ”fototekstuaalisuudeksi” (Brunet 2009, 11). Toki *S.*:ää ei voi ainoastaan kategorisoida fotokirjalliseksi teokseksi, mutta valokuvilla on silti liitteidensä osalta oma tehtävänsä. Jen ja Eric ovat sisältäneet SOT:hen 17 liitettä, jotka

sisältävät valokuvaa. Yhdeksän niistä on osana kahta lehtileikettä, kuusi niistä osana kahta postikorttia ja kaksi täysin erillistä valokuvaa. Thomas Mantzaris tutkii artikkelissaan ”Photography and the American multimodal novel: Exploring J.J. Abrams and Doug Dorst’s *S.*” (2018) miten juuri romaanin kaksi täysin erillistä valokuvaa liitettynä romaaniin lisää *S.*:n multimodaalisuutta ja kokeellisuutta. Valokuvista toisessa näkyy kivinen arkkimainen seinä, jossa tarkkasilmäinen huomaa romaanissa toistuvan kirjaillun S-kirjaimen. Toisessa taas on kulunut ja selkeästi vanha valokuva Caldeirasta seisomassa satamassa.

Mantzaris korostaa valokuvien immersiiivisyyttä lukijan ja Strakan SOT:n välillä. Mantzarisin mukaan irralliset ja kosketeltavat valokuvat ovat materiaallinen manifestoituminen – kertomuksen remediaatio – romaanin diskurssin sisällä. Juuri valokuvien visuaalis-haptinen lukeminen romaanin yhteydessä korostaa kertomuksen fyysistä sidettä lukijaan. (Mantzaris 2018, 74.) Uudempi valokuva seinästä, johon S-kirjain näkyy himmeästi, toistaa SOT:n fiktiota S-kirjaimen toistuvuudesta, mutta meidän reaalityodellisuuteemme. SOT:ssa S näkee ja lähes kohtalon ohjaamana seuraa kyseistä S-symbolia. Eräässä vaiheessa S ja hänen sen aikainen matkakumppaninsa Corbeua pohtivat S-symbolin toistuvuutta ympäristössään. Myös Jen ja Eric alkavat etsiä S-symbolia tutkiessaan SOT:n ja Strakan maailmaa. (S., 131.) Näin Jenille ja Ericille, sekä lukijalle, S-kirjain metaleptisesti hyppää valokuvan kautta todentaen sen merkitystä *S.*:n lukijoille nykymaailmassa. Metaleptisessä fiktiossa fiktio valuu reaalityodellisuuteemme, jolloin fiktion ja reaalityodellisuuden väliset rajat hämärretään ja erilaisten kehyksien ja tasojen väliset hierarkiat murretaan. Tästä seuraa, että metaleptisessä fiktiossa lukija liikkuu jatkuvasti etsien näiden maailmojen välisiä keskinäisiä suhteita. (McHale 1987, 113.) Sama pätee vanhaan valokuvaan Caldeirasta, vaikkakin tässä vanhan valokuvan estetiikka ja materiaallinen luonne, jossa valokuvan reunat on leikattu kurvikkaaksi ja valokuva on patinoitu tuovat siihen samanlaisen affektiivisen ja haptisen ulottuvuuden kuin itse SOT imitaationa vanhasta kirjasta. Lainaten Liz Wellsin teoriaa ”esineiden affektiivisesta impaktista” (ks. Wells 2003), Mantzarisille nämä valokuvat tuovat valokuvallisuuden ”ratifioivan” totuudellisuuden mukana entisestään lukijalle tunteen SOT:n uskottavuudesta vanhana kirjana. Kysymys ei ole niinkään se, miten oikeita valokuvat lukijan mielestä ovat, vaan *miten oikeaksi ne esitetään*. Kyse on ontologisesta leikistä. (Mantzaris 2018, 77.)

S.:n sirpaleimaisuus ja kollaasimaiset materiaalliset tasot herättävät kysymyksen sen kokeellisen luonteen paikasta kirjallisuuden tyyliuuntauksissa. Sen postmodernistinen vaikutus näkyy sen pohjarakenteessa, mutta kuitenkin se vie postmodernin sirpaleimaisuuden

pidemmälle kohti uudempaa postmodernin jälkeistä kertomusta. Seuraavassa luvussa tarkastelen näitä uusia post-postmodernin vaihtoehtoisia tyylejä suhteessa *S.*:n kertomukseen ja sen materiaaliin ratkaisuihin.

3 Kokeellinen kirjallisuus postmodernin jälkeen

3.1 Monitaiteen ja kirjallisuuden välimaastossa

Henry Jenkins esittää teoksessaan *Converge Culture* (2006) ilmiön medioiden yhdistymisestä tarinankerronnassa (*eng. converge*). Jenkinsin mukaan kyseessä on uusien ja vanhojen teknologioiden yhdistyminen, jossa (kaunokirjallinen) sisältö virtaa monien erien media-alustojen, mediarytysten ja mediayleisöjen kautta etsien lukijoita, jotka ovat halukkaita siirtymään kokemuksen äärelle (Jenkins 2006, 11). Jenkins menee jopa niinkin pitkälle, että hän puhuu uudesta paradigman vaihdoksesta (Jenkins 2006, 5). Jenkinsille transmediaalisessa tarinankerronnassa ja sen maailmoissa kokijasta/lukijasta muodostuu metsästäjä ja keräilijä, joka etsii tarinan palasia ympäri suurta mediaverkostoa (Jenkins 2006, 21). *S.* on osa tällaista transmediaalista lähestymistapaa tarinamaailman rakentamisessa, mutta se kuitenkin on enemmän paikoillaan itsenäisenä teoksena kuin elektroniset *visual novel*-kirjat tai pelattavat *point-and-click*-tekstiseikkailut. *S.* haluaa pitää kirjamaisen runkonsa.

S. hyödyntää kokeellisessa kirjallisuudessa kirjamaisuutta, kirjaa esineenä. Kyse on vastareaktiosta postmoderniin ja liian elektroniseen kirjallisuuden kenttään. Bill Brown puhuu tästä ”materiaalisena käänteenä” (Brown 2010, 168–169). Kyse on laajemmasta ilmiöstä, jossa tunnistetaan materiaalisuuden tarve immateriaalisessa taiteessa. Brown kuvailee tällaista tarttumisen ja kosketuksen tärkeyttä termillä ”thing” (Brown 2010, 168).¹⁴ Kyse on suuntauksesta, jossa esineen ”esinemäisyys” halutaan tuoda takaisin materiaaliseen kontaktiin lukijan kanssa. *S.* osallistuu tähän trendiin kirjamaisuuden lisäksi haptisilla lukupinnoillaan, joka korostaa materiaalisuutta entisestään.

S. on hyvin vahvasti visuaalinen ja taiteellinen projekti kirjoitetun romaanin lisäksi. *S.* liikkuu tekstuaalisen taideteoksen ja kaunokirjallisen proosan rajamaastossa. Kokeelliselle nykykirjallisuudelle tyypillisesti se haastaa lukijan näkemään lukemisen uudella tavalla ja rikkomaan niitä normatiivisia kirjallisuuden nykykonventioita – kuten lineaarinen tekstinluku ja jäsenneily typografia – jotka määrittävät kirjallisuutta. Myönnettäköön, että tapa jolla *S.*

¹⁴ Brown puhuu ”thingness of things” -termistä. Phil Jones muotoilee artikkelissaan ”Looking through, Looking into and Looking at the Book: Materiality of Message and Medium” (2011) saman idean näin: “the material itself possesses rather than represents the properties concerned” (Jones 2011, 260).

käsittelee tätä rajamaastoa, ei ole erityisen hienovarainen. Vaikuttaa siltä, että *S.*:n tapa vastata tähän taideteoksen ja kirjallisuuden väliseen kysymykseen on lisätä eksessiivisesti sisältöä niin, että se ylitsevuotaa sivuilta. Romaanimuoto muuttuu leikekirjaksi. Tämä luettavuuden hankaloittaminen ei toisaalta ole mitenkään erityistä kokeelliselle kirjallisuudelle. Eikä *S.* ole myöskään taiteilijakirja. Hannele Nymanin mukaan taiteilijakirja ei ole kuvakirja taiteesta tai taiteilijasta kertova taidekirja, vaan oma itsenäinen taideteos (Nyman, 2023). Vaikka *S.* hyödyntää tiettyä käsityöläisyyttä ja visuaalisuutta ei se tarkoituksellisesti pyri olemaan taideteos. Taiteelliset ominaisuudet kirjassa ovat tukemassa kertomuksen tarinamaailmaa.

Mikko Keskinen esittelee artikkelissaan ”Narrating Selves and Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in *S.* by J.J. Abrams and Doug Dorst” (2019) termin narratiivisesta demeditaatiosta, jossa tarkoituksellisesti kirja tehdään lukukelvottomaksi. Keskinen lainaa termsä taidefilosofiasta ja esittääkin, että lukukelvottomuus vie sen lähemmäksi monitaidetta tai sanataidetta (Keskinen 2019, 156). Kokeellinen kirjallisuus useasti kärsii argumentista, jossa ”liian vaikea” kirjallisuus ei ole ”oikeaa” kirjallisuutta. Keskinen väite onkin osa isompaa teoreettista keskustelua siitä, milloin kokeellinen kirjallisuus on liian käsitteellistä, jotta sen voisi laskea kirjallisuudeksi.

Brendon Wocke tekee hyvän vasta-argumentin tähän vaikean narratiivisen struktuurin debattiin muistuttamalla, että tietty sirpaleisuus ja kertomuksen keskiön hämärtäminen on osa uuden (ja vallankumouksellisen) kaunokirjallisen liikkeen vakiintunutta piirrettä (Wocke 2014, 5–6). Wocke soveltaa argumentissaan Jacques Derridan jälkistrukturalistista ajattelua. Derridan mukaan tietyn artikuloitavan keskiön löytäminen on yksi länsimaisen ajattelun ongelmista (Derrida 2001, 352). Derridan mukaan artikulaation, ja tässä tapauksessa *S.*:n kirjallinen ydin löytyy, kun se rakennetaan organisoimalla uudestaan sen muoto sisältäpäin (Derrida 2001, 353–354). Näin dekonstruktio antaa tilaa leikille ja uusille merkitysjärjestelmille. Teoksessaan *Glas* (1974) Derrida hyödyntää hyvin samalla tavalla kuin *S.* tekstien sisäkkäistä ja limittyvää kompositiota.¹⁵ Samaan aikaan Derrida painottaa teoksessaan tuntoaistiin pohjautuvaa filosofiaa, jossa hän kuvailee puheen kosketuslähtöistä

¹⁵ *Glas* käsittelee Hegelin filosofiaa ja Jean Genetin kirjoituksia simultaanisesti rinnakkain, ja Derrida itse kirjoittaa tekstien väliin omia huomioitaan.

muotoutumista.¹⁶ Tässä on jotain samaa, miten Jenkins puhuu ”median murroksesta” kirjallisuudessa ja transmediaalisuuden tekemästä paradigman vaihdoksesta.

Kuten Theseuksen laiva, johon *S.* intertekstuaalisesti viittaa, sen ulkomuoto muuttuu jatkuvasti, kun sen osat vaihtavat ja muuttavat paikkaansa. *S.*:n leikkisyys ja tietynlaisen pelin tuominen kerronnallisuuteen on osa sen asemaa uudessa kirjallisuuden suuntauksessa, joka piirteillään erottaa sen sana- tai monitaiteen diskurssista. Ymmärtääksemme ja tutkiaksemme *S.*:n kaltaisia ”liian vaikeita” kirjallisia teoksia pitäydyn tässä tutkielmassa näkökulmassa, jossa ”liian vaikea” teos ei muutu esimerkiksi tekstitaiteeksi, vaan se on uudenlaista kirjallisuutta.

3.2 Materiaalinen käänne

Bill Brown, Henry Jenkins, Katherine Hayles sekä Laura Marks¹⁷ ovat esittäneet teorian kirjallisuuden kentällä vallitsevasta käänteestä. Jenkinsille kyse on transmediaalisen tarinankerronnan yleistymisestä, kun taas Brownille käänne on reaktio pelkoon digitaalisen immateriaalisuuden noususta. Kyse on yleisesti kulttuurisesta tilanteesta, joka vaatii paradigman muunnosta, myös kirjallisuudessa. Brownin teoria lähtee liikkeelle siitä, miten esineet sitovat itsessään kulttuuria, jolloin puhutaan esinekulttuurista (object culture). Esinekulttuurilla Brown tarkoittaa elottomia esineitä, kuten vaatteita, leluja tai työkaluja, jotka kulttuurisesti määrittävät ihmisen suhdetta esineen tärkeyteen ja arvokkuuteen. Samanaikaisesti myös tätä kautta suhdetta eri systeemeihin, kuten talouteen tai symboliikkaan. Nämä kulttuuriset ulottuvuudet ovat osittain myös aina kontekstissa siihen ympäristöön, missä ne ovat. (Brown 2010, 61.)

Vaikka Brownin teoria esineiden ainutlaatuisesta ominaisarvosta viittaa vahvasti proosafiktiossa käytettyyn esinekuvailuun, pitää Brown esineen materiaalisen arvon olemassaoloa vartenotettavana myös konkreettisesti ja haptisessa mielessä. Tanderupin mukaan, vaikka *S.* onkin vain projisointi vanhasta kirjasta, sitoo se itseensä ironisesti vanhan kirjan kulttuurisen arvon. Eräänlaisen nostalgian tuoman intiimiyden ja autenttisuuden tunnelman, mikä liitetään harvinaisten kirjojen, taidekirjojen tai leikekirjojen maailmaan

¹⁶ Derrida kuvailee tämän niin, että sana muodostuu, kun suun eri limaiset osat liikuttavat ilmaa, ja liimaavat sanan kuolalla ja sylkaisevät sanan ulos.

¹⁷ Tosin Marksin teorit liikkuvat pitkälti elokuvatutkimuksen piirissä.

(Tanderup 2017, 161.) Näin Tanderup yhtyy Brownin kuvaamaan teoriaan esineiden tietynlaisesta ”aurasta”, jonka ne kulttuurisessa mielessä esittävät. Brownille esinekulttuurin merkitys nykyteknologian siivittämässä aineettomassa tilassa on häviämässä. Romaanissa etenkin Ericille kirjaobjektin tärkeys, sekä oman itsensä katoaminen digitaalisessa ympäristössä on tietystä pelkotilassa. Eric pyrkii pysymään analogisessa kommunikaatiossa (S., 115). Hän myös pelkää työnsä – eli oman identiteettinsä – katoamista. Eric kertoo Jenille:

E: ”I don’t use email. Don’t trust it.”

J: ”Paranoid?”

E: ”Got hacked a few times last year. Someone was trying to steal my work.” (S., 5.)

Brown lainaa arkeologi Colin Renfrewta, joka väittää varsin jyrkästi elektronisten impulssien korvaavan kaikkien materiaalien elementtien olemassaolon. Renfrewn mukaan ”(P)hysical, palpable, material reality is disappearing” (ks. Renfrew 2003). Katherine Hayles yhtyy tähän kiintoisesti viitaten romaanin traumatisointiin, joka johtuu muiden medioiden harjoittamasta kirjallisuuden ”kolonialisoinnista”. Hayles toteaa, että ”the novel itself as a form is undergoing the traumatic experience of having its traditional territory taken over by the colonizing incursions of other media. These books respond to this trauma by bursts of anxious creativity, thereby changing what it means to be a novel in print.” (Hayles 2006, 85.) Brown esittää pelolle materiaalisen ”kehon” katoamisesta ratkaisuksi *materiaalisen käänteen* (material turn) esinekulttuurin säilyttämiseksi. Materiaalinen käänne on kirjallisuudessa keino tuoda takaisin tärkeys esineen materiaalisuudesta, joka taas korostaa materiaalisia erityisominaisuuksia itse kirjallisuudessa. (Brown 2010, 70.) S. pyrkii materiaalisuudellaan temaattisesti esittämään haasteen nykykirjallisuuden materialistisista mahdollisuuksista. Näin se osallistuu materiaalisen käänteen jatkumoon kirjallisuuden kentällä, jolloin se vastaa pelkoon kosketeltavan ”kirjan kehon” häviämisestä. Vaikka S. imitoi vanhan kirjaobjektin materiaalisuutta, se onnistuu silti kietomaan itseensä tunteen ja vastauksen lukijan kaipaamaan nostalgiseen kirjaobjektiin.

Jenkinsille postmodernin kirjallisuuden jälkeinen paradigman vaihdos ei ole samalla tavalla katoavan materiaalisen kirjallisuuden kriisin varjossa. Jenkins näkee postmodernin jälkeisen kirjallisuuden käänteen eri medioiden välisten tarinamaailmojen yhteensulautumisena. Jenkins käyttää tästä termiä konvergenssikulttuuri (convergence culture), jossa kertomukset kulkevat monien eri medialustojen välillä vuorovaikutuksessa toisiinsa (Jenkins 2006, 2). Multimodaalisen romaanin voi nähdä hyödyntävän juuri tällaista konvergenssikulttuurin

toteutumista. *S.* romaanina on toki vahvasti kytkeytynyt materiaaliseen erityisyyteensä, mutta samalla se hyötyy eri moodiensa vuorovaikutuksien kautta paratekstien¹⁸, hypertextien ja ergodisen tekstin mahdollisuuksista. SOT:n tarinamaailma liukuu eri materiaalisten sekä media-alustojen päällä. Jenkinsille kertomuksen konvergenssit muodostavat transmediaalista tarinankerrontaa, joka tekee lukijasta salametsästäjän¹⁹ (poacher), joka jahtaa tarinan osia eri medioista kokoamalla siitä oman viihteellisen kokemuksensa. Transmediaalinen tarinankerronta on myös yhteisöllistä lukemista, jossa lukijat vertailevat ja jakavat omia kokemuksiaan. (Jenkins 2006, 21.)

S.:n eri adaptaatiot ja kokeilut kansiansa ulkopuolella kutsuvat lukijan kirjan lisäksi vielä immerssiivisempään lukukokemukseen. Kuitenkin kirjaobjektina se on jo varsin transmediaalinen itsessään luodakseen SOT:n tarinan ympärille tarinamaailman. Marie-Laure Ryan puhuu tästä tarinamaailman laajentumisena transmediaalisesti (transfictionality across media) (Ryan 2008, 389). Tarinamaailman muodostavat kerronnan osat kattavat enemmän, kuin vain yhden mediumin tason, kuten esimerkiksi *S.*:n ympärille muodostuneet spekuloinnit keskustelufoorumeilla. *S.*:n tarinamaailma kirjan materiaalisten lukupintojen vuorovaikutuksessa laajentuu, kun Jenin ja Ericin välinen suhde rakentuu SOT:n ympärille erilaisten kirjoitettujen medioiden kautta. Tässä mielessä *S.* on uskollinen materiaalisuudelleen, se pysyy kansissaan eri medioiden ristitulen vaikutuksista huolimatta.

3.3 Metamodernismin heilunta

S.:n voidaan katsoa multimodaalisena romaanina vastaavan moniin postmodernin kirjallisuuden esittämiin kysymyksiin kirjallisuuden kentän käänteestä. Nojaten Brownin ja Jenkinsin teorioihin, sen voi nähdä edustavan sekä affektiivisen kirjaobjektin takaisintulemista, mutta myös konvergenssikulttuurin kautta tapahtuvaa uudenlaista tarinamaailman rakentumista. Toisaalta se myös edustaa tiettyä epävarmaa heiluntaa sekä uusien teknologisten transmediaalisten tarinamaailmojen, että erityisluonteisen ja arvokkaan kirjaobjektin välillä. Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker julistavat artikkelissaan

¹⁸ Paratekstillä tarkoitan Gérard Genetten määrittelemää tekstiä, joka toimii varsinaisen tekstin kynnyksenä/ympäristönä. Parateksti on ymmärtämistä auttava aputeksti, esimerkiksi takakansiteksti. Tässä viitataan erityisesti Genetten luokittelemaan *peritekstiin*, eli kohdetekstin välittömässä ympäristössä olevaan tekstimateriaaliin, kuten kirjailijan nimi, otsikko ja väliotsikot, omistuskirjoitus, epigrafi, esipuhe, huomautukset, ja takakansiteksti. (Genette 1997, 16.)

¹⁹ Kyse on omasta käännöksestäni.

”Notes on Metamodernism” (2010) postmodernin kulttuuridiskurssin tilalle uuden metamodernistisen *tuntemisen rakenteen* (structure of feeling) (Vermeulen ja van den Akker 2010, 12). Metamodernismissa kyse on kahden päädyn välillä tapahtuvasta heiluntaliikkeestä, joka metamodernismissa on olemassa postmodernismin ja modernismin arvojen välillä. Tuntemisen rakenne näyttäytyy siten, että päädyt pidetään erillään, jolloin niiden välinen suhde pitää dialogisesti kirjoittaa jatkuvasti auki. Vermeulenille ja van den Akkerille metamoderni heilunta on ”modernin sitoutumisen ja postmodernin irtaantumisen” erilliset funktiot. Päätyjen väliin jäävä liike on kuitenkin sisäisesti avoin, jolloin niiden välille voidaan lisätä eri kiintopisteitä, joita ovat Vermeulenin ja van den Akkerin mukaan tietyt eri alojen kulttuurituotteet 2000-luvun alun jälkeen. (Vermeulen ja van den Akker 2010, 5–6.)

Michel Clasquin-Johnson soveltaa metamodernismia uskontotieteissä paradoksin tarkasteluun, kuten miksi öylätti on samaan aikaan leipä sekä Jeesuksen ruumis. Johnson painottaa tällaisen tulkinnallisen paradoksin analyysissa juuri metamodernistista dialogisuutta, jossa analyysi on molemminpuolista ja keskustelevaa. (Clasquin-Johnson 2017, 4.) Haluan mainita Clasquin-Johnsonin uskontoteoreettisen metamodernismin, koska haluan painottaa metamodernismin päälähtökohtaa keskustelunavaajana erilaisille modernismin ja postmodernismiin väliin jääville kulttuuriteoksille. *S.* on materiaalisuudeltaan paradoksaalinen, koska se on post-postmoderni kokeellinen romaani, joka materiaalisuudellaan näyttäytyy 1950-luvun (*SOT* on etusivun tietojen mukaan julkaistu 1949) modernistisena kirjaobjektina. *S.*:n heilurimainen keskustelu sen eri sisäkkäisten päätyjen, kuten analogisuuden/digitaalisen tai immateriaalisuuden/materiaalisuuden välillä sijoittavat sen metamodernismin synteettiseen käsitykseen. Se samaan aikaan ”sitoutuu” kirjan materiaalisuuteen, mutta ”irtaantuu” sille tarkoitettu pysähtyneestä mallista. *S.*:n tuntemisen rakenteet avautuvat tarkastellessa tätä heiluriliikehdintää sen analyysissa.

3.4 Analoginen chat-huone

Torsa Ghosal hyödyntää artikkelissaan ”At Hand: Handwriting as a Device for Spatial Orientation in J.J. Abrams and Doug Dorst’s *S.*” (2019) multimodaalista kirjallisuudentutkimusta tutkiakseen *S.*-romaanin marginaaleissa olevaa Jenin ja Ericin viestittelyn käsin kirjoitettua kirjoitusasua. Ghosalin mukaan käsin kirjoitus on suosittu design-keino multimodaalisten romaanien keskuudessa. Käsin kirjoitus on toisaalta kannanotto katoavan käsialan puolesta, mutta se myös kertoo henkilökohtaisemmalla tasolla

kirjoittajan kehonkielestä ja luonteesta. (Ghosal 2019, 193–194.) Pitää kuitenkin huomioida, että *S.*:n käsin kirjoitettu osuus on Dorstin luoma, käyttäen suunnittelijoita, jotka ovat hänen sanojensa mukaan tarkkaan valikoineet käsialamallit, joita teoksessa esiintyy (Dorst, 2013). Ghosal viittaa jo aikaisemmin mainitsemiini Gibbonsin ja Pagen rajanvetoihin koskien sitä, miten huomioida multimodaalisissa teoksissa moodien sisäiset muutossuunnat ja semioottisten merkitysjärjestelmien liikkuvuus. Ghosal näkee multimodaalisen kirjallisuuden ongelmaksi sen, että se keskittyy mediumien suhteiden tärkeyteen poissulkien kielen merkityksen. (Ghosal 2019, 190–192.) Tämä on erityisen hyvä huomio, kun kyseessä on *S.*:n kaltainen teos, jossa Jenin ja Ericin kielellisen rekisterin poikkeavuus on erityisen ristiriidassa itsensä sekä SOT:n proosatekstin kanssa. Kun ottaa Jenin ja Ericin kirjeromaanimaisen konvention huomioon, palaa erikoisesti heidän kirjeromaanimuotonsa sen todelliseen alkujuureen: kirjeen kirjoittamiseen käsin jollekin. Ghosalin väittäminen on, että tietyt typografiset vaihtelevuudet ja valinnat multimodaalisessa kirjallisuudessa tuottavat tietyn visuaalisen ärsyksen multimodaalisen romaanin materialistisessa tilassa (Ghosal 2019, 196). Ghosalin mukaan:

Handwriting engenders presence effects not only because it occupies material space in text, as all forms of inscription do, but also because it configures the readers proximity to the storyworld by consolidating an aesthetic illusion that turns the tangible space of the text into an element of the storyworld and thereby makes the spaces of the storyworld seem available at hand. (Ghosal 2019, 197.)

Jenin ja Ericin käsin kirjoitettu nykykirjeromaani SOT:n kansissa antaa meille illuusion siitä, että me todella pitelemme ja haptisesti tunnemme Jenin ja Ericin kehollisen kontaktin SOT:n kanssa. Tätä korostaa myös marginaalit kirjoitustilana. Craig Douglas Dworkinin mukaan marginaali on materiaalisen, taktiilin läsnäolon ja toiminnan tila, joka mahdollistaa auki pitelyn, lehteilyn ja plaraamisen (Dworkin 2013, 39). Käsin kirjoitus marginaaleihin luo esteettisen harhan, jossa tekstin fyysinen tila muuttuu kosketeltavissa olevaksi tarinamaailman osaksi.

Liisa Saariluoma käsittelee teoksessaan *Muuttuva romaani* (1989) kirjeromaanin syntymistä ottaen esimerkikseen Samuel Richardsonin *Pamelan* (1740). Vaikka Saariluoman teoksessa on kirjallisuushistoriallinen painotus, Saariluoman kirjeromaanin piirteiden käsitteleminen on verrattavissa siihen, miten Jen ja Eric käsin kirjoitetulla kommunikaatiollaan toistaa kirjeromaanin konventioita. Etenkin tietty välittömyys ja päivittäisten tapahtumien seuraaminen, sekä niiden luoma illuusion synnyttäminen (Saariluoma 1989, 70) ovat

verrattavissa Jenin ja Ericin viestienvaihtoon. Jos pohditaan, onko romaanissa vahvaa kertojan ääntä, *S:n* kohdalla kertojan rooli on hämärä. Vaikka itse SOT:ssa kertoja on kolmannessa persoonassa puhutteleva, me kuitenkin seuraamme (tai ikään kuin vakoilemme) Jenin ja Ericin jättämiä viestejä toisilleen. Kertojan näkökulma sijoitetaan fiktiivisen maailman (eli SOT:n) sisäpuolelle hyvin lähelle, ja samaan aikaan lukija on läheltä seuramaassa Jenin ja Ericin päivittäistä elämää. Tätä voidaan pitää autopoeettisena metalepsiksenä, jossa henkilöt tarinamaailman alaisessa maailmassa esitetään kertojina, kirjoittajina tai jotenkin muuten tämän alamaailman esittäjinä, kuten Jen ja Eric SOT:n yhteydessä (Thon 2016, 66). Jenin ja Ericin nykykirjeromaaniin sisältyy myös uusien kommunikatiivisten kanavien tuottama uudenlainen kieli ja sen määrittämät ominaisuudet.

3.4.1 ”Scrapbook of our younger selves”

Kirjoittaminen on tärkeä osa *S:n* tematiikkaa itsensä löytämisestä ja muistin palauttamisesta. SOT:ssa *S* toteaa: ”Write down what you suspect, what you know about yourself—even if that won’t fill a single page. And then, maybe, start piecing together who you are.” (*S.*, 77.) Eric ja Jen myös kirjoittamisen kautta kasvavat ja löytävät toistensa lisäksi itsensä yhteisenä kiinnostuksen kohteena SOT:n maailma ja sen salaperäisyys. Jenin ja Ericin pohdinnat itsestään ja tulevaisuudestaan ovat varsin eksistentiaalisia. Nuorempi Eric pohtii, tekeekö uudelleen kirjoittaminen meistä eri ihmisiä (*S.*, 126), johon Jen vastaa ”Depends who’s holding the pen” (*S.*, 126). Samalla sivulla Eric ja Jen pohtivat Ericin erakkomaista luonnetta:

E: [...] Some days this winter all I could think about was offI felt. How I wasn’t myself. Or somewhere along the line I’d turned into someone I’d always dreaded being.

J: Always? Or since the boat?

E: Don’t know. Memory rewrites itself too.

J: You mean we rewrite memories.

(*S.*, 126.)

Selkeästi Eric toistaa romaanin eetosta omalla vastareaktiollaan ”nykyteknologiaa” kohtaan, toisin kuin vapaammin elävä Jen. Eric kuitenkin kommunikoi Jenin kanssa ja reagoi varsin nopeasti ja lyhyesti heidän viesteihinsä. Tanderup huomauttaa tällaisen nopean kommunikaatioalustan (vaikkakin käsin kirjoitettuna nykykirjeromaanina) muistuttavan vahvasti sosiaalista mediaa, kuten Twitter ja Facebook. Kiintoisasti myös Jenin ja Ericin

etäisyys toisistaan, lukuunottamatta romaanin loppupuolta, tukee tätä sosiaalisen median kommunikaatiota (Tanderup 2016, 53). Käsin kirjoitettu tekstimuoto on tässä mielessä erityisen visuaalinen, koska Jen ja Eric reagoivat sekä SOT:n tekstiin, sekä toistensa viesteihin kuvin, jotka ovat verrattavissa sosiaalisessa mediassa esiintyviin emojiin tai GIF-reaktioihin. GIF-animaatio on lyhyt pätkä esimerkiksi elokuvasta tai tv-sarjasta, jolla voidaan indikoida omia tuntemuksiaan tiettyyn asiaan sosiaalisessa mediassa.²⁰ Jen on selkeästi luovempi käyttäessään käsialaansa, ja muun muassa piirtää ”LOOK”-sanan O-kirjaimille silmät (S., 80), tai 😞-hymiön (S.,85). Myöhemmin jopa Eric alkaa Jenin vaikutuksesta käyttämään kuvallista ilmaisua viitaten SOT:n tapahtumiin, kuten palavan pomminkuvan (S., 104), tai tuherruksen linnusta (S., 98). Jenin ja Ericin välillä esiintyy myös some-kielen lyhenteitä kuten ”wtf” (S., 95). Jenin ja Ericin välille muodostuu myös oma heidän keksimänsä hymiö “[...]”, joka tarkoittaa silmien pyörittelyä (S., iv). Oivaltavasti Tanderup kiteyttää S.:n tavan tuoda uudemman median retoriikan osaksi vanhaa kirjaa niin, että ”the book becomes Facebookish” (Tanderup 2017, 163). Vanhan kirjan marginaalit, jotka on tarkoitettu aikakauteensa nähden lukijan henkilökohtaisiin merkintöihin, toimii siis alustana ja risteytyskohtana sosiaalisen median retoriikan kanssa.

3.4.2 Sukupuolittuneet kirjoitustyyli ja niiden purkaminen

Jenin ja Ericin käsin kirjoitettu kirjoitusasu muuttuu romaanin myötä. He vaihtavat kyniensä väriä riippuen lukukerrastaan, ja heidän henkilökohtainen käsialansa muuttuu. Tämä myös korostaa Jenin ja Ericin kasvamista ihmisinä ja heidän itsensä löytämistä ajan saatossa. Tanderup kiinnittää huomiota myös käsin kirjoittamisen sukupuolittuneisiin normeihin, jossa Ericin kirjoitustyyli on ”neat capitalized writing of a man” ja Jenin kirjoitustyyli ”the lower-case scrawl of a girl” (Tanderup 2017, 151). Mikko Keskinen jatkaa Tanderupin huomiota pidemmälle:

Eric’s writing tends to be a uniform, easily readable, rational letter print in capital letters. In contrast, Jennifer writes emotive, personal hand. When in emotional turmoil, both use large capital letters, underlining, and other typographical means to convey affect. (Keskinen 2019, 148.)

²⁰ *Oxford English Dictionaryn* määritelmä GIF:stä: ”A standard format for encoding images as compressed colour bitmap graphics files which enables them to be displayed, stored, and transmitted between networks. Also: an image encoded in this format; a file in which such an image is held (named with the file extension .gif).” (Oxford Dictionary 2023.)

Keskinen huomauttaa, että *S.*:n tapa luokitella Jen ja Eric tiettyihin sukupuolittuneisiin kirjoitustyyliin voi näyttäytyä stereotyyppisenä. Näen, että juuri tämä kirjoitusasujen sukupuoliolietuksiin perustuva representaatio paljastaa, että kyseessä on miesten kirjoittama kirja. Mutta väitän, että lukija huomaa kirjoitusasujen muuttumisen henkilöhahmojen kasvun yhteydessä myös purkavan näitä stereotyyppioita, kun Jen ja Eric alkavat vastaanottamaan vaikutteita toisiltaan. Jenin ”lapsellinen” ja koukeroinen kirjoitustapa muuttuu tyyllitellymmäksi ja hiotummaksi, kun Ericin huoliteltu ja tiukka kirjoitus muuttuu värikkäämmäksi ja suuremmaksi (Tanderup 2017, 156). Eric myös alkaa piirtämään marginaaleihin, kuten Jen kertomuksen edetessä. Tutkielmani rajauksen vuoksi en perehdy syvemmin tutkimaan sukupuolentutkimuksen teorioiden avulla kirjan sukupuolittuneita normeja, mutta haluan tässä huomauttaa, että ne ovat läsnä, mutta kuitenkin muuttuvia ja toisiinsa limittyviä esimerkiksi Jenin ja Ericin marginaaliviestittelyssä.

Ghosal pyrkii näyttämään, miten *S.*:n immersio paikantaa lukijan ulos kirjan tarinamaailmasta. *S.* romaanina tavallaan täyttää lukijalle jätettyjä aukkoja liikaa sen tarinamaailman tilassa, se on ikään kuin ”liian täynnä” (Ghosal 2019, 198–200). Marginaalit ovat jo ahdettu täyteen ja Jen ja Eric piirtävät ja täyttävät tarinamaailman tapahtumat tarkasti. Kuten itse SOT:n päähenkilö S joutuu eräässä vaiheessa tarinaa kirjoittamaan sanomalehtitekstin väleihin käsin (S., 378), on lukijalle liian vähän tilaa romaanissa. Ghosal ei kuitenkaan mielestäni tarpeeksi tarkasti kerro, miten tämä vaikuttaa lukijan tulkintaan romaanista. Runsaus ja runsauden aiheuttama lukemisen vaikeuttaminen on osa postmodernin kirjallisuuden provokatiivisia luovia ratkaisuja. Kuitenkin juuri tuo vaikeus luo tähän tilaan lukijalle valintoja ja polkuja, jolloin kyse ei ole siitä, että lukija ei mahdu romaanin tarinamaailmaan, vaan lukija aktiivisesti suunnistaa siinä kuin labyrintissa. Ghosal itsekin mainitsee romaanin deiktisen luennan, jossa teksti ohjautuu erilaisten Jenin ja Ericin piirtämien nuolien, asteriskien ja ohjeiden avulla ympäri kirjan sivujen tiloja (Ghosal 2019, 201). Esimerkiksi Jen turhautuneena ohjaa Ericin toiselle sivulle, jonne hän on piirtänyt tyhjän neliön kuvastamaan Ericin tiettyä tuppisuumaisuutta (S., 5, 10).

Jen ja Eric muodostavat eräänlaisen analogisen hypertekstin ajoittain liikkeessaan marginaaleissa. Hyperteksti on keskeisenä median käsitteenä dokumentti, joka koostuu tekstisolmuista ja niiden välisistä linkeistä (Kuusisto & Pippuri 1998, 20–21). Voidaan ajatella, että Jenin ja Ericin deiktinen tapa muodostaa tekstipolkuja viitaten näin hypertekstin toimintaan siitä, miten verkossa tapahtuva tekstuaalisuus ja sen interaktiivisuus toistuu heidän

marginaaliviestittelyssään. Voidaan puhua myös hyperfiktiosta, joka on tekstuaalinen muoto, joka perustuu hypertekstuaalisille jäsentelyille ja sen toimintaperiaatteille (Jara ja Torner 2018, 268). Jen ja Ericin muodostavat oman analogisen ”verkon” kirjan sisälle.

3.5 Uusvilpittömyys Jenin ja Ericin välillä

Postmodernin kertomuksen jälkeiselle paradigman muutokselle on etsitty erilaisia uusia raameja, kuten aiemmin mainitsemani metamodernismi. Eräs näistä uusista kirjallisuuden suuntauksista on uusvilpittömyys (new sincerity), jota Adam Kelly esittää postmodernin jälkeisenä uutena kulttuurisena ilmapiirinä (Kelly 2010, 132–134). Uusvilpittömyys juontaa juurensa angloamerikkalaisesta kulttuurista 1980-luvun alusta lähtien, ja sen varhaisimmat maininnat löytyvät texasilaisesta vaihtoehtorockista sekä 1990-luvun alkupuolen elokuvatutkimuksessa (ks. Shank 1994; Collins 1993). Kuitenkin uusvilpittömyyden nykyinen määritelmä juontaa David Foster Wallacen esseeseen ”E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” (1993). Wallace pureutuu esseessään television välittämään ironian muotoon, joka nojaa hänen mukaansa kapitalistiseen nokkeluuteen, missä esimerkiksi sit-comien itselleen nauraminen antaa tilaa vallanpitäjille kiertää omaa vastuutaan. Itselleen nauramisen takana on aina jokin motiivi, joka palvelee tekopyhiä arvoja. (Wallace 1993, 180.) Tämä on Wallacen esseessä eräs esimerkki siitä, miten postmodernille tyypillinen ironia kääntyy sitä itseään vastaan. Wallacen varsin pessimistinen näkökulma päättyy kuitenkin ennustukseen uudenlaisista ”kapinallisista”, jotka haastavat postmodernin ironian:

The next real literary” rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of” antirebels”, born oglers who dare to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre values. Who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S life with reverence and conviction. [...] Backward, quaint, naive, anachronistic. Maybe that’ll be the point, why they’ll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk things. (Wallace 1993, 193.)

Tämä kyseinen sitaatti Wallacelta pitkälti luonnehtii sen, miten uusvilpittömyys näyttäytyy nykymuodossaan. Uusvilpittömyys flirttailee ja haastaa postmodernistisen tyhjän ironian omalla välittömällä tunnerehellisyydellään. Adam Kellyn mukaan uusvilpittömyydelle on tyypillistä myös lukijan aktivointi keskusteluun vilpittömyyden epävarmasta luonteesta. Ilman lukijan ”provosointia” affektiiviseen reaktioon, kertomus on kyvytön päättämään henkilöahmojen ja kirjoittajan vilpittömyydestä. (Kelly 2016, 205–206.) Esimerkiksi Ericin tunteiden osoittaminen ja rehellisyys Jeniä kohtaan on ristiriidassa siihen, miten lukijalle Eric

esitetään kylmänä ja analyttisena. Janica Oke esittää käyttäen Wallacen fiktiotuotantoa tutkimuskohteena, että uusvilpittömyys ei ole pelkästään sen ominaispiirteiden paikantamista, vaan kyse on asenteesta ja ideologisesta tavoitteesta, johon sillä pyritään (Oke 2021, 229). Nicoline Timmer mainitsee yhdeksi post-postmodernin suuntauksen piirteistä nimenomaan tällaisen ”strategisen naiiviuden”, jossa uudenlainen minuus tietyllä *what if*-asenteella uskoo rehellisyyteen ja optimismiin (Timmer 2008, 103). *S.*-romaanin tavoitteet uusvilpittömyyttä vasten liittyvät sen muotoon ja autenttisuuteen. Sen muoto pyrkii aitoon haptis-visuaaliseen affektiin, joka korostuu Jenin ja Ericin nokkelassa, naivistisessa ja vilpittömässä viestinvaihdossa.

Jen ja Eric ovat Wallacen ”uuskapinallisia” vanhan kirjan sisällä. Matias Nurminen esittää, että tietynlainen tasapainoilu ironian ja sitä purkavan katseen välillä on uusvilpittömyydelle ominaista. Ironinen katse sallitaan, mutta sitä pehmennetään haavoittuvaisuudella. (Nurminen 2018, 74.) Tähän luokkin mielenkiintoista metamodernistista liikehdintää, kun ajatellaan Ericin edustavan postmodernismin tyhjää ja kyynistä asennetta, kun taas Jen edustaa uusvilpittömyyttä ajattelua kirjallisuudentutkimuksessa. Eric on hyvin takertuvainen SOT:hen ja omiin näkemyksiinsä – niinkin pitkälle, että varastaa kirjan itselleen kirjastosta – kunnes Jen tuo oman kaoottisen, sotkuisen ja affektiivisen itsensä häiritsemään Ericin reviiiriä. Hyvin alussa Eric jo ilmaisee turhautumisensa Jenin raapusteluun, kun hän kirjoittaa vastaukseksi ”I can’t believe you wrote all over my book” (S., i). H.J. Jackson erottelee marginaaleihin kirjoittajaa A-tyypiksi (annotaattori) ja B-tyypiksi (bibliofiili). B-tyyppi pitää A-tyyppiä anarkistina, kun taas A-tyyppi näkee B-tyypin tylsänä (b niin kuin ’bore’) (Jackson 2002, 237). Jenin uusvilpittömyys yhdistyy tämän jaottelun kautta myös materiaalisuuteen ja haptisuuteen. Anne Fadimanin mukaan anarkistiset annotoijat ei suinkaan pidä kirjaesinettä epäarvossa, vaan heille teksti on toki tärkeää, mutta sivu tai alusta johon teksti painetaan, on vain astia tekstille. Sivujen kuluneisuus ja merkkäminen ei ole merkki epäkunnioituksesta, vaan intiimiydestä (Fadiman 2000 34, 32).

Lukija tasapainottelee pitkin romaania kahden hyvin erilaisen ääripään kanssa seuratessaan Jenin ja Ericin tutustumista ja pulmanratkontaa. Varsinkin alussa Jenin ja Ericin luonteenpiirteet ovat varsin klassiset ja sukupuolittuneet. Väitän, että *S.* on ennen kaikkea kasvuromaani, jossa Jen ja Eric ottavat vaikutteita toisiltaan näin ollen purkaen tiettyjä stereotyyppioita. Ideaalilukija tunnistaa ja huomaa romaanissa tapahtuvan muodonmuutoksen polarisoiduissa henkilöihahmoissa tutkien heidän ilmaisukieltään ja käsialaansa.

Jenin ja Ericin välinen henkilösuhde on hahmojen elämänasenteet rinnakkain asettaen ristiriitainen. Eric on katkera akateemiselle maailmalle, joka on hyväksikäyttänyt hänen tutkimustyötänsä V. M. Strakasta ilman hänen suostumustaan (S., viii). Ericin asenne pitkin *S.*-romaanin on kylmän analyttinen, ja hän ei uskalla ajatella ”laatikon ulkopuolelta” tai kohdata ihmisiä (edes Jeniä) kirjan ulkopuolella. Jen useasti kommentoikin Ericin varauksellista ja alentuvaa analyttistä sävyä hänen ympäröivää maailmaansa kohtaan (S., iii, 36–37). Ericille V. M. Strakan mysteerin ratkaiseminen on eskapismia reaali maailman pettymyksiltä. Heidän välisensä suhde alkaakin kehittyä siitä syystä, että Eric näkee Jenissä tiedonhakutaidon, joka häneltä puuttuu. Eric kehuukin Jenin tiedonhakutaitoa (S., 58). Jenistä tulee Ericin agentti, jolla hän pääsee käsiksi yliopiston materiaaleihin ja hänen tutkimustyönsä varastaneen professorin lähipiiriin (S., 56). Jenillä on täysin erilainen suhde V. M. Strakan kirjallisuuteen ja SOT:n salaperäisyyteen kuin Ericillä. Jen ei ole sokeutunut Ericin tapaan nähdä vain yhdenlaisia ja kankeita tulkintoja V. M. Strakasta. Tästä esimerkkinä on se, että Jen kritisoi Ericin paikoittain seksististä arvailua V. M. Strakan henkilöisyydestä ehdottaen, että hän voisi olla yhtä hyvin nainen (S., 9). Jenille SOT:n ympärille kietoutunut tarina on myös rakkaustarina (S., 14), jonka Eric monesti sivuuttaa. Jenille on kuitenkin tärkeämpää käyttää marginaaleissa käytyä keskustelua Ericin kanssa purkamaan hänen ja heidän elämänsä muutoksia. Jen esittääkin oman epävarmuutensa tulevaisuudesta työurallaan, menneestä parisuhteestaan ja suhtautumisestaan vanhempiinsa varsin varhain, johon Eric toteaa: ” [...] Find something you’re passionate about.” (S., 6). Mikä Ericiä ja Jeniä yhdistää on heidän toivomuksensa löytää jotain, joka erottaa heidät banaalisesta oravanpyörästä, jossa he rakentavat elämänsä muiden ehdoilla. Tällöin SOT:sta, joka toimii kertomuksessa menneisyyden funktiona, muodostuu toinen todellisuus, johon he voivat paeta.

Jen ja Eric hyödyntävät kirjan materiaalisia tasoja kirjoittamalla toisilleen varsin henkilökohtaisia kirjeitä liitteenä. Yksi näistä Jenin kirjeistä käsittelee hänen katoamistaan lapsena. Tästä tuli suuri uutisjuttu aikoinaan, koska Jenin pelättiin olevan siepattu. Jen kertoo kirjeessään eläneensä tämän menneisyyden tapahtuman kanssa koko elämänsä; hän on aina ”kadoksissa” vaikka se ei ole totta. Tämä kadoksissa olemisen tunne resonoi myös Ericissä syyllisyytenä. Ericin kirje Jenille, missä hän paljastaa oman traumansa kertoo paniikkikohtauksista, jotka liittyvät siihen, että hän ei ole samalla tavalla uskonnollinen kuin hänen perheensä. Kirjeessään Eric myös kertoo lapsuudessaan tapahtuneesta onnettomuudesta, jossa venereissun aikana Eric todistaa setänsä hukkumisen. Hänen

vanhempansa ja myös hän itse syyttää itseään sedän kuolemasta, jonka takia hän pakenee Strakan kirjallisuuteen. Menneisyyden traumojen jakaminen on molemmille tärkeää ja osoittaa luotettavuutta toisillensa. Trauma uusvilpittömässä kirjallisuudessa on Natalia Zahurskan mukaan seurausta ironian muuttumisesta terävämmäksi post-postmodernismissa, jolloin se satuttaa, mutta tuo osapuolet hyvin lähelle toisiaan. Zahurskan mukaan: “Rude jokes or mundane activity, traumatic or banal contribute to the achievement of a greater degree of intimacy and love than overly straightforward tolerance.” (Zahurska 2022, 19, 25.) Tietty sarkastinen ja ironinen väittely ja flirtti Jenin ja Ericin välillä tuovat heidät vilpittömämmin lähemmäksi toisiaan, jolloin he voivat avautua syvemmin heidän elämänsä traumaattisista tapahtumista. Tämä johtaa myös heidän kasvuunsa romaanissa, jossa he pyrkivät jättämään menneisyytensä taakseen. Eräässä keskustelussa Jen ja Eric pohtivat mitä he voisivat olla:

J: Don't we all have to do this? Separate ourselves from who we were to become who we want to be?

E: But you can argue that it's a series of shifts rather than a break. Slough off some ideas of who we are, acquire new ones... [...]

J: So what have you "sloughed"?

E: My need to have my parents understand me. Lost that early on. Also: Guilt that shouldn't have been mine to begin with. Also the need to think of myself as the most emotionally healthy person ever. (S., 48.)

Trauma, joka on S.:n henkilöahmojen taustalla nostaa esiin kysymyksen siitä, onko uusvilpittömän käsitys traumafiktiosta nimenomaan kritiikki postmodernille ironialle, jossa trauma ei saa tunnustuksellista vakuuttamista. Ironian sisällä henkilöahmot jäävät omaan kyynisyyteensä. S.:n vastaus uusvilpittömän traumafiktioon kysymykseen on tietty yksityisyyden ja empatian jakaminen trauman sisällä: Eric toteaa, että ”Pain is necessarily a private experience”, johon Jen vastaa, että ”Not if you have the right person with you.” (S., 182.)

Ericin ja Jenin välinen tunnustuksellisuus tekee S.-romaanin tietystä sentimentaalisuudesta pikemminkin uusvilpittömän nykyromaanin. Jenin ja Ericin marginaalimaailma (margin world) (S., 47), joka on kirjan sisällä mutta saman aikaisesti myös metafora siitä, miten he tuntevat olevansa yhteiskunnassa marginaalisessa asemassa, kuvataan rehellisesti toisillensa. Marginaalimaailmassa tapahtuva viestinvaihto edustaa Wallacen uusradikaaleja, jotka omalla naiiviudellaan ja vilpittömällä tunteillaan hylkää postmodernistisen tyhjän ironian. Kenties kärkevin uusvilpittömän piirre Jenin ja Ericin välillä on se, miten Eric tunnustaa rakkautensa suurin kirjaimin ” I LIKE YOU.” Jenille (S., 83). Umberto Ecoille postmodernille tyypillinen

ironia on vastaus menneisyydelle jota ei voi tuhota, jolloin siihen palataan, mutta ironian sävyllä (Eco 1994, 67–68). Ecolle tämä näyttää edustavan myös käyttäytymistä ajassa, jossa viattomuutta ei ole, toisin sanoen vilpittön ja tunteiltaan aito puhe on hävinnyt. Eco käyttää tästä tilanteesta esimerkkiä, jossa mies ei voi sanoa naiselle suoraan rakastavansa tätä, koska molemmat tiedostavat tämän lauseen olevan jo sanottu toisen henkilön sanomana, jolloin tunnustus toteutuu ironisen pelin kautta. Econ mukaan:

[...] there is a solution. He can say ‘As Barbara Cartland would put it, I love you madly’. At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman: that he loves her in an age of lost innocence. If the woman goes along with this, she will have received a declaration of love all the same. Neither of the two speakers will feel innocent, both will have accepted the challenge of the past, of the already said, which cannot be eliminated; both will consciously and with pleasure play the game of irony... But both will have succeeded, once again, in speaking of love. (Eco 1994, 67–68.)

Ericin tunnustus Jenille tässä vaiheessa romaania ei voi paeta tiettyä sarkastista ja ironista väittelyä heidän välillään, ja Jen ohittaa myös tämän tunnustuksen kommentoimatta sitä erityisemmin. Tämä myös selittää miksi Jen ja Eric monesti siteeraavat alleviivauksin ensin SOT:n tekstiä: sama asia on jo sanottu. Marginaaleissa Eric tavallaan on aina postmodernistisen ironian takana puheessaan, eikä pääse tästä pois vasta kun on tavannut Jenin kasvojen. Eric on traditoidensa ja tekstin vanki. Näennäisesti uusvilpittön tunnustus Ericiltä on varmastikin rehellinen, mutta se ei tavoita kohdettaan marginaaleissa. *S.* tuntuu tiedostavan Econ mainitseman postmodernistisen ironian varjon uusvilpittömyyden yläpuolella, jolloin onkin tärkeää romaanin teeman kannalta – joka on rehellisten tunteiden välittäminen – että sen affektit yrittävät materiaalisesti ja kirjan lopussa myös fyysisesti poistua kirjan kansista. Tämä rakkauden ja tunteiden uusvilpittön ilmaisu toistuu romaanin materiaalisissa ratkaisuissa, jotka nousevat kirjaesineen ja kirjeromaanin konventioiden myötä. Jen ja Eric kirjoittavat *käsin* toisilleen, jolloin heidän välisensä tunteiden ilmaisu on mahdollisimman välitöntä ja henkilökohtaista omine käsialoineen. Näin uusvilpittön affekti SOT:n ympärillä Jenin ja Ericin kautta antaa *S.*-romaanille kirjaesineenä uuden *metaffektiivisen*, eli lukijan ja tunteiden vuorovaikutuksia itsetietoisesti ohjailevan romaanin muodon.

Kiinnostavalla tavalla metamodernistinen heilunta tuo esille Jenin ja Ericin kautta uusvilpittömän kritiikin vanhan kirjaesineen hermeneutiikkaan. Jen purkaa Ericin sisäistämää

postmodernista kyynisyyttä, jolloin Ericin kielenrekisteri alkaa resonoimaan Jenin rehellisen asenteen kanssa. Uusvilpittömyyttä on kritisoitu sen konservatiivisesta ja elitistisen individualistisesta asenteesta (ks. Williams 2015). Myös Wallacea tarkastellessa uusvilpittömyyden pääteoreetikkona, on siinä huomattu valkoisen miehen auktoriteettia ylläpitäviä seksistisiä ja rasistisia piirteitä (ks. Jackson & Nicholson-Roberts 2017). Jos Eric edustaa metamodernistisessä heilunnassa tätä uusvilpittömyyden kritiikkiä, niin Jenin kanssa yhdessä ne pyrkivät purkamaan niitä. Erikoisella tavalla Ericin solipsismi, eli hänen yksinäinen olemassaolonsa V. M. Strakan kirjallisessa maailmassa, ei täydennä riittävästi hänen elämäänsä tai siitä nauttimista. Eric tarvitsee lukeakseen V. M. Strakan mysteeriiä ja SOT:n koodistoa toisen intersubjektiivisen lukijan. Jenin kanssa yhdessä he täydentävät toisiaan romaanin sisällä purkaen suurempaa kirjallisuuden ontologista probleemaa²¹, missä postmodernin ironia purkaantuu (tai yhdistyy) uusvilpittömien ja aitojen tunnepuuskien kautta. Huvittavasti Jen ja Eric näkevät lopuksi oman järkeilynsä rajat, eikä niillä ole enää samanlaista merkitystä, koska heillä on toisensa (S., 455). Ralph Clare kirjoittaa:

[...] since the two eventually recognise how memory and storytelling can be deceptive to self and other but that is still necessary to tell stories in order to make sense of the world. In the end, the two learn about the necessity and limits of language in the marginal language game that they play, and realize that the stories they tell each other must be sincere and thus require personal faith in, or belief that, the person to whom they are speaking will reciprocate in kind. (Clare 2019, 274.)

Lopuksi kirjan marginaalit ovat täynnä, ja Jen kirjoittaa: ”Hey, put the book down. Come in here + stay.” (S., 457). Marginaalimaailma päättyy, ja jatkuu reaali maailmassa, jossa tunteet ja ihminen kohdataan kasvotusten. Oikeastaan Jen on jo romaanin alussa oikeassa siinä, että SOT on rakkaustarina, jossa tunteilla on enemmän arvoa kuin Strakan mysteerillä. Eric ihmettelee miksi F. X. Caldeira uhraa niin paljon aikaa Strakan vuoksi, johon Jen toteaa luottaen tuntemuksiinsa, että F. X. Caldeira rakastaa Strakaa. (S., xiv). Eötvös-kiekon kautta ratkaistava viesti seuraa samanlaista tunnustuksellista rakkautta ja uusvilpittömyyttä, joka hylkää SOT:n tarinamaailman tärkeyden. Kirjan avoin loppu tulee ergodisen tekstin kautta vahvistavaksi teesiksi siitä, että SOT edustaa materialistista uusvilpittömyyttä, jossa kirjan tarinamaailma sijaitsee lopulta reaali maailman tilassa. Tämä heijastaa Jenin ja Ericin omaa rakkaustarinaa.

²¹ S. pohtii kliseisesti voiko kirjat muuttaa maailmaa, ja Ralph Claren mukaan kirja tavallaan aktualisoi tätä ihannetta omilla affektiluonteisilla metodeillaan (Clare 2019, 276).

3.6 Theseuksen laiva metaforana (uus)materialistiselle postmodernin jälkeiselle kirjallisuudelle

S.-romaanin *Ship of Theseus*, jonka tarinamaailman marginaaleihin rakentuu Jenin ja Ericin sisäkkäinen kirjeromaanimainen tarina, viittaa intertekstuaalisesti Plutarkoksen Theseuksen laivaan. Theseuksen laiva oli antiikin Kreikassa alus, jota aikojen saatossa kunnostettiin niin, että sen vanhat osat vaihdettiin uusiin. Filosofinen kysymys kuuluu, onko laiva enää entisensä, tai voiko sitä kutsua enää samaksi, kun sen alkuperäiset osat on vaihdettu. SOT:ssa protagonistin S esittää saman kysymyksen: ”Are they the same ship? Intuition tells him they are, though perhaps he is being influenced by the fact that the pages are all held together within the same covers” (S., 292). Toisin kuin Plutarkoksen Theseus, jossa jotain alkuperäistä häviää, tuntuu *S.* tarkoituksellisesti lisäävän muita osia (Keskinen 2019, 151). Samaan aikaan sen materiaaliset osat ja erityisluontainen kirjamaisuus kirjaesineenä aiheuttavat sen sisällä metamodernistista heiluntaa, jossa keskustellaan aidon kirjallisen kosketuksen ja häviävän ”uniikin” kirjan välillä. *S.*-romaanina vastaa tähän heiluntaliikkeeseen metaleptisen nykykirjeromaanin keinoin kirjoittamalla ”vanhan kirjan” päälle, ja tekemällä sen liitteistä illusorisia ja metaleptisiä materiaaleja osaksi kirjan (ja meidän) maailmaa. *S.* on metafora Theseuksen ja SOT:n alukselle, joka esittää lukijalle muodonmuutoksien summan nykyisen painetun kirjan tilasta, sekä miten romaani voi ontologisesti leikkiä romaanin muodolla. (Mantzaris 2018, 78.) Kuten S SOT:ssa (S., 206–207), kirjoittavat Jen, Eric ja lukija nykyromaanin mahdollisuuksia uudestaan lisäämällä oman tarinansa aluksen (eli kirjaesineen) haptisille ja muuttuville osille.

Kirjan postmodernistinen ironia ja metafiktiivinen nokkeluus purkautuu Jenin ja Ericin marginaalimaailman kautta, jossa he yhdessä tunnustuksellisesti tuovat uusvilpittömän näkökulman romaanin tulkintaan. He hyödyntävät kirjeromaanien konventioita tuomaan käsin kirjoituksella oman autenttisen identiteetin näkyväksi lukijalle. Samalla romaani luo analogisen chat-huoneen nykyaikaisine merkityksineen vastavalottamaan vanhan kirjan kirjamaisuutta. SOT ja V. M. Strakan anonymiteetin selvittäminen ovat ainoastaan alusta, jossa Jen ja Eric pääsevät leikkimielisesti ja naivistisesti kertomaan elämästään ja rakkaudellisista tunteistaan. *S.* edustaa ”paluuta affektiin”, jossa Mary Hollandin mukaan antihumanistinen postmoderni ja jälkistrukturalistiset teoriat taivutetaan kohti empaattisempaa, yhteisöllisempää ja emotionaalisempaa kirjallisuutta (Holland 2013, 8, 17). Kyse on haavoittuvuudesta, joka toistuu sen materiaalisella ja haptisella pinnalla, sekä Jenin ja Ericin

käsin kirjoitetussa tarinassa. Laura Marksille materiaalisuus on kuolevaisuutta, joka vastustaa nyky-yhteiskunnan luomia symbolijärjestelmiä. Se on kohteen pinnalle menemistä, sen outouden ja erityisyyden tutkimista (Marks 2002, xi–xii). Romaanissa haptinen materiaalisuus osinensa herättää lukijassa ainutlaatuisia affektiivisiä kokemuksia, jossa kirjaesine luo uudenlaisen kehollisen kirjallisuuden muodon osaksi post-postmodernistisen kirjallisuuden jatkumoa. Onkin tärkeää pohtia myös, miten tämä kehollisuus ja sen kautta haptinen lukeminen käytännössä toimii *S.*:ssa. Miten lukija koskee ja näkee lukupinnat, ja miten lukija on läsnä suhteessa romaaniin.

4 Haptiset jäljet ja lukijan rooli S.:ssa

Haptisuuden käsite on moniulotteinen ja joustava termi määrittelemään kosketuksen eri tasoja. Paul Rodaway määrittelee teoksessaan *Sensuous Geographics: Body, Sense and Place* (1994) viisi erilaista toisistaan erotettavissa olevia aistikokonaisuuksia: orientaatio, audatiivinen, maku/haju, visuaalinen ja haptinen (myös somaattinen) systeemi. Kuitenkin mikään näistä aistikokonaisuuksista ei voi olla olemassa ilman vuorovaikutusta toisiinsa. (Rodaway 1994, 20.) Kirjallisuudessa haptiseen lukemiseen liittyy väistämättä ainakin visuaalisen aistikokonaisuuden osapuoli.²² Haptisuus määritelmänä on ensinnä koskettamisen kautta asian havainnointia, mutta siihen liittyy myös psykologinen ulottuvuus, jossa kosketuksen akti voidaan liittää kosketuksen reaktioihin, eli sensaatioon. *Oxford English Dictionaryn* mukaan haptisuus on:

Of pertaining to, or relating to the sense of touch or tactile sensations [...]. Having a greater dependence on sensations of touch than on sight, esp. as a means of psychological orientation. (OED.)

Haptisuus on siis ensisijaisesti fyysistä koskettamista, mutta kirjallisuudessa kosketus liittyy myös visuaalisen havainnointiin ja moniaistilliseen tulkintaan. Abbie Garringtonin mukaan haptinen aistillisuus ja sen laveampi määritelmä on mentaalinen prosessi, joka koostuu sekä fyysinen vastaanottamisen että merkityksien luomisesta (Garrington 2010, 811). S.-romaanin yhteydessä voidaankin puhua haptis-visuaalisesta lukemisesta, jossa me kosketamme myös näköaistillamme erilaisia materiaalisia pintoja luoden niille merkityksiä.

4.1 Haptis-visuaalinen lukeminen

Laura Marks puhuu teoksessaan *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* (2000) haptisesta visuaalisuudesta tarkastellessaan elokuvia, jotka välittävät aistituntemuksen kosketuksesta. Hän lainaa terminsä taidehistorioitsija Alois Riegliltä, joka erotti haptiset ja optiset kuvat toisistaan lainaamalla psykologista sanaa ”haptic” (tulee sanasta

²² Tästä ei ole mitään virallista todistetta (ainakaan vielä), että S.-romaanissa olisi hyödynnetty hajun kautta mahdollistettavia moodeja. Kiintoisasti kuitenkin ”vanhan kirjan haju” mainitaan ja kuvaillaan S.-romaanissa (S., 150), ja Ralph Clare väittää, että romaani hyödyntää vanhan kirjan tuoksua teoksessa (Clare 2018, 272). Hajun mahdollinen aistikokonaisuus romaanissa esittää mielenkiintoisen materiaalisuuteen liittyvän kysymyksen hajun affektiivisesta luonteesta kytköksissä vanhan kirjan nostalgiseen hajuun.

haptain eli nopeuttaa), koska sana ”taktiili” tarkoitti liian alleviivaavasti koskettamista.²³ Haptinen visuaalisuus eroaa optisesta visuaalisuudesta, jossa kohteen muoto voidaan havaita avaruudellisesti tilassa. Toisin sanoen, miten me yleensä tarkoitamme näkemisellä, joka riippuu subjektin ja objektin välisestä matkasta. Haptinen visuaalisuus liukuu pikemminkin kohteen pinnalla, kuin sen avaruudellisessa tilassa. Siinä pyritään havainnoimaan tekstuuri muodon sijasta. Tai kuten Marks asian ilmaisee: ”It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze.” (Marks 2000, 162.) Tässä mielessä Marks on samalla linjoilla Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin kanssa heidän erottelussa sileän (*smooth*) ja uurrettun (*striated*) tilan välillä (Deleuze & Guattari 2014, 552). Deleuzen ja Guattarin mukaan:

It seems to us that the Smooth is both the object of a close vision par excellence and the element of a haptic space (which may be as much visual or auditory as tactile). The Striated, on the contrary, relates to a more distant vision, and a more optical space – although the eye in turn is not the only organ to have this capacity. (Deleuze & Guattari 2014, 572–573)

Haptinen visuaalisuus ei pyri määrittelemään hahmottamaan etäisyydeltä, vaan pyrkii jäljittämään sen merkityksiä sen välittömästä läheisyydestä tekstuuriin maastossa. Voidaan ajatella, että *S.*:n romaanimuoto itsessään on uurrettu tila, johon sisältyy raajavia, poissulkevia ja autoritäärisiä ehtoja. Sileässä pinnassa sen sijaan, jota haptisesti lukija lukee, sisältyy uurrettua tilaa muuttavia tekijöitä, jotka tekevät kirjaesineestä *tapahtuman tilassa*. Kaisa Kurikan mukaan nämä kaksi eri tilan päätyä ovat muuttuvia, ja tätä niiden välistä tapahtumista ja muodonmuutosta voi pitää metaforisena prosessina (Kurikka 2015, 48). *S.*-romaanin materiaalisuuden voi nähdä ja lukea kirjaesineenä, mutta haptis-visuaalisen luennan kautta voidaan ymmärtää eri lukupintojen muutoksien kautta sen affektiivisia ja aistillisia tuntemuksia. Toisin kuin Liisa Steinbyn rajanveto kirjan sisällön ja sen esinemäisyyden välillä (Steinby 2013, 47), pitää Deleuze kirjallisuuden materiaalista luonnetta ja sisältöä toisiinsa nivoutuneina. Deleuzen mukaan kirjallisuuden merkitys ei ole pelkästään sen representatiivisessa luonteessa tai hermeneuttisessa sisällössä, mutta myös miten teoksen kieli, kirjoittaminen ja kirjan materiaalisuus esiintyy. (Deleuze 1985, 116, 181.) *S.*:n tapaisissa kokeellisissa multimodaalisissa romaaneissa materiaalisuus heijastaa kertomuksen tapahtumia, jolloin on tarpeellista tutkia materiaalisuutta ja kertomuksen tulkintaa

²³ Rieglin ajatteluun on vaikuttanut fin de sièclen aikainen *kunstwollen*-konsepti, joka pyrkii määrittelemään taidesuuntauksien muutoksia suhteessa kyseisen sivilisaation muutoksiin tilallisessa näkemisessä.

yhtäaikaaisesti. Haptis-visuaalinen luenta on siis kirjallisuuden tulkitsemista ja merkitysten etsimistä lähietäisyydeltä; sen lukupinnoilta.

F. T. Marinetti manifesti *Tactilism* (1924) väittää kosketuksen olevan kaikkien aistien yhteinen tekijä, joka on esiintynyt pitkään kirjallisuudessa ja plastisessa taiteessa (Marinetti 1924, 329). Marinetti ei valitettavasti tarkenna, miten juuri kirjallisuudessa taktiilinen aistiminen ilmenee. Marinetti myös väittää, että visuaalinen aisti alkaa ”sormen päistä”²⁴ (Marinetti 1924, 331). Näin Marinetti jo 1900-luvun alkupuolella kartoittaa haptis-visuaalisen lukemisen. Marksille taas silmä elimenä on kosketuselin, jolloin haptis-visuaalinen lukeminen alkaa ensin pinnan näkemisellä (Marks 2000, 2). Molemmille yhteistä on vuorovaikutteinen lukeminen, jossa lukemispinta laukaisee sekä tunto- ja näköaistin osaksi tulkintaa, jolloin erityisen materiaalisen luonteen omaavaa kirjallisuutta voidaan lähtökohtaisesti pitää haptis-visuaalisena tekstinä. Haptis-visuaalisen lukupinta *S.*-romaanissa pelaa kuitenkin myös pinnan laukaisemilla affekteilla. *S.*-romaanissa haptis-visuaalisella lukupinnalla on oma ”auransa”, joka reagoi kosketukseen. *S.*-romaanin sivuja ja kirjaesineitä voikin pitää itsenäisenä (toisena) ihona tai kehona, joka pyrkii haptis-visuaalisesti herättämään moniaistillisia tunnereaktioita lukijassa. *S.* on tässä mielessä ”kolmiulotteinen romaani”, joka pyrkii toistamaan J. J. Abramsin audiovisuaalista luovuutta. Verrattuna Danielewskin teokseen *House of Leaves*, joka monesti mainitaan vertaiskohteena *S.*-romaanille, on *S.* haptis-visuaalisesti avarampi, koska se ei pelkästään leiki typografisilla keinoilla, vaan niihin sisältyy myös affektiivinen tuntoaisti.

4.2 Kirjaesine toisena ihona

Marks pyrkii teoriassaan haptisesta näkemisestä rakentamaan metaforaa, jossa elokuvan filmi tai kangas, johon filmi heijastuu voi toimia kuin iho tai keho, joka vuorovaikutteisesti reagoi, kun sitä haptis-visuaalisesti lukee (Marks 2000, xi–xii). Tätä samaa ideaa kirjan sivusta aistillisena ”toisena ihona” soveltaa Steven Connor teoksessaan *The Book of Skin* (2003). Connorin mukaan:

If there were one function of the skin that might seem to unite or underly all the others, it would be that of providing a background. Like the cinema screen upon which images play [...] or the paper on which words are scrawled or stamped, the skin

²⁴ Marinetti vetoaa tässä siihen, miten kosketuksen avulla pystymme ”näkemään” pimeässä.

is always in the background [...] but its more fundamental condition is to be that of which things occur, develop or are disclosed. (Connor 2003, 37–38.)

Connerille haptis-visuaalisen lukijan suhde tekstiin tapahtuu kirjan ”ihon” pinnalla. Garrington tiivistää tämän ajatuksen niin, että haptis-visuaalinen lukeminen on fundamentaalisesti samanaikaisesti läsnä kirjan sivun taustalla, joka on tila missä tapahtumat koetaan. Kirjan sivu toimii kuin taustakangas, joka oman sensorisen lukemisemme kanssa reagoi kuten ”iho” tekstin tapahtumien kautta.

S.-romaanin kellertävien sivujen, kulutuksen eri jälkien ja merkkien näkeminen ihona, eräänlaisena inhimillisenä taustana, josta toisten kosketukset tunnetaan tarinamaailman sisällä, vie sen jälleen aidon affektin paluuseen post-postmodernistisessä kirjallisuudessa. Julia Pankon mukaan kirja taktiilina esineenä saa uudenlaista arvoa digitaalisoidussa ympäristössä, koska me kaipaamme jaettu kontaktipintaa. Pankon mukaan:

The materiality of the book is important [...] because it can be the means of another kind of record-making, created from the physical traces a reader’s body leaves in the process of handling a book, rather than from the reduction of a human being to a data set or literary description. (Panko 2011, 295.)

Sivuista tulee pintoja, joiden kautta pystymme haptis-visuaalisesti lukemaan kuolevaisuutta, empatiaa ja haurautta. Jenin ja Ericin käsin kirjoitettu marginaalimaailma on näin ollen tiettyä ihon tai kuvan rikkomista²⁵, ikonoklastisuutta, joka jättää kontaktin muiston ja kaipauksen affektista. Eric toteaakin katsoessaan hänen ja Jenin aikaisempia kirjoituksia, että mikä oli alun perin Ericin kirja – johon Jen saapui – on muuttunut heidän yhteiseksi, ”a scrapbook of you + me” (S., 76). Marks myös huomauttaa teoriassaan, että ”haptic visuality implies a fundamental mourning of the absent object or the absent body, where optical visuality attempts to resusciate it and make it whole” (Marks 2000, 191). Haptis-visuaalinen lukeminen *S.*-romaanin yhteydessä on kosketusta menetettyyn vanhaan aikaan. Valokuvaliitteessä, jossa nuori F. X. Caldeira poseeraa satamassa 1900-luvun alkupuolen ajassa, me tunnemme yhtäaikaisesti hänen läsnäolonsa, mutta samaan aikaan tiedostamme hänen poissaolonsa ja tietyn murheen ja kaipauksen. SOT itsessään aikaansa jääneenä vanhana kirjana ja varsinkin kaikki sen patinoituneet ja kuluneet liitteet korostavat jotain katoavaa ja herkkää nostalgiaa. Samalla se on jaettu jälki kahden eri ihmisen tunteista toisiinsa. *S.*-romaanin kirjakeho on

²⁵ Metaforana Jenin ja Ericin tarinalle voitaisiin myös sanoa, että he ”tatuoivat” tarinansa kirjan iholle, huolimatta kirjan kehotuksesta ”KEEP THIS BOOK CLEAN” *S.*:n takakannessa.

kulutettu yhä uudestaan ja uudestaan lainattuna kirjastonkirjana niin, että me tunnemme tietyn kehollisen kierron ja muiston toisesta. Lukijana kuitenkin huomio kiinnittyy siihen, miten Jen ja Eric tarvelevät ja täyttävät liitteillä tyhjät kohdat kirjasta, näin täydentäen Marksinkin mainitsemaa kaipausta kokonaisesta esineestä tai kehosta, joka muistettaisiin nykyhetkessä.

4.3 Serviettikartta

Eric laittaa kirjaan liitteeksi Jenille kartan, johon hän on piirtänyt maanalaiset höyrytunnelit, joiden kautta hän liikkuu huomaamatta kampuksella (S., 307). Kartta on piirretty mustalla tussilla Pronghorn Java-nimisen kahvilan servietille, jossa näkyy kampuksen eri rakennukset ja tiet (ks. Liite 4). Tämä ei ole ainut kartta romaanissa, sillä F. X. Caldeira kartoittaa kuvallisesti SOT:n maailmaa (S., 402). Eötvös-kiekon lisäksi tämä kartta on liitteenä materiaalisesti poikkeava, verrattuna muihin romaanin liitteisiin. Haluankin seuraavaksi käyttää serviettikarttaa esimerkkinä siitä, miten *S.*-romaanin materiaalisuutta voidaan tulkita haptis-visuaalisella lukemisella.

Optisvisuaalisesti näemme sen esittävän karttaa. Se havainnoi tarinamaailman ympäristöä lukijalle, näin kasvattaen tarinamaailman immersiota. Haptis-visuaalisesti se kuitenkin kertoo meille paljon enemmän Jenin ja Ericin elämästä. Materiaalina serviettikartta on hento ja helposti repeytyvä, kuten servietti yleensä onkin reaali maailmassa. Tämä antaa meille jo tietynlaisen kulttuurisen auran objektille, koska me tunnistamme sen käyttöesineeksi ravintoloissa ja kahviloissa. Se on vieraannutettu kontekstistaan, kun Eric on tehnyt siitä kartan. Eric on käynyt kahvilassa, josta servietti on peräisin, ja käyttänyt tussia, joka on hieman kömpelösti imeytynyt serviettiin. Tämä antaa vaikutelman, että Eric on kahvilassa piirtänyt kartan nopeasti näyttääkseen Jenille hänen salaiset reittinsä. Servietin käytön jäljet myös näkyvät; se rypistyy ja hapertuu käytössä. Aina kun lukija avaa ja taittaa kartan takaisin kirjaan, se rypistyy entisestään. Kartta siis materiaalisesti kuluu pois helposti, jolloin me haptisesti käsittelemme sitä varoen. Kartan haptis-visuaalinen lukeminen on siis varovaista, koska materiaalin lukupinta on ohut. Serviettiin liittyy myös tietty kehollisuuden ulottuvuus, koska servietti on tarkoitettu suun pyyhkimiseen ja sotkun siivoamiseen.

Serviettikartta syventää lukijan tuntemusta tarinamaailman ”aitoudesta”. Tarinamaailma sijoittuu geografisesti ja paikkasidonnaisesti meidän reaalitodellisuuteemme, kun tunnistamme tutun kulttuurisesti latautuneen esineen serviettikartan muodossa. Se kertoo

lukijalle enemmän, mitä SOT tai yliopiston sisäinen maailma. Eric liikkuu tarinamaailman ulkopuolella oikeassa kahvilassa, jossa hän piirtää suttuisen kartan kahvilan serviettiin.

Mihail Bahtinin mukaan *kronotopia* on yksi romaanitekstin perustuksista genrejen historialliselle kehitykselle. Bahtinin mukaan kronotopia tarkoittaa niitä luontaisia tilallisia ja ajallisia yhteyksiä, jotka taiteellisesti esitetään romaanissa. Bahtin lainaa teoriaansa paljon Einsteinin suhteellisuusteoriasta, ja kronotopia onkin Bahtinin yritys luoda oma suhteellisuusteoria kirjallisuudentutkimuksessa. Bahtinille kronotopia on nimenomaan konkreettinen kokonaisuus, jossa aika tulee luovasti näkyväksi tilassa. Tila tulee lataantuneeksi ajan, juonen ja historian liikkeille. (Bakhtin 2008, 84.) Kronotopia on Liisa Steinbyn mukaan dynaaminen ja toiminnallinen käsite, joka avaa henkilöille (ja miksei lukijallekin) tietyn sosiaalisen ja paikkasidonnaisen aika-paikallisen kentän, jossa yksilöllinen valinnan vapaus on saavutettavissa. Kronotopia ei ole vain kognitiivinen tai filosofinen skeema, vaan se on mahdollisuus inhimilliselle toiminnalle. (Steinby 2013, 113.) Serviettikartta, sekä monet muut ajan ja tilallisten ulottuvuuksien kanssa kokeilevat liitteet luovat kronotopian romaanin sisälle. Lukija liikkuu ajassa ja tilassa ei pelkästään lukien, vaan kosketellen lukupintaa, jolloin lukija tuntee niissä materiaalisesti ajan kulun ja tarinamaailman tilojen läsnäolon.

4.4 Metaaffektiivinen romaani

S. on materiaalisilla kokeiluillaan hyvin affektiivinen teos. Se eroaa kuitenkin implikoidusta uusliberaalisesta lukijasubjektista, joka suhteessa affektiiviseen romaaniin tietää, mitä tuntemuksia saa rahojensa vastineeksi romaanista. Rachel Greenwald Smith erottaa tällaisen affektiivisen hypoteesin (affective hypothesis) noudattavista romaaneista *S.*:n kaltaiset teokset, joiden emotionaaliset lukijan ja teoksen hahmojen väliset siteet ovat arvaamattomia (Greenwald Smith 2015, 1). *S.*:n affektiiviset ominaisuudet sen materiaalisuudessa ovat kokeilevia ja tulkinnanvaraisia, ja lukija joutuu itse järjestämään ja määrittelemään tunnekokemuksensa ja niiden luotettavuuden. Näin ollen se ei ole affekteiltaan ja emotionaalisilta piirteiltään laskelmoitu ”muistoesine”.

Affektit ja tunteet noudattavat erilaisia logiikoita. Brian Massumi määrittelee tunteen (emotion) niin, että sillä tarkoitetaan subjektin intensiteettiä ja sen laatua suhteessa sisältöön, sekä miten subjekti luo narratiivisia merkityksiä tästä (Massumi 2002, 28). Massumi

kirjoittaa: "Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning" (Massumi 2002, 28). Affekti on taas kaksisuuntainen tapa vaikuttaa ylipäättänsä kahden "kehon" välillä. Michael Hardtin mukaan affekti on valtamme vaikuttaa ympäröivään maailmaamme ja meidän valtaamme olla sen vaikutuksen alaisena, sekä näiden kahden vallankäytön suhde toisiinsa (Hardt 2007, ix). Affekti on subjektin ulkopuolinen tekijä, joka rekisteröityy tajunnassamme tunteena johtuen tietystä laukaisevasta kokemuksesta. Affektin ja tunteen välillä on siis dualistinen mielen ja fyysisen ulkopuolisen asian välinen yhteys.

Ralph Clare määrittelee artikkelissaan "Metaffective fiction: structuring feeling in post-postmodern American literature" (2018) *S*:n *metaffektiiviseksi* kirjallisuudeksi. Artikkelissa Clare hyödyntää Vladimir Nabokovin *Kalvasta hehkua* (*Pale Fire*, 1962) vertailevana teoksena *S*:n rinnalla tehden eron metafiktion ja metaffektiivisen fiktion välillä. Clarelle *Kalvas hehku* on metaffektiivinen romaani, joka toki herättää affektin mahdollisia potentiaaleja kirjallisuudessa, kun taas *S*. ylittää metafiktion rajat olemalla esteettisesti hyvin henkilökohtainen affektiivisillä keinoillaan. Metafiktion ja metaffektiivisen kirjallisuuden ero on Claren mukaan se, miten metaffektiivinen kirjallisuus pystyy vastaamaan eri tekstuaalisilla keinoillaan henkilökohtaisemman ja esteettisesti affektiivisemmän nykykirjallisuuden vaatimukseen (Clare 2018, 268). Clarelle post-postmoderni paradigma ei ole pelkästään "paluu aitoon ja affektiin", vaan se samaan aikaan heijastaa affektien rajallisuuksia ja rakenteita, jotka hyödyntävät postmodernismin metafiktiivisiä ja itsetietoisia tekstuaalisia menetelmiä (Clare 2018, 265). Metaffektiivinen kirjallisuus on kiteytettynä "fiction that self-consciously calls attention to the ways in which emotion and affect are represented in order to interrogate the relationship between them" (Clark 2018, 266). Metaffektiivisessä kirjallisuudessa fiktiivinen kertomus itsetietoisesti vie huomion tunteisiin ja affekteihin saadakseen aikaan vuorovaikutteisen suhteen niiden ja lukijan välille. Lukijan rooli ja asema romaanin edessä ei ole vain lukemista, vaan lukijapositio muuttuu keholliseksi tuntumaksi, joka kattaa myös lukijan ympäristön.

4.5 Lukijapositio ja reseptorinen näkökulma

Tässä analyysiluvussa pyrin avaamaan sitä, miten lukija tulee immersiiivisesti osaksi tarinamaailmaa, ja minkälaisessa tilassa ja positiossa lukija on romaanin sisällä. Romaanin yksi teema on se, miten tietyt autenttiset ja uusvilpittömät affektit eivät tule tavoitetuiksi tekstin sisällä, vaan se pyrkii materialistisesti poistumaan ja laajentumaan pois kirjan kansista. Olemme aikaisemmissa analyysiluvuissa määrittäneet *S*:n lukijan intersubjektiiviseksi, aktiiviseksi lukijaksi. *S*:n lukija joutuu näkemään vaivaa kootakseen teoksen kertomukselliset osat kokonaisuudeksi. Sara Tanderup kirjoittaa artikkelissaan ”Nostalgic Experiments: Memory in Anne Carson’s *Nox* and Doug Dorst and J.J. Abrams’ *S*.” (2016): ”The story escapes the book, suggesting a situation where the novel is at once celebrating the book while also moving beyond it, migrating into other, social media and turning the readers into active participants” (Tanderup 2016, 55). Romaani siis laajenee sille osoitetuista raamista, joka on sisäkkäisteos *SOT*:n tarinamaailma. Tässä on kuitenkin myös kysymys kehollisesta ja osallistavasta romaanin laajenemisesta sen erityisten materiaalien ratkaisujen pinnalla. Pyrin tässä luvussa esittämään eri näkökulmia, miten lukijapositio paikantuu romaanin osoittamassa tilassa ja miten immersiiivisesti lukija on osa romaanin tarinamaailmaa.

4.6 Tekstin suhde tarinamaailmaan

Marie-Laure Ryanin mukaan tarinamaailmalla voi olla kolme erilaista suhdetta tekstiin (eli romaaniin): 1) *yksi teksti/ yksimaailma*, jossa teksti projisoi määrättyä tarinamaailmaa ja teksti on ainut tapa päästä tähän tarinamaailmaan. Teksti ja tarinamaailma jakavat siis saman yhteisesti rakennetun tarinamaailman. 2) *yksi teksti/monta maailmaa*, jossa teksti ei pysty määrittämään kuinka laajasti ja kuinka monta tarinamaailmaa se rakentaa. Esimerkiksi digitaaliset tekstit ja videopelien hypertekstit, joissa pelaajat valitsevat seuraavat tapahtumat kuuluvat tähän kategoriaan. 3) Viimeisenä on *yksi maailma/monta tekstiä*, joka koskee lähinnä suullisesti jaettuja kansantarinoita. Tähän kuuluu myös klassikkotekstien adaptaatiot nuoremmalle lukijakunnalle. (Ryan 2013, 365.) Koska multimodaalisena romaanina *S*:n vaikutussuunnat lukijan ja tarinamaailman välillä eivät ole niin kategorisoituja, Ryanin määritelmät sivuuttavat toinen toisiaan. Kuitenkin *S*. eniten vastaa Ryanin *yksi teksti/monta maailmaa*-jaottelua. *S*:n fiktio ei pyri määrittämään miten lukija rakentaa tarinamaailman *S*:n sisällä. Jen ja Eric tuottavat oman tarinamaailmansa sisäkkäisteoksen ympärille, mutta samaan aikaan lukija kokoaa omaa tarinaansa tämän rinnalla. Vaikka lukija ei tuottaisikaan

uutta tekstimassaa teoksen ympärille²⁶ luo lukija oman todellisuuden kirjan ympärille, joka metaleptisesti heijastuu totutuista esineistä kuten serviettikartta.

Roland Barthes käyttää termiä *referentaalinen illuusio*. Referentaalisessa illuusiassa konkreettiset yksityiskohdat tekevät todellisuuden todemmaksi; fiktiivisen tarinamaailman todemmaksi (Barthes 1993, 99–108). *S.*:n materiaalisuuteen sisältyvät yksityiskohdat siis tekevät kertomusta ”todentuntuiseksi”. Mihail Bahtin puhuu siitä, miten esimerkiksi runon muoto täydentyy sen lausumisella. Lausumisen myötä tulee peliin erilaiset tekstin ylittävät tunteet, tilallisuudet ja aistimukset. (Bahtin 1979, 64–67.) Lukijan kehollinen sijaitseminen ”todentuntuiseen” materiaalin tilassa luovat affekteja ja tilallisia aistimuksia. Ryanin mukaan mitä todentuntuisempi tekstuaalinen maailma on, sitä aidompi on lukijan tunne siitä, että on tarinamaailman sisällä (Ryan 2001, 130). *S.* antaa vaikutelman, että materiaallinen todentuntuisuus lisää immersiiivisyyttä, jolloin lukija myös ruumiillistaa tarinamaailmaa.

Werner Wolf tekee transmediaalisessa tarinankerronnassa eron *intrakompositionaalisen* ja *ekstrakompositionaalisen* intermediaalisuuden välillä. Intrakompositionaalinen intermediaalisuus käsittää medioiden välisyyden yhden semioottisen teoksen sisällä, kun ekstrakompositionaalinen rikkoo konventionaaliset medioiden väliset vuorovaikutuksen rajat. (Wolf 2018, 41–42.) *S.* ei liiku kirjana uuteen tilaan, kuten esimerkiksi Orhan Pamukin *Viattomuuden museo* (2008), jossa romaani on merkitsijänä fyysiselle museolle, jossa romaani täydentyy. *S.* romaanina on hyvin kompakti ja suljettu omaan koteloonsa, mutta se kuitenkin karkaa tilassa lukijan ympärille. Tietyt vuorovaikutuksen rajat rikkoutuvat sen leikillisen ja pelillisen materiaalisen lukutavan kautta. *S.* transmediaalisesti intrakompositionaalinen, mutta kuitenkin hyvin kehollinen ja osallistava teos siinä mielessä, että lukija purkaa teoksen tilaan, jolloin sen tarinamaailma laajenee. Laajennettu kirjallisuus on termi, jonka Kaisa Kurikka ja Jukka Sihvonen ovat kehittäneet käyttäen pohjana elokuvatuotkimuksen *expanded cinema*²⁷ käsitettä. Laajennettu kirjallisuus on Kurikan mukaan ”transmediaalinen muutosprosessi, jossa kirjallinen teos muuntuu materiaalisesti toiseen muotoon (mediumiin). Näin luoden

²⁶ Julkaisujankohdista toisaalta eri nettifoorumien ja Jenin ja Ericin ”oikeat” twitteritit ovat tuottaneet lukijoiden kesken uutta tekstiä teoksen ympärille (ks. Gibbons 2017).

²⁷ *Expanded cinema* on 1960-luvun Yhdysvalloissa kehitetty termi, jolloin elokuvantekijät ja taiteilijat alkoivat haastamaan katsojakokemusta. Katsojan osallistuneisuutta korostettiin, jolloin elokuvat teokset alkoivat saada uusia tilallisia esittämistapoja. *Expanded cinema* on elokuva, video, multimediaalinen performanssi tai immersiiivinen ympäristö, joka rikkoo ja hylkää perinteiset yhdensuuntaiset suhteet katsomoon ja teoksen välillä. (Tate Modern Museum.)

erityisen haptista sekä affektiivista merkitystä ja toimintaa”. (Kurikka 2021.) Laajennettu kirjallisuus on spesifimpi termi transmediaaliselle tarinankerronnalle, kun totutut merkkijärjestelmät medioiden välisyydessä haastetaan kokemuksellisuudella ja kehollisuudella.

4.7 Lukija löytäjänä

Ralph Clarke toteaa, miten Jenin ja Ericin liitteet ja käsin kirjoitus viittaavat orgaaniseen lukemiseen, jossa lukija on myös olemassa romaanin ulkopuolella. Lukijan affektiivinen suhde romaanin sivuun tuottaa ulkonaisen maailman romaanin ulkopuolelle, jossa aktiivisen lukijan rooli haastaa romaanin tarkoituksen ainoastaan kirjallisena ”tuotteena”. Clarcken mukaan *S.* romaanina:

[...] points to a kind of bio-productive fiction that testifies to the importance of affect generated off, and in part by, the page. That there is a world that exists off the page, so to speak, one that lies outside official records, suggests the potential of affect to escape or to challenge even a neoliberal affective economy that attempts to capture it and put it to work through the production of neoliberal subjects and high-tech products. (Clarke 2019, 276.)

Materiaaliset affektit vaikuttavat sivun ulkopuolella, jolloin me kehollisesti koemme tarinamaailman. Kiintoisasti Clarke näkee tämän myös kritiikkinä ja haasteena uusliberalistiselle ”tunne-ekonomialle”, jossa lukijan tunteita osataan ohjata. Tietty materiaalisuus rikkoo oletettuja affekteja, kuten myös lukijan vapaa liikkuminen ja tietty tekstiä ja liitteitä valikoiva lukijaposition. *S.*:n affektiivinen lukija pyrkii poistumaan tietyistä tekstin ja kirjan konkretiasta.

Lubomir Doležel määrittelee kolme erilaista suhdetta, joiden kautta fiktiivinen tarinamaailma linkittyy toiseen maailmaan: *laajentaminen*, *muokkaaminen* ja *transpositiointi*.²⁸

Transpositiossa tekstin määrittämä tarina sijoitetaan toiseen tilalliseen asetelmaan (Doležel 1998, 206–207). Doležel käyttää tässä esimerkkinä transfiktionaalista tekstien välistä siirtymistä. Transpositiointi on hyvä termi sille, miten tilallisesti tarina siirtyy lukijan maailmaan, kun lukija osallistuu kirjan tarjoamaan romaanin löytämisen tunteeseen.

Transpositiossa tapahtuu väistämättäkin muokkaamista alkuperäiseen tekstiin. *S.*-romaanissa

²⁸ Laajenemisessa tarinan näkökulmat suurenevät, kuten esimerkiksi Jean Rhysin romaanissa *Siintää Sargassomeri* (*Wide Sargasso Sea*, 1966), ja muokkauksessa tarina käännetään päälälleen, kuten J.M. Coetzeen romaanissa *Foe* (1986).

kyse ei ole niinkään pelkän tekstin muuttumisesta, vaan kuinka lukijoina intersubjektiivisesti muokkaamme tekstiä fyysisesti pelaamalla sen kanssa.

Lukija siis osallistuu romaanissa vanhan löydetyn kirjastokirjan illuusioon. Venla Virhiä käsittelee pro-gradu tutkielmassaan *“Re-inter this thing in a binding tomb. Make it only a book.”* Mark Z. Danielewskin *House of Leaves* postmodernistisena ja itsensä tiedostavana kauhukirjallisuutena (2013) Danielewskin *House of Leaves* teosta kauhukirjallisuuden genrekonventioiden kautta. Yksi kauhun troopeista on ”löydetty käsikirjoitus” (found manuscript). (Virhiä 2013, 29.) *S.* istuu tähän trooppiin myös, koska lukija ”löytää” Jenin ja Ericin SOT-kappaleen. Lukija on jo siis tietynlaisen troopin kautta raamitettu immersiiiviseen rooliin, joka jatkaa Jenin ja Ericin tarinaa. Lukija on roolitettu löytäjäksi. Tilallinen immersio, johon kirja kutsuu lukijan, jaetaan Jenin ja Ericin maailman kanssa siinä hetkessä, kun me tarkastelemme kirjaa ja heidän tarinaansa marginaaleissa. Paradoksaalisesti me ikään kuin olemme heidän kanssaan samassa tilassa nyt-hetkessä. Hans Ulrich Gumbrecht kutsuu tätä kirjaesineen” presence effect”-termillä (Gumbrecht 2004, 17). Jenin ja Ericin kehollinen läsnäolo käsin kirjoituksen ja liitteiden todentuntuisuuden avulla tuo lukijan kappaleen *S.*-romaanista metaleptisesti tähän lukuhetkeen. Voidaan puhua eräänlaisesta metaaffektiivisesta larpista.

4.8 Lukija roolipelaajana

Live action role playing eli lyhennettynä *larp*, on roolipelaamista, jossa pelaajan mielikuvitus tehdään ”todeksi” tai se ruumiillistetaan. Sen sijaan, että pelaaja kertoo tarinan henkilön toimintaa, hän performoi sen (Harviainen et al. 2018, 87). Kirjallisuuden lukeminen tiettyinä pelaamisen muotona ei ole suinkaan uusi näkökulma. Margit Sutropin mukaan kirjallisuuden tulkinta jonkinlaisena pelin muotona on yhtä vanha kuin kirjallisuus itsessään (Sutrop 2000, 266). Sutropille myös kuvittelu kertojaksi minä-muodossa kirjallisuudessa voidaan pitää ominaisuutena, joka täyttää tietyn roolipelaamisen tunnusmerkit (Sutrop 2002, 267). Suurin osa roolipeleistä myös pohjautuu aluksi kirjalliseen tekstiin. Kirjallisuuden ja pelattavuuden risteytymiä ovat myös teokset kuten Julio Cortazárin *Hopscotch* (1967) tai Tristan Tzaran *To Make A Dadaist Poem* (1920), jossa lukija joutuu ohjeiden avulla kokoamaan romaanin. Ranskalainen kirjallisuussuuntaus *Oulipo* on keskittynyt nimenomaan pelattavuuden kautta tekemään kirjallisuudesta ”leikkiä”. (Jara & Torner 2018, 267.) Markus Montolan mukaan yksi laajempi määritelmä larpille on se, miten peli on päällekkäin fyysisen todellisuuden

kanssa (Montola 2008, 24). Voidaan ajatella, että multimodaalinen ja haptis-visuaalinen romaani pyrkii asettumaan tietyn pelattavuuden aspektin kautta päällekkäin fyysisen tilan ja todellisuuden kanssa.

Lukija tietynlaisena larpin pelaajana *S.*:n osien kanssa tarkoittaa myös sitä, että lukija toimii lukiessaan edetäkseen kertomuksessa. Tuomas Harviaisen mukaan larppaus voi toimia myös pelikontekstinsa ulkopuolella. Larpin toimiakseen kontekstinsa ulkopuolella Harviaisen mukaan sen pitää noudattaa tiettyjä kriteereitä:

1) Role-playing in which a character, not just a social role, is played. (2) The activity takes place in a fictional reality shared with others. Breaking that fictional reality is seen as a breach in the play itself. (3) The physical presence of at least some of the players as their characters. (Harviainen 2012, 176.)

Lukija on eräänlainen Jenin ja Ericin tarinan perijä, jolloin lukija löytäessään kirjan jatkaa heidän perintöään. Lukija jakaa Jenin ja Ericin todellisuuden vahvasti immersiota lisäävien kirjallisten keinojen kautta lukiessaan. Fyysisesti lukija on läsnä *S.*:n tarjoamassa larpissa fyysisen ja materiaalisen pinnan kautta, jossa tarinamaailma konkretisoituu. Jotta roolipeli toimii, on ainoana ehtona *S.*-romaanissa eri liitteistä huolehtiminen, jotta immersio pysyy.

Lukijan positio kirjan immersiossa täyttää tietyn roolipelaamien merkit. Lukija ei niinkään samaistumisen kautta roolita itseään Jeniksi tai Ericiksi, vaan lukija esitetään pikemminkin uutena hahmona kirjan tarinamaailmassa. Onkin kiintoisaa huomata, miten multimodaalisten teosten kehollinen immersio lukeutuu vasten larppausta. Lukija ei ole pelkästään vain aktiivinen, vaan lukija roolittuu kirjan tarinamaailmaan omana lukijapelaajana, joka lukiessaan noudattaa myös peliä.

S.:n tapa metaleptisesti tuoda tarinamaailma fyysisesti näkyväksi lukijan todellisuuteen tekee lukijasta eräänlaisen pelaajan. Tarkemmin sanottuna lukija on roolipelaaja, tietynlainen larppaaja *S.*:n edessä. Romaanin tarinamaailmaa todentavat konkreettiset ja kosketeltavat yksityiskohdat luovat lukijassa affektiivisia aistitunteuksia. Romaanilla on tapa ottaa tila haltuun tarjoten lukijalle kehollisen ja toiminnallisen lukijaposition. Teksti transpositioituu eräänlaiseksi tarinamaailmasta metaleptisesti tippuneeseen opukseen, johon lukija tarttuessaan tulee osaksi sen ”larppia”. Olemme ruumiillisesti läsnä Jenin ja Ericin elämässä. Näin lukija ikään kuin löytää juuri kyseisen kirjan, jonka Jen ja Eric ovat jättäneet lukijalle, jolloin lukijasta tulee yksi kertomuksen hahmoista. On vaikeaa erottaa tarkasti mistä lukija alkaa, ja

mistä pelaaja *S.*:n yhteydessä. Jonkinlainen välitilassa oleva lukijan ja pelaajan hybridimalli syntyy pelkästään kirjaesineen transpositioidinnista jonain muuna kuin pelkkänä romaanina. Se on myös eräänlainen teatteriesine.

5 Lopuksi

Olen tässä työssä pyrkinyt aluksi purkamaan *S.*-romaanin sen moninaisiin ja erilaisiin osiin ja tutkinut läheltä, miten niiden materiaaliset ratkaisut käytännössä toimivat lukijan koskettaessa niiden pintoja. Haptinen hypistely on yksi kirjan lukumuodoista, joka tuo kehollisen ja interaktiivisen luettavuuden romaaniin. Olen selvittänyt, kuinka sivujen ja liitteiden erilaiset affektiiviset efektit sekä miten *S.* romaanina nojaa tiettyyn vanhan kirjan estetiikkaan tuovat näin romaanin tarinamaailman lukijalle konkreettisesti tunnusteltavaksi. Analogisen ja ”autenttisen” kirjaesineen sekä käsin kirjoittamisen yksilökeskeisyyden ihannointi on yksi romaanin pääteemoista. Työssäni on ollut myös tärkeää keskittyä paikantamaan *S.*:n kokeellisten ratkaisujen sijaintia postmodernin kirjallisuuden, ja etenkin sen jälkeisen kirjallisuuden paradigman kentällä. Näin *S.* ei näyttäydy vain poimituna poikkeuksena, vaan se on osa pidempää postmodernin jälkeisen kerronnan jatkumoa, joka kritisoi postmodernia ironiaa. Lopuksi olen kiinnittänyt huomiota lukijan positioon romaanissa, jota ei ole erityisemmin tutkittu teoksen yhteydessä. Lukijasta tulee eräänlainen lukijan ja pelaajan välimuoto, jossa lukija on yksi tarinamaailman henkilöistä, joka löytää Jenin ja Ericin jättämän kappaleen *Ship of Theseuksesta*.

S.:n kaltaisia kokeellisesti leikitteleviä intermediaalisia ja transmediaalisia teoksia ilmestyy nykyiseen kirjallisuuskenttään varsin vähän. Sen poukkoileva ja labyrinttimainen sisäkkäisyys ja peilaavuus sen eri liitteiden ja materiaalisten ratkaisujen välillä tekee siitä päältäpäin hankalaksi muodostuvan kokonaisuuden. Se on kerronnallisesti vahvasti visuaalinen ja monella tapaa kirjallisuutta haastava palapeli, joka pakenee lukijalle totutuista konventiosta, jopa ylittää ne muodostaen kysymyksen siitä, minkälainen on kirjaesineen tulevaisuus. Kuitenkin *S.*:n kaltainen multimodaalinen romaani paikantuu postmodernin jälkeisen paradigman piiriin. Se erottuu joukostaan tuomalla nykyisessä digitaalisessa ajassa katoavassa asemassa olevan vanhan kirjaesineen estetiikan takaisin vaalien sille ominaisia kulttuurisia latauksia ja nostalgiaa. Se on ennen kaikkea materiaalisesti samaan aikaan menneessä, mutta Jenin ja Ericin tarinan kautta myös nykyisyydessä. Kirjallisena teoksena *S.* haluaa luoda tilan, jossa se osallistuu erityisen poikkeavilla ja ”autenttisilla” materiaalisilla keinoillaan kirjallisuuden käänteeseen, jossa lukija kaipaa aitoa kosketusta. Lukija tuntee ja muistaa aisteillaan, erityisesti tietyllä hypistelyllä, lukupinnoista kertomuksen kerrokset.

Jen ja Eric muodostavat sisäkkäisteos *Ship of Theseuksen* (SOT) sisällä tiettyä postmodernistista ironiaa kommentoivan asenteen. SOT ei ole vain vanhaa kirjaesineitä ja modernismin aikaista haaksirikkotarinaa matkiva, vaan se on myös Jenin ja Ericin leikekirja, eräänlainen analoginen chat-huone, jossa heidän henkilökohtainen käsin kirjoitettu kirjoitustyyliinsä heiluu sosiaalisesta mediasta tutun retoriikalla vasten akateemista tylsyyttä. Jenin ja Ericin tarina *S.*:n sisällä muodostaa kriisin ympäristöönsä nähden, joka on jumittunut postmodernistisen ironian pauloihin. Jen ja Eric pyrkivät purkamaan tämän paikoin nihilistisen ja turhuutta kohti menevän aselman vilpittömillä asenteilla. Uusvilpitön manifesti on affektiivinen tapa tuoda haptiseen lukemiseen ”aitous” ja jokin kadotettu inhimillisyys.

S. on hyvin elokuvallinen romaani yhdistäen kaunokirjallisuutta ja J. J. Abramsin elokuvallista ilmaisua. Lukija lukee haptisesti, mutta myös visuaalisesti teosta luoden haptis-visuaalisen lukutavan. Romaani pyrkii haptis-visuaalisilla lukupinnoillaan lukijan lähelle, jotta lukija voi tarkastella tarkemmin pieniä yksityiskohtia, jotka lisäävät kertomuksen todentuntuisuutta. Romaani on tarkoituksellisesti näillä mahdollisimman todentuntuisilla materiaalisilla keinoillaan luonut metaffektiivisen tavan vaikuttaa lukijan tunteisiin. *S.*:n sivut muodostavat reagoivan ”toisen ihon”, jonka kautta me tunnemme Jenin ja Ericin läsnäolon, sekä tarinamaailman kulun.

S. herättää mielenkiintoisen näkökulman lukijan suhteesta tekstiin, jossa lukija ei pelkästään kirjan materiaalien kautta, vaan myös kehollisesti tulee osaksi kirjan tarinamaailmaa. Romaanina *S.* on niin monella tasolla metaleptinen ja tekstuaalista tarinamaailmaansa levittävä teos, että sen tarinamaailma tapahtuu päällekkäin meidän reaali maailman kanssa. Lukija tällöin ikään kuin roolitetaan tietynlaiseen kaunokirjalliseen larppiin, jossa lukija on nimenomaan Jenin ja Ericin kirjakappaleen löytäjä ja perijä. Lukijasta tulee myös pelaaja kertomuksen sisällä. Juuri tämä kehollisuus ja siihen liittyvä moniaistillinen ja multimodaalinen kerronta esittää nykyiseen kirjallisuuskenttään haasteen, miten lukija positioituu romaanin tarinamaailman ulkopuolella, kuitenkin osallistuen sen lukuun kokemuksellisesti. *S.* on leikkisä, mutta samaan aikaan myös itsensä tiedostava postmodernin kirjallisuuden jälkeinen romaani. Sen monista osista koostuva ja lineaarisen lukutavan hylkäävät moniääniset kertomukset tarkoituksellisesti kyseenalaistavat kirjan ja kirjaesineen funktion. Kirjaesine ei ole vain kuori, vaan se on ”toinen ruumis”, jota lukija koskettaa kehollisesti. Vuorovaikutus sen materiaalisten osien kanssa on fyysikaalista ja sympaattista.

Jokainen sen lukija uudella tavalla avaa *S.*-romaanin ja ratkaisee kertomuksen osat eri haptisia ja materiaalisia lukupintoja hypistellen ja tutkiskellen sen uusissa konteksteissa syntyviä uusia sisältöjä.

Lähteet

Tutkimuskohde:

Abrams, J.J. & Dorst Doug 2013: *S.* New York: Mulholland Books.

Aarseth, Espen J. 1997: *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. Lontoo: The John Hopkins University Press.

Altman, Janet Gurkin 1982: *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.

Bahtin, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia (1975)*. Suom. Veikko Airola. Moskova: Kustannusliike Progress.

Bakhtin, Mihail 2008: Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Towards a Historical Poetics (1981). *The Dialogic Imagination: Four essays*. Toim. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. 84–258.

Barthes, Roland 1974: *S/Z (1970)*. Käänt. Richard Miller. New York: Blackwell.

—————1982: The Death of the Author (1967). *Image, Music, Text*. Käänt. Stephen Heath. Glasgow: Fontana Press, 142–154.

—————1993: *Tekstin hurma (Le Plaisir du texte) (1973)*. Suom. Raija Sintonen. Tampere: Vastapaino.

—————1993: *Tekstin kuolema, Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Bray, Joe 2003: *The Epistolary Novel: Representations of Consciousness*. New York: Routledge.

Brown, Bill 2010: The Matter of Materialism: literary mediations, *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*. Toim. Tony Bennett & Patrick Joyce. Lontoo: Routledge.

Brunet, Francois 2009: *Photography and Literature*. Lontoo: Reaktion.

Carson, Anne 2010: *Nox*. New York: New Directions.

Chankin, Donald O. 1975: *Anonymity and Death: the Fiction of B. Traven*. The Pennsylvania University.

Clare, Ralph 2018: Metaeffective fiction: structuring feeling in post-postmodern American literature. *Textual Practice* 33 (2), 263–279.

Clasquin-Johnson, Michel 2017: Toward a Metamodern Academic Study of Religion and a More Religiously Informed. *HTS Teologiese Studies/Theological Studies* 73(3), 1–11.

- Collins, Jim 1993: Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity. *Film theory goes to the movies*. Lontoo: Routledge, 242–263.
- Connor, Steven 2004: *The Book of Skin*. Lontoo: Reaktion.
- Cranny-Francis, Anne 2005: *Multimedia texts and contexts*. Lontoo: SAGE.
- 2011: The Art of Touch: a photo-essay. *Social semiotics* 21 (4), 591–608.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 2014: *A Thousand Plateaus (Mille Plateaux)* (1987). Käänt. Brian Massumi. Lontoo: Bloomsbury.
- Deleuze, Gilles 2005 (1985): Haastatteluja. Suom. Vappu Helmisaari. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Derrida, Jacques 2001: Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. *Writing Difference*. Käänt. Alan Bass. Lontoo & New York: Routledge.
- Doležel, Lubomir 1998: *Heterocosmica: fiction and possible world*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dworkin, Craig Douglas 2013: *No Medium*. Cambridge: MIT Press.
- Dällenbach, Lucien 1977: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Pariisi: Seuil.
- Eco, Umberto 1994: Reflections on The Name of the Rose. *The Truth about the Truth*. Toim. Walter Truett Andersson. Lontoo: Minerva.
- Fadiman, Anne 2000: *Ex Libris: Confessions of a Common Reader*. New York: Straus and Giroux.
- Garrington, Abbey 2010: Touching texts: The Haptic Sense in Modernist Literature. *Literature Compass* 7 (9), 810–823.
- Ghosal, Torsa 2019: At Hand: Handwriting as a Device for Spatial Orientation in J.J.Abrams and Doug Dorst's *S.* *Poetics Today* 40 (2), 190–213.
- Gibbons, Alison 2011: *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*. New York: Routledge.
- 2012: *Multimodal Literature and Experimentation*. Routledge Companion to Experimental Literature. New York: Routledge.
- 2017: Reading *S.* across Media: Transmedia Storyworlds, Multimodal Fiction, and Real Readers, *Narrative* 25 (3), 322–341.
- Gide, André 1951: *Journal 1889–1839*. Pariisi: Gallimard.
- Genette, Gérard 1990 (1980): *Narrative discourse: An essay in method (Discours du récit)*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, Gérard 1997 (1987): *Paratexts: Thresholds of Interpretations (Seuils)*. Käänt. Jane E. Lewin. New York: Cambridge University Press.
- Greenwald Smith, Rachel 2015: *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*.

- New York: Cambridge University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2004: *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Hardt, Michael 2007: Foreword: What affects are good for. *The affective turn: theorizing the social*. Toim. Patricia Ticineto ja Jean O'Malley Halley. Durham: Duke University Press, ix–xiii.
- Harviainen, J. Tuomas 2012: *Systemic perspectives on information in physically performed role-play*. Tampere: University of Tampere.
- Havu, Sirkka 1996: Kirja kirjahistoriallisen tutkimuksen kohteena. Teoksessa *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Toim. Tuija Laine. Helsinki: SKS, 35–72.
- Hayles, Katherine N. 2002: *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press.
- 2006: The Future of Literature: Complex Surfaces of Electronic Texts and Print Books. *Collection Management* 31 (1–2), 85–114.
- 2013: Combining Close and Distant Reading: Jonathan Safran Foer's "Tree of Codes" and the Aesthetics of Bookishness. *Publications of the Modern Language Association of America* 128 (1), 226–231.
- Herman, David 2009: *Basic Elements of Narrative*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Holland, Mary K. 2013: *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*. Lontoo: Bloomsbury Academic.
- Jackson, Edward & Nicholson-Roberts, Joel 2017: White Guys: Questioning Infinite Jest's New Sincerity. *Orbit: A Journal of American Literature* 5 (6), 1–28.
- Jackson, H.J. 2002: *Marginalia: Readers Writing in Books*. New Haven: Yale University Press.
- Jara, David & Torner, Evan 2018: Literary studies and role-playing games. *Role-playing game studies: Transmedia foundations*. Toim. José P. Zagal & Sebastian Deterding. New York: Routledge, 265–282.
- Jenkins, Henry 2006: *The Converge Culture*. New York: New York University.
- 2010: Transmedia storytelling and entertainment: An annotated syllabus. *Continuum* 24 (6), 943–958.
- Jones, Phil 2011: Looking through, Looking into and Looking at the Book: The Materiality of the Message and Medium. *Book 2.0* 1 (2), 255–271.
- Keskinen, Mikko 2019: Narrating Selves and Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in S. by J.J.Abrams and Doug Dorst. *Partial Answers* 17(1), 141–158

- Kelly, Adam 2010: David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*. Toim. David Hering. Los Angeles: Sideshow Media Group Press, 131–146.
- 2016: The New Sincerity. *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*. Toim. Jason Gladstone, Andrew Hoberek ja Daniel Worden. Iowa: University of Iowa, 197–208.
- Kurikka, Kaisa 2015: Sileät ja uurretut. Tilan kuvaukset Henrika Ringbomin romaanissa Martina Dagers längtan. *Kirjallisuuden aikakauslehti AVAIN* 12 (4), 37–52.
- Kuusisto, Päivi & Pippuri Mika 1998: *Verkkajulkaisun eväät*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Laihin, Miikka 2021: *Tapahtuvia runoja: Kielen materiaalisuus ja lukutapahtuman subjektiviteetti 2000-luvun kirjamuodossa julkaistussa kokeellisessa suomalaisessa runoudessa*. Turku: Turun yliopisto.
- Lawson, Mark 2013: S. by JJ Abrams and Doug Dorst-review. *The Guardian* 13.11.2013.
- Mantzaris, Thomas 2018: Photography and the American multimodal novel: exploring J.J.Abrams and Doug Dorst's S.. *Ipestoria* 11, 69–79.
- Marinetti, F.T. 2005: Tactilism (1929). *The Book of Touch*. Toim. Constance Classen. Oxford: Berg.
- Marks, Laura 2000: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Lontoo: Duke University Press.
- 2002: *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massumi, Brian 2002: *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press.
- McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- Mikkonen, Kai 2005: *Kuva ja sana: kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, W.J.T 1994: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, Ekphrasis and the Other*. Chicago: University of Chicago Press, 151–81.
- Montola, Markus 2008: The invisible rules of role-playing. The social framework of role-playing process. *International Journal of Role-Playing* 1, 22–36.
- Nurminen, Matias 2018: ”What the world wants today...is the real thing”: *Mad Men*, uusvilpittömyys ja onnellisten loppujen viettelykertomus. *Kulttuurintutkimus* 35 (3–4), 63–75.
- Nyman, Hannele 2023: Taiteilijakirja haastaa ja kiehtoo. *Taide-lehti* 23 (1), 9–13.

- Oke, Janica 2021: Postmodernismi on kuollut, kauan eläköön postmodernismi!
 Uusvilpittömyys David Foster Wallacen fiktiotuotannon tutkimuksessa”. *Kertomus postmodernin jälkeen*. Toim. Samuli Björninen. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki, 227–253.
- Olaquiaga, Celeste 2002: *The Artificial Kingdom. On the Kitch Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Panko, Julia 2011: “Memory pressed flat into text”: The importance of print in Steven Hall’s The Raw Shark Texts. *Contemporary literature* 52 (2), 264–297.
- Piippo, Laura 2020: Merkittävät marginaalit. Teoksessa *Paperinen avaruus: Näkökulmia kirjaesineen ja kirjallisuuden materiaalisuuksiin*. Toim. Sanna Karkulehto. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino, 207–229.
- Pressman, Jessica 2009: The aesthetics of bookishness in twenty-first-century literature. *Michigan quarterly review* 48 (4), 465–482.
- Rajewesky, Irina O. 2005: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality* 6, 43–64.
- Renfrew, Colin 2003: *Figuring it Out*. Lontoo: Thames and Hudson.
- Rodaway, Paul 1994: *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. Lontoo; New York: Routledge.
- Rothman, Joshua 2013: The Story of’ S’’: Talking with J.J.Abrams and Doug Dorst. *The New Yorker*. 23.11.2013.
- Ryan, Marie-Laure 2001: *Narrative as Virtual Reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- 2008: *Transfictionality Across Media: Theorizing Narrativity*. Berliini: de Gruyter, 385–417.
- 2009: From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 1, 43–59.
- 2013: Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics today* 34 (3), 361–88.
- Saariluoma, Liisa 1989: *Muuttuva romaani: johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.
- Schwarcz, Joseph H. 1982: *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children’s Literature*. Chicago: American Library Association.
- Shank, Barry 1994: *Dissonant Identities: The Rock’n’Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.

- Steinby, Liisa 2013: *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotype, Dialogism*.
Lontoo: Anthem Press.
- 2013: *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkikalli. Helsinki:
Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sutrop, Margit 2000: *Fiction and Imagination: The Anthropological Function of Literature*.
Paderborn: Mentis.
- Tanderup, Sara 2016: Memory in Anne Carson's *Nox* and Doug Dorst and J.J.Abrams' *S.*
Image [and] Narrative 17 (3), 46–56.
- 2017: “A scrapbook of you + me “: Intermediality and Bookish Nostalgia in J.J.
Abrams and Doug Dorst's *S.*, *Orbis Litteratum* 72 (2), 147–178.
- Timmer, Nicoline 2008: *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American
Fiction at the Turn of the Millennium*. Alankomaat; Utrecht University Repository.
- Thon, Jan-Noël 2016: *Transmedial narratology and contemporary media culture*. Lontoo:
University of Nebraska Press.
- Vermeulen, Timotheus & Akker van den, Robin 2010: Notes on metamodernism. *Journal of
aesthetics and culture* 2 (1) 5677, 1–14.
- Virhiä, Venla 2013: “*Re-inter this thing in a binding tomb. Make it only a book.*” Mark Z.
*Danielewskin House of Leaves postmodernistisena ja itsensä tiedostavana
kauhukirjallisuutena*. Pro gradu- tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Wallace, David Foster 1993: E unibus pluram [sic]: television and U.S fiction. *The review of
contemporary fiction* 13 (2), 151–194.
- Wells, Liz 2003: *The Photography Reader*. Lontoo: Routledge.
- Wheeler, Emma 2019: The Readable Experimental Novel: Reading J. J. Abrams and Doug
Dorst's *S.* and Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. Pro gradu-tutkielma.
Tampereen yliopisto.
- Williams, Iain 2015: (New) Sincerity in David Foster Wallace's “Octet”. *Critique:
Studies in Contemporary Fiction* 56 (3), 299–314.
- Wocke, Brendon 2014: The Analogue Technology of S: Exploring Narrative Form and the
Encoded Mystery of the Margin. *Between* 4 (8), 1–21.
- Wolf, Werner 2018: Towards a Functional Analysis of Intermediality: The Case of Twentieth

Century Musicalized Fiction (2002). *Selected essays on intermediality by Werner Wolf (1992–2014): theory and typology, literature-music relations, transmedial narratology, miscellaneous transmedial phenomena*. Toim. Walter Bernhardt. Boston: Brill Rodopi.

Wurth, K. B. 2013: Re-vision as remediation. *Hypermediance and translation in Anne Carson's Nox. Image & Narrative* 14 (4), 20–33.

Zahurska, Nataliia 2022: New Sincerity in Post-postmodern Art. *Philosophical peripeteias* 66, 19–26.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Abrams J. J. & Dorst Doug 2013: Stranger Teaser Trailer- J.J. Abrams 'Mystery' Project.

<https://www.youtube.com/watch?v=0sgN3zHi6P0>. Haettu 8.4.2024.

Abrams J. J. 2007: The Mystery Box. TED.

https://www.ted.com/talks/j_j_abrams_the_mystery_box. Haettu 8.4.2024.

Kurikka, Kaisa 2021: *Kirjoista toisiin taiteisiin* -kurssi. Turun yliopisto.

Shippman, Brian 2015a: A beginners Guide to Reading 'S'.

<https://whoisstraka.wordpress.com/the-ship-of-theseus-by-v-m-straka-a-beginners-guide-to-reading-s/>. Haettu 8.4.2024.

Shippman, Brian 2015b: An intermediate Guide to Reading 'S' - S' – by J.J.Abrams and

Doug Dorst. <https://whoisstraka.wordpress.com/2015/05/23/an-intermediate-guide-to-reading-s-by-j-j-abrams-and-doug-dorst/>. Haettu 8.4.2024.

Sites dot Middlebury: <https://sites.middlebury.edu/keystos/sample-page/the-wheel/>.

Haettu 8.4.2024.

Tate Modern Museum: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/expanded-cinema>. Haettu

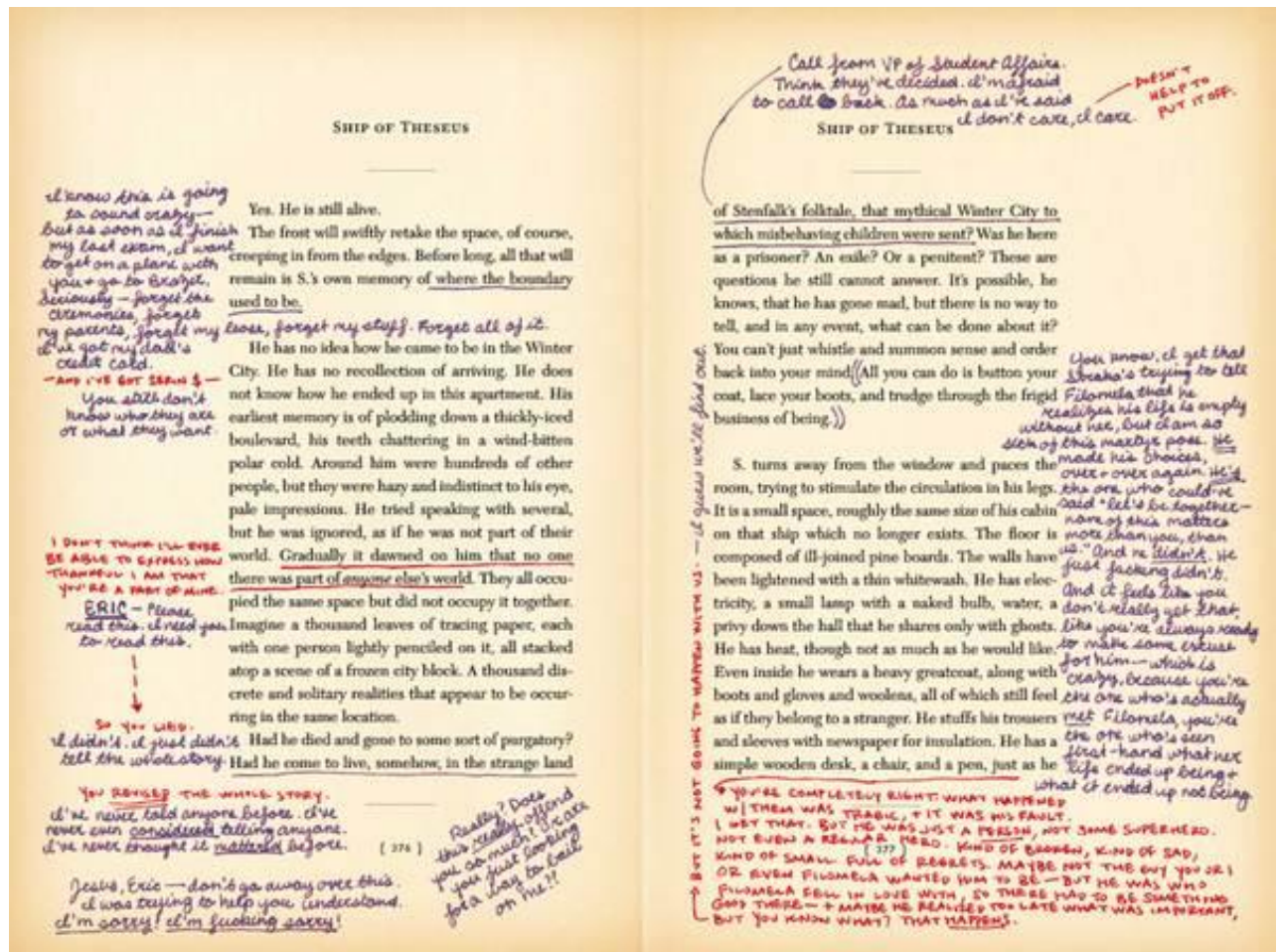
8.4.2024.

Tieteen termipankki: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:parateksti>.

Haettu 8.4.2024.

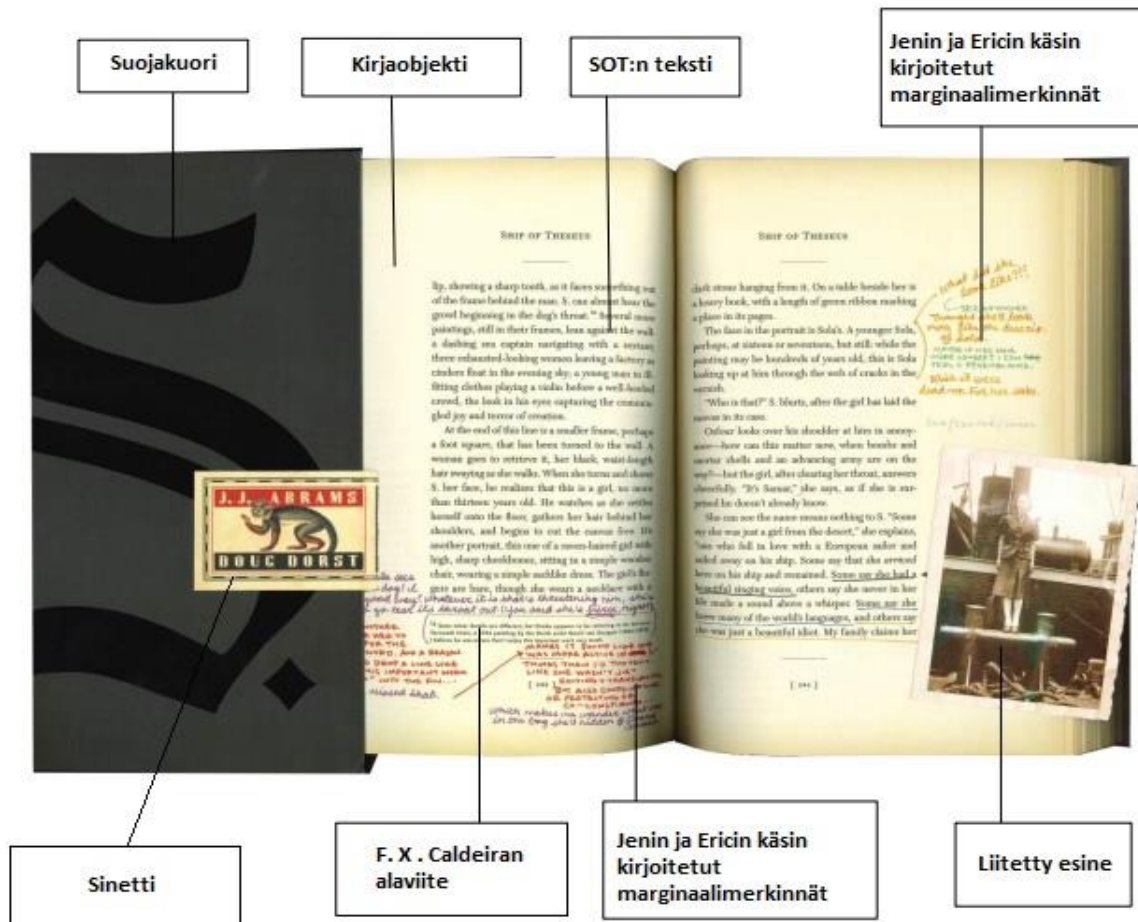
Liitteet

Liite 1. Kirjan sivu



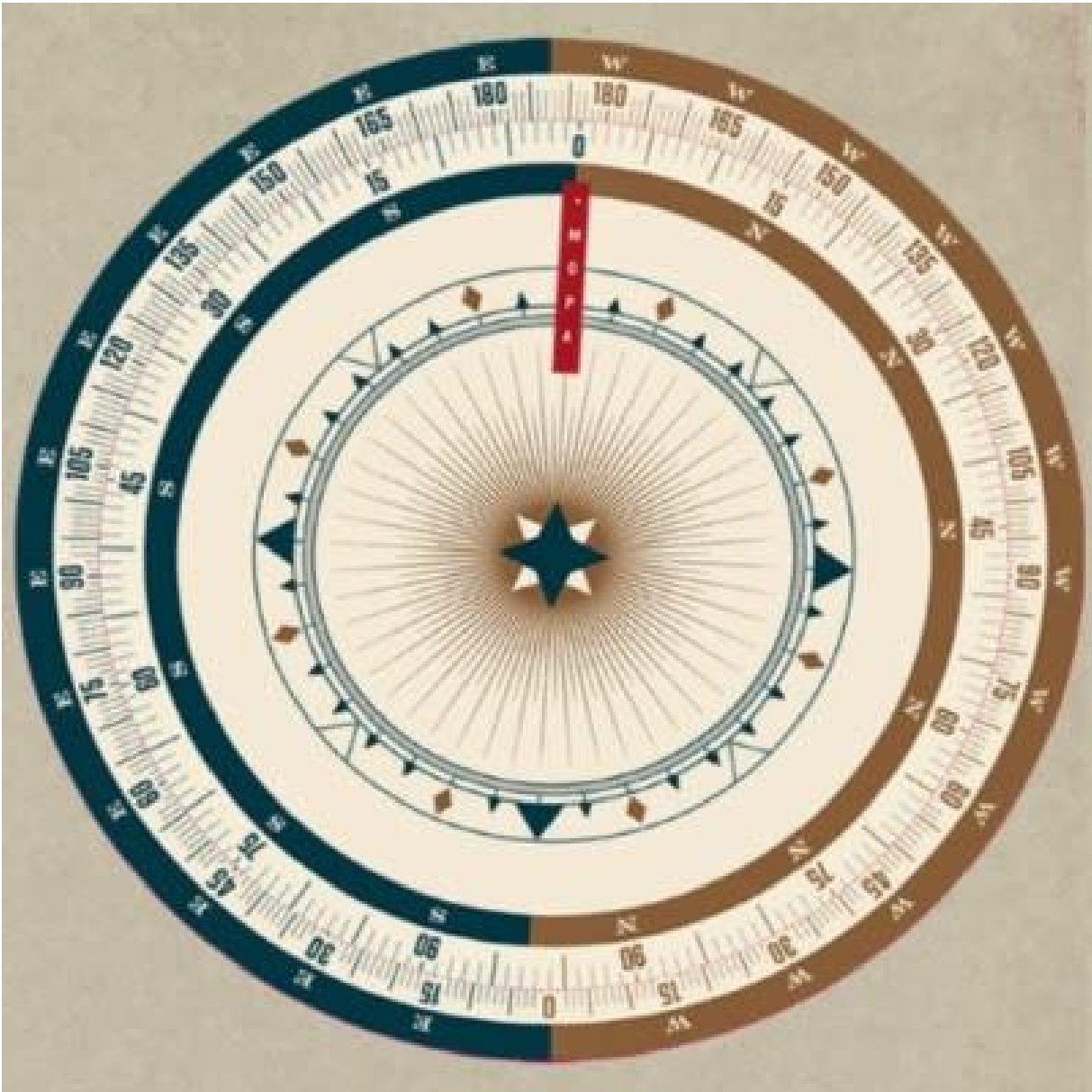
Lähde: <https://www.firstpost.com/living/what-happens-when-jj-abrams-creator-of-tv-show-lost-writes-a-book-1307545.html>

Liite 2. Kokonaisuus



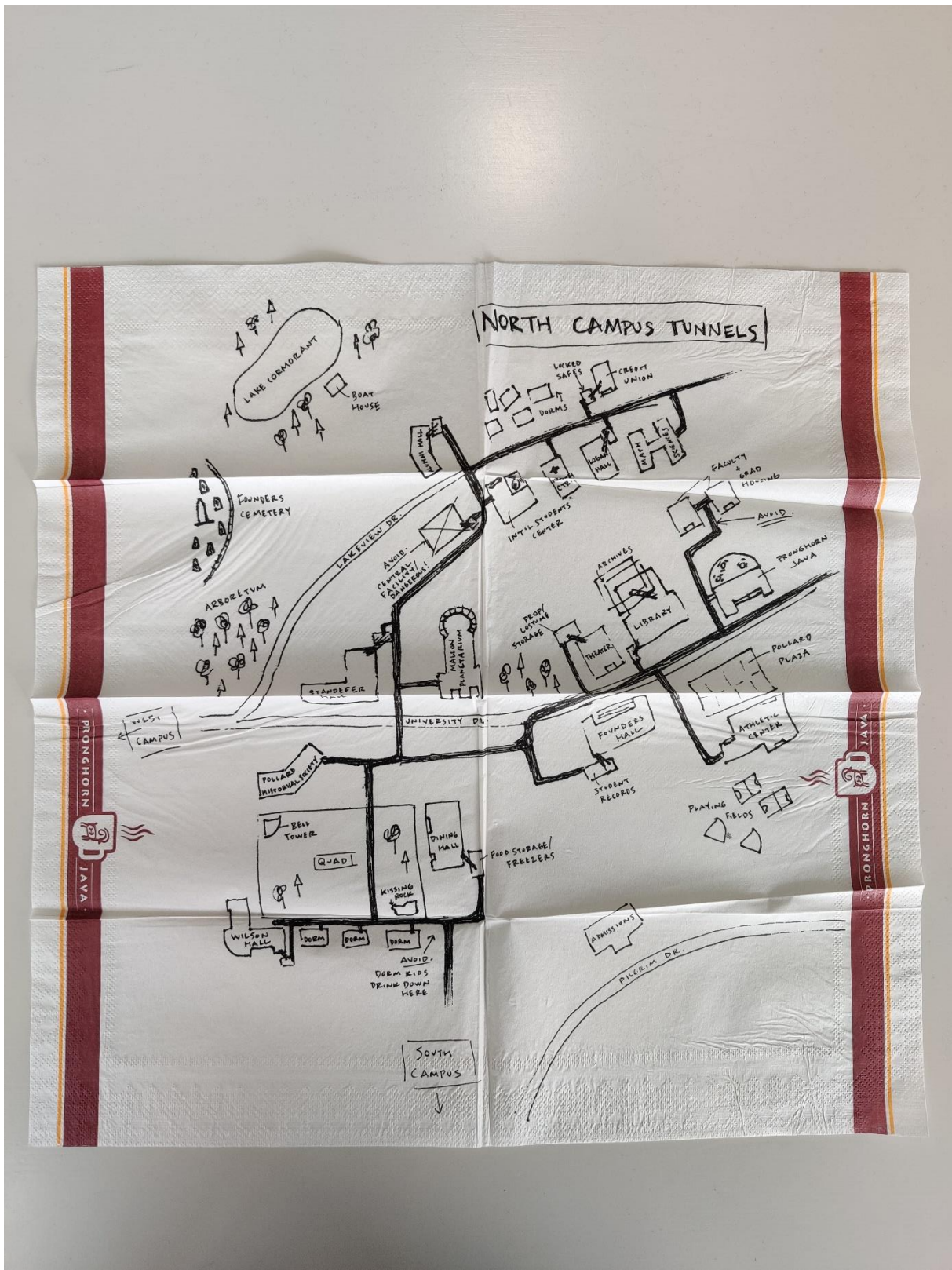
Lähde: Wheeler 2019. Suom. Jerker Ramberg.

Liite 3. Eotvos-kiekko



Lähde: <http://sfiles22.blogspot.com/2013/11/eotvos-wheel-code.html>

Liite 4. Serviettikartta



Kuva: Jerker Ramberg