VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Kirjoituskonesommitelma. Steve McCafferyn konkreettinen runous ja (uus)materiaalinen kieli

9.6.2017
Steve McCaffery kirjoituskone konkreettinen runous language-runous uusmaterialismi

Juha-Pekka Kilpiö
juha-pekka.j-p.kilpio[a]student.jyu.fi
Tohtorikoulutettava
Jyväskylän yliopisto

Käsittelen artikkelissani kirjoituskoneella toteutettua konkreettista runoutta kielen materiaalisuuden näkökulmasta. Analysoin Steve McCafferyn 1960- ja 70-luvun tuotantoa, joka on tekstuuriltaan siinä määrin runsasta ja jopa kaoottista, että sitä on luonnehdittu termillä dirty concrete *(erotuksena 50-luvun viileästä, hallitusta ja puhdaslinjaisesta konkretismista). McCafferyllä (s. 1947) on yhteyksiä yhdysvaltalaiseen kokeelliseen runouteen, erityisesti niin sanottuun* language*-suuntaukseen, jonka piirissä teoretisoitiin 1970-luvulta lähtien kysymystä kielen materiaalisuudesta. Hänen teoreettisia tekstejään luonnehtii käsitys kielestä voimien ja intensiteettien kenttänä hyvinkin deleuzeläisessä mielessä; kielessä figuroi aina ”protosemanttisia” elementtejä, kaikkea ali- ja ylijäämää, joka ei palaudu representaatioon eikä edes kommunikaatioon. Tällaisessa kielikäsityksessä voi nähdä yhteyksiä nykyiseen uusmaterialistiseen teoriaan, joten McCafferyn konkreettista runoutta on kiinnostavaa tarkastella sitä vasten.*

Language-runouden materiaalinen poetiikka

Aloitan käsittelemällä language-runoutta ja sen kielikäsitystä ja tarkastelen, missä määrin sitä voi suhteuttaa nykyiseen uusmaterialismiin. Sen jälkeen taustoitan lyhyesti kirjoituskoneen ominaispiirteitä ja sen asemaa mediahistoriassa. Artikkelin jälkipuoliskolla analysoin McCafferyn konkreettista runoutta erityisesti siitä näkökulmasta, miten kirjoituskoneen ominaisuudet on siinä otettu poeettiseen käyttöön.

Language-runous muotoutui 1960-luvun lopulta ja 70-luvun alusta lähtien sekä Yhdysvaltain itä- että länsirannikolla, New Yorkissa ja San Franciscossa. Suuntauksen runoilijoita ovat esimerkiksi Bruce Andrews, Rae Armantrout, Charles Bernstein, Lyn Hejinian ja Ron Silliman. Kirjallisuushistoriallisesti sen edeltäjinä voi pitää amerikkalaisen modernismin kokeellista laitaa, kuten Gertrude Steinia, ja New York Schoolin runoutta, erityisesti John Ashberyä. Tärkeitä taustatekijöitä olivat ranskalaisen teorian (Barthes, Derrida, Foucault) tulo amerikkalaiseen keskusteluun ja runoilijoista monen toiminta Vietnam- ja kansalaisoikeusliikkeessä. Erityisesti alkuvaiheessa suuntaus operoi vakiintuneitten kirjallisuusinstituutioitten ulkopuolella ja oppositiossa yliopistojen luovan kirjoittamisen ohjelmia vastaan. Julkaisukanavia olivat pienkustantamot, kuten Hejinianin Tuumba Press, ja tärkeitä keskustelufoorumeita erilaiset luentatilaisuudet ja kirjallisuuslehdet, tärkeimpänä *L=A=N=G=U=A=G=E*, jota Bernstein ja

Andrews toimittivat vuosina 1978–1982 (languagen poetiikasta ja kirjallisuushistoriallisesta kontekstista ks. Bernstein 2012, Perelman 1996 ja Lehto 2008).

McCafferyä, joka syntyi Englannissa ja muutti Kanadaan vuonna 1968, voi pitää eräänlaisena languagen ulkojäsenenä. Hänen tekstejään julkaistiin *L=A=N=G=U=A=G=E*:ssa, ja hän oli mukana viiden tekijän yhteisteoksessa *Legend* (1980). McCafferyn tuotantoa ei voi kuitenkaan pelkistää languagen kontekstiin. Vähintään yhtä tärkeitä viitepisteitä olivat äänirunousryhmä The Four Horsemen sekä niin sanottu Toronto Research Group (TRG), jonka nimissä McCaffery ja bpNichol (Barrie Philip Nichol) julkaisivat raporteiksi nimettyjä tekstejä vuodesta 1973 alkaen[1]. Niissä kehitellään vapaamuotoisen esseistiikan keinoin kokeellista poetiikkaa ja käsitellään esimerkiksi kirjan käsitettä, äänirunoutta ja kokeellisen kääntämisen tekniikoita.

McCafferyn panos languagen teoreettisiin keskusteluihin oli kuitenkin tärkeä, joten on paikallaan taustoittaa suuntauksen kielikäsitystä. Esseessään ”The Death of the Subject” McCaffery (1980) toteaa: ”Language is material and primary and what’s experienced is the tension and relationship of letters and lettristic clusters, simultaneously struggling towards, yet refusing to become, significations.” Juuri kysymystä kielen materiaalisuudesta voi pitää language-poetiikan keskeisenä piirteenä. Language ei kuitenkaan ole mikään yhtenäinen koulukunta, ja se poikkeaa esimerkiksi historiallisista avantgardeliikkeistä siinä, ettei sillä ole selvää ohjelmaa eikä varsinkaan jäsenluetteloa. Pikemminkin kyse on vapaamuotoisesta keskusteluyhteisöstä. Näin ollen ei myöskään ole yksiselitteistä, mitä materiaalisuus languagen piirissä tarkoittaa.

Varhaisvaiheen keskustelut koskivat erityisesti kysymystä referenssistä eli kielen kyvystä viitata maailmaan. Yksi languagen avainteksteistä, Ron Sillimanin essee, tiivistää referenssin ongelman jo otsikossaan: ”Disappearance of the Word, Appearance of the World”. Kun kieli pelkistyy yksinomaan referentiaaliseen funktioon ja sen oletetaan viittaavan todellisuuteen jäännöksettä ja yksiselitteisesti, sen omaa aistimellisuutta, äänteellisiä ominaisuuksia tai kirjoituksen jälkeä, ei enää havaita. Sillimanin mukaan näin tapahtuu erityisesti myöhäiskapitalistisissa yhteiskunnissa. Kieli ajautuu tavarafetisismiin, muuttuu läpinäkyväksi ja katoaa referentin tieltä. Muiden hyödykkeiden tavoin se näyttäytyy pelkkänä lopputuotteena, irrallaan tuottamisensa aineellisista ehdoista. Silliman tiivistää, että tavarafetisismiin on kirjautunut unelma taiteesta vailla mediaa. (Silliman 2003, 10–14; ks. myös McCaffery 1980.) Silliman (2007, xviii) kuitenkin tarkentaa, että tarkoitus ei ollut kieltää referenssiä kaikkineen; sitä vain ei haluttu ottaa annettuna eikä olettaa luonnolliseksi. Sillimanilla kielen materiaalisuus ja ”kouriintuntuvuus” (*tangibility*) on olennaisesti kytkeytynyt historialliseen materialismiin. Tällöin runouden sisältö ei ole erotettavissa tekstin tuotannon, jakelun ja vastaanoton prosesseista, yhteisöistä ja yleisöistä, jotka käsittelevät materiaalisia tekstejä.

Referenssin yhteydessä on usein puhuttu kielen ”läpinäkyvyydestä” ja verrattu kieltä ikkunaan. McCaffery kirjoittaa:

> REFERENCE I take it, is that kind of blindness a window makes of the pane it is; that motoric thrust of the word which takes you out of language into a tenuous world of the other and so prevents you seeing what it is you see (McCaffery 1980).

Materiaalisuus viittaa siis niihin ominaisuuksiin, jotka jollain tavoin viivyttävät referenssiä ja suuntaavat huomion kielen omaan pintaan, jotta se ei pelkistyisi ainoastaan ikkunaksi maailmaan.

Languagen keskusteluissa materiaalisuus viittaa useimmiten kieleen ja runokeinoihin hyvin laajassa mielessä, mukaan lukien esimerkiksi äänteelliset ominaisuudet tai sellaiset fragmentaariset tekstit,

joissa erillisiä katkelmia ei voi liittää mihinkään tunnistettavaan kontekstiin, jolloin niiden oma muoto nousee etualalle. Alan Golding (2006, 251) huomauttaa kuitenkin, että language-runoutta analysoitaessa tekstien varsinaiset visuaaliset ominaisuudet ovat itse asiassa jääneet melko vähälle huomiolle. Näyttäisikin siltä, että erityisen tehokkaasti kielen läpinäkyvyyttä problematisoivat ja haastavat sellaiset tekstit, joissa itse graafinen pinta on korostuneen visuaalista, kuten juuri kirjoituskoneella toteutetuissa runoissa. Representoidun maailman sijaan ne suuntaavat huomion juuri tuottamisensa menetelmiin ja tekstiin inskriptiona.

Jo 1970- ja 80-luvun language-teksteissä materiaalisuus hahmottuu ylijäämänä, joka ei palaudu esimerkiksi puhujan intentioon, mutta erityisesti 2000-luvun teksteissään McCaffery kehittelee materiaalisuutta entistä aktiivisempaan ja liikkuvampaan suuntaan. Artikkelikokoelmassaan *Prior to Meaning* (2001) McCaffery toteaa, että hänelle kirjoitus on ”voimien materiaalinen kenttä” (”a material scene of forces”). Kyse ei ole siitä, miten kieltä käytetään, vaan miten kieli itse käyttäytyy. (McCaffery 2001, xv.) McCafferyn lanseeraama ”protosemantiikan” käsite viittaa voimien moneuteen, joka operoi jatkuvasti kielessä semanttisen merkityksen ja kommunikaation alla tai tuolla puolen. Esimerkiksi aakkoskirjoitus on aina luonteeltaan anagrammaattista, koska se perustuu tiettyyn materiaaliseen varantoon, jonka elementtejä permutoidaan. Nämä elementit on aina mahdollista järjestää jotenkin toisin. Tällöin kirjainten järjestyminen sanoiksi näyttäytyy väliaikaisena ja epävakaana muodostelmana. Anagrammaattinen virtaus sanatason alapuolella on juuri protosemanttista, ja tästä syystä aakkoskirjoituksessa on aina paljon enemmän mahdollista informaatiota kuin merkitystä (McCaffery 2001, xxi, xxiii). McCaffery toteaa kehittelevänsä ”epävakaiden kielijärjestelmien materiaalista poetiikkaa” (2001, xvi).

Languagen käsitystä kielen materiaalisuudesta voi viedä vielä pidemmälle nykyisen uusmaterialistisen teorian avulla. Uusmaterialismi poikkeaa aikaisemmista materialismin teorioista, kuten dialektisesta materialismista, lähtökohdassaan, että materia on itsessään aktiivinen toimija: sillä on kykyjä, jotka eivät palaudu esimerkiksi inhimilliseen ajatteluun tai kieleen. Jane Bennett (2010) puhuukin vitaalisesta, elinvoimaisesta materialismista ja argumentoi, että myös ei-orgaanisessa aineessa väreilee elämää ja voimia. Uusmaterialismi hylkää ajatuksen materiasta staattisena ja pysyvänä; se ei ole niinkään entiteetti vaan energiaa ja tulemisen prosesseja. Tällöin myös toimijuus on jakautunut monenlaisten elementtien kesken, yhtä lailla inhimillisten kuin ei-inhimillisten.

Uusmaterialismi pyrkii tarkistamaan ja problematisoimaan kulttuurisen käänteen tuottamaa käsitystä, että diskurssit ja kulttuuriset kontekstit hallitsevat kaikkea merkityksenmuodostusta. Kyse ei kuitenkaan ole mistään yksisilmäisestä oppositiosta. Kuten Karen Barad (2007) osoittaa, materiaalinen ja diskursiivinen ovat aina kietoutuneet toisiinsa ja edellyttävät toinen toistaan.

Barbara Bolt (2013, 7) tiivistää, että taiteentutkimuksessa uusmaterialismi tuo yhteen ruumiillisen tekijän, median materiaalisuuden, tekovälineet ja teknologiat sekä tiedon ja ”immateriaaliset” diskurssit, jotka kehystävät taidetta. Jos tarkennetaan, että diskurssit ovat yhtä lailla materiaalisia, tämä kuvaa hyvin tarkasti sitä, miten materiaalisuus ymmärrettiin jo varhaisvaiheen language-poetiikassa: materiaalisuus koskee sitä, millaisia yhteisöjä muodostuu ja miten tekijät kirjoittavat yhdessä; miten kirjoitusteknologiat ja -alustat otetaan käyttöön ja miten kirjoja levitetään; ja miten tekijöiden oma teoreettinen diskurssi käsitteellistää kaikkia näitä materiaalisina käytäntöinä, jolloin materiaalisuus ja diskursiivisuus käyvät yksiin. Vaikka languagen marxilainen painotus saattaa implikoida hieman staattista käsitystä materiaalisuudesta, jo tässä varhaisvaiheessa on yhtä kaikki läsnä ajatus kielen fyysisistä ominaisuuksista ja dynaamisesta toiminnasta.

Kenties kaikkein keskeisimpiä herätteitä uusmaterialismille on ollut Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin filosofia ja sen radikaali materialistinen ontologia. Se vaikuttaa monella tapaa myös languagen ja McCafferyn tuotannon taustalla. Teoksen *Mille Plateaux* (1980) esipuheessa Deleuze ja Guattari esittelevät *sommitelman* käsitteen, ja nimenomaan kirjallisuuden kontekstissa:

> Kirjassa, kuten kaikessa muussakin, on artikulaation ja segmentaation viivoja, kerrostumia, territorioita, mutta myös paon viivoja, deterritorialisaation ja destratifikaation liikkeitä. Noiden viivojen mukaisesti virtaamien verrannolliset nopeudet tuottavat suhteellisen viiveen ja viskositeetin, tai vaihtoehtoisesti saostumisen ja murtumisen kaltaisia ilmiöitä […]. Kaikki tämä – mitattavat viivat ja nopeudet – muodostaa koneellisen sommitelman (*agencement machinique*). Kirja on tällainen sommitelma, eikä sitä näin ollen voi lukea kenenkään omaksi. (Deleuze & Guattari 1992, 23.)

Bennett (2010, 23–24) tiivistää, että sommitelmassa monet eripariset elementit – inhimilliset ja ei-inhimilliset, kielelliset ja aineelliset – kerääntyvät väliaikaisesti yhteen ja tuovat mukanaan oman energiansa ja voimansa. Ne eivät kuitenkaan sulaudu toisiinsa, vaan sommitelma säilyy topografialtaan epätasaisena.

McCafferyn käyttämillä voimien ja tulemisen käsitteillä on selvä yhteys Deleuzeen ja Guattariin, ja hänen protosemantiikkansa tangeeraa laajemminkin uusmaterialistisen teorian kanssa. Keskeistä on, että McCafferyn mukaan materian dynaamisuus ja tulemisen prosessit luonnehtivat yhtä lailla kielen toimintaa. Väitän, että tällaisen materialistisen kielikäsityksen lunastaa ennen kaikkea hänen kirjoituskonerunoutensa. Deleuzen ja Guattarin sommitelman käsitteellä voi kuvata kirjoitusteknologioita, kuten käyttäjän ja kirjoituskoneen suhdetta, mutta McCafferyn tapauksessa myös konkreettisen runouden visuaalisia piirteitä ja inskription pintaa. Palaan tähän tekstianalyysissa artikkelin jälkipuoliskolla. Sitä ennen tarkastelen, miten kirjoituskone teknologiana muotoaa fyysistä kirjoitustilannetta.

”Tuo kannettava painokone”: kirjoitus koneesta

Kirjoituskoneen laajamittainen läpilyönti 1800-luvun lopulla muokkasi perustavalla tavalla paitsi kirjoittamisen teknologisia käytäntöjä, myös kirjoittajan subjektiviteettia. Kuten Friedrich Kittler toteaa, mediat määrittelevät tilanteemme; hänen radikaalimaterialistisen mediateoriansa voi tiivistää aforismiin, jonka Friedrich Nietzsche kirjoitti vuonna 1882 otettuaan ensimmäisenä filosofina käyttöön kirjoituskoneen, Malling Hansenin kirjoituspallon: ”Kirjoitusvälineemme työstävät myös ajatteluamme”[2] (Kittler 1999, xxxix, 200).

Kone tuo korostuneesti esiin kirjoittamiseen liittyvän mediaalisen, välittävän aspektin, koska se sijoittuu tekijän ja paperiarkin väliin ja käytössä on uudenlainen rajapinta eli näppäimistö. Samalla siihen kytkeytyy monenlaisia sosiaalisia käytäntöjä ja säätelyä. Kaupallisena innovaationa kirjoituskone liittyi ennen muuta kommunikaation standardointiin ja tehostamiseen byrokratiassa ja liiketoiminnassa. Se organisoi ja rytmitti informaationkäsittelyä uudella tavalla. Kittlerin (1990, 193) mukaan vielä nopeuttakin olennaisempaa oli se, että kirjoituskone erottelee merkit toisistaan ja sijoittaa ne tilaan. Marshall McLuhan (1984, 292) mainitsee, että kirjoituskoneen tulo painosti käyttäjiä tarkkailemaan kielioppia ja oikeinkirjoitusta ja lisäsi huomattavasti sanakirjojen myyntiä.

Varhaisvaiheessaan 1800-luvun lopulla kirjoituskone erottaa aistikanavia toisistaan. Ensimmäiset koneet suunniteltiin sokeiden käyttöön: ne sallivat sokean kirjoittaa helposti luettavaa tekstiä

näkevälle lukijalle. Toisaalta teksti oli kirjoitushetkellä piilossa myös näkevältä kirjoittajalta, koska varhaisissa malleissa keskeneräinen rivi jäi katveeseen näppäimistön taakse tai alle. Visuaalisen runouden kannalta on huvittavaa, että 1890-luvun uusissa malleissa erityiseksi myyntivaltiksi nousi se, että kirjoittaja pystyi näkemään rivin, jota oli parhaillaan kirjoittamassa. Mainoksissa toistui sloganeja kuten ”visible writing” ja ”Work in Sight” (Gitelman 1999, 206–207).

Vuosisadan taitteessa konekirjoitusta markkinoitiin ja siitä puhuttiin yleisesti ”automaattikirjoituksena” (*automatic writing*). Sama termi yhdistettiin meedioitten toimintaan spiritistisissä istunnoissa. Lisa Gitelmanin mukaan ajatus automaattikirjoituksesta ja sen yhteydestä kirjoituskoneeseen alkoi langettaa epäilyksiä kirjoittavan subjektin auktoriteettiin ja itseilmaisuun. (Gitelman 1999, 184–218.) Voi siis sanoa, että kirjoituskoneeseen on tuoreeltaan liittynyt ajatus jonkinlaisesta ulkopuolisen informaation kanavoinnista, jossa itseilmaisu höltyy.

Darren Wershler-Henry rinnastaa konekirjoittamisen yhteiskunnallisen kurin käytäntöihin sellaisina kuin Michel Foucault niitä analysoi. Kuri operoi jaottelemalla ihmiset tilaan; yhtä lailla koulussa, tehtaassa ja armeijassa jokaiselle määrätään ruudukosta paikka, joka samalla kertaa pitää hänet kuuliaisena ja maksimoi hänen työtehonsa: ”Jokaiselle yksilölle määrätään oma ruutu ja jokaisessa ruudussa on joku yksilö. On vältettävä jakamista ryhmiin, on hajotettava kollektiivit ja eriteltävä epämääräiset, massiiviset tai hämärät monen yksilön ryhmät.” (Foucault 2014, 195.) Foucault’n luonnehdinta sopii kuvaamaan niitä tapoja, joilla kirjoittajan ruumis mukautetaan koneen toimintaan, kun esimerkiksi konekirjoitusoppaat määrittelevät, millaisessa asennossa kirjoittajan tulee istua, missä kulmassa pitää käsiään ja niin edelleen. Samalla kurinalainen ruudukko määrittää, kuin edellisen synekdokeena, myös konekirjoitussivun graafista tilaa. (Wershler-Henry 2005, 140–142, 152.)

Joissain suhteissa kirjoituskoneen uutuutta ja tasapäistävää vaikutusta on liioiteltu. Martin Heidegger tunnetusti paheksui konekirjoittamista sillä perusteella, että se on jälleen yksi oire olemisen unohtamisesta. Ihmisen tunnusmerkit ovat käsi ja sana, ja käsin kirjoittaessa ne lankeavat yksiin. Kirjoituskone erottaa ne väkivaltaisesti toisistaan, kun mekaniikka tunkeutuu sanan alueelle ja sitä myöten olemisen ytimeen. (Teoksessa Kittler 1999, 198–200.) Jacques Derrida kuitenkin huomauttaa aiheellisesti, että käsin kirjoittaminen on jo instrumentaalista ja teknologista ja, kääntäen, koneella kirjoittaminen on osaltaan manuaalista ja siinäkin käytetään käsiä (Derrida 2005, 20).

Ei liene mielekästä tehdä mitään olemuksellista eroa käsin kirjoitetun ja konekirjoitetun tekstin välille. Aivan yhtä lailla kuin käsin kirjoitettu teksti, myös kirjoituskoneen jälki on indeksinen merkki. Charles S. Peircen tunnetun jaottelun mukaan on olemassa kolmenlaisia merkkejä, ikoneja, indeksejä ja symboleja. Ikoni muistuttaa kohdettaan ulkoisesti, symboli puolestaan viittaa siihen konvention nojalla. Indeksillä sen sijaan on kohteeseen välitön ja fyysinen yhteys (CP 3.361).[3] Kirjoituskoneeseen yleensä liitettyä standardoinnin ajatusta vastaan käy se, että indeksisyydessään jokainen kone tuottaa itse asiassa singulaarista jälkeä. On esimerkiksi mahdollista tunnistaa, millä koneella tietty dokumentti on kirjoitettu.[4]

Kirjailijoiden työvälineenä kirjoituskone oli yleinen valtaosan 1900-lukua, mutta sen osuus rajoittui melkein poikkeuksetta käsikirjoitusvaiheeseen. Painetussa kirjallisuudessa normi on ladottu teksti. Ladonta lisää kirjallisuuden tuotantoon yhden mediaalisen vaiheen, mutta se tuottaa prosessiin myös selvän katkoksen, koska se korvaa käsikirjoitusversion merkki merkiltä ja tulee sen tilalle. Kun konekirjoitettu teksti sen sijaan toistetaan faksimilena, kuten McCafferyn runoissa, se on tavallaan enemmän ja vähemmän mediaalinen kuin ladottu. Tekoprosessi näyttäytyy kohosteisena,

koska graafinen asu poikkeaa odotuksenmukaisesta, mutta teknologisia vaiheita on vähemmän. Konekirjoite on, paradoksaalisesti, välittömämmin mediaalinen. McCaffery luonnehtiikin kirjoituskonetta kannettavaksi painokoneeksi: ”that portable printing press the typewriter” (McCaffery 2015, 7).

Sikäli kuin kirjoituskoneeseen konventionaalisesti liittyy odotuksia ja mielleyhtymiä yhdenmukaisesta ja helppolukuisesta ilmaisusta, McCafferyn runoudessa sitä käytetään monella tapaa odotustenvastaisesti ja väärin. Tämä koskee sekä kirjoitusprosessia että itse graafista jälkeä.

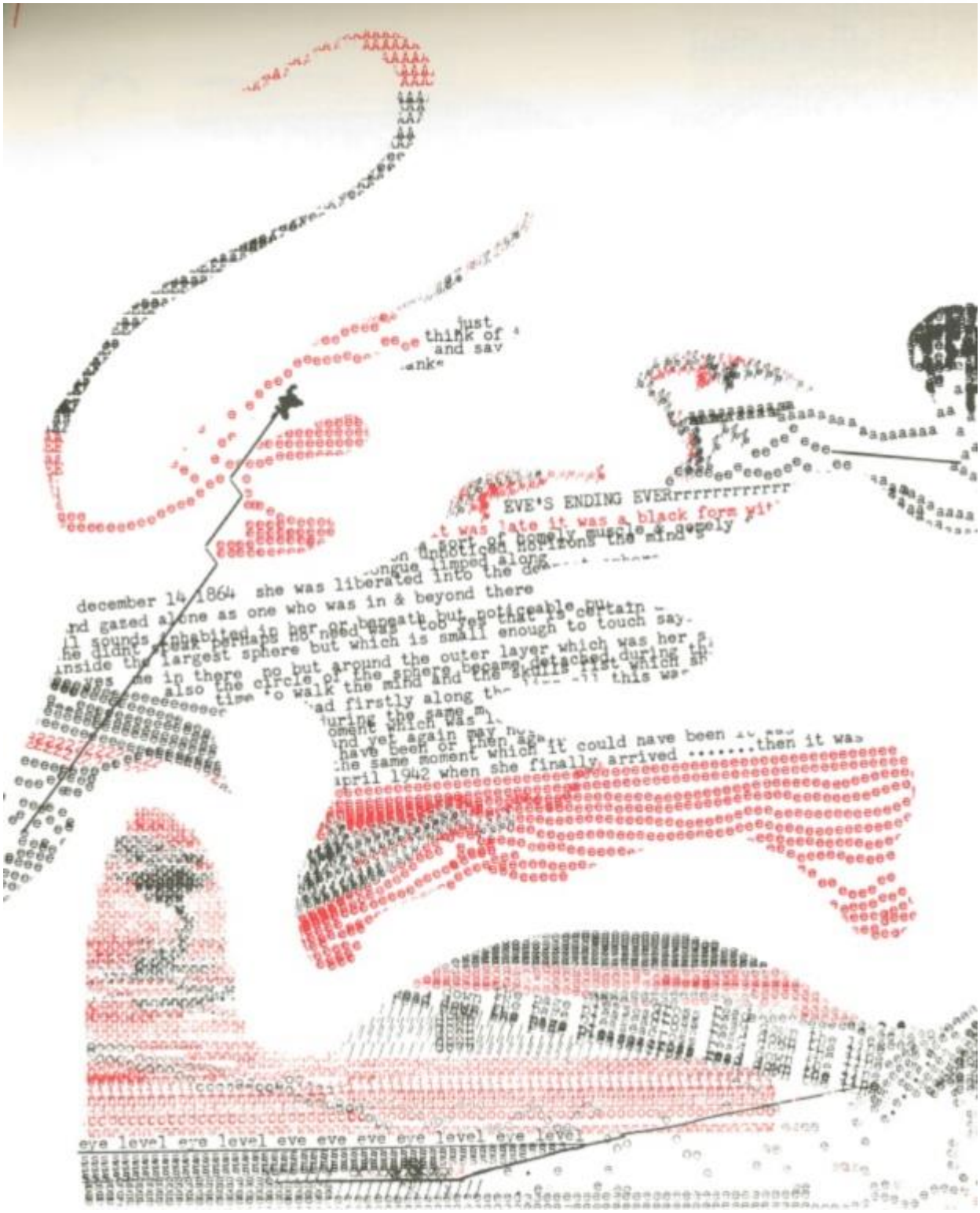
Likainen konkretismi

McCafferyn kirjoituskonerunot ovat pääosin 1960-luvun jälkipuoliskolta ja 70-luvulta. Niillä on yhteyksiä kansainväliseen konkreettisen runouden suuntaukseen, mutta ne eivät täysin palaudu siihen. Konkreettinen runous henkilöityy ennen kaikkea sveitsiläiseen Eugen Gomringeriin ja brasilialaiseen Noigandres-ryhmään, jonka muodostivat veljekset Augusto ja Haroldo de Campos sekä Décio Pignatari. Sen keskeiset tekstit ja koulukuntaa määrittelevät manifestit ilmestyivät 1950-luvulla. Prototyyppisinä runoina voi pitää Gomringerin ”konstellaatioita”: ne ovat asemoinniltaan verrattain pienikokoisia, sanastoltaan rajattuja mutta toisteisia ja graafiselta asultaan huoliteltuja – pääsääntöisesti ladottuja, usein sans serif -fontilla.

McCafferyn tuotanto sen sijaan liittyy niin sanottuun likaiseen konkretismiin (*dirty concrete*), joka 60-luvulla reagoi aiempaa, siistiä ja puhdaslinjaista konkretismia vastaan. Kuten Lori Emerson tiivistää, helposti omaksuttavan ja lineaarisen tekstin sijaan se pyrki ennemmin kohti lukukelvotonta tekstiä ja hyödynsi tässä erityisesti niitä mahdollisuuksia, joita kirjoituskone tarjoaa (Emerson 2014, 100). Tähän suuntaukseen voidaan liittää ainakin Dom Sylvester Houédard sekä bpNichol, Toronto Research Groupin toinen jäsen. Likaiseen konkretismiin liittyy läheisesti Houédardin lanseeraama termi *typestract*, sanoista *abstract typewriter art*, joka painottaa eroa aikaisempaan, yleensä ikoniseen tai esittävään konkreettiseen runouteen. McCafferykin luonnehtii tällä termillä tiettyä kokonaisuutta 60- ja 70-luvun visuaalisista runoistaan.

Kirjoituskoneen rooli ja tekstin ja kirjan mediaalisuus nousivat samaan aikaan esiin myös kokeellisessa proosassa. Raymond Federmanin romaaneissa *Double or Nothing* (1971) ja *Take It Or Leave It* (1976) jokaisella sivulla on oma typografinen asunsa. Pienoisromaanissa *The Voice in the Closet* (1979) jokainen rivi sisältää yhtä monta merkkiä ilman, että välimerkkejä on lisätty tai sanoja tavutettu rivin lopussa. Näin kappaleista muodostuu täydellisiä nelikulmioita. (Federman 1979.) Teos siis tekee välttämättömyydestä hyveen, kun kirjoituskoneen tasalevyinen fontti on tietoisesti otettu käyttöön ja ladattu merkityksellä, siitäkin huolimatta, että julkaistussa kirjassa teksti on ladottu eikä toistettu faksimilena. Federmanin ja hänen kirjoituskoneensa (IBM Selectric) suhde on siinä määrin vastavuoroinen, että Brian McHalen mukaan tästä hybridistä voisi käyttää nimeä *Federmachine* (McHale 2000, 10).[5]

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

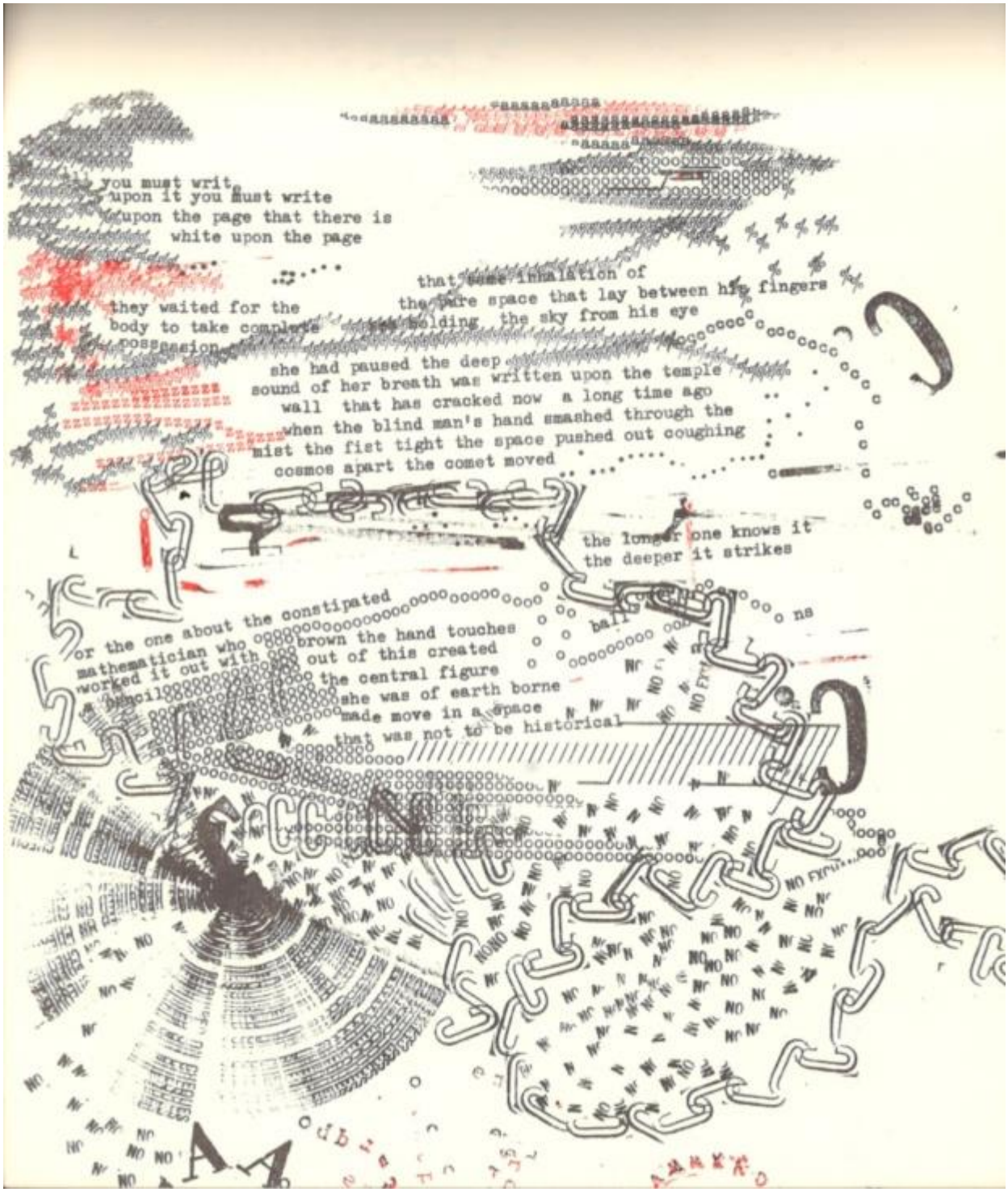


Kuva 1. Teoksesta *Carnival: The First Panel* (McCaffery 1973).

Tämä kuvaa hyvin myös McCafferyn suhdetta kirjoituskoneeseen. Muodostuu Deleuzen ja Guattarin merkityksessä koneellinen sommitelma, jossa käyvät yksiin tekijä, kirjoituskone liikkuvine osineen, alusta eli paperi, kaikki lisäosat, joilla konetta viritellään, kuten leimasimet ja sapluunat, ja toisaalta myös kaikki konekirjoittamiseen koodatut protokollat, sosiaaliset käytännöt ja

diskursiiviset odotukset. Kirjoitusprosessin lisäksi sommitelman käsite kuvaa osuvasti myös typestractien visuaalisuutta (ks. kuva 1).

McCaffery tunnettaneen parhaiten *Carnival*-teoskokonaisuudesta, joka käsittää kaksi kirjaa. Käsittelen sitä lyhyesti mutta haluan nostaa esiin erityisesti muita, yksittäisiä kirjoituskonerunoja, koska *Carnivalia* on jo tutkittu jonkin verran.[6] *Carnival: The First Panel* ilmestyi vuonna 1973. Siinä on 18 sivua, ja sitä voi tarkastella sarjana typestracteja, joissa varioidaan tiettyjä samankaltaisia muotoja ja kuvioita. Paratekstissä irrallisella lappusella myös ohjeistetaan lukijaa irrottamaan sivut katkoviivaa pitkin ja koostamaan niistä yksi suuri yhtenäinen kuvio. McCafferyn mukaan kyseessä on ”kartografinen projekti”, ja hän kertoo, että kuviot on toteutettu pitämällä etukäteen muotoon leikattua kaavainta tai peitettä (*mask*) varsinaisen konekirjoitussivun päällä. Uusmaterialistisessa kontekstissa on huomionarvoista, että tekijä vähättelee omia intentioitaan ja korostaa kirjoituskoneen osuutta tasavertaisena toimijana: ”The panels grew directly through the agency of the typewriter”. (bpNichol 1987, 72.)[7] Jatko-osa, *Carnival: The Second Panel* (1977), käyttää lisäksi muita keinoja ja välineitä: kumileimasimia, käsinkirjoitusta, hiilipaperia sekä kopiokoneella lukukelvottomaksi käsiteltyä tekstiä (bpNichol 1987, 73). Leimasin suhteellistaa osuvasti käden ja koneen erottelua: mekaaninen periaate on aivan sama kuin koneen kirjasinvarressa, mutta asettelu tehdään käsivaralla (ks. kuva 2).



Kuva 2. Teoksesta *Carnival: The Second Panel* (McCaffery 1977).

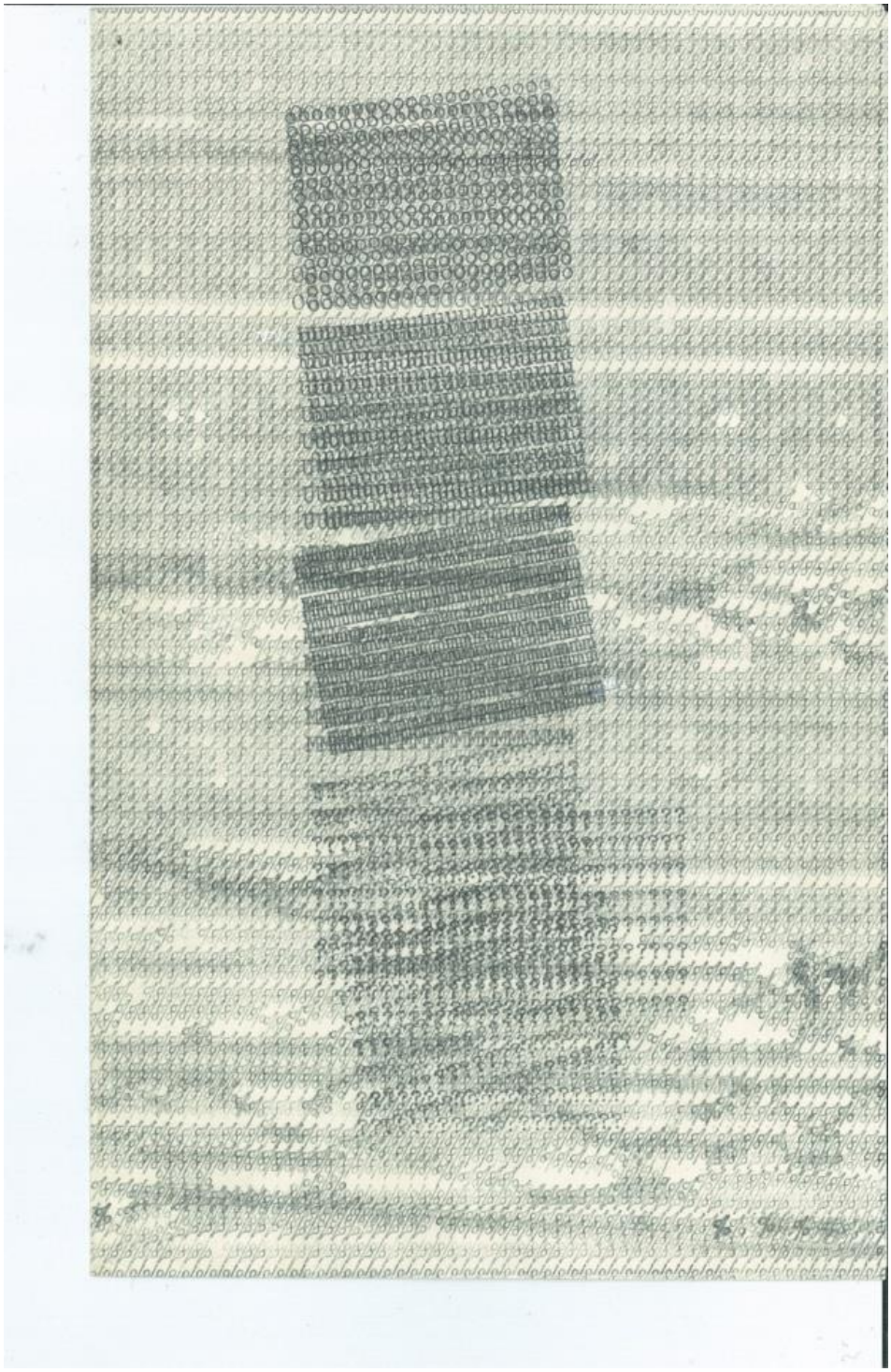
Nykylukijasta McCafferyn runous vaikuttaa kenties poikkeuksellisen idiosynkraattiselta, koska kirjoituskoneita ja niitten jälkeä ei juuri näe jokapäiväisessä käytössä; tämä tuottaa siihen yhden välittävän ja vieraannuttavan elementin lisää. Mutta *Carnival* ja muut typestractit poikkeavat radikaalisti myös oman aikansa tyypillisistä ja jokapäiväisistä konekirjoitteista sekä tekotavoiltaan että ulkonäöltään.

Jo yksittäisillä sivuilla kokonaishahmo on melko ylenpalttinen; siellä täällä on kyllä ohuita valkeita juovia, jokia, mutta marginaalit puuttuvat ja teksti ulottuu joka suunnassa reunaan asti, mikä tuottaa vaikutelman kuin jotakin valuisi kaikkialla yli. Kuten Deleuzen ja Guattarin kuvailemaa kirjaa, sitä voi hahmottaa kartografiana: siinä on territorioita, rajattuja ja määriteltyjä alueita, mutta myös paon viivoja, jotka eivät rajoitu näihin alueisiin, samoin vaihtelevia intensiteettejä, tiheitä ja väljiä, kerrostuneita ja murtuneita alueita. Voi kuitenkin väittää, että yksittäiset typestractit ovat fragmentteina, kappaleina ainetta, vielä radikaalimpia, koska niiltä puuttuu kirjan tarjoama välitön konteksti ja suoja.

Valtaosa McCafferyn visuaalisista runoista on julkaistu pieninä painoksina chapbookeissa ja esimerkinomaisesti antologioissa.[8] Ensimmäinen perusteellinen kokoelma, *Revanches*, ilmestyi vasta vuonna 2015. Keskityn seuraavassa siihen, koska se sisältää ennen julkaisemattomia tekstejä ja siinä faksimilet ovat teknisesti laadukkaimmat.

Kokoelman sarjassa ”Typestracts (1969–74)” on kymmenen tekstiä. Näistä ensimmäinen muodostuu kirjan sivun muotoisesta nelikulmiosta; mittasuhteiltaan se seuraa A4-arkin muotoa ja selvästi rajattuna täyttää samanmuotoisen tekstialueen kuin tavallinen proosaksi asemoitu teksti (ks. kuva 3). Tausta on muodostettu kauttaaltaan prosenttimerkeistä, %. Rivit ovat suorat, mutta normaaleja rivivälejä ei ole, vaan rivit sijoittuvat toistensa lomaan tai osin päällekkäin. Muodostuu harsomainen kuvio, jossa on siellä täällä aukkoja ja paikoin tiheämpiä kohtia. Keskellä on allekkain neljä nelikulmiota, jotka muodostuvat (järjestyksessä ylhäältä alas) *o*-, *u*- ja *m*-kirjaimista ja kysymysmerkeistä. Ne eivät ole aivan suorassa linjassa pohjakuvion kanssa, mikä tuottaa hieman tärähtäneen vaikutelman. Erityisesti kysymysmerkkikuviosta voi erottaa monta kerrosta, koska ne eivät osu täysin tarkasti kohdakkain.

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus



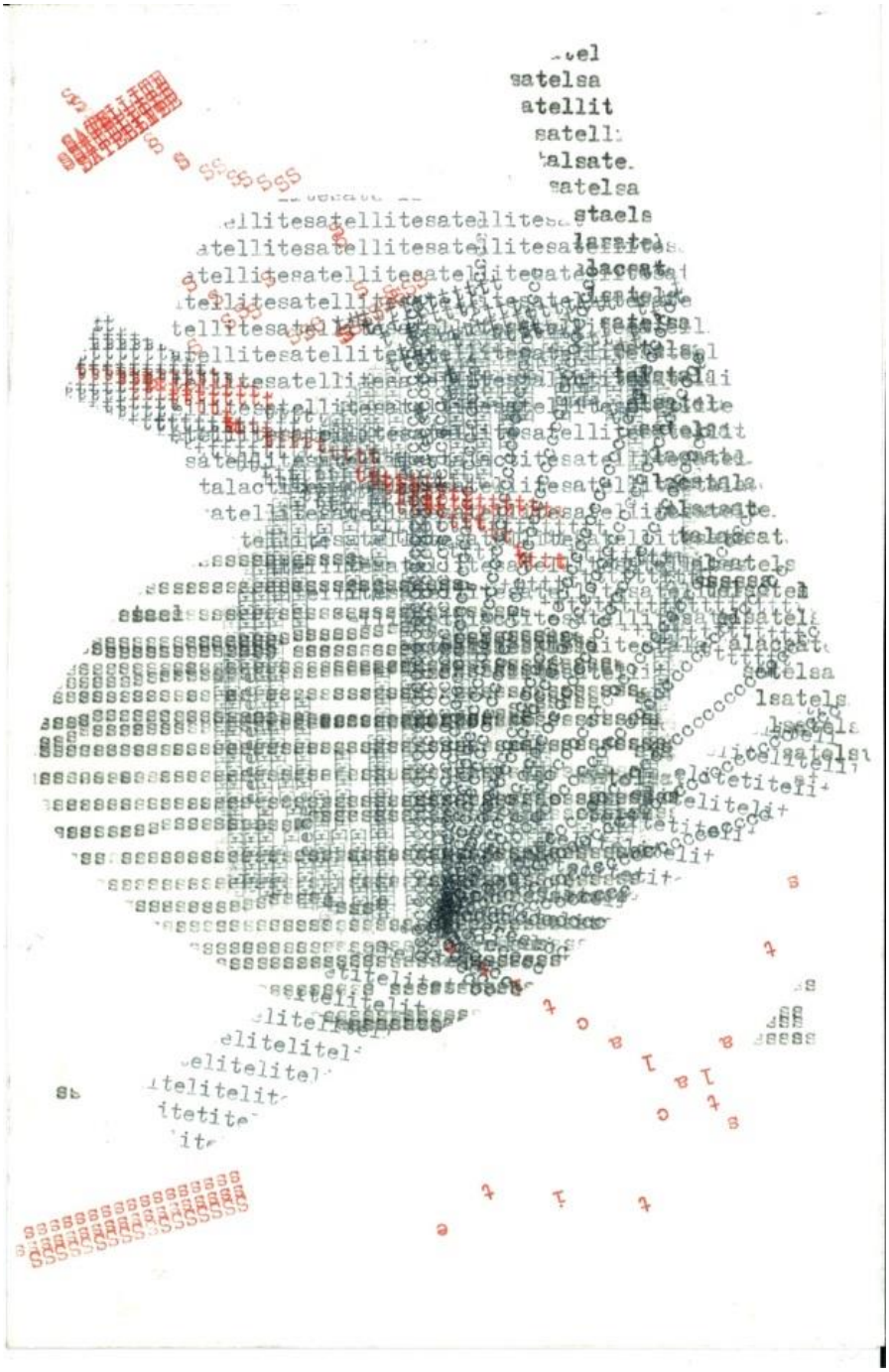
Kuva 3. Sarjasta ”Typestracts” (McCaffery 2015, 28).

Mukaan valitut grafeemit ovat merkitseviä sikäli, että ne olennoivat nimenomaan kirjoitusta tai *kirjoituksellisuutta*. Merkeistä ei muodostu kuviota, joka esittäisi jotain ikonisessa mielessä. Kirjaimista ei myöskään muodostu mitään tunnistettavaa sanaa. Erityisen selvästi näin on prosenttimerkkien kohdalla; kuten Derrida (1976, 39) huomauttaa, matemaattiset symbolit, jotka eivät esitä foneemeja, todistavat osaltaan, että kirjoitusta ei voi pelkistää puheen representaatioon. Varsinaisten kirjainten, *o*:n, *u*:n ja *m*:n, kohdalla on päälletysten pieniä ja isoja kirjaimia. Ne viittaavat siis tiettyihin ortografisiin funktioihin (kuinka merkitään erisnimi, kuinka uuden virkkeen alku), jotka puuttuvat verbaalista puheesta. Kysymysmerkki puolestaan on länsimaisessa

kirjoitusjärjestelmässä se, joka yksittäisenä merkkinä kantaa kaikista eniten semanttista ja pragmaattista informaatiota. Saman merkin toistuminen tuo ilmi, että jopa yksittäiset lyönnit ovat singulaarisia: yhdellä rivillä voi huomata paljonkin materiaalista variaatiota, kun lyönnin voimakkuuden vaihtelu tuottaa paikoin vaaleampia, paikoin tummempia merkkejä.

Sekä *Carnivalin* että muitten typestractien voi lukea kommentoivan tyypillisiä konekirjoitetun tekstin konventioita. Siinä vaiheessa, kun kirjoituskone otetaan 1800-luvun lopulla laajalti käyttöön byrokratiassa ja liiketoiminnassa, sen tehtävä on ennen kaikkea tehostaa informaationkulkua eli tuottaa standardoitua ja helppolukuista tekstiä. Tärkeä kriteeri on, että kirjaimet voi erottaa toisistaan mahdollisimman vaivattomasti. Tätä korostaa entisestään koneen tasalevyinen fontti, jossa jokainen merkki, olkoon *i* tai *M*, vie rivillä saman verran tilaa. Standardi on sellainen hygieeninen pinta, jossa kukin merkki pysyy omassa tilassaan. Tavallisesti pidetään virheenä, jos ne osuvat päällekkäin tai ylipäätään koskettavat toinen toistaan. McCafferyn runoja puolestaan asuttavat pikemminkin Foucault'n kuvaamat "epämääräiset, massiiviset tai hämärät ryhmät". Kirjainmerkit sijoittuvat päällekkäin ja toistensa lomaan ja muodostavat siten eriasteisia sommitelmia.

Sapluuna rajaa välttämättä osan tekstistä ulkopuolelle. Toisin sanoen fyysisessä kirjoitusprosessissa syntyy ylijäämää, joka ei näy valmiissa teoksessa – suplementti tai virtuaalinen osa. Itse poistosta jää kuitenkin selvä merkki, kun kuvion ulkorajalla kirjaimet useimmiten leikkautuvat halki ja niistä näkyy vain puolikas (ks. kuva 4). Kuviot ovat siis fragmentteja hyvin konkreettisessa ja *kirjaimellisessa* mielessä. Niiden reuna on huokoinen ja avoinna kohti ulkopuolta.



Kuva 4. Sarjasta ”Typestracts” (McCaffery 2015, 30).

Proosan kierre: kuinka kirjoituskoneella piirretään

Kuten edellä todettiin, uusmaterialismi korostaa materian aktiivista ja arvaamatonta liikettä ja McCafferyn mukaan samat epävakaat voimat operoivat kielessä ja kirjoituksessa. McCaffery liittää protosemantiikkaansa käsitteitä varsin erilaisista teoriaperinteistä. Kaksi tärkeintä ovat Lucretiuksen *clinamen* ja Ilya Prigoginen ja Isabelle Stengersin *dissipatiiviset järjestelmät*. Lucretiuksen luonnonfilosofiassa clinamen tarkoittaa pienen pientä siirtymää atomin liikkeessä, jolloin se poikkeaa reitiltään ja törmää muihin atomeihin.[9] Hän myös ehdottaa ilmiölle analogiaa kielessä, vielä tarkemmin kirjoituksessa, ja rinnastaa atomit ja aakkosten kirjaimet: ”Aakkoset paljon voi, eri

järjestyksihin pannut, / yhdistelmiä voi olioiden alkuset tehdä / runsaammin, oliot erilaiset saa siten muodon" (Lucretius 1965, I.827–829). Erityisen hyvin kirjain-atomien toimintaa dramatisoi anagrammi. Kyse ei kuitenkaan ole pelkästä sanaleikistä, jossa yksittäisen sanan kirjaimet järjestetään uudelleen niin, että syntyy jokin toinen sana, vaan olennaisesta periaatteesta, joka määrittää kaikkea aakkoskirjoitusta. Anagrammi olennoi hyvin perustavalla tavalla kirjoitusta aineena – kaikki merkitys perustuu tietyn materiaalisen varannon permutaatioihin.

Luonnostellessaan uusmaterialistisen taiteentutkimuksen lähtökohtia Barbara Bolt (McCafferystä tietämättä) nostaa esiin juuri clinamenin käsitteen. Hän vetoaa Epikurokseen, jonka mukaan oleva muodostuu aina materiaalisissa prosesseissa. Atomeihin vaikuttaa ennustamaton ja epävakaa kierre, clinamen, joka saattaa asiat liikkeeseen ja tuottaa dynaamisia prosesseja ja muodonmuutoksia. Boltin mukaan clinamenissa on jo läsnä ajatus aktiivisesta ja toimivasta aineesta ja tällaisena se juontuu nykyiseen uusmaterialismiin saakka. (Bolt 2013, 1–2.)

Clinamenin ohella toinen tärkeä viitepiste McCafferyn poetiikalle on epävakaa termodynamiikka (*non-equilibrium thermodynamics*) ja erityisesti niin sanotut dissipatiiviset järjestelmät, joita Prigogine ja Stengers käsittelevät teoksessaan *Order Out of Chaos*. Dissipatiivinen järjestelmä on avoin, dynaaminen ja käy vaihtoa ympäristönsä kanssa (Prigogine & Stengers 1985). McCaffery omaksuu heiltä erityisesti ajatuksen, että jopa vakaaseen järjestelmään sisältyy monia epävakaita alijärjestelmiä, jotka painostavat sitä kohti tuhlausta ja epätasapainoa. Tämä ajatus on sovellettavissa myös kieleen. (McCaffery 2001, xvii–xviii.) Diana Coole ja Samantha Frost korostavat niin ikään Newtonin jälkeisen fysiikan roolia uusmaterialistisen teorian taustalla ja nostavat esiin erityisesti 1970-luvun kaaos- ja kompleksisuusteoriat. Fyysinen maailma muodostuu ei-lineaarisissa, epävakaissa ja monimutkaisin tavoin toisiinsa kietoutuneissa prosesseissa. Näissä emergenteissä järjestelmissä aine toimii dynaamisesti, itseään organisoiden ja muotoaan muuttaen. (Coole & Frost 2010, 7–15.)

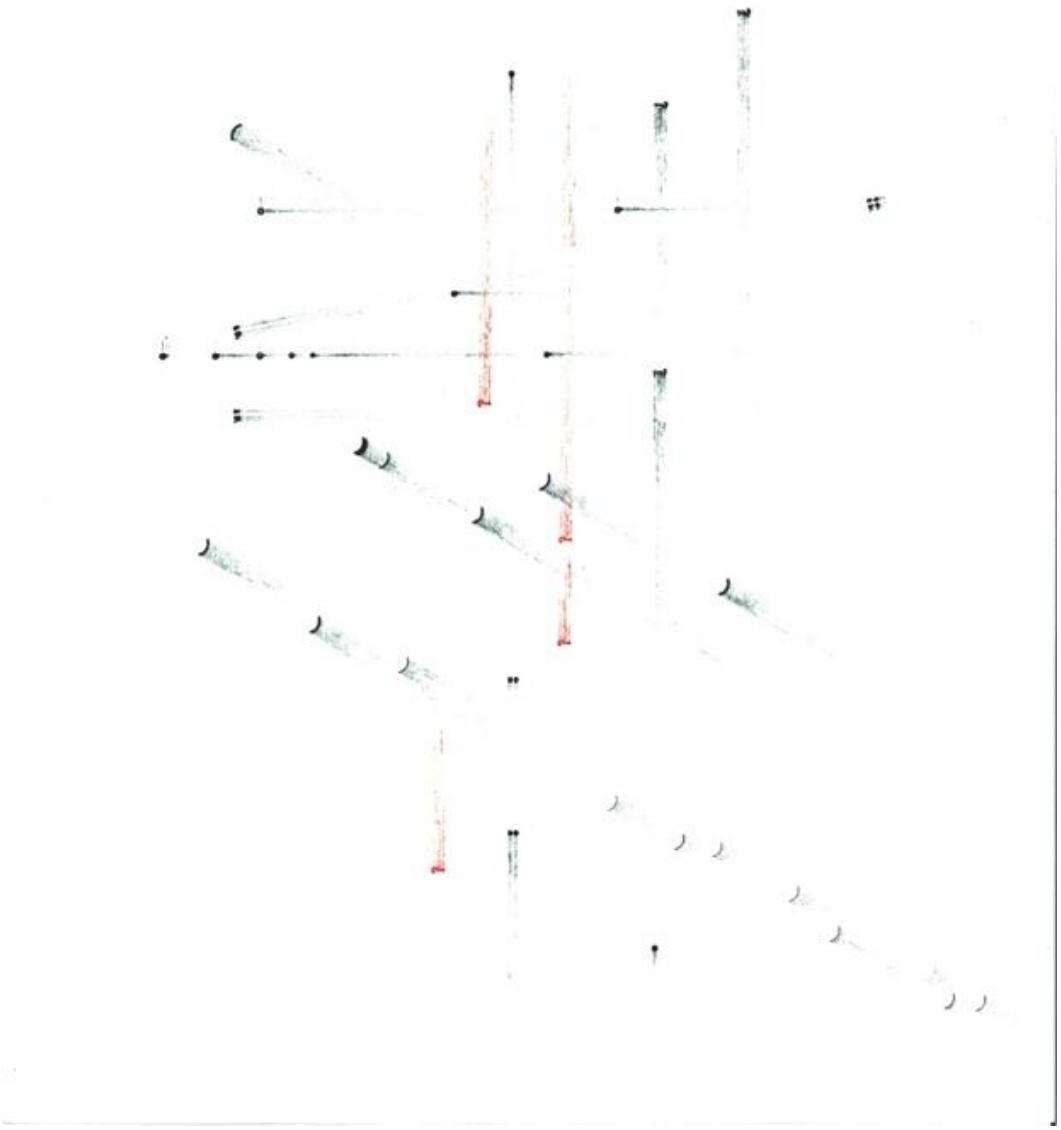
Tältä kannalta erityisen kiinnostava on McCafferyn 13-osainen sarja "Origins of Prose" vuodelta 1970. Sekin on toteutettu kirjoituskoneella mutta poikkeaa esimerkiksi *Carnivalista* monin tavoin. Se on asemoinniltaan huomattavasti väljempi, ja toisin kuin *Carnivalin* laajoissa ja tiheissä tekstipinnoissa, huomio kiinnittyy yksittäisiin grafeemeihin. Grafeemien asemointia ei jäsennä minkäänlainen typografinen ruudukko, vaan niistä muodostuu pikemminkin vapaa ja säännötön sommitelma. Yksittäiset grafeemit ovat tunnistettavissa – mukana on kirjaimia ja välimerkkejä – mutta muste on levinnyt sillä tavoin, että niiden perässä on eräänlainen häntä, kuin vanavesi tai haamukuva (ks. kuvat 5 & 6).

McCaffery paljastaa, että tällainen liukuva jälki on toteutettu painamalla kirjoituskoneen näppäintä pohjassa ja liikuttamalla samaan aikaan paperia (2015, 124–125). Keino on siis spesifi juuri kirjoituskoneelle, mutta konetta käytetään hyvin epätyypillisesti. McCaffery itse vertaa ohimennen jälkiä komeetan pyrstöön (2015, 124–125). Niissä ei kuitenkaan ole sellaista kiintopistettä, joka määrittäisi, millaisesta mittakaavasta on kyse, joten niitä voi ajatella myös fraktaalisina muotoina, jotka kertautuvat samanlaisina skaalasta toiseen. Yhtä hyvin kuin planeetan kokoisina kappaleina, niitä voi pitää esimerkiksi atomin tai kvarkin kokoisina partikkeleina.

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Kuva 5 . Sarjasta ”Origins of Prose” (McCaffery 2015, 44).

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus



Kuva 6. Sarjasta ”Origins of Prose” (McCaffery 2015, 53).

Sarjan voi siis lukea dramatisoivan clinamenin dynamiikkaa, yllättävää kierrettä tai siirtymää atomin radalla. Koska ”Origins” kuvaa juuri kirjainten liikeratoja, se itse asiassa visualisoi Lucretiuksen rinnastuksen, jonka mukaan atomeissa ja aakkosissa vaikuttaa samanlaisia voimia. Siinä miten liikettä ja muutosta esitetään yksittäisen kuvan puitteissa, sitä voi verrata myös sarjakuvan vauhtiviivoihin tai Marcel Duchampin maalaukseen *Alaston laskeutuu portaita* (1912). Sulkeita ja pilkkuja, joita sarjassa käytetään erityisen runsaasti, voi hahmottaa jo itsessään kierteinä.

Normaalisti kirjoituskone tuottaa merkin kokonaisuudessaan kerralla, yhdellä iskulla, ei sillä tavoin vaiheittain kuin esimerkiksi käsin kirjoittaessa (*t*:n viivat, *i*:n pisteet ja vastaavat). ”Origins”-

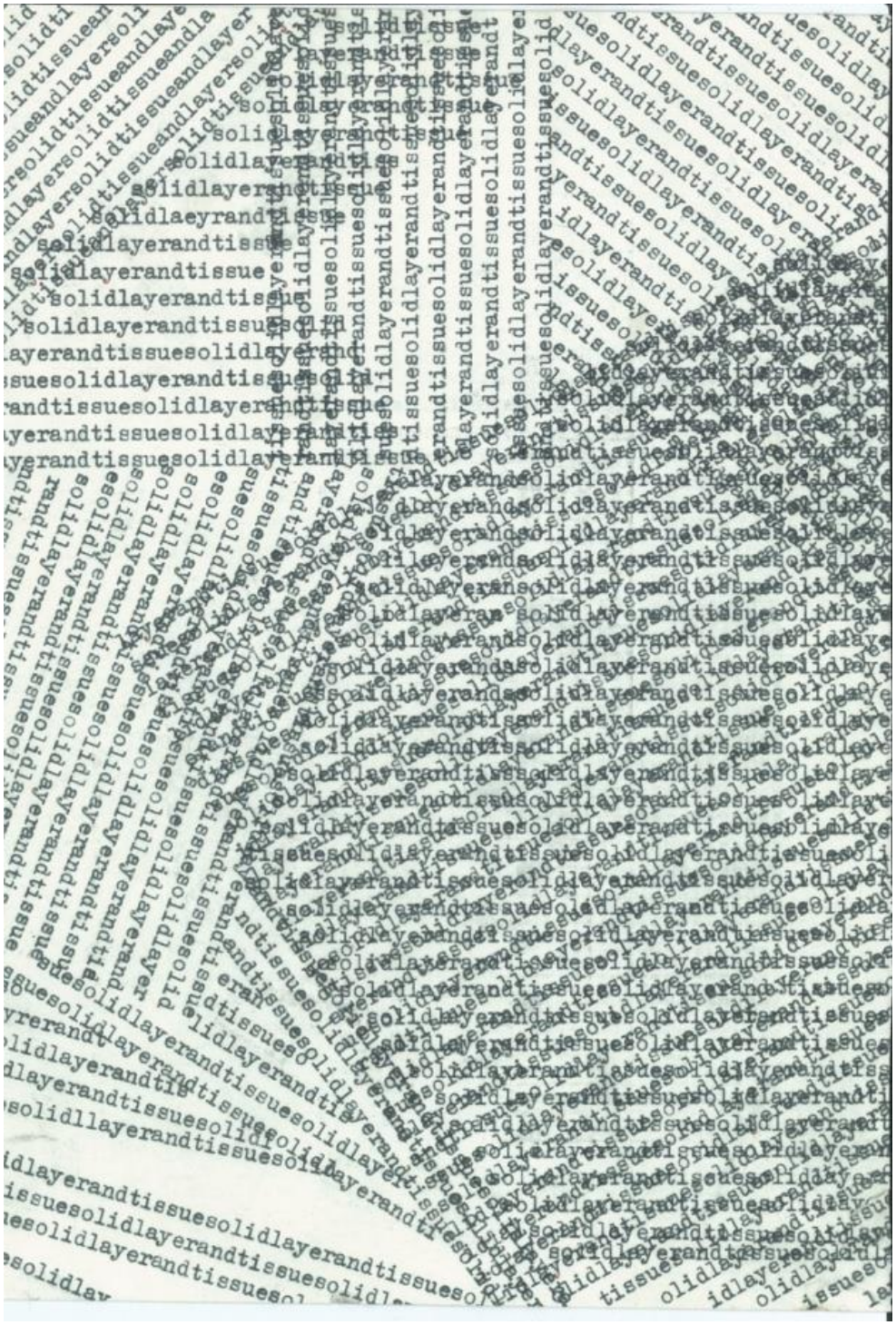
sarjassa jopa yhden merkin sisään muodostuu värin ja intensiteetin vaihtelua. Se tuottaa vaikutelman, että merkin materiaalisuus on muovailtavaa ja virtaavaa.

Sarjan otsikko on monimielinen – tavallisesti proosa viittaa joko tekstin asemointiin (tasatut marginaalit) tai tyyliä koskevaan arvostelmaan (”proosallista”). Sitä voi kuitenkin ajatella myös suhteessa kertovaan tekstiin, erityisesti siinä klassisen narratologian mielessä, että kerronta on nimenomaan *tapahtumien* esittämistä. Siihen on kirjautunut dynaamisen tekoprosessin fyysinen jälki, ja se osoittaa, että kirjoituskoneesta on muuhunkin kuin uusintamaan valmiita merkkejä.

Yhdessä merkkien vektoreista muodostuu voimien, intensiteettien, tulemisten ja paon viivojen kenttä. Siinä operoidaan yksittäisillä merkeillä, jotka edeltävät sana- ja lausetasoa; ne ovat siis McCafferyn termein protosemanttisia. Mutta yksittäisten merkkienkin hahmo häilyy siinä määrin, että ne ovat pikemminkin keskellä tulemisen prosessia kuin jotakin tarkoin määrittynyttä. Deleuzen mukaan tuleminen (*devenir*) ei tarkoita muuttumista pysyvästi joksikin muuksi vaan välissä olemista. Tulemisessa etsitään läheisyyden vyöhykkeitä. (Deleuze 2007, 17–18.) ”Origins”-sarjassa merkkien hahmo on liikkeessä ja niiden radat leikkaavat toisiaan mutta ne eivät silti sulaudu toisiinsa. Samalla kirjoituskone joutuu mukaan tulemisen prosessiin; siitä tulee jotain muuta kuin pelkkä *kirjoitus*kone, koska sillä piirretään. Merkkejä manipuloidaan kirjoituskoneella siten, että ne eivät vielä päädy semanttisen merkityksen piiriin vaan näyttäytyvät kaikessa aineellisuudessaan. Kirjoituskonesommitelmassa kielestä tulee deleuzeläisessä mielessä materiaalista.

Vaikka typestracteissa korostuvat kirjoituksen materiaaliset ominaisuudet, niissä kaikissa ei silti täysin hylätä semanttista mieltä. Monin paikoin voi erottaa aivan lukukelpoisia katkelmia ja tunnistettavia sanoja. Niiden konteksti vain on avoin tai alimääräinen. Valtaosin katkelmat ovat niin lyhyitä, esimerkiksi muutaman sanan lausekkeita, ettei ole mahdollista liittää niitä mihinkään tekstilajiin tai arvioida niiden rekisteriä. Näissäkin korostuu aakkosto materiaalisena varantona, kuten *Carnival: The First Panelin* katkelmassa ”eye level eve”, jossa kaikki sanat ovat palindromeja eli muodostavat saman merkkiketjun alusta loppuun ja lopusta alkuun. Palindromi on läheistä sukua anagrammille; molemmissa tulee korostuneesti esiin, miten aakkoskirjoitus perustuu tietyn rajatun joukon permutointiin. *Carnival* purkaa kauttaaltaan tavanomaista lukemisjärjestystä (vasemmalta oikealla ja ylhäältä alas), mutta se muistuttaa myös, että tavallisiinkin aakkoskirjoituksen sanoihin sisältyy vaihtoehtoisia suuntia.

Yksi *Revanchesin* typestracteista muodostuu pelkästään fraasista ”solidlayerandtissue” toistettuna koko arkin mitalta ilman välilyöntejä mutta siten, että osa tekstisegmenteistä on päällekkäin ja hieman eri kulmissa toisiinsa nähden (ks. kuva 7). Näin se aktivoi diskurssin ja alustan suhteen: graafinen pinta muodostaa itseensä viittaavasti yhtenäisen kerroksen (”solid layer”) mutta se lepää orgaanisen kudoksen eli paperin varassa (”tissue”).



Kuva 7. Sarjasta ”Typestracts” (McCaffery 2015, 31).

Lopuksi

Tässä artikkelissa olen käsitellyt Steve McCafferyn kirjoituskonerunoutta ja kielen materiaalisuutta sekä niiden yhteyttä nykyiseen uusmaterialismiin. Uusmaterialistinen käsitys aineesta aktiivisena ja dynaamisena toimijana on monin tavoin läsnä jo language-runoudessa ja McCafferyn teoreettisissa teksteissä, mutta näiden omintakeisena piirteenä on se, että myös kieli käsitetään toimivana aineena. McCafferylle kieli on materiaalinen kenttä, jolla erilaiset voimat leikkaavat. Näin ollen myös

uusmaterialismiin, jonka piirissä on argumentoitu kielen dominanssia vastaan, avautuu uusi näkökulma, kun kieli itse hahmottuu materiaalisena.

Deleuzen ja Guattarin koneellinen sommitelma luonnehtii McCafferyn kirjoituskonerunoutta ainakin kahdella tapaa: sekä kirjoitustilannetta, kirjoittajan ja koneen yhteistoimintaa, että itse kirjoituksen visuaalista jälkeä. Kirjoitusväline on jo kone kaikessa materiaalisuudessaan; koneellisessa sommitelmassa, joka on aina väliaikainen ja tilannekohtainen, kirjoittaja muuntelee sitä erilaisin lisäyksin. Graafista jälkeä voi manipuloida monin tavoin, mutta siihen kuuluu myös elementtejä, jotka ovat spesifejä koneelle itselleen. Tällöin korostuu kirjoituskoneen tuottava osuus, mutta ennen kaikkea siksi, että sommitelmaan lisäillään kaikkea ylimääräistä, kuten sapluunoita, tai konetta käytetään ”väärin”. Myös teksti poikkeaa konekirjoituksen oletusasetuksista, kuten typografisesta ruudukosta ja selkeästä sanojen ja merkkien erottelusta. Sommitelmaan kytkeytyy siis yhtä lailla tekstin graafinen materiaalisuus. Se muodostaa visuaalisen kentän, jolla erilaiset voimat ja intensiteetit toimivat. Erityisesti niissä teksteissä, joissa kyllä operoidaan aakkoskirjoituksella mutta tunnistettavat sanat puuttuvat, kirjoitus näyttäytyy ennen kaikkea kappaleina graafista ainetta. Niillä on massa ja liike-energiaa, ja ne vaikuttavat toisiinsa samassa voimakentässä.

Vaikka siistiä ja helppolukuista pintaa häiritään kirjoituskonerunoudessa eri tavoin materiaalisuuden hyväksi, mukana on myös perinteisessä mielessä aivan lukukelpoisia osia. Se ei siis kiellä diskursiivista ulottuvuutta täysin vaan pikemminkin liukuu foneettisesta kirjoituksesta abstraktiin kuvallisuuteen ja takaisin. Muodostuu jatkumo syntaktisesti jäsentyneistä tekstikatkelmista sellaisiin, joissa kertautuu vain jokin yksittäinen grafeemi, ja edelleen täysin läpitunkemattomiin alueisiin, joita muste tahraa. McCafferyn kirjoituskonerunoudessa materiaalinen ja kielellinen ovat kytkeytyneet toisiinsa ja aktivoivat toinen toistaan. Luettavuuden manipulointi kuitenkin erottaa sen olennaisesti aiemmasta, kanonisoidusta 50-luvun konkretismista – sitä ei ole syyttä luonnehdittu ”likaiseksi”. Tekstistä ei voi eristää mitään yksiselitteisiä väittämiä, mutta se on transgressiivista aivan kirjaimellisessa mielessä, koska yksittäisten merkkien rajat eivät enää pidä.

Lähteet

Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.

Bernstein, Charles. 2012. “The Expanded Field of *L=A=N=G=U=A=G=E*.” Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*, edited by Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale, 281–297. London: Routledge.

Bolt, Barbara. 2013. “Toward a ‘New Materialism’ Through the Arts.” Teoksessa *Carnal Knowledge: Towards a ‘New Materialism’ Through the Arts*, edited by Estelle Barrett and Barbara Bolt, 1–13. London: I. B. Tauris.

bpNichol. 1987. “The Annotated, Anecdoted, Beginnings of a Critical Checklist of the Published Works of Steve McCaffery.” *Open Letter*, sixth series, no. 9 (Fall 1987): 67–92.

Coole, Diana, and Samantha Frost. 2010. “Introducing the New Materialisms.” Teoksessa *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, edited by Diana Coole and Samantha Frost, 1–43. Durham, NC: Duke University Press.

Deleuze, Gilles. 2007. *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä.* Suomentaneet Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles, ja Félix Guattari. 1992. ”Rihmasto. Johdanto.” Teoksessa *Autiomaa: Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*, toimittaneet Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki, 22–52. Helsinki: Gaudeamus.

Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jacques. 2005. *Paper Machine*. Translated by Rachel Bowlby. Stanford, CA: Stanford University Press.

Emerson, Lori. 2014. *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound.* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Federman, Raymond. 1979. *The Voice in the Closet*. Madison, WI: Coda Press.

Foucault, Michel. [1980] 2014. *Tarkkailla ja rangaista*. Suomentanut Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.

Gitelman, Lisa. 1999. *Scripts, Grooves, and Writing Machines: Representing Technology in the Edison Era*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Golding, Alan. 2006. “Language Writing, Digital Poetics, and Transitional Materialities.” Teoksessa *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, edited by Adalaide Morris and Thomas Swiss, 249–283. Cambridge, MA: The MIT Press.

Jaeger, Peter. 1999. *ABC of Reading TRG*. Vancouver: Talonbooks.

Kittler, Friedrich. 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Translated by Michael Metteer and Chris Cullens. Stanford, CA: Stanford University Press.

Kittler, Friedrich. 1999. *Gramophone Film Typewriter*. Translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press.

Lehto, Leevi. 2008. ”Language-runous.” Teoksessa *Alussa oli kääntäminen: 2000-luvun poetiikkaa*, 36–68. Turku: Savukeidas.

Lucretius. 1965. *Maailmankaikkeudesta*. Suomentanut Paavo Numminen. Helsinki: WSOY.

McCaffery, Steve. 1973. *Carnival: The First Panel, 1967–70*. Toronto: Coach House Press.

McCaffery, Steve. 1977. *Carnival: The Second Panel, 1970–75*. Toronto: Coach House Press.

McCaffery, Steve. 1980. "The Death of the Subject: The Implications of Counter-Communication in Recent Language-Centered Writing." *L=A=N=G=U=A=G=E* Supplement 1 (June 1980): n.p.

McCaffery, Steve. 2001. *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetics*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

McCaffery, Steve. 2015. *Revanches: Constellations, Typestracts & Other Visual Texts 1969–2009*. West Lima, WI: Xexoxial Editions.

McCaffery, Steve, and bpNichol. 1992. *Rational Geomancy: The Kids of the Book-Machine. The Collected Research Reports of the Toronto Research Group 1973–1982*. Vancouver: Talonbooks.

McHale, Brian. 2000. "Poetry as Prosthesis." *Poetics Today* 21.1 (Spring 2000): 1–32.

McLuhan, Marshall. [1969] 1984. *Ihmisen uudet ulottuvuudet.* Suomentanut Antero Tiusanen. Helsinki: WSOY.

Nietzsche, Friedrich. 1981. *Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe*. Abt. 3, Bd. 1. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinori. Berlin: Walter de Gruyter.

Peirce, Charles Sanders. 1960. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 3–4.* Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, MA: Belknap Press.

Perelman, Bob. 1996. *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Prigogine, Ilya, and Isabelle Stengers. [1984] 1985. *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. London: Fontana.

Silliman, Ron. [1987] 2003. *The New Sentence*. New York: Roof Books.

Silliman, Ron. [1986] 2007. "Language Realism Poetry." Teoksessa *In the American Tree: Language Realism Poetry,* edited by Ron Silliman, xvii–xxiii. Orono, ME: The National Poetry Foundation.

Weaver, Andy. 2011. "'the white experience between the words': Thoughts on Steve McCaffery's *Carnival, the second panel: 1970–75*." *Open Letter*, fourteenth series, no. 7 (Fall 2011): 130–146.

Wershler-Henry, Darren. 2005. *The Iron Whim: A Fragmented History of Typewriting*. Ithaca & London: Cornell University Press.

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Viitteet

[1] Pääosin kanadalaisessa *Open Letter* -lehdessä ilmestyneet raportit on myöhemmin koottu kirjaksi (McCaffery & bpNichol 1992). Johdannoksi TRG:iin ja sen teorioihin katso myös Jaeger 1999.

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

[3] Vaikka uusmaterialismin voi katsoa jo siirtyneen semiotiikan tuolle puolen, ei Peircen jaottelu välttämättä ole sen kanssa yhteismitaton. Peircellä kaikki ei ylipäätään pelkisty vain kieleen, ja juuri indeksi tuo mukaan materiaalisuuden, joka on välitöntä ja singulaarista.

[4] Tätä seikkaa käytettiin todisteena oikeudessa jo vuonna 1893 (tapaus *Levy v. Rust* New Jerseyssä), kahdeksan vuotta ennen kuin sormenjälkiä (Wershler-Henry 2005, 178).

[5] Federmanin vaikutuksen voi nähdä niin sanotun konkreettisen proosan tai laajemmin multimodaalisen fiktion uudessa nousussa 2000-luvulla. Esimerkiksi Mark Z. Danielewskin romaanissa *House of Leaves* (2000), kaikkien muiden typografisten ja visuaalisten keinojen ohella, yhden henkilökertojan teksti on Courier-fontilla, mikä tuottaa vaikutelman juuri kirjoituskoneen jäljestä.

[6] Lori Emersonin (2014, luku 3) media-arkeologinen analyysi Houédardin, Nicholin ja McCafferyn konkretismista sijoittaa teokset 60-luvun mediaaliseen kontekstiin ja selvittää termin *dirty concrete* alkuperää. Hän käsittelee *Carnivalia* muttei muita McCafferyn typestracteja. Alan Golding (2006) analysoi *Carnivalia* ja kahden muun language-runoilijan, Charles Bernsteinin ja Robert Grenierin, visuaalisia runoja välittävinä teksteinä, joilla on yhteyksiä aiempaan konkreettiseen runouteen mutta jotka ennakoivat jo digitaalisen runouden toimintatapoja. Andy Weaver (2011) lähilukee *Carnival: The Second Panelia* eri näkökulmista, muun muassa suhteessa Bahtinin karnevalismiin.

[7] Nicholin laatima bibliografia McCafferyn tuotannosta vuoteen 1987 saakka sisältää alaviitteissä haastattelun, jossa käsitellään teosten materiaaleja ja tekoprosesseja.

[8] McCafferyn kirjoituskone- tai muuta visuaalista runoutta antologisoitiin tuoreeltaan kokoelmassa *New Direction in Canadian Poetry* (1971) ja aivan hiljattain kokoelmissa *Typewriter Art: A Modern Anthology* (2014) ja *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century* (2015).

[9] Paavo Nummisen suomennoksessa clinamen on *sijansiirto*: ”suoraan kun alaspäin esisiemenet tyhjiön halki / syöksyvät painollaan, niin määräämättömin hetkin / syrjähtää radaltaan nuo määräämättömin paikoin, / hiukan vain, nimen että sä antaa voit sijansiirron” (Lucretius 1965, II.217–220). Englanninkielinen vastine on useimmiten *swerve*.