

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Vesa Kyllönen

## **KIINTEÄ PISTE MAAILMANKAIKKEUDESSA**

Umberto Eco ja tulkinnan politiikka

---

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2010

Tampereen yliopisto  
Taideaineiden laitos  
KYLLÖNEN, Vesa: KIINTEÄ PISTE MAAILMANKAIKKEUDESSA  
Umberto Eco ja tulkinnan politiikka  
Pro gradu -tutkielma, 149 s.  
Yleinen kirjallisuustiede  
Maaliskuu 2010

---

Tutkielma kokoaa yhteen Umberto Econ tulkinnan teorian, jonka avainkäsitteisiin kuuluvat avoin teksti, mallilukija ja -tekijä, *intentio operis*, *intentio lectoris* ja *intentio auctoris*. Econ teoreettisen tuotannon ohella teoriaa havainnollistetaan *Foucaultin heilurin* (1988) avulla. Se on tulkintaa tarkasteleva ja postmodernistinen romaani, joka seurasi *Ruusun nimen* (1980) menestystä. Genreltään se kuuluu metafyyssiseen salapoliisikertomukseen, jota tutkielma tarkastelee salapoliisikertomusta postmodernismin puitteissa uudelleenmäärittävänä muotona.

Tutkielman ensimmäinen luku asettelee Econ tulkinnan teoriaa 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla kirjallisuustieteessä käytyyn tulkintateoreettiseen keskusteluun (Hirsch, Fish, Derrida, Barthes, Foucault) ja esittelee samalla avoimen tekstin mallin, joka on tutkielman ydinkäsite siinä mielessä kuin se määrittelee tulkinnan luonteen ja tulkinnan poliittisia аспекteja. Avoimessa tekstissä merkitys liikkuu, jopa pakenee lukijaa. Teksti näyttäytyy siten poliittisen kamppailun kenttänä, jossa tulkintayhteisöt, tekijät ja lukijat pyrkivät kukin löytämään oman äänensä. Econ teoriassa tekijä on läsnä tekstissä mallitekijänä, joka tarkoittaa käytännössä tekstin tyyliä. Jotta lukija voisi tulkita tekstiä oikein, hänen on pyrittävä samastumaan mallilukijaan, siihen tekstin ymmärtävään potentiaaliseen lukijaan, jonka tekijä on tekstiä tuottaessaan tekstille oletanut.

Toinen luku laajentaa tätä kysymyksenasettelua tuomalla tulkinnan kysymyksen sen generiselle tasolle. Metafyyssinen salapoliisikertomus avaa uudelleen perinteisen, analyyttisen salapoliisikertomuksen keskeiset teemat ja tarkastelee niitä itsetietoisemmin. Näistä teemoista kolme olennaisinta ovat lukijan ja etsivän välinen kilpailun ja kumppanuuden dialektiikka, rihmastomainen labyrinti salapoliisikertomuksen tiedollisena mallina sekä abduktio päättelyn, tulkinnan ja arvaamisen metodina. *Foucaultin heilurissa* keskeisenä prismana, joka yhdistää nämä teemat, on kabbalistinen sefirot-puu, joka toimii myös kerronnallisena mallina ja liittyy siten nämä kysymykset ensimmäisessä luvussa käsiteltyyn tulkinnan filosofiseen tasoon.

Kolmas luku tuo tekstiesimerkkien avulla esiin ne ongelmat, joita avoimen tekstin tulkitseminen luo tulkintayhteisöjen välille. Se alkaa Econ lanseeraaman hermeettisen semioosin käsitteen historiallisella kartoituksella ja etenee nykyaikaan, jossa Econ mukaan hermeettistä semioosia aletaan olennaisesti parodioida. Semioosina siinä on yleisesti kyse tavasta, jolla jokainen merkki liittyy jokaiseen toiseen merkkiin. Merkin kirjaimellinen merkitys sivuutetaan. Hermeettinen semioosi on kiinteästi avoimeen tekstiin liittyvä tulkinnan metodi, sillä siinä ei välitetä niinkään tekijästä ja tekstin merkityksestä itsessään, vaan enemmänkin tekstin mahdollisuuksista kytkeytyä toisiin teksteihin.

---

Avainsanat: Umberto Eco, intentio, avoin teksti, tulkinta, politiikka, metafyyssinen salapoliisikertomus, lukija, mallilukija, mallitekijä, rihmasto

# SISÄLLYS

Johdanto.....	1
1. Tulkinnan filosofinen taso.....	10
1.1. Tulkinnan reunaehdoista.....	13
1.2. Teksti tulkinnan kenttänä.....	23
1.3. Tekijän kuolema ja tekstinkierron liike.....	35
2. Tulkinnan geneerinen taso.....	47
2.1. Salapoliisikertomus klassisesta metafysiseen.....	49
2.2. Rihmasto metafysisen salapoliisikertomuksen tiedollisena mallina.....	60
2.3 Etsivän ja lukijan suhde metafysisessä salapoliisikertomuksessa.....	78
2.4. Abduktio rikostutkinnan ja tulkinnan metodina.....	86
3. Tulkinnan hermeettinen taso.....	96
3.1. Hermeettinen semioosi ja initiatorinen hermeneutiikka.....	101
3.2. Eversti Ardentin viesti: tulkinta ja vastatulkinta.....	110
3.3. Hermeettisen parodian seuraukset.....	124
4. Lopuksi.....	135
Kirjallisuus.....	141
Liitteet.....	149

## JOHDANTO

Kun lukijalla on teksti jolta kysyä, olisi irrelevanttia kuulustella kirjailijaa, kirjoitti Umberto Eco vastauksessaan "Reading My Readers" (1992, 820) epäilemättä aavistuksen vaivautuneena yhtäaikaisista kirjallisuustieteellisen toimijan ja kirjailijan rooleistaan. Tämä kaksinaisuus onkin tehnyt Ecosta julkisen kulttuurihenkilön, joka kerää teksteillään yhteen paitsi erilaisia lukijoita myös erilaisia tulkintamalleja. Econ kirjallisuustieteellisen aseman vuoksi hänen romaaninsa ovatkin erityisen vaativan tarkastelun alla. Toisaalta juuri tietoisuus Ecosta viihdyttäviä, mutta filosofisia romaaneja kirjoittavana kirjailijana on ohjannut ymmärrystämme hänestä asiantuntijana.

Etenkin kirjallisuustieteen ja semiotiikan piirissä Eco tunnetaan monitahoisesta urastaan, joka kattaa niin kulttuurintutkimuksen, kirjallisuusteorian kuin muidenkin humanististen tieteiden aloja. Toisinaan Econ tieteellinen toiminta on jaettu kolmeen vaiheeseen, joka levittäytyy esisemioottista semioottiseen ja edelleen tekstiteoreettiseen kauteen semioottisen kauden ollessa eräänlaista kultakautta. Econ viitataan useimmiten juuri semiootikkona. Semiotiikan ja fiktion mennessä ajoittain päällekkäin on esitetty, että Econ semioottinen kausi huipentuu hänen esikoisromaaninsa *Ruusun nimeen* (1980/1985), jonka loppu kielii siitä, ettei kaikenkattava ja yleismaailmallinen merkkitiede pysty kuvailemaan erikoisalaansa, ympäröivää maailmaa merkkeinä riittävän kattavasti. Samaa voidaan sanoa myös Econ toisen romaanin, *Foucaultin heilurin* (1988/1989) päätöksestä. Romaani kuvailee laajasti merkitsemisen ja tulkinnan rajoja ja näyttää viimein lakkaavan kohdassa, jossa ilmiöiden tulkitseminen merkkeinä ei enää riitä tai tunnu mielekkäältä. Käsilläoleva tutkielma painottuu juuri tämän kysymyksen tarkasteluun luotaamalla niitä tulkintapoliittisia mahdollisuuksia ja rajoituksia, joita paitsi Econ romaani myös Econ teoreettinen tuotanto nostaa esiin. Fiktioidensa myötä Eco on nimittäin selvästi siirtynyt etäämmäs semiotiikasta kohti tekstilähtöisempää ja lukijan roolia tarkastelevaa analyttisyyttä. Tarkemmat silmäykset Econ tieteelliseen tuotantoon kuitenkin osoittavat, ettei romaanikirjailija ole vain aloittanut siitä, mihin semiootikko on lopettanut. Myöhäiskauden Eco ei ole hylännyt varsinaisesti mitään aiemmin käsittelemästään, vaan 80- ja 90-luvun kirjoituksissaan hän on paneutunut enemmän tekstiteorian eri aspekteihin kyeten silti tarvittaessa hakemaan tukea myös aiemmasta tuotannostaan, aina 60-luvun varhaisista kirjoituksistaan saakka. Siten Econ tulkinnan teoria on kokonaisuudessaan hajallaan usean eri vuosikymmenen kirjoituksissa.

Suuri yleisö tuntee Econ ennen kaikkea kahdesta ensimmäisestä

bestselleristä ja toisaalta mediakulttuuria koskevista poleemisista kirjoituksista, joissa yhdistyvät taitavalla tavalla syvällisyys ja huumori, renessanssi-ihmisen laaja humanistinen tietämys ja myöhäismoderni<sup>1</sup> ironia. Tähän mennessä Eco on julkaissut viisi romaania, joista etenkin kolmea ensimmäistä<sup>2</sup> voidaan pitää merkittävänä kuvauksina myös yleismaailmallisista tulkinnan kysymyksistä. Niiden yhteinen määräävä piirre on niinkään selvästi kirjallisuustieteellinen. Siinä missä *Ruusun nimi* yhdisteli taitavasti salapoliisikertomusta ja historiallista romaania viihdyttäväksi ja teologisesti rikkaaksi kokonaisuudeksi, *Foucaultin heiluri* jatkaa samoista kysymyksistä, mutta on selvemmin teoreettisempi ja monimutkaisempi romaani. Se ei myöskään ole yhtä selvästi kategorisoitavissa mihinkään tiettyyn suuren yleisön tuntemaan genreen. Kirjallisuustieteen näkökulmasta *Foucaultin heiluri* keskittyykin ensisijaisesti havainnollistamaan niitä teemoja, joita Eco teoretisoi jotakuinkin samoihin aikoihin teoksessaan *The Limits of Interpretation* (1990) ja Cambridgen yliopistossa pidetyistä Tanner-luennoista kootussa kokoelmassa *Interpretation and Overinterpretation* (1992).

Kuten Econ edellä mainittujen kirjojen nimet jo osoittavat, kyse on ikivanhasta kysymyksestä, miten kirjallista tekstiä tulisi lukea eli mitä luennassa tulisi painottaa ja mihin lukijan tulisi nojautua, jotta ymmärtäisi tekstin oikein. Ecolle tämä kysymys on ollut mielenkiinnon kohteena jo varhaisesta vaiheesta lähtien. Hänen ensimmäisiin tieteellisiin esillepanoihinsa kuului *Opera Aperta* (1962)<sup>3</sup>, joka painottui modernismin tekstien luonteen kuvailuun siinä määrin kuin ne ovat sekä rakenteellisesti että kognitiivisesti avoimia. Suuren osan *Opera Apertasta* haukkasikin teksti James Joycen *Finnegans Wakesta* (1939), jossa Econ mukaan tämä tekstin avoimuus saa kenties osuvimman muotonsa. *Finnegans Wakessa* teksti muodostaa eräänlaisen "kaosmoosin", kaoottisen kosmoksen, jossa merkitykset kytkeytyvät alati toisiin merkityksiin ja lukijan on hyvin vaikea muodostaa tekstistä tiettyä selvärajaista kuvaa. 1950-1960-luvun italialaisissa vasemmistopiireissä vahvana elänyt ajatus marxilaisesta pohja- ja päällysrakenteen vastaavuudesta, so. tässä tapauksessa aktuaalisen maailman ja fiktion maailmojen vastaavuuksista, saa Econ tulkinnassa osuvan arkkiesimerkin, Eco nimittäin katsoo avoimen tekstin peilaavan olennaisella tavalla aikansa yhteiskunnallisia virtauksia.

Opera Apertan vaikutusta voidaan pitää merkittävänä

- 1 Suosin läpi tutkielman kuvailevaa termiä "myöhäismoderni", kun kyse on koetusta, aktuaalisesta todellisuudesta ja jokseenkin kulunutta termiä "postmoderni" vain, kun se liittyy Econ tekstien erityispiirteisiin ja kirjallisuuden geneerisiin vaihteluihin.
- 2 *Ruusun nimen* ja *Foucaultin heilurin* seuraaja on *Edellisen päivän saari* (1994/1995). Tämän teoksen jätän tutkielmassa lähes huomiotta, vaikka romaani käsitteleekin osittain samoja kysymyksiä kuin Econ kaksi ensimmäistä romaania.
- 3 *Opera Aperta* on saatavilla osittain englanniksi kokoelmassa *The Open Work* (1989). Alkuperäisteoksen toinen, James Joycea käsittelevä osa on käännetty englanniksi nimellä *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce* (1982). Econ käännösten suhteen on huomautettava, että useinkaan Econ tuotannon myöhemmät käännökset eivät ole suoria käännöksiä, vaan lähes poikkeuksetta uudelleenkirjoitettuja ja täydennettyjä laitoksia.

kirjallisuustieteelliselle keskustelulle. Myöhemmin Eco joutuikin puolustuskannalle, sillä samoihin aikoihin angloamerikkalaisessa ja etenkin ranskalaisessa keskustelussa alettiin painottaa yhä enemmän poststrukturalismin ansiosta lukijan vastuuta tulkinnan kysymyksissä. Uuskritiikille ominainen tekstikeskeisyys sai väistyä. Tekijä on kuollut, julistettiin myös ranskalaisissa yliopistoissa. Eco joutui puolustautumaan, sillä hänen mukaansa *Opera aperta* keskeinen sanoma tulkittiin jo alun alkaenkin väärin, nimittäin siten, että tekijä tai teksti itsessään eivät aseta tulkinnalle mitään rajoja ja lukija voi tulkita tekstejä mielensä mukaan (Eco 1992/2002b, 23; Eco 1990, 6, 50, 148). Avoinkaan teksti ei kuitenkaan salli mitä tahansa tulkintaa ja siten tulkinnalle on olemassa rajat. Tältä pohjalta Eco asettui myöhemmin kritisoimaan dekonstruktivisia tulkinnan metodeja pyrkien samalla luomaan siltaa takaisin tekstikeskeiseen lukutapaan. Econ sillanrakennustyö on mielenkiintoista, sillä samanaikaisesti on kiinnitetty paljon huomiota Econ kiinnostukseen lukijuudesta, jopa siinä määrin, että häntä on pidetty lukijalähtöisen kirjallisuusteorian keskeisenä nimenä. On totta, että monet Econ teksteistä todella painottuvat lukijan rooliin tekstin luennassa – joiltain osin kiinnostus on lähes patologinen – mutta samanaikaisesti itse tekstit luovat lukijalle toimintaympäristön ja aina kun Eco kirjoittaa lukijoista, hänellä on mielessään teksti jonka ääreen lukijat asettuvat.

Pyrin tässä tutkielmassa luomaan kokonaiskuvan Econ tulkinnan teoriasta. Econ laajasta tuotannosta on löydettävissä tiettyjä ydinteemoja, joissa kootusti puolustetaan tekstin merkitystä tulkinnassa ja tarkastellaan lukijan toissijaista asemaa tekstiin nähden. Käytän hyväkseni Econ teoreettisen tuotannon lisäksi *Foucaultin heiluria*, jossa edellä alleviivattu lukijan ja tekstin välinen kiinteä suhde täsmentyy, täydentyy ja merkitsee Econ tulkinnan teoriaa. Romanin puitteissa katson aiheelliseksi lähestyä myös kysymyksiä tulkinnan ja "ylitulkinna", lukemisen ja "väärinlukemisen" suhteista siinä määrin kuin ne koskettavat merkityksen muodostamista. Kysymys ylitulkinnasta tuo esiin myös tekstin tulkintaan väistämättä liittyvän poliittisen aspektin. Kuka määrittelee, mitkä ovat oikeita tulkintoja? Voidaanko tekstiä lukea miten vain ja jos voidaan, kuka ottaa vastuun? Muodostuuko tekstin lukijoiden välille eturyhmiä, jotka ajavat asiaansa ja tavoittelevat valtaa suhteessa tekstin merkityksiin? Vai onko tekstillä sittenkin valtaa lukijoihinsa? Entä tekijällä?

Tutkielma etenee yleiseltä tasolta yksityiseen siten, että tulkinnan filosofian perustavien lähtökohtien kautta edetään tekstin genren huomioon ottamiseen ja edelleen niihin tekstin osiin, jotka ovat kaikkein tulkinnanvaraisimpia ja siten henkilökohtaisempia. Sattuvasti juuri tutkielman kolmas luku käsittelee myös selvimmän henkilökohtaisen yleisyyttä, keinoja joilla lukijan yksittäisistä tulkinnanvaraisuuksista

tehdään yhteistä omaisuutta. Ensimmäinen luku esittelee Econ tulkinnan teorian keskeistä käsitteistöä ja suhteuttaa niitä muuhun 1950-luvun jälkeen käytyyn kirjallisuustieteelliseen keskusteluun tulkinnasta. Painopiste on kuitenkin tekstissä, jonka luonne alkaa muuttua, monimutkaistua ja käydä avoimemmaksi samaan aikaan: jo *Finnegans Wakesta* lähtien on julkaistu tekstejä, teoksia ja romaaneja, jotka vuotavat modernismin määritelmistä yli, ja joita usein kohdellaan postmodernistisina. Kirjallisuustieteen paradigman keskiöön nousevat 1960-luvun myötä dekonstruktio ja erilaiset lukijaorientoituneet tulkintamallit. Ennen kaikkea tekstin merkitysten katsotaan olevan enemmänkin liikkeessä kuin paikalleen tekstiin pysähtyneitä. Samalla tekijän valtaa tekstin merkityksiin halutaan supistaa. Dekonstruktivisessa luennassa kielen, tekstin ja maailman suhteiden tarkastelu antaakin merkittävällä tavalla vastuun lukijalle.

Toinen luku keskittyy lukijan valmiuksiin tällaisia postmodernistisia tekstejä kohdattaessa. Salapoliisikertomusta voidaan pitää erityisenä lukemista ja tulkintaa korostavana kertomusmallina ja myös Econ kaksi ensimmäistä romaania on yhdistetty sellaiseen salapoliisikertomuksen genreen, joka on oikeastaan mahdollinen vain postmodernismissa. Tätä genreä kutsun tässä tutkielmassa metafysiseksi salapoliisikertomukseksi. Luvussa havainnollistetaan myös *Foucaultin heilurin* avulla niitä konkreettisia ongelmia, joita sekä kertomuksen salapoliisi että lukija kohtaavat uudessa genressä. Tulkinnan kysymykset nojaavat pitkälti paitsi lukijan ja salapoliisin väliseen kilpailuun rikoksen selvittämiseksi myös näiden väliseen kumppanuuteen. Juuri kumppanuus tukee metaforaa, jossa etsivän suorittama quest on verrannollinen lukijan tulkintatyöhön. Samalla salapoliisikertomukselle ominainen abduktio päättelyn ja arvaamisen metodina kytkee tulkinnan generisiä kysymyksiä takaisin tulkinnan filosofiseen tasoon.

Kolmannen luvun tarkoituksena on saattaa nämä lähestymistavat yhteen ja kosketella kysymystä, onko tekijän huomioon ottava luenta mahdollista avoimien ja selvästi tekijättömiltä tuntuvien vaikeiden tekstien kohdalla. Tätä lähestytään tuomalla esiin Econ muotoilema asteikko, jonka toisessa päässä on kirjaimellinen luenta, ns. fundamentaali semioosi, ja toisessa vapaa lukijaorientoitunut lukutapa, ns. hermeettinen semioosi. Semioosi eli merkkitoiminta korostaa siis ennen kaikkea lähettäjän, vastaanottajan ja kontekstin välistä dialektiikkaa (Eco 1990, 45). *Foucaultin heilurissa* koko romaanikerrontaa jäsentävä viesti ja sen pohjalta romaanissa esitetyt tulkinnat ovat omiaan paitsi havainnollistamaan näitä eroja myös tavoittamaan ehtoja hermeettisen semioosin toimivuudelle – tai riippuen luennasta, osoittamaan sen vaaroja. Kolmas luku painottaa tekstiesimerkkien avulla narratiivisia keinoja, joilla Econ romaanissa lähestytään

tekijän, merkityksen syntymisen ja poliittisen toimivallan vaikutuksia lukijan tulkintaan.

Kaikkia kolmea lukua leikkaavat niinkään kysymykset tulkintayhteisöistä ja tekijän osuudesta tekstin tulkinassa. Tulkintayhteisöllä viitataan läpi tutkielman siihen empiiriseen lukijajoukkoon, joka yhdessä määrittelee tulkinnan pelisäännöt ja jossa yksittäisten lukijoiden tulkintoja vertaillaan ja arvotetaan keskustelun kautta. Ennen kaikkea tulkintayhteisön olemassaolo on ehdollistettujen sääntöjen olemassaoloa, konventioita jotka ohjaavat lukemista jo ennen kuin se on alkanutkaan. Samanaikaisesti on kuitenkin tarpeellista pitää silmällä niitä narratologisia yleisöjä ja yhteisöjä, joihin yksittäinen lukija hakeutuu alkaessaan lukea. Sen lisäksi, että lukija tuo oman tulkintayhteisönsä mukaan tekstin luentaan, hän ideaalitapauksessa pyrkii lukemaan tekstiä sen tarjoamia lukuohjeita noudattaen. Tekijä puolestaan käsitetään tutkielmassa pitkälti Econ teoretisoinnin puitteissa: se viittaa ennemminkin tekstinsisäisiin "jälkiin", joita aktuaalinen kirjailija on tekstiin jättänyt, kuin biografiseen henkilöön. Vaikka joissain kohdissa on tarpeen tuoda esiin, mitä Eco on esittänyt omasta kirjailijuudestaan, biografiset huomiot eivät ole hänen tulkinnan teoriansa kannalta kovinkaan mielekkäitä. Sen sijaan painopiste on tekstissä sinänsä, sen muodossa, genrevalinnoissa ja tunnistettavassa tyyliässä, jotka yhdessä ilmentävät tekijän jälkiä. Econ keskeiset käsitteet *mallilukija* ("Model Reader") ja *mallitekijä* ("Model Author") ovat näiden jälkien kartoittamisessa avainasemassa. Ecolle tekijä näyttäytyy lukijan näkökulmasta tekstissä sen *muotona*, tyyliävalintoina, tekstin "luontaisena" tapana asettua suhteeseen genrensä kanssa. Samalla muoto määrää mallilukijan luonnon eli oikeammin luo puitteet, joista käsin luettua tekstiä voidaan ymmärtää tekijän haluamalla tavalla.

Erityisen tulosuunnan Econ teoriaan tarjoaa tulkinnan politiikka. Poliitiikan käsitettä käytetään läpi tutkielman viittaamaan voimasuhteisiin eri ryhmien ja yhteisöjen välillä ja näistä voimasuhteista muodostuviin systeemeihin. Yleisesti poliittisten ryhmäetujen katsotaan palautuvan usein sukupuoleen, rotuun, sosiaaliluokkaan tai kansallisuuteen, mutta tulkinnan politiikassa näin yksioikoinen käsitys on nähdäkseni liian totalisoiva. Jos postmodernististen tekstien katsotaan olevan erityisen liukkaita liikkeissään, paikkaa ja roolia vaihtaa myös lukija. Hän voi sekoittua, soluttautua ja sivuta erilaisia painotuksia, eikä välttämättä kuulu vain yhteen tiettyyn tulkintayhteisöön. Tulkintayhteisöjä onkin katsottava poliittisina ryhminä. Tästä huolimatta ne ovat huomattavasti heterogeenisempiä ja vaikeaselkoisempia kuin niiden toivoisi olevan. Jokainen teksti luo nimittäin paitsi oman mallilukijansa myös omat tulkintayhteisönsä. Asettaessaan omat lukutapansa, kirjallisen ja kulttuurisen kompetenssinsa ennakkoon ja alkaessaan lukea lukija päätyy lähes väistämättä poliittiseksi pelinappulaksi. Tässä



sokkelossa luoviminen onkin yksi olennaisimpia kysymyksiä tämän tutkielman tiimoilta, ja se myös määrää tulkinnan aktin luonteen.

Econ toisessa romaanissa on myös kyse eturyhmistä ja näiden harjoittamista lukutavoista. Kertomuksen kertoja ja keskeinen päähenkilö on Casaubon, nuori opiskelija joka tekee loppputyötään temppeliherroista. Eletään 1960--lukua Milanossa ja poliittisen kuohunnan aikaa. Casaubon tutustuu kahteen tieteellistä kirjallisuutta julkaisevan Garamond-kustantamon kustannustoimittajaan, Jacobo Belboon ja Diotalleviin. Kerran Casaubonin ollessa vierailulla kustantamossa Garamondiin saapuu eversti Ardent, jonka käsikirjoitus käsittelee hänen mukaansa temppeliherrojen historiaan liittyvää salaisuutta. Ardent väittää purkaneensa temppeliherroille kuuluneen viestin, joka koostuu salakielisestä koodista ja merkeiltään puutteellisesta sanomasta. Hänen mukaansa temppeliherrojen tuhoamiseen liittyvät mysteerit osoittavat selvästi, että heillä oli suunnitelma. Ardentin mukaan tämän vuosisataisen suunnitelman tavoitteena oli kostaa temppeliherrojen johtajan Jacques de Molayn kuolema, mutta viestikapulan – jonka siirtymistä ryhmittymältä toiselle 120 vuoden välein viestin toinen osa kuvaa – kulku on jossain historian mullistuksessa katkennut. Ardent haluaa kutsua esiin niitä tahoja, joilla voisi olla asiaan liittyvää salaista tietoa, ja hakee siksi kustannussopimusta. Belbon edustama Garamond-kustantamo evää julkaisupyynnön ja haluaisi Ardentin kustantavan itse teoksensa, jolloin jakelijana voisi olla Garamondin sisarkustantamo, naapuritalossa sijaitseva Manutius, jonka työntekijöitä Belbo ja Diotallevi niinikään ovat. Jo seuraavana päivänä Belbo ja Casaubon saavat kutsun poliisikuulusteluihin, sillä Ardent näyttää kadonneen jäljettömiin. Silminnäkijäläusuntojen perusteella epäillään murhaa. Mitään rikokseen tai heidän osallisuuteensa ei kuitenkaan kuulusteluissa ilmene.

Tässä vaiheessa kertomus pettää lukijan odotukset ensimmäisen kerran. Ardentin katoaminen ohitetaan, Casaubon valmistuu ja lähtee useaksi vuodeksi Brasiliaan. Palattuaan Milanoon hän perustaa kulttuurisalapoliisin toimen, jonka tarkoituksena on etsiä palkkiota vastaan informaatiota eri alojen toimijoille. Garamond työllistää pian Casaubonin kuvittamaan metallin historiaa. Uudella vuosikymmenellä kustantamossa on pyritty ajanmukaistamaan tuotantoa ja siksi myös metallin historiaan pyritään saamaan mukaan alkemiaa ja magiaa – teemoja, joita Manutiuksen omakustannekirjailijat ja suuri osa kustantamoon virtaavista käsikirjoituksista yhdistelevät jopa niissä määrin, että Belbo kutsuu jo tutustuessaan Casauboniin käsikirjoitusten lähettäjiä puhtaasti hulluiksi. Myöhemmin Garamondissa heitä aletaan kutsutaan diabolikoiksi. Hullu ei Belbon mukaan toimi klassisen logiikan tai länsimaisen tieteen argumentointikäytäntöjen mukaisesti: "Hullu ei piittaa logiikasta, hänellä on omat oikotiensä. Hänelle kaikki käy perusteluksi

kaikelle. Hullulla on yksi päänäpintymä, ja mitä tahansa tapahtuukin, kaikki vain vahvistaa hänen käsityksiään." (FH, 77.)<sup>4</sup> Garamondissa päätetään alkaa seuraavaksi julkaista sarjaa magian historiasta ja samalla Manutiuksen omakustannekirjailijoita rekrytoidaan kirjoittamaan aiheesta. Käsikirjoituksia suorastaan tulvii Garamondiin. Belbo, Casaubon ja Diotallevi suhtautuvat alusta alkaen huvittuneesti diabolikkojen käsikirjoituksiin ja ryhtyvätkin pian leikittelemään diabolikkojen logiikalla. Garamondiin tulleella tietokoneella Abulafialla saa yhdistelemällä diabolikkojen tekstejä aikaan vastaavanlaisia, yhtä vaikeaselkoisia tekstejä kuin eversti Ardentin viestin toinen osa, puutteellinen ja tulkittunakin runollisen hämärä sanoma. Romaanin keskeisin vaihe käynnistyy, kun Casaubon, Belbo ja Diotallevi alkavat tulkita uudelleen eversti Ardentin kustantamoon jättämää viestiä yhdistellen paitsi diabolikkojen tekstejä myös historiankirjoitusta, fantasiaa ja oletuksia.

Casaubon, Belbo ja Diotallevi ottavat diabolikkojen logiikan parodioimisen niin vakavasti, että sen pohjalta esitetty Suunnitelma – kuvitelma virallisen historiankirjoituksen varjoon jääneestä vaihtoehtohistoriasta koskien temppeliherrojen salaliittoa – alkaa kuin huomaamatta hallita heitä. Kaikki maailmassa näyttää viittaavan kaikkeen muuhun ja jokaiseen tekstiin on kätkeyty viittaus johonkin toiseen tekstiin. Tekstien ilmeisten merkitysten katsotaan olevan kuin huntu, jonka taakse salaisuudet kätkeytyvät. Merkkipelinä se tarkoittaa assosiaatioketjujen luomista, analogioita joilla voidaan edetä vaikkapa porkkanaraasteesta Platoniin: yhteydeksi käy mikä hyvänsä, se on vain löydettävä.<sup>5</sup> Tulkinnoista tulee viestijuoksu, jossa merkitys siirtyy jokaisessa tulkinnassa kauemmas tulkittavasta merkistä.

"Kolmannen vaiheen" teoreettisessa tuotannossaan Eco on puolustanut tekstin juuria, ei niinkään reseption kirjavuutta. Hänen mukaansa kaunokirjallisten tekstien tulkinnassa ei voi olla kyse vain siitä, mihin kontekstiin lukija tekstin sijoittaa, miten lukija valitsee, vaan ja eritoten siitä, miten teksti sinänsä asettaa tulkinnalle rajat ja pakottaa lukijan valitsemaan (Eco 1990, 45). Tässä mielessä *Foucaultin heiluri* on nimenomaan nähtävä eräänlaisena varoituksena täysin tekstistä irtaantuneiden reseptioesteettisten lukutapojen vaaroista. Narratologian valossa romaani on kiinnostava myös sen vuoksi, että sitä kertoo jälkeinpäin Casaubon, jonka psyyke näyttää merkkipelin ja sen seuraamusten vuoksi olevan vaino- tai "tekstiharhautuneessa" tilassa. Casaubon aloittaa varsinaisen kertomisensa keskeisten tapahtumien jälkeen, minkä johdosta lukijan on kyettävä pitämään kumppaniinsa – salapoliisikertomuksessa lukija ja etsivä

---

4 "Il matto invece non si preoccupa di avere una logica, procede per cortocircuiti. Tutto per lui dimostra tutto. Il matto ha una idea fissa, e tutto quel che trova gli va bene per confermarla." (PF, 76.)

5 Tällainen assosiaatioketju voisi olla vaikkapa seuraava: porkkanaraaste – porkkana – porkkanan idea – Platon.

muodostavat merkityksekkään kumppanuus- ja kilpailusuhteen – etäisyyttä, jottei päätyisi samaan tilaan. Tässä havainnollistuu taitavalla tavalla Econ näkemys naiivista ja kriittisestä mallilukijasta: naiivi mallilukijaan samastuva empiirinen lukija ei muodosta tätä etäisyyttä, vaan on romaanin viimeiseen lauseeseen päästessään ajautunut Casaubonin tavoin vainoharhaisuuden valtaan siinä missä kriittiseen mallilukijaan samastunut on säilyttänyt etäisyyden ja malttinsa (vrt. Eco 1990, 54–55). Romaanin päätös riippuu niin ollen empiirisestä lukijasta: se joko tekee lukijasta yhden aktuaalisen maailman diabolikoista tai antaa lukijalle selvän oppitunnin, millaiset tulkinnat eivät ainakaan sovellu tekstien tulkintaan. *Foucaultin heilurin* loppu voidaan nimittäin tulkita eleeksi, jolla Casaubon hylkää kumppaninaan pitämänsä lukijan.

Vainoharhaisuus on yhteydessä paitsi ylitulkintaan myös epäilyyn, joka on jokaisen salapoliisikertomuksen etsivän käyttämä metodi. Lukijan on etsivän aisaparina myös epäiltävä. Tutkielman metafysisen salapoliisikertomuksen tutkimusta laajempi konteksti onkin uskaliaassa väitteessä, että lukija toimii salapoliisin harjoittamaa toimintaa vastaavalla tavalla *jokaisessa* tekstintulkinnan aktissa, riippumatta siitä minkä genren teksti on kyseessä. Hän etsii vihjeitä, vertailee, yhdistelee, päättelee, epäilee. Lukijan päämäärä on tavoittaa tekstin merkitys. Metafyysinen salapoliisikertomus kuvaakin lopulta sekä salapoliisin että lukijan monimutkaistuvaa urakkaa maailmassa, jossa tekstien rajat, merkitysten pysyvyys, tieto ja totuus ovat yhä häilyvämpiä. Koska epäily on osa tekstintulkintaa ja samalla myös salapoliisikertomusten ytimessä, on perusteltua saattaa tutkielman moniaalle kurottavaan otteeseen myös labyrintit epäilyn malleina. Labyrintteja on pidetty salapoliisikertomusten kognitiivisena rakenteena, mutta edellä esitetyn parallelismin takia ne ovat käyttökelpoisia myös tulkinnan aktin tarkastelun kannalta (Eco 1984/1986, 2). Tämän suhteen nojaan Econ myös ensyklopedisuuteen liittämän rihmaston käsitteeseen. Labyrintit Eco kytki romaaneihinsa ensi kerran *Jälkikirjoituksessa Ruusun nimeen* (1983/1985) esittäen rihmaston yhtenä labyrintin mallina. Rihmasto on konstruktio, jossa jokainen reitti on kytkeytynyt toisiin ja kaikkiin muihin reitteihin, eikä mitään varsinaista keskustaa tai periferiaa välttämättä ole. Kaikki on siten yhteydessä kaikkiin muihin, kytkökset on vain löydettävä. Sen suhteen rihmasto muistuttaakin selvästi ensyklopediaa viittausten verkkona. (Eco 1983/1985, 54–58.) Rihmaston ja ensyklopedian käsitteet Eco on esitellyt jo semioottisella kaudellaan, mutta tämän tutkielman puitteissa niiden semioottiset aspektit jätetään vähemmälle tarkastelulle samoin kuin Econ semioottisen kauden tuotantokin.

Rihmasto on validi myös sen vuoksi, että se kytkee oivallisesti yhteen postmodernin tekstikäsitteiden ja tulkinnan politiikan sikäli kuin se murtaa tekstin,

maailman ja tekijän todellisuuksia. Tällaisen, rihmaston muodon omaavan tekstin tulkitseminen kysyy siis kykyä liikkua vaivatta maailmasta toiseen. Postmodernistinen teksti ei näytä asettuvan yhdeksi tietyksi merkityksen pysyvyydeksi, vaan se laajenee jatkuvasti moneen eri suuntaan, usein hallitsemattomasti. Myös *Foucaultin heiluri* on yhtä aikaa mukaansatempaava metafyyminen salapoliisikertomus ja postmodernistinen historiallinen romaani, mutta samalla kauno-, historia- ja esoteerisen kirjallisuuden laaja ensyklopedia, joka lähenee jatkuvasti monia muita tekstejä. Econ romaaneissa tiivistyykin hänen vaatimuksensa postmodernistisesta romaanista useiden tekstien mosaiikkina. Koska Econ romaaneissa käsitellään toistuvasti historiaa, lukijalla on suuri houkutus kytkeä niitä tuntemaansa historiankirjoitukseen ja sitä kautta aktuaalisen maailman tiedonmuodostukseen. Tällä tavalla rihmasto sekä kirjan mallina että epäilyn labyrinttina alkaa haaroittua myös lukijan käsityksiin omasta todellisuudestaan.

# 1. TULKINNAN FILOSOFINEN TASO

Alettaessa lähestyä tulkinnan filosofiaa teoreettisella tasolla ensimmäinen kysymys, jonka lukija on velvoitettu asettamaan itselleen ja tekstille, koskee sitä, voidaanko tulkinnosta keskustella – tai paremminkin: voidaanko tulkintoja jakaa tulkitsijoiden kesken? Jos katsotaan näin olevan, tämä edellyttää tulkinnallisen kiintopisteen löytämistä: mikä tekee tietystä tulkinnasta pätevän ja mihin pätevä tulkinta nojaa?

Kirjallisuustieteen piirissä jälkimmäiseen kysymykseen on vastattu vaihtelevasti. Kolme selvintä tahoja, joita on käytetty tulkinnan teorioiden peruskivinä, on rajattu tekijään, tekstiin ja lukijaan. Tämän viestinnän perusmallin uuttaminen kirjallisuustieteeseen ei kuitenkaan ole ollut läheskään kaikenkattavaa ja siihen onkin tehty huomattavat määrät lisäyksiä, muutoksia ja korjausehdotuksia. On luontevaa esittää, että jos kirjallisuustieteellinen keskustelu tulkinnan painoalueista nähdään tendenssien sarjana, silloin amerikkalaista uskriteikkiä seurasi tekijäintentionaalinen aalto, tätä taas strukturalistinen tekstikeskeisyys, minkä edelle puolestaan ajoi poststrukturalismi ja siitä edelleen eriytyvät teoriavirrat (joista useimpia yhdistää kiinnostus lukijaan). Viimeaikainenkaan kirjallisuusteoria ei ole päässyt tulkinnallisista polttopisteistään yksimielisyyteen – paitsi korkeintaan siinä, että tulkinta on teoriana tavattoman hämmentävä ja monimielinen (Culler 1983/1998, 17).<sup>6</sup> Kirjallisuusteoriassa voitaneenkin puhua metaforisesti ennemminkin maastosta kuin kentästä yritettäessä tavoittaa valittujen tulosuuntien kirjavuus ja keskinäiset suhteet: maasto merkitsee pinnanmuotoineen näköalaa, jossa syntyy katvealueita, korkeampia ja matalampia kohtia horisontissa siinä missä kentän metafora kuvaa melko yksiulotteisesti pelkkiä etäisyyksiä.

Eri teoretikot ovat siis käsitelleet samaa tulkinnan perustavaa kysymystä – mistä muodostuu pätevä tulkinta? – eri maaston asemista pitäen, eikä tulkinnan juurta ole niin ollen pystytty tyhjentämään vakuuttavasti yhteenkään kolmesta edellä mainitusta. Esimerkiksi Mikko Lehtonen (1996) on eritellyt "radikaalin kontekstualisminsa" kautta tekijän, tekstin ja lukijan yhteyden myös kielen, kontekstin ja metaforisten liukumien tärkeyden. Kaikki nämä – ja mahdollisesti muutkin huomiotta jäävät tekijät – muodostavat yhteispelin, jossa artikulaatio – yhteen liittämisen taito – nousee kiinteäksi osaksi merkityksenmuodostamista annetuista potentiaaleista (teksteistä).

Koska tulkinnasta yleismaailmallisena kysymyksenä näyttää olevan niin vaikea saada otetta, voidaan asiaa havainnoida toisella tapaa: onko tulkinnan ongelma

---

<sup>6</sup> Jonathan Cullerin esityksen perusteella on jopa kyseenalaista, pitäisikö tässä yhteydessä puhua niinkään kirjallisuusteoriasta kuin laajemmalti kriittisestä teoriasta tai pelkästään teoriasta (ks. Culler 1983/1998, 7–13). Esitetyt ajatusmallit ja teoriat läpäisevät tätä nykyä niin monet eri ihmistieteet, ettei kysymystä tekstuaalisuudestaan voida palauttaa enää yksin kirjallisuustieteeseen.

kirjallisuustieteellisenä kysymyksenä rajattava historiallisesti, jotta se tulee ymmärrettäväksi? Olisiko hyödyllisempää käsitellä vain tiettyjä tekstejä ja niistä tehtyjä tulkintoja – eikä irrottaa tekstiä ideana käytännön tulkintatyöstä saati hahmotella sen pohjalta *yleistä* tapaa lukea ja tulkita tekstejä? Tämä avaa eteemme uuden kysymyksen: keräävätkö tekstit ympärilleen tietynlaisia tulkintoja, joissa määrällisesti useammin nojataan tiettyihin, kyseisestä tekstistä *riippuvaisiin* tulkintamalleihin? On selvää, että tekstin ympärille asettuu usein vastakkaisiakin tulkintoja, mikä itse asiassa synnyttää tekstin uudelleen: tekstistä tulee tulkintojen taistelukenttä, maasto jossa poliittisia kamppailuja käydään. Eco esittääkin monien marxilaisen kirjallisuusteoreetikkojen tapaan, että jokainen yksittäinen luenta on aina ideologinen (Eco 1979/1987, 22; ks. myös Brax 2005, 136).

Voidaan siis sanoa, että suuri osa teksteistä heijastaa monella eri tapaa niitä arvoja, teemoja ja vaikutteita, joiden hallitsemassa kulttuurissa ne on kirjoitettu. Tekstin konkreettista syntymistä seuraa sen arvottaminen – teksti käy läpi useita eri institutionaalisia seuloja – eikä sitä näin ollen voi pitää "valmiina" heti, kun kirjoittaja on sen käsistään laskenut. Kriittikolaitokset, kirjallisuustapahtumat, kirjoittaja- ja tutkijapiirit, jopa lukijan lähipiiri tuovat esiin luentoja tekstistä, jotka saavat hyväksyntää tiettyssä joukossa lukijoita. Näin osa luennoista, joita tekstiin kohdistetaan, saa enemmän sijaa ja kanonisoituu. Vasta tämän jälkeen tekstistä voidaan alkaa puhua tekstinä: se on syntynyt *sosiaaliseksi* osaksi kulttuuria, kun se on tavoittanut pienenkin määrän lukijoita, jotka ovat muodostaneet siitä tulkinnan. Tapa, jolla nämä luennat perustellaan, on kuitenkin usein joko määrällisen tai poliittisen vaikutusvallan, tulosta. Tämä osoittaa, että käytännössä ennen kuin kirja yleensäkin päättyy yksittäisen lukijan luettavaksi, se on jo käynyt lävitse monia, erilaisia poliittisia kamppailuja (ks. esim. Rabinowitz 1987/1998).

Yksilölliset luennat suhteutuvat aina jollakin tapaa niihin luentoihin, joita vaikutusvaltaisemmat asiantuntijat tai määrällisesti suuret lukijakunnat ovat tekstistä muodostaneet. Osittain tämä tarkoittaa suhteutumista jaettuun, paikalliseen ja kanonisoituun tulkintaan: esimerkiksi Väinö Linnan teosten ympärillä aika ajoin käytävä keskustelu on Suomessa hyvin erilaista kuin sen vastaava kansainvälinen keskustelu. Yhtä kaikki, syntyy siis dialektiikkaa eri luentojen välillä. Luennat ovat ennemminkin "oikeita" tai "väriä" tulkintoja suhteessa *tiettyyn luentaan* kuin suhteessa itse tekstiin. Tämä dialektiikka itsenäisen luennan ja poliittisten konventioiden muotoileman julkisen luennan välillä luo keskeisen horisontin varsinaiselle tulkinnan aktille.

Tässä luvussa tulen esittämään ensinnäkin paitsi Econ tulkinnan teorian lähtökohtia myös suhteuttamaan niitä yleisempään keskusteluun, jota etenkin

angloamerikkalaisen ja mannermaisen kirjallisuustieteen piirissä on tulkinnasta 1960-1980-luvuilla käyty. Tämän keskustelun kenties osin kursorinenkin hahmottaminen on tarpeen Econ toisen romaanin ja laajemmin hänen tulkinnan teoriansa ymmärtämiseksi. *Foucaultin heiluri* näyttää nimittäin muodostavan polemiikille kaunokirjallisen vastinpisteen, mikä saa esimerkiksi Norma Bouchardin pitämään romaania kritifiktionaalisena (“critifictional”) tekstinä, joka kuuluu samaan joukkoon Malcolm Bradburyn ja David Lodgen romaanien kanssa (Bouchard 1995/2005)<sup>7</sup>. *Foucaultin heilurin* tiimoilta ei silti ole käyty samanlaisia kiistoja kuin *Ruusun nimen* kohdalla, minkä takia sen osana onkin ollut jäädä enemmänkin kirjallisuustieteen sisäiseksi, kriittiseksi muistioksi kuin suuren yleisön lemmikiksi. Se havainnollistaa hyvin osuvalla tavalla niitä enimmäkseen lukijaorientoituneeseen teoretisointiin viehtyneitä suuntauksia, jotka olivat esillä 1900-luvun jälkipuoliskolla mittavasti dekonstruktion ja reseptioestetiikan puitteissa. Samalla Econ romaani täydentää Econ teoreettista tuotantoa.

Toiseksi pyrin hahmottamaan niitä poliittisten kamppailujen ilmentymiä, joita tulkinnan filosofia tuottaa teksteihin ja tekstien ympärille. Tässä nojaan niihin käsityksiin, joissa tekstin luonteen on nähty muuttuneen postmodernismin myötä merkittävästi. Esimerkiksi Econ avointa tekstiä koskeva teoretisointi (ks. luku 1.1) kuvaa tätä muutosta hyvin, minkä vuoksi myös tulkinnan filosofiaa on jouduttu mukauttamaan uusiin käsityksiin teksteistä ja tekstuaalisuudesta.

Kolmanneksi pyrin kuvaamaan sitä siirtymää, jossa tekijä rajataan ulos ja tekstin ja lukijan välinen dialektiikka saa keskeisen sijan. Econ mallitekijä-teoreema on nähdäkseni siltikin pyrkinyt säilyttämään tekijän olemassaolon tekstin yhteydessä sen sisäisenä roolina, ja sitä voidaan pitää hedelmällisenä skeemana myös avointen tekstien lukemiseksi samoin kuin niihin liittyvien eettis-poliittisten kamppailujen kuvaamiseksi. Nimenomaan tämän siirtymän johdoksena syntyvät tulkinnan filosofian seuraukset ovat Econ huomion kohteena, sillä niissä lukijan roolin korostaminen nostaa esiin myös lukijan vastuun ja siihen kietoutuvat tekstin ymmärtämisen edellytykset. Eco katsoo juuri vastuun, tekstin kunnioittamisen, antavan lukijalle ymmärtämisen perustavimman kriteerin.

---

<sup>7</sup> Pekka Tammi liittää toisessa yhteydessä Econ Vladimir Nabokovin seuraan: molemmat hyödyntävät fiktioissaan teoreettisia näkemyksiään, joskin Tammen mielestä vain jälkimmäinen onnistuu fiktiollaan käytännössä ylittämään teoriansa (Tammi 1995). Norma Bouchard liittäisi todennäköisesti Nabokovin samaan kritifiktionaalisten kirjailijoiden seuraan.

## 1.1. Tulkinnan reunaehdoista

Econ ensimmäinen kontribuutio sekä kirjallisuustieteeseen että välillisesti myös tulkinnan kysymyksiin oli 1960-luvulla ilmestynyt *Opera Aperta*. Siinä Eco teki muun muassa väljän erottelun avoimiin ja suljettuihin teksteihin. Italialaisessa vasemmistosiivessä tuona aikana vaikuttanut Eco esitti, että avoin teksti heijasti muotonsa puolesta nykyaikaista yhteiskuntaa (Eco 1962/1989, 17; Bondanella 1997, 44). Avoin teksti ilmensi myös joustavuutta, älyllistä vastaanottoa ja ennen kaikkea potentiaalisuutta (Seed 1997, 76). Kyseessä oli siis alunperin poliittisesti latautunut käsite, jolla Eco havainnollisti yhteiskunnallista merkitysten monimuotoistumista oikeastaan ennen postmodernismia. Marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta se kuvasi alarakenteen heijastumista ylärakenteeseen, luokkasuhteiden vaikutusta kulttuurituotteisiin. Jo modernistinen kirjallisuus peilaili todellisuuden luonteen muuttumista aiemmasta poikkeavalla tavalla. Kuten myöhemmin Jean-François Lyotard esitti, postmoderniin aikaan tultaessa suuret kertomukset olivat jo osin hajonneet, osin hajoamassa (Lyotard 1979/1985) – tämä vaikutti konkreettisesti myös tekstin tuottamiseen liittyviin muotovalintoihin. Postmoderniksi kutsutussa kulttuurisessa avaruudessa kaikkia ideologioita ja niihin liittyviä kertomuksia on alettu lukea teksteinä vailla totuus pohjaa ja alkuperää (Saariluoma 1992, 14). Tekstien ja potentiaalisen informaation määrä on kasvanut räjähdysmäisesti. ”Todellisuuden lukeminen” on käynyt entistä vaikeammaksi. Brian McHalen mukaan tietystä pisteestä tiedolliset kysymykset väistyvätkin ontologisten tieltä ja tulkinnallinen moneus tulee entistä määräävämmäksi tekijäksi (McHale 1987/1999, 10–11). Näin ollen myös kysymykset tulkinnan suhteellisuudesta – jopa ylitulkinnasta – korostuvat.

Econ mieliesimerkki avoimesta tekstistä on James Joycen *Finnegans Wake*, jossa tulkintamahdollisuuksia on hyvin paljon (Eco 1966/1982; Eco 1990, 143). Avoimen tekstin käsitteestä koitui kuitenkin Ecolle myös harmia, sillä hänen mielestään se käsitettiin alun pitäenkin virheellisesti, nimittäin merkityksen täydellisen pluraliteetin mahdollistavana avoimuutena. Itse asiassa Econ kanta on päinvastainen, ja myöhemmin hän korjaakin: "Those texts that obsessively aim at arousing a precise response on the part of more or less precise empirical readers are in fact open to any possible 'aberrant' decoding. A text so immoderately 'open' to every possible interpretation will be called a closed one" (Eco 1979/1987, 8). Näin tekstiä ei voida käyttää, miten lukija sattuu haluamaan, vaan miten teksti haluaa lukijan käyttävän itseään: avoinkaan teksti ei salli mitä tahansa tulkintaa (emt., 9, ks. myös Eco 1966/1982, 67). 1980-luvulla Eco täydentää tätä teesiä omaksumalla vielä Richard Rortyn jaottelun tekstin tulkintaan ja tekstin



käyttöön (Eco 1990, 57–58). Econ mukaan edes tiukasti muodolliset tekstit, so. yksitulkintaiset suljetut tekstit (esimerkiksi *Teräsmies*-sarjakuvat, juna-aikataulut jne.) eivät jätä lukijoille niin paljoa tulkinnallista liikkumavaraa, että he voisivat käyttää tekstiä haluamallaan tavalla. Avoimet tekstit puolestaan on nähtävä laiskoina tulkintakoneina, joiden toimintaperiaate antaa käyttäjälle enemmän mahdollisuuksia, mukaan lukien mahdollisuuden tulkita väärin (Eco 1994, 3).<sup>8</sup>

On tähdennettävä, että tässä suhteessa Econ esittämä avointen ja suljettujen tekstien mekaniikka toimii itse asiassa kahdella tasolla. Ensinnäkin teksti voi olla avoin *erilaisille lukijoille* joilla on erilaiset kulttuuriset ja kirjalliset kompetenssit – tai ensyklopediat, kuten Eco tätä kulttuuriosaamista on kutsunut (ks. esim. Violi 1998, 28–31; Eco 1984/1986, 68–86). Toisaalta se voi olla avoin *erilaisille tulkinnoille*. Jako toimii myös toisinpäin: teksti voi olla suljettu eli vaikeaselkoinen lukijalle, jolla ei ole kokemusta tai riittäviä taitoja lukea sitä (esim. kielitaito, genrentuntemus, *Finnegans Waken* kaltaiset "vaikeat" tekstit jne.) tai teksti voi olla suljettu eriäviltä tulkinnoilta (harlekiiniromaani, metroaikataulu, puhelinluettelo), jolloin niillä ei ole paljoakaan liikkumavaraa ja tekstien elementit ovat yksiulotteisia ja helposti omaksuttavissa. Yksitulkintaiset tekstit ovat siis avoimia kaikille saman kulttuuripiirin tai "tulkintayhteisön" jakaville, mutta periaatteessa suljettuja erilaisille tulkintatavoille. Vastaavasti monitulkintaiset tekstit ovat avoimia monille erilaisille tulkinnoille, mutta suljettuja siinä mielessä että harvemmallalla on kompetenssia lukea niitä "oikein". Avoin teksti on niin ollen tulkinnallisilta variaatioiltaan rikas. (vrt. Brax 2005, 132–133.) Lubomir Doležel on kuitenkin osoittanut, että myös suljettu narratiivinen rakenne voi varioida teemaansa loputtomasti: jopa salapoliisikertomus voi omata uusia psykologisia tai taloudellisia pontimia, sillä tekijä suunnittelee aina uudelleen, mitä uusi tilanne tuo tullessaan (Doležel 1997, 112; ks. myös Eco 1979/1987, 119). Näin ollen vaikka Eco tekeekin jaon avoimiin ja suljettuihin teksteihin, hän ei sulje pois sellaista mahdollisuutta, että samassa tekstissä voisi olla *sekä* avoimia *että* suljettuja elementtejä. Paitsi hänen omat romaaninsa myös postmodernin kerronnan muodot osoittavat tämän, ja Doležel esittääkin, että Eco perustelee ns. matalan kirjallisuuden arvon juuri sillä, miten se toimii relevanttina intertekstinä korkeakirjallisuudelle ja vaikkapa kirjallisuuden avantgardelle (Doležel 1997, 113).

Tekstin tulkinnallinen muoto – avoimuuden aste – on niin ollen ensimmäisiä asioita, joihin kiinnitämme huomiota, kun alamme lähestyä tekstiä. Se liittyy myös varsin läheisesti intentionaalisuuteen, joka tavataan mainita lähes poikkeuksetta kirjallisuustieteellisissä tulkinnan teorioissa. Eräänä merkittävimmistä puheenvuoroista

---

8 Jopa Econ kritisoima Jacques Derrida jakaa tämän metaforan tekstistä koneena: "Each text [...] is a machine with multiple reading heads for other texts" (Culler 1983/1998, 139). Ks. myös luku 1.2.

on pidetty W. K. Wimsattin ja Monroe C. Beardsleyn esseettä "The Intentional Fallacy" (1946), joka uuskritiikille ominaisin keinoin painotti tekstin autonomisuutta. Ennen uuskritiikkiä oli tavattu korostaa tekijän vaikutusta tekstin merkitykseen. Wimsatt ja Beardsley kielsivät tämän erottamalla toisistaan teos- ja tekijälähtöisen todistusaineiston sekä ne merkityssisällöt, joita kirjailija tai tämän lähipiiri oli tekstille tuottanut (Wimsatt & Beardsley 1946/1971, 59). Heidän mukaansa myös yksityisen lukijan tekstistä muodostamat merkitykset jäävät intentionaharhaisiksi oletuksiksi ja kuvitelmiiksi, ellei hän ota osaa julkisen merkityksen kehittämiseen. Aidosti kirjalliset merkitykset ovat nimittäin luonteeltaan julkisia. Eri lukutapoja voidaan todistusaineistoja yhdistelemällä sallia toki useampiakin, mutta kestäviksi Wimsatt ja Beardsley katsoivat vain ne, jotka eivät ujuttaneet tekstiin tekijää, tämän kuvaa tai jälkeäkään tästä. Kirjailijan esittämät assosiaatioryppäät eri ilmauksille ja tekstin teemoille toimivat siis osana sosiaalista luomisprosessia antaen tekstille koherentin jatkuvuuden, jota pidetään myös lukijan yhtenä tekstille asettamista vähimmäisvaatimuksista (vrt. Rabinowitz 1987/1998, 45, 141–145). Kriitikon – kirjallisuuden asiantuntijan – on kyettävä kuitenkin tarkastelemaan tekstiä analyttisesti, jolloin teksti sinänsä avautuu hänelle "merkitys- ja lauseopin avulla, kielen totunnaisen tuntemuksemme avulla, kielioppien, sanakirjojen ja sanakirjojen lähteenä olevan kirjallisuuden avulla, yleensä kaiken sen avulla, mistä kieli ja kulttuuri muodostuvat" (Wimsatt & Beardsley 1946/1971, 59). Käytännössä tämä tarkoittaa, että Wimsatt ja Beardsley puoltavat vahvasti kulttuurisiin konventioihin mukautumista.

Konventioiden omaksuminen onkin osa kirjallista lukutaitoa. Jonathan Culler on kuitenkin juuri Econ näkemyksiä vastaan asettuen esittänyt, että nimenomaan konventioita rikkova lukeminen tuottaa kiinnostavia tulkintoja (Culler 1992/2002, 110; ks. myös Culler 2007). Geneerisen kehityksen kannalta huomionarvoista on, että genren sääntöjä rikkovat narratiivit paitsi synnyttävät merkkiteoksia myös vievät genreä eteenpäin (vrt. Altman 1999/2002, 81–88).<sup>9</sup> Jotta rajoja voisi myös tulkinnassa rikkoa, on omattava jonkin verran ensyklopedista eli kulttuuris-kirjallista kompetenssia. Tässä vaiheessa ensyklopediseen kompetenssiin liittyvä konventionaalisuuden taju voidaankin jakaa karkeasti kahteen: intention etsimiseen ja tulkintayhteisön tavoitteisiin. Molemmat ovat käytännössä keinoja vakauttaa tulkinnallinen epävarmuus, toisin sanoen päästä sellaiseen tulkinnalliseen tilaan, jossa tekstin lukemiseen liittyy vähenevä määrä epätietoisuutta, hämmentyneisyyttä ja pelkoa. Siten ne voidaan hyvin käsittää keinoiksi ylläpitää tiettyä poliittista järjestystä. Käsittelen seuraavaksi kumpaakin erikseen.

*Intentionaalisuus.* Econ tulkinnan teorian varsinaisen ytimen muodostaa

---

9 Ks. myös tämän tutkielman lukua 2.

näkemykselle kolmelle eri taholle haarautuvasta intentiosta.<sup>10</sup> Ensinnäkin on tekijän intentio, *intentio auctoris*, jossa painopiste on tekijän motiivien, painotusten ja tarkoitusperien tutkimisessa. Toiseksi on lukijan intentio, *intentio lectoris*, joka on erityisellä tavalla painottunut poststrukturalismin myötä. Kolmas intention muoto on silti ehdottomasti kaikkein kiinnostavin ja poleemisin. Se on tekstin intentio, *intentio operis*. (Eco 1990, 45–63.) Econ hyvin kuvaava esimerkki näiden intentioiden eri painotuksista on Yhdysvaltain ex-presidentin Ronald Reaganin puhe vuodelta 1985. Ennen puhetta tapahtuneen mikrofonitestauksen yhteydessä Reagan totesi "painavansa muutaman minuutin päästä punaista nappia ja alkavansa pommittaa Neuvostoliittoa". Toimittajat, jotka kuuluivat tämän lauseen, miettivät, oliko Reagan aikonut sanoa juuri noin. Kysyttäessä asiasta Reagan sanoi vitsailleensa. *Intentio operisin* näkökulmasta Reagan todella sanoi niin ja tarkoitti sitä, kun taas *intentio auctorisin* pohjalta Reagan hän vain esitti sanovansa niin. Toimittajien keskuuteen levinnyt hämmennys puolestaan takasi, että he yrittivät muodostaa tämän kaksimielisyyden pohjalta tulkinnan. Siten toteutui *intentio lectoris*. (Eco 1990, 53.)

Tavallisesti käsitys intentiosta on yhdistetty juuri tekijän intention. Siinä näyttäytyykin selvä taho, jossa subjekti mieltää käsittelemänsä asian tietyllä tavalla ja lataa asiat kirjoittamaansa tekstiin tietyllä tavalla. *Intentio operis* ja *intentio lectoris* ovat puolestaan eräänlaisia vastauksia sille tulkinnalliselle umpikujalle, joksi tekijän intention tavoittelu voi käytännössä tulla. Tämän takia käsitelen niitä laajemmin myöhemmässä vaiheessa myös siksi, että ne ovat Econ tulkinnan teoriassa huomattavasti *intentio auctorisia* korostuneemmassa asemassa.

Tekijän intentiota puoltavana hahmona angloamerikkalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on pidetty etenkin E. D. Hirschiä. Pioneerityöllään *Validity in interpretation* (1967) hän pyrki osoittamaan filosofisessa hermeneutiikassa hyödynnetyn hermeneuttisen teorian pätevyuden myös kirjallisuustieteessä (Newton 1990, 40).<sup>11</sup> Hirsch nimesi kolme sellaista tendenssiä, jotka olivat tuolloin yksin kirjallisuustieteessä kieltäneet

---

10 Pitäydyn läpi tutkielman intention peruserkityksessä eli sen *tarkoitteessa*: mitä tekijä tai teksti aikoi sanoa ja mitä lukija aikoi tulkita tekstistä. P. D. Juhl lisää kuitenkin tärkeän huomion: "However, what an author planned to write, his motives for writing, as well as the coherence of his text under a given interpretation, may certainly constitute evidence of what (in the sense which I am using the term 'intention') he intended to convey by his work" (Juhl 1980/1986, 14). E. D. Hirsch sitä vastoin erottaa sen kirjallisuustieteellisen ja filosofisen käytön toisistaan: "as used by literary critics the term refers to a purpose which may or may not be realized by a writer. As used by Husserl the term refers to a process of consciousness. Thus in the literary usage, which involves problems of rhetoric, it is possible to speak of an unfulfilled intention, while in Husserl's usage such a locution would be meaningless." (Hirsch 1967, 218: alaviite 12.) Juhlin ja Hirschin kantoja on pidettävä vahvasti tekijän intention painottuvina, eikä niitä tule tämän tutkielman puitteissa summata intention käsitteeseen automaattisesti.

11 Tuolloin 1940-luvun jälkeinen kulttuuri-ilmapiiri osoitti vahvaa kiinnostusta uskriteiikkiä kohtaan, mutta Hirsch haki vaikutteensa saksalaisesta romantiikasta ja etenkin siitä osittain kumpuavasta filosofisen hermeneutiikan traditiosta (Wilhelm Dilthey, Friedrich Schleiermacher, Edmund Husserl). *Validity in interpretation* on myös vahvasti sidoksissa Martin Heideggerilta vaikutuksensa saaneen Hans-Georg Gadamerin hermeneutiikkaan, josta Hirsch kuitenkin sanoutuu irti. (Ks. lisää filosofisesta hermeneutiikasta esim. Oesch 1994.)

tulkinnan validiteetin mahdollisuuden ja konsensusta hakevat tulkintakriteerit: radikaali historismi, psykologismi ja autonomismi (Hirsch 1967, viii). Lisäksi – ja mikä tärkeintä – kaikki kolme pyrkivät eristämään tekstistä tekijän vaikutusmahdollisuudet. Radikaalilla historismilla Hirsch viittasi niihin esityksiin, joissa tekstin merkitys oli perustettu sille, mitä teksti merkitsee meille tänään. Tämän hän katsoi olevan johdos siitä skeptisestä näkemyksestä, ettemme voi tavoittaa tekstin alkuperäisiä merkityksiä johtuen kulttuurisesta eriytymisestäämme. (emt., 40–41.)<sup>12</sup> Psykologismi on saman tradition radikaalimpi juonne, jossa edes saman kulttuurin lukijat eivät voi ymmärtää toisiaan, koska heidän tulkintahorisonttinsa eivät ole yhteneviä, vaan yksilölliset (emt., 245–264). Wimsatt ja Beardsley edustavat puolestaan autonomismia, jonka keskiössä oli tekstin itsenäisyys sinänsä – taustalla voidaan sanoa olleen esimerkiksi halu eristää kaunokirjallisuuden alue raa'alta aikalaistodellisuudelta. Kaikkien kolmen tendenssin vaikutus yltää edelleen myöhempäänkin tulkinnasta käytyyn keskusteluun huolimatta Hirschin pyrinnoista.

Hirsch haluaa tuoda nimenomaan tekijän intention takaisin tekstitulkinnaan ytimeen. Vaikka hänen mukaansa tekijän intentiolla ja tekstin merkityksellä ei ole loogista yhteyttä, meidän tulisi *tavoitella* tulkinnassa ymmärrystä siitä, mitä kirjoittaja halusi kertoa tekstillään ja pitää sitä merkityksen lähtöpisteenä (Hirsch 1967, 48; Juhl 1980/1986, 12). Lisäksi mikäli tulkinta koetaan erityiseksi oppialaksi, se ei voi olla mielipiteiden ja päiväunien aluetta, vaan sen on kyettävä yksitulkintaisuuteen – ja mikä toimisi parempana normina merkityksen selvittämisessä kuin tekijän tekstiinsä kohdistamat intentiot (Juhl 1980/1986, 18-19; vrt. Eco 1994, 10)? Eco ei ole viitannut teksteissään Hirschiin juurikaan, mutta heidän näkemyksissään on jotain samaa. Erityinen yhtäläisyys on Hirschin asettamassa lukijuuden vaatimuksessa. Hirschiläisen tulkinnan teorian yhteydessä on tavattu puhua eräänlaisesta salapoliisiteoreemasta, jossa lukijan tehtävän on siis salapoliisityöhön verrattavan tulkintatyön myötä lähestyä niitä intentioita, joita tekijällä oli mielessään (Haapala 1990, 92). Samalla hänen tulee erotella toisistaan tekstin eri merkityskerrostumia. Tämän pohjaksi Hirsch onkin asettanut jaon merkitykseen ("meaning") ja merkitsevyyteen ("significance"):

Meaning is that which is represented by a text; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence; it is what the signs represent. Significance, on the other hand, names a relationship between that meaning and a person, or a conception, or a situation, or indeed anything imaginable." (Hirsch 1967, 8.)

Richard Rorty eksplikoi tämän tätäkin selvemmin: merkityksen ja merkitsevyyden välinen

---

12 Hirsch katsoo etenkin Wilhelm Diltheyn ja Martin Heideggerin vieneen tätä ajatusta eteenpäin. Molempien vaikutus 1900-luvun hermeneutiikalle näyttää edelleen olevan kiistaton.

jako on samalla jako keinoihin, joilla päästään tekstin sisään, ja keinoihin, joilla teksti voidaan liittää johonkin muuhun (Rorty 1992/2002, 93). Huolimatta siitä, että jako onkin suhteellisen selkeä ja mielekäs, sen suurin ongelma on, ettemme voi varmasti tietää, mitä kirjoittaja halusi kirjoittaessaan sanoa – usein edes kirjoittaja ei itsekään sitä tiedä. Myös Eco on oman kirjailijantyönsä kautta kohdannut saman ongelman: hänen intentioitaan *Foucaultin heiluria* kirjoittaessa ei ollut, että Casaubon olisi yhdistetty George Eliotin *Middlemarch*-romaanissa (1871) esiintyvään samannimiseen hahmoon – huolimatta siitä, että oli vuosia aiemmin teoksen lukenut. Sen sijaan hänen intentioissaan Casaubon viittasi Isaac Casauboniin, renessanssin oppineeseen hermeetikkoon, joka osoitti hermeettisen tekstikokoelman ja muinaiseen Egyptiin sijoitetun Hermes Trismegistosin nimiin laitettun *Corpus Hermeticumin* syntyajankohtaletuksen vääräksi. (ks. Eco 1992/2002a, 81–82; Eco 1995, 157; Eco 1990, 195.)<sup>13</sup>

Tekemällä eron lukijoilta pitkälti hämärän peittoon jäävän originaalin merkityksen ja merkitsevyyden (esimerkiksi nykyaikainen luenta keskiaikaisesta romanssista) Hirsch tosiasiassa muotoilee tärkeän kysymyksen väärällä tavalla. Jopa se, että kirjailija muuttaa tulkintaansa omasta tekstistään on intentionaalisesti kiistanalaista. Tuolloin kyse ei ole tekijän intentioista, vaan tekijän tulkinnasta koskien omia intentioitaan, siis tekstin merkitystä (Juhl 1980/1986, 21). Toisin sanoen Hirschin muotoilema jako rakentuu kaksinkertaisen erheellisen oletuksen varaan: ensinnäkin se – huolimatta Hirschin kiistelyistä – edellyttää oletusta merkityksen ja tekijän intention yhtenevyydestä. Jos edes tekijä itse ei voi olla varma omista, tekstin kirjoittamisaikaisista intentioistaan, mikä antaa meille riittävän syyn ottaa tekijä tulkintojemme takaajaksi? Toiseksi Hirsch pitää tekijän intentiota pitkälti tekstin kirjoittamishetkeen sidottuna, eikä niin ollen ota huomioon paitsi kirjoittamisen myös tulkinnan prosessuaalisuutta. Jopa oman tekstin uudelleenlukeminen näyttää paljastavan tekstistä elementtejä, joita kirjoittaja ei kirjoittamishetkellä ymmärtänyt, mutta jotka myöhemmin paljastuvat itsereflektion ja uudelleenluennan myötä jopa koko tekstin merkityskokonaisuutta kannatteleviksi tekijöiksi.<sup>14</sup> Hirschille merkitys on siis muuttumaton siinä missä kirjailijan

13 Tarkennukseksi on huomautettava, että juuri ennen *Foucaultin heilurin* lopullisen version valmiiksi saamista Eco kirjoitti teokseensa pienen dialogin, jossa Jacobo Belbo kysyy tutustumisen yhteydessä Casaubonilta, oliko *Middlemarchissa* oli samanniminen henkilöahmo. Silti tekijäintentiona Eco oli omien sanojensa mukaan ajatellut jatkuvasti juuri historiallista henkilöä eli Isaac Casaubonia. (Eco 1992/2002a, 82.) Arvatenkin moni lukija ajatteli kuitenkin *Middlemarchin* Casaubonia (esim. Noble 1995, 145), vaikka Eco kirjoitti tarkoituksella tuohon pieneen dialogiin selvän viestin, ettei Casaubonilla ja *Middlemarchin* henkilöahmolla ole yhteyttä (Eco 1997, 67). Samalla tapaa moni lukija – jopa niinkin merkittävä teoreetikko kuin Linda Hutcheon (ks. Hutcheon 1992/2005, 31–40) – on erehtynyt varmasti ajattelemaan Econ romaanin nimellä olevan jokin erityinen suhde Michel Foucault'hon, vaikka Eco itse hienovaraisesti sen kieltääkin ja pitää sitä lähinnä vähemmän nokkelana vitsinä – Léon Foucault'n kehittämää heiluria ei voida nimetä uudelleen esimerkiksi Franklinin heiluriksi (Eco 1992/2002a, 82–83). Siten tästä näkökulmasta onkin mielenkiintoista kysyä, pitäisikö tulkinnan todennäköisyysteoreetikon lopultakaan luottaa tekstin kirjoittajan esittämiin huomioihin vai omaan, empiriiseen päättelykykyynsä?

14 Edelleen kokonaan eri asia on, missä merkitys lakkaa eli missä kohtaa tekstin kirjoitusprosessia tekijän intentio ja

oma tulkinta tuosta merkityksestä (eli merkitsevyys) on muuttuva ja uusia painopisteitä ja näkökulmia saava. Tavanomaisin Hirschin intentioteoreemaa vastaan kohdistettu kritiikki esittääkin, että koska taideteokset tavoittavat myös myöhemmät aikakaudet, teoksen merkitys ei voi olla puhtaan tekijäintentionaalinen tai kirjoittajan kontekstiin sidottu (Juhl 1980/1986, 34). Tämä kritiikki ei silti löydä Hirschin teorian ydintä, sillä myöhemmän aikakauden lukija voi tavoittaa varhaisemmasta tekstistä sellaista pääomaa, joka ei korreloi häneen historismin keinoin, vaan universaalisti. Jos lukemisen lähtökohta on, että ylitämme sen avulla oman aikalaistodellisuutemme tavoitellessamme tekstin merkitystä, mitä syitä meillä on olettaa, että tulkintamme silti palautuu aikalaistodellisuutemme käsityksiin, eikä tekstin synty-ympäristön arvoihin ja totuuksiin? On niin ollen eri asia etsiä tulkinnallista varmuutta yrittämällä samastua siihen lukuyhteisöön, jonka aktuaalinen kirjoittaja ja aikalaisyhteisö muodostivat, kuin tyytyä omiin tai oman tulkintayhteisönsä esiin nostamiin mielikuviin, vaikutelmiin ja merkittävyksiin. Poliittisen vallankäytön näkökulmasta yksi keskeisistä esteistä hirschiläiselle merkityksen tavoittamiselle on juuri se yhteisö, jonka tulkintanormit lukija on omaksunut.

Tekstin merkityksen etsiminen tekijän intentiota tutkimalla kohtaa siis ongelmia, koska siinä joudutaan ottamaan huomioon lukijan oman tulkintakehyksen – tai odotushorisontin – tunkeutuminen osaksi tulkinnan aktia. Lisäksi tosiasia, ettemme voi varmasti tietää tekijän aikeita kokonaisuudessaan, jättää meidät epävarmuuden tilaan, jossa alamme lukijoina hakea uutta turvaa muista tulkinnassa ilmenevistä elementeistä. Kenties tätä epävarmuutta voidaan poistaa sittenkin juuri tukeutumalla omaan kulttuuris-kognitiiviseen ympäristöön, yhteisöön jonka arvot jaamme?

*Tulkintayhteisöt.* Eco on toistuvasti kirjoituksissaan kohdistanut kritiikkiä teoriavirtauksiin, joita on kutsunut "lukijaorientoituneeksi radikalismiksi" (ks. esim. Eco 1992/2002b, 25). Sillä hän viittaa vähintäänkin summittaisesti sekä lukijaorientoituneisiin että dekonstruktivisiin teorioihin ja niiden esittäjiin. Eräs teoreetikko, johon Econ melko selvästi voidaan katsoa osoittavan, on amerikkalainen Stanley Fish, joka on vaikuttanut lukijaorientoituneisiin teoriavirtauksiin. Lukijan sijaan Fishin yhteydessä olisi kuitenkin osuvampaa puhua lukijuudesta. Monista toistelluista syytöksistä huolimatta Fish ei nimittäin nojaa lukijan mielivaltaan tämän tavassa tehdä kirjallisuutta, vaan lukija määrittäyty tosiasiasa melko tiukastikin kulttuurisen lukija-aseman perusteella. Tätä Fish kutsuu tulkintayhteisöksi ("interpretive community"). Tulkinnat ovat suhteessa tulkintayhteisöihin, jotka määrittelevät kukin tavallaan oikean tulkinnan kriteerit. Kriteerit puolestaan on yhdenmukaistettu tulkintayhteisön tavoitteiden kanssa. (Fish 1980/2003,

---

merkitys yhtenevät? Koska teoksen työstämiseen kuuluu useita, jopa kymmeniä vaiheita, muuttuuko merkitys merkitsevyudeksi kirjailijan kohdalla vasta, kun hänellä on kädessään painettu teos?

15; Haapala 1992, 89).

Fish katsoi 1970-luvulla, että tekstijono paperilla oli itse asiassa vaarallinen illuusio kaikessa vakuuttavuudessaan. Todellinen merkitys oli hänen mukaansa muualla, lukijan responsseissa erilaisiin tekstiärsykkeisiin (Fish 1980/2003, 43). Hirschin tavoin Fish näkee siis vastuun olevan lukijalla, mutta tälle vastakkaisesti tekijän merkitys on Fishille olematon. Asettuessamme lukemaan tekstiä meillä on ensyklopedisen kompetenssin ohella oltava semanttista tietoa tekstijonon referenteistä ja minimivaatimuksena kyky käyttää tekstin hyödyntämää kieltä luontevasti: tällaista abstraktion ja aktuaalisen lukijan hybridiä Fish kutsuu määreellä informoitu lukija ("the informed reader") (emt., 48–49). Monet kirjallisuudentutkijat ovat varmasti yhtä mieltä Fishin kanssa siitä, ettei lukija asetu lukemaan tekstiä vailla minkäänlaisia odotuksia (ks. esim. Rabinowitz 1987/1998). Fish tekee kuitenkin peräeron heihin siinä vaiheessa, kun aletaan määrittää niitä elementtejä, jotka ovat keskeisiä tulkinnalle prosessina. Materiaalisen tekstijonon ylivalta saa jäädä uuskritiikin ja strukturalismin ongelmaksi. Tulkinta on elävä prosessi, joka muotoutuu jaettujen kokemusten ja keskusteluiden pohjalta tai oikeastaan synnyttää keskustelun osapuolet (Fish 1980/2003, 16–17). Fish on käyttänyt tässä yhteydessä metaforana luokkahuonetta, jossa tekstistä puhutaan, kiistellään, sitä määritellään. Silmiinpistävästi tämä muistuttaa *Foucaultin heilurin* kirjakustantamo Garamondin kirjojen peittämää työhuonetta, jossa Casaubon, Belbo ja Diotallevi kopittelevat tulkinnoilla, heittelevät ajatuksiaan ja vievät siten tulkintaa prosessina haluamiinsa suuntiin.

Eco näyttääkin haluavan osoittaa, että vasta kun Suunnitelma lasketaan ulos puitteistaan, kustantamon työhuoneesta muiden tulkintayhteisöjen, so. diabolikkojen, luettavaksi, tulkinta laventuu vaarallisella tavalla. Lukijuus on Fishille positio, jossa oletuksena on, että siitä voidaan irtaantua tarvittaessa. Eco vie tätä ajatusta eteenpäin, mutta näyttää, että myös lukijan (tai näkökulmasta riippuen tekijän) on kannettava vastuu tulkinnoistaan. Jos Casaubon, Belbo ja Diotallevi kohdataan puhtaasti lukijoina, he tulkitsevat vain erillisiä esoteerisia tekstejä, mutta koska he myös yhdistelevät näitä keskenään ja asettelevat niitä tiettyjen tulkintamahdollisuuksien piiriin, heidän toimijuutensa on paljon muutakin kuin pelkkää lukijuutta. Tästä näkökulmasta Econ romaani ei välttämättä kritisoikaan Fishiä, vaan korostaa etupäässä lukijan vastuuta ja velvollisuuksia Fishin näkemystä kirjallisuuden tekemisestä seuraten. Toiseksi se kuvaa tulkinnan prosessissa aina läsnä olevaa dialektiikkaa, jossa tulkintayhteisön vaalimia tulkintoja vastaan asetetaan kysymyksiä, jotka pahimmassa tapauksessa saattavat suistaa tulkintayhteisön takaisin lukemisen aktin aikana läsnäolleen epävarmuuden tilaan.

Yhtä kaikki Fish versioi vanhaa zeniläistä koania metsässä kaatuvasta puusta: jos puu kaatuu, eikä kukaan ole paikalla, kuuluuko puun kaatumisen ääni? Fish muotoilisi tämän ehkäpä näin: jos tekstijonoilla ei ole lukijaa, onko tekstillä merkityksiä? Fishille luennan aktiin vaikuttavat ainoastaan lukijan kokemukset. Siten vain havainnoimalla lukijan mielessä tapahtuvia impulsseja lukuprosessin aikana, tekstin merkitystä voidaan käsitellä. Oikeammin impulssit sinänsä ovat tekstin merkitys (emt., 158). Tekstijono saa siis kaikessa rauhassa kaatua metsässään, mutta vasta tullessaan luetuksi sen yhteydessä merkitys paljastuu. Niin ollen teksti itsessään ei saa merkityksiä. Ilman lukijan kokemuksellista heittäytymistä lukemisen prosessiin tekstijono pysyy vaii. Luettaessakaan se ei siis ilmaise itsessään mitään, vaan synnyttää lukijassa erilaisia, mahdollisesti konventiopohjaisia ärsykeitä.

Myös Fishin teorian taustalla voidaan kuitenkin nähdä mukautuminen konventioihin. Ne antavat lukijalle paljon, mutta myös määrittävät omalla tavallaan, mihin suuntaan tulkinnan on mahdollista liukua. Siksi kiinnostavampaa kuin se, miksi epäkonventionaaliset luennat ovat usein innovatiivisempia, on, millä tavoin voimme ylittää konventionaaliset luennat tietoisesti, jos suuri osa niistä on tiedostamatonta ja pitkälti automatisoitunutta, kuten Peter Rabinowitz on esittänyt (1987/1998, 43). Fishin informoidun lukijan käsite nojaa konventionantajan tavoin lukijan kykyyn erottaa tekstistä yhteisesti merkityksellisinä pidettyjä piirteitä. Miten tämä kyky on muotoutunut? Kun Fish sai opiskelijajoukon lukemaan sattumanvaraista nimelistaa allegorisena runona, voidaanko olettaa, että oppilaiden joukossa oli myös heitä, jotka lukivat tekstijonona nimelistana tai jonain muuna kuin allegorisena runona, ja korkeintaan yhteisen keskustelun myötä suostuivat tähän konsensukseen (ks. Fish 1980/2003, 322–337)?

Tämän perusteella onkin syytä pitää selvänä, ettei tulkintayhteisön käsite voi sisältää automaattisesti vaatimusta homogeenisistä luennoista ja "oikeista" tulkinnoista. Tulkinta on prosessi, jossa myös vastakkaisia kantoja on siedettävä. Keskustellessamme ryhmässä tietystä tekstistä päädyimme vain joiltain osin yhteisymmärrykseen. Yhteisymmärrys voi koskea vain esimerkiksi tekstin muotoa ja muutamaa peruselementtiin liittyvää sisällöllistä tulkintaa. Kuitenkin mitä yksityiskohtaisemmalle tasolle etenemme tulkinnan prosessissa, sitä erilaisempia tulkintoja – tai impulsseja, kuten Fish ne nimeäisi – teemme vähemmän selvistä tekstin elementeistä (metaforat, kielikuvat, tunnelma jne.). Tällaisessa tilanteessa jaamme siis yhteisen perusrakenteen, mutta varsinaiset tekstin "avoimet pisteet" (ks. esim. Juhl 1980/1986, 198), kirjailijan tekstiin jättämät tulkinnanvaraisuudet, joudumme täyttämään itse. Tämä koskee erityisesti Econ suosimia avoimia tekstejä. Myös Eco kannattaa



tulkintayhteisön merkitystä, sillä hänen mukaansa juuri yhteisö päästessään sopuun tekstin valitusta tulkinnasta asettaa tekstille ainakin intersubjektiveisen merkityksen, joka on etuoikeutetussa asemassa suhteessa kaikkiin niihin merkityksiin, joista yhteisö ei ole sopinut (Eco 1990, 40).

Ongelmalliseksi avoimet tekstit ja niihin kohdistetut tulkinnat tekee näiden, erityisesti tekstin vähemmän selviin elementteihin liittyvien tulkinnanvaraisuuksien väliset poliittiset kamppailut. Myös teksti muodostaa tulkintayhteisöllisen sisäisen, poliittisen kamppailun miljöön. Luokkahuoneen metaforassa tämä tarkoittaa opettajan ja parhaiden opiskelijoiden ajamien tulkinta-intressien paremmuutta suhteessa hapuilevampiin tulkintoihin: luokassa vallitsevat esimerkiksi tieteellisyyttä ihailevat argumentinmuodostamisen säännöt, jolloin ne jotka hallitsevat argumentoinnin hyvin näihin sääntöihin nähden, pääsevät paremmin esiin.

Tulkintayhteisöt määräävät siis käytännössä miltei aina odotushorisonttimme ääriviivat. Erilaisten tulkintastrategioiden soveltaminen samaan tekstijonoon tuottaa erilaisia tekstin rakenteita (Fish 1980/2003, 169). Kun lukijat valitsevat tietyn tulkintastrategian, he siis synnyttävät tietyn tuosta tulkintastrategiasta riippuvaisen tekstirakenteen ja liittyvät samalla siihen tulkinnalliseen yhteisöön, jossa sovelletaan samoja tulkintastrategioita eli *kirjoitetaan* luettavia tekstejä suunnilleen samalla tavalla (emt., 171). On huomattava, että Fishin teoria nojaa vahvasti avoimiin teksteihin, so. teksteihin, joissa on paljon tulkinnanvaraisuuksia. Tulkintastrategiat myös edeltävät itse lukemista (emt., 172).

Tulkintayhteisöt eivät kuitenkaan ole stabiileja, pysyviä asemia. Ne ovat keinotekoisia ja tilakohtaisia: niihin tullaan, niistä lähdetään. Casaubonin tulkintastrategiat ja -yhteisöt muuttuvat sitä mukaa, kun hän tulee erilaisille okkultistisille (Ardenti, Agliè, Salon) ja toisaalta feminiinisille luennoille (Amparo, Lia) alttiiksi, tai kun hänen maantieteelliseen sijaintiinsa (Milano, Brasilia, Pariisi), ammattistatukseen (pro gradu -opiskelija, "tiedon salapoliisi", kustannustoimittaja) tai mielentilaan (utelias, ironinen, paranoi, fatalistinen) liittyvä tulosuuntansa vaihtuu. Siten niitä ei ole lyöty lukkoon, vaan niiden vaikutuspiiristä on murtauduttavissa tulkintayhteisön lukusääntöjä rikkomalla. Lisäksi jos ajatellaan tekstin olevan lukijoiden tekemää, silloin myös tulkintayhteisöt ovat tehtävissä, kuten Kai Mikkonen on tähdentänyt (1998, 18). Tässä piilee ainakin osatotuus: miten tahansa lukija alkaa tulkita tekstiä, hyvin todennäköistä on, että hän muodostaa ainakin (tiedostamattomissa) mielikuvissaan yhteisön, johon kuuluu ja yhteisön, joka ymmärtää tekstin merkityksen.

Mitä siis ovat konventiot intentionaalisuuden ja tulkintayhteisöjen

valossa? Miten avoimen tekstin politiikka suhteutuu konventioihin? Sääntöjen muodostaminen on elintärkeä osa tekstien elämää, samoin kuin niiden rikkominenkin. Tulkintayhteisöt muodostavat tekstin lukemiseen liittyvän perusturvan, mutta on tärkeä panna merkille, etteivät sen vaalimat säännöt perustu ehdottomiin stabiliteetteihin, vaan yhteisön sisäisiin valtarakenteisiin ja sääntöihin mukautumiseen. Keskeisin vetoapu, jolla tulkintayhteisöllisiä sääntöjä voidaan määritellä uudelleen, on intention muuttuva luonne. *Intentio auctorisin* haastaminen merkitsi kirjallisuustieteellisen keskustelun piirissä ensin tekstin korostumista, sitten lukijan korostumista. Nämä painotukset vaihtelevat tulkintayhteisöittäin. Se, että kirjallisuustieteessä painotukset ovat edenneet juuri tuossa järjestyksessä, ei kuitenkaan tarkoita, että ensimmäisestä olisi tyystin luovuttu: päinvastoin, tekijä kuuluu tekevän paluuta (ks. esim. Kurikka & Pynttari 2006, Brax 1997). Muuten kirjallisuustiede koostuu sekin useista erilaisista, sisäkkäisistä ja toisiaan leikkaavista tulkintayhteisöistä, joiden tendenssit ja painotukset vaihtelevat. Kaikki tulkintayhteisöt leikkaavaa filosofista analyysia tarvitsemme kuitenkin jokaisen yksittäisenkin yhteisön luonteen ymmärtämiseksi – ja ylittämiseksi. Samalla se avaa meille hermeneuttisesti tärkeän kysymyksen tekstin luonteesta sinänsä.

## **1.2. Teksti tulkinnan kenttänä**

Jos tulkintayhteisöt projisoituvat lukijan yksittäisen lukuaktinkin aikana tekstiin, voidaan pyrkiä tekstin perusluonnetta tarkastelemalla hahmottamaan sitä, mikä määrää tulkintojemme suunnan. Onko tekstin luonteessa tai rakenteessa itsestään jotain, joka ohjaa meitä lukemaan tietyllä tavalla? Tämä on kuitenkin kysymyksenasettelu, joka vie nopeasti umpikujaan: emme voi olettaa puhdasta tekstin ideaa, vaan meidän on nähtävä tekstin luonne perustavimmillaan aina tekstin ja lukijan yhteispelinä. Ei silti ole tarpeen hylätä tekstiä: riittää, että huomioimme lukijan roolin pyrkiessämme tavoittamaan tekstin luonnetta. Peter Rabinowitzin mukaan tekstin lukeminen tarkoittaa sen imitoimista tietyllä tavalla, se on keino tuottaa jotakin uutta originaalin, koskemattoman tekstin ympärille (Rabinowitz 1987/1998, 18). Koska lukeminen on tässä mielessä omin sanoin sanomista, teemme lukiessa tiedostamatta valintoja, jotka auttavat meitä muodostamaan tekstistä merkityksen.

Minkälaisten ehtojen vallitessa voimme sitten vapaasti eristää tekstin eri

osia toisistaan ja asetella niitä tärkeysjärjestykseen? Rabinowitzin sanoin tämä ei ole poikkeustoimenpide, vaan pikemminkin sääntö, joka ohjaa meitä käytännössä aina, kun alamme lukea tekstiä (emt., 43–44). Sen lisäksi, että teemme tätä järjestelytyötä yksityisesti, on nähtävissä aiemmin esitetyn perusteella, että tekstillä on jossain määrin olemassa myös alueet, joista voimme keskustella yhteisymmärryksessä sekä alueet, joita emme voi täysin jakaa, alueet jotka jäävät intuitiivisen ymmärryksemme tasolle, "arvailun varaan". Tekstin tulkinnanvaraisuudet tukevat silti yleisemmin ymmärrystä muodosta sekä niistä tekstin kohdista, joista voimme olla jotakuinkin varmoja. Muoto sitä vastoin, kuten Eco esittää, suo sisällölle toimintaympäristön ja rajaa sen tulkinnallisuutta (Eco 1962/1989, 176–178). Sama ajatus oli myös Fishin kokeen taustalla. Molemmat ovat yhtä mieltä siitä, että lukijat ovat pitkälti vastuussa siitä, minkä muodon piiriin teksti luetaan. Eco on tosin pyrkinyt korostamaan tässä yhteydessä tekstin intentioita: tekstin piirteet eivät anna lukijoiden lukea itseään kuin tietyillä tavoilla ja teksti itsessään noudattelee laiskana koneena tiettyjä toimintaperiaatteita. Tekstin voidaan kuitenkin katsoa olevan pohjimmiltaan jakamaton kokonaisuus, jonka piirissä on erilaisia valta- ja toimialueita. Nämä määrittävät tulkinnallisen lähestymisen kautta ja ovat näin eri tavoin avautuvia ja siten tulkinnoiltaan muuttuvia.

Siinä missä Fish piti tekstiä illusionaarisenä tekstijonona, jolta puuttuvat merkitykset itsessään, yllättävää kyllä myös Hirsch on jossain määrin samaa mieltä. Tekstissä sinänsä ei ole mitään, mikä vaatisi lukijaa asettamaan tekijän intentiot tulkintaa ohjaavaksi periaateksi (Hirsch 1967, 48). Tämän perusteella tulkinta on tajunnan akti, ei tekstin ominaisuus, mutta pyrkiessämme yleispätevyyteen ja konsensukseen, tuo yksilökokemus on ylitettävä. Lukijan on asetettava tulkintaa ohjaavaksi periaatteeksi käsitys tekijän intentiosta.<sup>15</sup> Se on Hirschin mukaan toimivin yritys sen sijaan, että valitsisimme kymmenistä lukijoiden reseptioista mieleisimmän (emt., 24–27). Yksin pyrkimyskin tavoittaa tuo tekijän intentio muistuttaa kuitenkin aina salapoliisintyötä. Tavanomaisin lienee tilanne, jossa emme yksinkertaisesti tiedä mitään tekstin alkuperästä tai syntyedellytyksistä, eikä meillä välttämättä ole kirjallisuushistoriallista kompetenssia suhteuttaa lukemaamme suoraan tiettyyn aikakauteen. Tällainen teksti voi hyvin näyttäytyä tulkitsijalle varsin monimielisenä, mutta jos tulkitsija paneutuu tekstin tekijää koskevaan taustainformaatioon, alkaa myös teksti näyttäytyä toisella, mahdollisesti selvemmällä tavalla, uudessa valossa (Haapala 1990, 92). Tällöinkin lukijan vastuulle jää

---

15 Tämä vaatii lukijan ja tekstin välillä tapahtuvan "horisonttien yhteen lankeamisen" konseptin ylittämistä. Gadamerin *Horizontverschmelzung*, horisonttien yhteensulautuminen tarkoittaa tekijän asettaman lukuhorisontin ja tulkinnan objektia ympäröivän horisontin (esim. tekstin kulttuuriset ajalliset ja paikalliset yhteydet) asettumista yhteen. Tätä prosessia seuraa Gadamerin mukaan ymmärtäminen (ks. esim. Oesch 1994, 58–59, Hirsch 1967, 252–254).

vastata erilaisiin ongelmiin, joita hirschiläinen salapoliisikonsepti väistää: millä todennäköisyydellä voimme tietää kirjoittajan intentiot?<sup>16</sup> Entä jos tekijältä "lipsahtaa" tekstiin elementtejä, joita hän ei ole tietoisesti siihen aikonut tuoda (vrt. Eco 1992/2004b, 39)? Entä jos tekijän itsestään eri medioissa tuottama kirjailijakuva johtaa tietoisesti harhaan, eikä paljasta itse tekstistä välttämättä mitään?

Ratkaisukeinon tälle tarjoaa tekstiorientoitunut tulkinta, tekstin intentio. Se lähtökohtana tekstiä ei sinänsä nähdä pelkkänä instrumenttina tajunnassa tapahtuville impulsseille, vaan tekstissä on rakenteita, jotka ohjaavat lukijan merkityksenmuodostumista. Eco on kirjoittanut jo varhain 1960-luvun alussa James Joycen tuotantoa analysoidessaan, kuinka teksti sinänsä määrittää lukijan valintojen vapautta – jopa avoimet tekstit, jotka näyttävät olevan selvästi rakenteettomia, omaavat hyvinkin tiukan, tekstinsisäisen rakenteen (Eco 1966/1982, 67). Sama ajatus on taustalla myös *intentio operisissa*. Kiinnostavan Econ jaottelusta *intentio auctorisin* ja *intentio operisin* välillä tekeekin se, että "jos intentiota ei pidetäkään kirjailijan mielessä valmiina olevana suunnitelmana, vaan teoksessa ilmenevänä seikkana, mitään syytä teoksen merkityksen ja kirjailijan tarkoittaman merkityksen erottamiseen ei ole" (Haapala 1992, 91). Tämän perusteella tekijän toiminnan intentionaalisuus on läsnä luettavassa tekstissä, eikä sitä tarvitse etsiä tekstin ulkopuolelta. Teoksen näkökulmasta vasta valmis teksti synnyttää tekijän intention, ja lukijan näkökulmasta vasta luettu teksti antaa edellytykset tavoittaa tuo tekijän intentio. (emt., 92.)<sup>17</sup> Tekstin konkreettinen rakentuminen, Econ sanoin "lineaarinen tekstimanifestaatio" ("linear text manifestation"), kokoaa jo lukemisen kuluessa tekstin intentiota (ks. esim. Eco 1979/1987, 15).

Econ *intentio operis* liittyy kiinteästi hänen konseptiinsa mallilukijasta ja mallitekijästä. Mallilukija tulee itse asiassa hyvin lähelle edellä kuvattua hirschiläistä käsitystä merkityksen tavoittelusta – tosin sillä erotuksella, että Eco ottaa mallilukijansa huomattavasti formaalimmin. Mallilukijalla Eco tarkoittaa mahdollisen lukijan mallia, jonka kirjoittajan on kirjoittaessaan nähtävä ennalta. Tämä mahdollinen lukija on oletettava sellaiseksi, että se pystyy tulkitsemaan kirjailijan käyttämät ilmaukset samalla tavalla kuin kirjailija operoi niillä (Eco 1979/1987, 7). Teksti on siten tila tai yhteinen muoto, jonka kirjoittaja ja lukija jakavat – ja koska kirjailija luo tekstikomposition osin

16 Hirschin merkitys-teoreemaa voidaan punnita myös kysymällä, eikö tekijä muuta tulkintaa tekstistään pitkin kirjoitusprosessia? Harvoin nimittäin kirjailija kirjoittaa tekstin yhdeltä istumalta. Tähän prosessuaalisuuteen sisältyy myös tekstin stilisoiminen ja uudelleenkirjoittaminen, jolloin tekstin merkitykset väistämättä korvautuvat toisilla. Kun näin ollen kirjoittaminen koostuu niinkin useasta eri vaiheesta, mihin kohtaa oikeat intentiot pitäisi ajoittaa?

17 Riippuu painotuksesta, mutta tämänkin perusteella voitaisiin korostaa Klaus Braxin tavoin, että "Econ teoria [avoimesta tekstistä] ansaitsee tulla esitellyksi yhtenä merkittävimmistä moderneista lukijalähtöisistä kirjallisuudenteorioista" (Brax 2005, 129). Vaikka Eco painottaakin lukemisen aktia, puhe lukijalähtöisestä kirjallisuudenteoriasta on sikäli erheellistä, että tarkasti ottaen juuri tekstin avoimuus ja muoto ovat lukemisen lähtökohtia, ei lukijan intentiot, halut ja mieltymykset.

tuon oletuksen pohjalta, mallilukija on olemassa *tekstin sisällä*, sen muotovalintoina (vrt. Oesch 2005, 161). Empiirinen lukija on vain näyttelijä, joka tekee arvauksia mallilukijan luonteesta (Eco 1992, 821). Tarkemmin ottaen teksti itsessään edustaa mallilukijan "semanttis-pragmaattista tuotantoa" (Eco 1979/1987, 10) eli tavanomaisemmin tyyliä. Keskeistä on, ettei jakoa muotoon ja sisältöön voida tehdä, koska tekstin muoto mahdollistaa ja määrää sisällön luonteen. Ecolle muoto *on* sisältö ja juuri muodon kautta kirjailija esittäytyy lukijakunnalle (ks. esim. Eco 1962/1989, 159–160, 176–178).

Merkitystä tekstille ei siis tarvitse alkaa etsiä kirjailijan elämänkerroista. Tyylin lisäksi kirjailija on sisäänrakennettu tekstiin idiolektien (genre, sosiaalinen yhteisö, historiallinen periodi), aktantiaalisien roolien ("minä", "he"), illokutionaarisina signaaleina ("vannon, että") tai perlokutionaarisina operaattoreina ("jotain *kauheaa* tapahtui"), joten tässä mielessä tekijä ja teksti ovat erottamattomassa yhteydessä toistensa kanssa huolimatta siitä, tunnemmeko aktuaalista kirjailijaa (Eco 1979/1987, 10). Eco tarkoittaa niin ollen tekijällä tai kirjailijalla varsin suhteellista konseptia aiemmin luonnehdittuun biografisia ominaisuuksia ja inhimillisiä tunteita omaavaan henkilöön nähden tai kertojaan nähden. Tekijä/kirjailija, kertoja ja mallitekijä ovat kolme erillistä entiteettiä, joista mallitekijän ääni on anonyymein (Eco 1994, 15). "Model author [...] is a voice that speaks to us affectionately that wants us beside it, this voice is manifested as a narrative strategy, as a set of instructions which given to us step by step and which we have to follow when we decide to act as the model reader" (emt., 15). Wayne C. Boothin nimeämän ja kirjallisuustieteeseen vakiintuneen implisiittisen tekijän ("The Implied Author") käsitettä se muistuttaa huomattavan paljon, mutta tekstin eettis-ideologisen sanoman sijaan mallitekijä on lisäksi paitsi tekstin uniikkia tyyliä ja muotoa, myös vuorovaikutusta lukijan ja tekstin eri elementtien välillä. Lisäksi se osoittaa kenties täsmällisemmin, "missä mallilukija ja tekstin intentio sijaitsevat" (Brax 1997, 26). Mallitekijä ei koske vain tekstin säädyllyisyyksiä, vaan myös tekstin suhdetta genreen ja tulkintayhteisöön, jossa se on kirjoitettu. Eco siis erottaa mallitekijän käsitteen mallilukijasta – joka on hänelle selvästi tärkeämpi – vain ottaessaan tekstiin lukijan näkökulman – huolimatta siitä, ettei omien sanojensa mukaan välitä juurikaan empiirisestä lukijasta (Eco 1994, 11). Järjestelmällisesti ne ovat Ecolle kuitenkin yhtä, eri näkökulmia samaan tyylin ja muodon tutkimiseen.

Vastaavasti mallilukija tulee lähemmäksi Wolfgang Iserin luonnostelemaa sisäislukijan käsitettä kuin aktuaalista lukijaa:

"My Model Reader is, for instance, very similar to the Implied Reader of Wolfgang Iser. Nevertheless, for Iser the reader 'actually causes the text to reveal its potential multiplicity of connections. These connections are the product of the reader's mind working on the raw material of the text, though they are not the text itself - for this consists just of sentences, statements, information, etc... This interplay obviously does not take place in the text itself but can only come into being through the process of

reading... This process formulates something that is unformulated in the text and yet represents its 'intention'." (emt., 15.)

Erotuksena Iserin käsitteestä mallilukija on pikemminkin kokoelma tekstuaalisia ohjeita "displayed by text's linear manifestation precisely as a set of sentences or other signals" (emt., 15–16), jotka aktuaalinen lukija yrittää omaksua.<sup>18</sup> William Ray selventää, että "unlike its more historical counterparts, the Model Reader Eco describes is entirely a product of the reading process that elaborates it" (Ray 1984, 134). Tämä koskee niin pornografista novellia, *Finnegans Wakea* kuin rautatieaseman aikatauluakin. Jokaisen ymmärtämiseksi edellytyksenä on lukijan samastuminen tekstin rakenteisiin. Tekstiin on siis ikään kuin kätkeytynyt tekijä, joka antaa ohjeita, kuinka lukea, millaisia tunteita lukijan tulisi tuntea, miten järkeillä ja miten yhdistellä tekstin eri asiasisältöjä. Seuraavien lukujen tiimoilta voidaan tässä väläyttää metaforaa salapoliisin ja murhaajan välisestä quest-leikistä: murhaaja asettaa mysteerin, jonka etsivän tulee ratkaista. Jälkikirjoituksessaan *Ruusun nimeen* Eco jopa totesi halunneensa luoda sellaisen lukijatyypin, joka läpäistyään romaanin initiaatiovaiheen tulisi Econ tai pikemminkin tekstin orjaksi, saalistettavaksi riistaksi (Eco 1983/1985, 53). Huolimatta siitä, että kyse onkin puhtaasti kirjailijan luomasta (narsistisesta) "tekstileikistä", empiirisen lukijan on tällaisten kirjailijan antamien lausuntojen perusteella hyvin yksinkertaista samastaa tuo tekijän oma ääni, mallitekijän "ääni" (Econ mukaan erheellisesti) aktuaaliseen kirjailijaan. Esimerkiksi Ecoa tutkineen Victorino Tejeran arveluista mallilukijaa koskien onkin kokoavasti johdettavissa, että käytännössä mallilukijan konseptin omaksuminen näyttää johdattavan lukijan suoraan *intentio operisin* pariin (Tejera 1997, 148).<sup>19</sup>

Hyödyntämällä upotusrakenteita Eco on tehnyt omista romaaneistaan tämän suhteen varsin vaikeita. *Foucaultin heilurista* on erityisen hankalaa etsiä Econ ääntä, koska henkilöhahmojen ääniä on yksinkertaisesta kertomusta enemmän.<sup>20</sup> Kirjailijan äänen häivyttäminen ei kuitenkaan häivyttä sitä tyylien mosaiikkia, jollaiseksi Eco on mallitekijänsä romaaneissaan tehnyt. *Ruusun nimen* yhteydessä Eco kertoi koonneensa romaanin niin usean eri tyylifilterin läpi, ettei lukijalle jäisi suoranaisia

---

18 Klaus Braxin mukaan mallilukijan ja sisäislukijan ”selkeä samankaltaisuus” lähentää Econ kirjallisuuden semiotiikkaa narratologiaan, joskin ”Eco käy runsaammin juuri kielifilosofista keskustelua kirjallisuudentutkimuksen perusteista ja lisäksi hänen tavoitteenaan on ollut luoda yleinen semioottinen kommunikaation teoria, kun narratologia on keskittynyt lähinnä kertomustekstin analyysin ongelmiin” (Brax 1997, 25).

19 "On one hand the model reader does not "support the 'repressive' idea that a text has a unique meaning guaranteed by some interpretive authority" (Eco 1990, 21), nor does s/he, on the other, support regressive idea that a text has infinite interpretations" (Brax 1997, 148).

20 Paradoksaalista *Foucaultin heilurissa* onkin, että vaikka vapaata äänioikeutta ei varsinaisesti kertomuksessa anneta kuin Casaubonille ja *filejen* muodossa Belbolle, lukijalle jää vaikutelma varsin polyfonisesta romaanista, jossa erilaiset aatevirtaukset risteilevät, lomittuvat ja kohtaavat. Tämä johtuu ennen kaikkea niistä eri osanottajien keskusteluista, joita Casaubon kertomuksessaan kuvaa ja joista romaani oikeastaan muodostuu.

mahdollisuuksia kääntyä romaanin luettuaan enää aktuaalisen kirjailijan puoleen: näitä filtereitä ovat paitsi historiallinen konteksti ja salapoliisikertomuksen muoto myös noviisi Adsonin nuoruusmuistoihin sekoittuva nostalginen kerronta (Eco 1983/1985, 32–33). 1900-luvun jälkimmäiselle puoliskolle sijoittuvan *Foucaultin heilurin* kohdalla lukijalle sen sijaan jää tämä mahdollisuus; ei siksi, että Eco olisi epäonnistunut eri elementtien yhdistelijänä, vaan koska juuri tämä näyttää olleen romaanikomposition tarkoitus. Tämä oli mahdollisesti myös eräs aktuaalisen kirjailijan keskeisistä pyrkimyksistä. Viimeistään romaanin salaperäinen lopetus nimittäin suorastaan kiihottaa lukijan uteliaisuuden äärimmilleen ja kannustaa tätä etsimään aktuaalisen kirjailijan intentioita tekstin ulkopuolelta, Ecolta itseltään.<sup>21</sup>

Eco jakaa mallilukijan edelleen kahtia akselille naiivi eli semanttinen lukija – kriittinen eli semioottinen lukija (ks. esim. Eco 1990, 54–55, 92). Naiivi mallilukija on kertojan kertoman tekstin armoilla, kun taas kriittinen mallilukija osaa suhteuttaa lukemaansa. Jälkimmäinen ymmärtää ja osaa arvostaa tapaa, jolla kertoja vie naiivia lukijaa lieassaan. Kriittinen mallilukija ymmärtää siis lukemansa tekstin estetiikan, eikä vain samastu sen tarkoitukseen. Toisin sanoen naiivi mallilukija ei ole yhtä tarkkanäköinen kuin kriittinen, mitä tulee tekstistä korostuviin lukuohjeisiin. Erityisesti salapoliisikertomuksilla on tapana hyödyntää tällaista narratiivista strategiaa, jolla naiivi mallilukija saadaan astumaan kertojan ja kattavammin mallitekijän asettamiin ansoihin. (emt., 55.) On selvää, että tämä on myös eräs syy salapoliisikertomuksen lumoon, lukijahan selvästi nauttii asemastaan naiivina lukijana. Kauhukertomusten tavoin monet salapoliisinovelleista eivät tarjoa enää toisen lukukerran jälkeen yhtä paljon affekteja kuin ensimmäisellä (jolloin lukija samastuu naiiviin mallilukijaan) tai toisella (jolloin harjaantunut lukija samastuu kriittiseen mallilukijaan).

Merkitsevää mallilukijan konseptissa on, että se on edellytys fiktiivisessä maailmassa toimimiselle, tässä tapauksessa siis tekstin ymmärtämiselle. Fiktio lukeminen on tiettyyn, vaihtoehtoiseen maailmaan tutustumista. Initiaatiovaiheen jälkeen aktuaalinen lukija on asettunut ideaalitapauksessa mallilukijan rooliin ja samastunut henkilöihämiin ja fiktiivisen maailman arvokisteriin siinä määrin, ettei hänellä ole

---

21 Osa Econ kirjailijakuva näyttää olevan tietoinen leikkittely tässä asiassa. Moniäänisyyden vaarana on aina, että (naiivi) lukija hairautuu etsimään teoksesta merkityksiä, joita sinne ei ole tarkoitettu ja alkaa sitten hiillostaa kirjailijaa. *Foucaultin heilurin* lopussa Casaubon harhailee paranoidina erään pariisilaisen kadun päästä päähän juhannusyönä noin yhdentoista aikaan tiettyä vuonna. Eco oli romaania kirjoittaessaan mennyt jopa niin pitkälle, että oli useana kesäyönä kulkenut nauhurin kanssa tuota nimenomaista katua ja merkinnyt muistiin tapahtumia, näkymiä, hajuja ja tuntoja saadakseen kohtaukseen aidon tunnelman. Lukija meni kuitenkin vielä pidemmälle. Eräs ranskalainen kirjallisuuden ystävä hakeutui kirjastoon ja tarkasti useasta pariisilaisesta sanomalehdestä, että juuri tuona nimenomaisena yönä samaan aikaan, kun *fiktiivinen* Casaubon kulki kadun päästä päähän, oli *aikalaishistoriallisesti* yhdessä kadun kohdassa riehunut tulipalo. Casaubon ei kuitenkaan maininnut kertomuksessaan mitään tuosta tulipalosta - miksi, tiukaksi lukija Ecolta. Eco vastasi, ettei tunne Casaubonin kaikkia aivoituksia. (Eco 1994, 76–77.)

enää vaikeuksia ymmärtää sen lainalaisuuksia. Kriittinen mallilukija luonnollisesti tiedostaa samastumisestaan huolimatta olevansa eräänlaisella "vierailukäynnillä" fiktion maailmassa. Hän säilyttää etäisyytensä, mutta pitää näkemästään. Tällöinkin hän, kuten naiivi mallilukija, tuo tekstiin oman, aktuaalisessa maailmassa pätevänä pitämänsä kompetenssin.

Tätä voidaan toisesta näkökulmasta havainnollistaa Econ ajatusleikillä. Jos salapoliisi menisi supermarketiin ja siitä kirjoitettaisiin salapoliisikertomus, kirjoittaja joutuisi tavanomaisesta poikkeavaan tilanteeseen. Hänen tulisi vähintäänkin hyödyntää genren perussääntöjä päästäkseen tyydyttävään lopputulokseen, minkä lisäksi hänen olisi huomioitava, millaiselle mallilukijalle hän tällaisen questin kirjoittaisi. Tämä osoittaa, että muoto sanelee kaupassakin kuvauksen luonteen ja siten myös mallilukijan toimintaresurssit. (Eco 1962/1989, 147–148.) Ostosparatiisin käytävät muodostaisivat labyrintin, jonka ulospääsyä vartioidaan. Tuotevalikoima pursuilisi vihjeitä, joista etsivän olisi pääteltävä keskeisimmät. Miten salapoliisi toimisi tässä tilanteessa?

Esimerkki ei ole niin kaukaa haettu kuin voisi olettaa. Econ mukaan todellinen maailma muodostuu suuresta, semioottisesta labyrintista (Eco 1994, 115). Tuntemamme maailma on kuin ensyklopedisten valintatilanteiden sarja. Ensyklopedia "takes on the difficult task of guaranteeing interpretative freedom and interpretative regulation at the same time" (Violi 1998, 26) ja kun kyse on maailmastamme, ensyklopedinen toimiminen merkitsee jatkuvaa ilmiöiden tulkinnallista analyysia. Koska kuitenkin maailmamme on niin kompleksinen, sen kaikkia polkuja ja pelin sääntöjä ei voida tuntea täysin. Siksi Econ mukaan on jo vuosisatoja tavattu ajatella, että tällä labyrintilla on suunnittelijansa.<sup>22</sup> Fiktiiviset tekstit pyrkivät avartamaan kapeaa näkemystämme siitä, millainen todellisuus on, mutta samalla olemme omaksuneet kertomuksista osan todellisuuskäsitystämme. Meidän on helppo ajatella, että Jumala on tuo suuri kertoja, empiirisen maailman mallitekijä

" – that is, God as the Rule of the Game, as the Law that makes or someday will make the labyrinth of the world understandable. The Divinity in this case is something we must discover at the same time we discover why we are in the labyrinth, and what path we are being asked to walk within it." (emt., 115.)

Sama idea on käytännössä pohjana myös *Foucaultin heilurissa*. Henkilöhahmojen kokema todellisuus on niin kompleksinen, että he pyrkivät tietoisesti korvaamaan mallitekijän kokoaman tekstin toisella järjestelemällä sen uudelleen, asettumalla itse mallitekijäksi. Diabolikkojen totuus on, että todellisuus on mysteeri. Casaubon, Belbo ja Diotallevi

---

22 Paradoksaalisesti voidaan sanoa moderniteetin toisaalta tyrehtyttäneen tämän näkökulman uskonnollisen ulottuvuuden. Toisaalta modernin elämän sekasortoisuus ja monitahoisuus lietsoo uskonnollisia, poliittisia ja sosiaalisia salaliittoteorioita, joiden varsinainen ensyklopedia *Foucaultin heiluri* on.



alkavat parodioida tuota käsitystä, koska eivät oikeastaan usko mihinkään transsendenttiseen tai yli-inhimilliseen totuuteen – toisin kuin useimmat heidän kantabaarinsa asiakkaat. He korvaavat mysteerin mielivallalla tyydyttääkseen oman pelihimonsa. Myöhäismodernissa ajassa todellisuus on tekstualisoitunut, hajonnut kertomuksiksi. Informaation määrä alkaa kasvaa ekspansiivisesti, minkä johdosta myöhäismodernin olion kontrolli siitä lakkaa. Sosiaalisesti konstruoitu todellisuus on lukemattomien eri tekstimaailmojen sulatusuuni, jossa ainoa tapa tavoittaa edes hetkellisesti kosketus valtaan ja ymmärrykseen, on olla luomassa itse jotakin maailmojen miljardeista eri teksteistä (ks. esim. Lyotard, 1979/1985; McHale 1987/1999, 36–37; McHale 1992, 6).<sup>23</sup> Koska varmaa tietoa on entistä vaikeampaa saada, myöhäismodernia oliota luonnehtiikin oikeastaan informaatiohäikyn lisäksi usko (ei-uskonnollisessa merkityksessä): hän uskoo ilmiöihin ja teksteihin, koska ei voi olla varma, eikä pelkällä järkeilyllä voi tavoittaa täyttä ymmärrystä. Tässä todellisuudessa aktuaalisen maailman olio – sen lukija – on lähes poikkeuksetta naiivi ellei omaa riittävää määrää asiantuntijuutta.<sup>24</sup> Uskon lisäksi häntä ohjaa arvaaminen.

Eco vie siis *Foucaultin heilurissa* hyvin pitkälle ajatuksen, että teksti ja maailma eivät yhtäkkiä enää olekaan eroteltavissa toisistaan. Avoin teksti – tulkittuna "dekonstruktion" silmin – johtaa ajatuksena väistämättä tähän, ja siksi Econ *Opera Apertaa* onkin osin pidetty lähellä poststrukturalistisen teorian ydintä.<sup>25</sup> Muodon osalta avoin teksti muistuttaa merkitysvirroiltaan vapaata ja impulsiivista aktuaalista maailmaa: se on kaoottinen, vaihteleva, osin sellainen kuin miksi lukija sen haluaa mieltää. Ilman muotoa se ei kuitenkaan ole. Avoimen tekstin rakenne on todellisuudessa mitä tiukin. Siitä avautuu tekstiorientoituneen tulkinnan radikaaleja muotoja, joissa tekstin rakenteet alkavat värittyä entistä poliittisemmin. Poliittisen aspektin tavoittaessaan tämänlainen tulkintamalli pyrkii purkamaan näitä poliittisiä rakenteita, mistä seuraa, ettei tekstin ilmeisimpiin rakenteisiin voida enää luottaa: ne ylläpitävät ja niihin liittyy monia erilaisia kontrollin muotoja, jolloin tulkinnan aktin emansipatorinen aspekti alkaa nousta koko luennan keskipisteeksi. Tämän tyyppistä, tekstien purkamiseen painottuvaa

---

23 Lyotardin ja Econ suhteeseen liittyen esimerkiksi Altti Kuusamo on esittänyt, kuinka *Foucaultin heiluri* voidaan esittää Lyotardin ”suurten kertomusten” ironisena vastavetona: ”Romaanissa 'suureksi kertomukseksi' voi todella nähdä sen, mitä nykyään pidetään kaikkena muuna kuin valistuksena: astrologinen hölynpöly ja sen pidäkkeetön lisääntyminen juuri valistuksen kriitikin aikoihin” (Kuusamo 2002, 88).

24 Econ jako naiiviin ja kriittiseen lukijaan kertoo vavahduttavan paljon myös myöhäismodernista poliittisesta todellisuudesta: monissa suhteissa valta on karkaamassa asiantuntijaileille sitä mukaa kun koulutusjärjestelmä, joukkotiedotusvälineet ja muut yhteiskunnalliset instituutiot kannustavat jäseniään erikoistumaan ja saamaan asiantuntijan pätevyyden. Käytännössä tämä tarkoittaa, ettei nykyinen todellisuus voisi tuottaa renessanssineroja, muttei myöskään suvaitsi niitä juuri kognitiivisen pirstaloitumisensa vuoksi. Yhtäkaikki tämä tilanne perustaa oivallisella tavalla metafyyssisen salapoliisikertomuksen merkityspohjan (ks. luku 2).

25 Tekstin eristäminen teokseksi, porvarilliseksi romaaniksi, taidekokemuksen objektiksi on monille poststrukturalisteiksi mielletyille teoreetikoille (Barthes, Foucault, Derrida) itsenäisesti etenevien merkitysvirtojen pysäyttämistä ja tekstin kuolettamista (ks. lisää luku 1.3).

dekonstruktioita Eco on virheellisesti yhdistänyt "lukijalähtöiseen radikalismiin" (ks. esim. Culler 2007, 180). Dekonstruktio on myös liitetty *Foucaultin heiluriin* (Phiddian 1997; Hutcheon 1992/2005) osin Econ teoreettisen kritiikin pohjalta, vaikka itse romaanissa ei muutoin viitata kertaakaan eksplisiittisesti dekonstruktion oppi-isään Jacques Derridaan tai tämän puolestapuhujiin (ilmaisu "dekonstruktiivinen" esiintyy romaanissa muutaman kerran). Esimerkiksi Robert Phiddian liittää jo teoksen nimen viittaamaan oikeammin Derridaan kuin Foucault'hon turvautuen vähintäänkin hermeettiseen analogiaan, tässä tapauksessa poststrukturalismiin yhteisenä nimittäjänä (Phiddian 1997, 537–538). Derrida on läsnä romaanissa siltikin monin eri tavoin.<sup>26</sup>

Avoimen tekstin luonteen ymmärtämisen kannalta on ensin syytä kuitenkin aloittaa hiukan kauempaa. Kirjoitus ja merkki perustuvat molemmat Derridan mukaan poissaololle – ne voivat olla esimerkiksi tekijän, vastaanottajan tai ennen kaikkea intention poissaoloa, jopa kaikkia samanaikaisesti (Derrida 1972, 5, 49). Tämä poissaolo on kiinteä osa merkin rakennetta (emt., 5). Toiseksi intention käsite saa Derridalla erityisen *kerrattavuuden* muodon: se on luonteeltaan toisin sanomista, kääntämistä, uuden ilmaisun tai esiintymän etsimistä sovitulle tyypille (Kaarto 2006, 87–91). Saman suuntaista on esittänyt tulkinnasta myös Christopher Butler, jolle tulkinta yleisemmin on juuri tämänlaista "omin sanoin sanomista" ja tekstin merkitys muuttuva (Butler 1984/1986, 15). Juuri kerrattavuus synnyttää poissaolon.

Toisin sanominen ei ole kuitenkaan ole suoraa mekaanista toistamista, vaan kertaamista, jossa sisältö ja muoto muuttuvat aina hiukan (emt., 15). Tämä saattaa tekstin merkityksen ja intention jatkuvaan semanttiseen liikkeeseen, mistä seuraa etteivät merkitys ja intentio ole koskaan varsinaisesti läsnä, vaan kumpikin ilmenevät "vain

---

26 Derrida voidaan nähdä esimerkiksi salaperäisen tohtori Wagnerin hahmossa: uskollisen ranskalaisen opetuslapsikatraan ympäröimä Wagner vastaa romaanin lopussa Casaubonin paranoiapuuskaiseen avunpyyntöön varsin riittämättömästi: "Monsieur, vous êtes fou" (FH, 669; PF, 649) ja vaikenee. Laajemmin tohtori Wagner voitaneen lukea ironisena piikkinä, joka on suunnattu ranskalaisten intellektuellien (erityisesti Lacanin) lähes patologiseen vaikeaselkoisuuteen ja näitä ihannoivaan mannermaiseen ilmapiiriin, mutta se näyttäisi toimivan myös kritiikkinä dekonstruktion kaltaisten suuntausten kyvyttömyydestä tarjota vastauksia todellisiin käytännön ongelmiin. Aikansa trendivirtauksista hämmentyneenä Casaubon esimerkiksi kuvaa tohtori Wagnerin ihailijakuntia seuraavasti: "noina vuosina Wagnerin psykoanalyttiset ajatukset vaikuttivat tarpeeksi dekonstruktiivisilta, diagonaalisilta, libidinaalisilta ja epäcartesiolaisilta, luodakseen teoreettista pohjaa vallankumoukselliselle toiminnalle" (FH, 255) / "in quegli anni la psicoanalisi di Wagner appariva abbastanza decostruttiva, diagonale, libidinale, non cartesian, da suggerire spunti teorici all'attività rivoluzionaria" (PF, 245). Lisäksi romaani pitää Ranskaa ja eritoten Pariisia varsinaisena okkultistisen liikehännän pyhänä paikkana, minkä takia myös Casaubonin kertomus saa siellä täyttymyksensä (Belbon kuolema konservatoriossa). Ranskalainen miljöö koituu jopa John Ellisin mukaan dekonstruktion loogiseksi erehdykseksi, sillä Ranskassa on vanhastaan liitetty intellektualismi porvarillisuuden ja sen läpäisemien valtionelinten (esim. yliopisto) vastustukseksi ja dekonstruktio on vain tuon intellektuelleille tyypillisen luonteenpiirteen teoriaksi saattamista. (Ellis 1989, 84–85). Jos kuitenkin Phiddianin väitettä seurataan, olisi vähintään yhtä loogista olettaa romaanin nimen viittaavan Roland Barthesiin, joka on itse asiassa paljon lähempänä Foucault'ta kuin Derrida, ja jonka jäljet romaanin yksityiskohdissa ovat hyvinkin selväpiirteisiä: esimerkiksi tekstin fragmentaaristen elementtien (mm. Belbon *filet*) ja "tekijän kuoleman" lisäksi *Foucaultin heiluri* vilisee "merkitsemättömiä sitaatteja" ja tekstin rajoja rikkovaa intertekstuaalisuutta, jopa niissä määrin, että romaanista voidaan hyvin puhua "kirjoitettavana tekstinä" "luettavan tekstin" sijaan, joka jaotteluna on selvässä perheyhtäläisyydessä Econ avoimiin ja suljettuihin teksteihin.

erilaisten vaihtuvien esiintymiensä kautta" (Kaarto 2006, 91). Derridan mukaan siis kirjoitettu merkki etenee, viivyttelö, muodostaa välimatkoja – se jopa liikkuu ehdottomaan poissaoloon saakka, jotta kirjoituksen rakenne voi ylipäättään muodostua (Derrida 1972, 7). Intention tai merkityksen jatkuva liike – pakeneminen – muodostaa siten välimatkan tai poikkeaman merkin rakenteessa, jota Derrida kutsuu *différance*ksi. "Intention is a priori (at once) *différente*: differing and deferring in its inception" (emt., 56). *Différance* mahdollistaa käytännössä siis tekstitalouden kierron, jossa yksittäiset tekstit kulkevat toisten tekstien kautta viitaten niihin lakkaamatta, mukautuen kuitenkin käytettyyn kieleen ja sen elementteihin (Derrida 2003, 39). Teksti merkinä siis jakaantuu ja poistaa itsestään intention, eikä ole koskaan läsnä (Derrida 1972, 57). Tästä huolimatta merkityksen liukuminen ei poista sen kontekstuaalisuutta. Konteksti kuitenkin kattaa kaiken: teksti asettuu jatkuvasti uusiin konteksteihin, rekontekstualisoituu (emt., 136). Derridan kuuluisan teesin mukaan "il n'y a pas de hors-texte" eli "tekstille-ulkoista ei ole" (Derrida 2003, 50; Ikonen & Porttikivi 2003, 16). Merkki toisin sanoen rikkoo olemassaolollaan oman kontekstinsa – ja siinä sivussa myös sen intentionaalisuuden, jolla kirjoittaja muotoili kirjoituksensa (Derrida 1972, 9). Kirjoittaja siis katoaa näkyvistä kokonaisuudessaan ja samalla tekijän intentio rikkuu. Kirjoituksen olemassaoloon niinkään kuuluu, että se on kirjoitettu ja se voi olla olemassa ilman, että sen vastaanottaja on läsnä. Tekstistä tulee kone, jonka toimimista, luettavuutta tai uudelleenkirjoittamista ei kirjoittajan katoaminen tai lukijan kuolema estä (emt., 8). Kirjoituksen ydinpiirteinä voidaankin pitää sitä, että se merkitsee katkoa siinä vuorovaikutusjärjestelmässä, jonka ymmärrämme kommunikaationa, tietoisuuksien ja niiden sisältöjen välisenä vaihtona (emt., 8).

Merkityksen vapaa leikki, kierto tai liike mahdollistuu tällaisen merkin, kontekstin ja kommunikaation uudelleenmäärittelyn kautta. Tai kuten Jonathan Culler esittää: "meaning is context-bound but context is boundless (Culler 1983/1998, 128). Kirjoitus on kuin "Unohdin sateenvarjoni" -tyypin lause, joka uudessa yhteydessä merkitsee sen intention: se voi olla sitaatti, kryptinen koodi, romaanin aloituslause, alibi, jopa käännöstehtävä (Derrida 1972, 63). Näin asettuu kuitenkin uusi ongelmavyöhyke, jossa vaikka merkitys ei olisikaan lukijan päätäntävällässä, tekstin asettelu uuteen yhteyteen on lukijan tehtävä. Syystä Eco kritisoi, kuinka "väärinlukijat" ovat kiinnostuneempia kaikista muista teksteistä kuin siitä, jota ovat lukemassa (Eco 1990, 57). Derridan kirjoitus tulee silti rekontekstualisoineeksi ecolaisen avoimen tekstin: avoin teksti on esiintymä, merkin hetkittäinen ilmentymä ennen sen kertautumista edelleen.

Tämän suhteen on kiinnostavaa, että Derridan ajatusten taustalla on

jatkuva eettis-poliittinen vire (Derrida 1972, 116). Merkitys on hänen mukaansa käsitetty tiettyjen stabiilien, olemuksellisten ja logosentristen rakenteiden mukaisena. Jokainen merkityskonsepti on länsimaisen aatehistorian puitteissa jakautunut binaaristen oppositioiden (rationaalinen/irrationaalinen, kirjaimellinen/metaforinen, merkitys/muoto, sielu/ruumis ja mahdollisesti keskeisimpänä puhe/kirjoitus) myötä kahtia siten, että kunkin oppositioparin paikat on jaettu vahvemman ja heikomman kesken. Vahvemman ensisijaisuus on kuitenkin perustunut sen keskeiseen asemaan, ei sen arvoon sinänsä, minkä takia tämä hegemoninen valta-asema olisikin Derridan mukaan syytä purkaa. (Culler 1983/1998, 93.) Myös olemukseen sidottuna merkitys on nojannut vahvempana pidetyn pysyvään arvoon, tyyppin ensisijaisuuteen esiintymään nähden. Kirjoitus, tyyppi, tai merkitys, voivat olla olemassa ilmaisijastaan (kirjoittaja, merkitty, näkyvä merkki) riippumatta, ja koska konteksti, jossa ne esiintyvät kunkin esiintymiensä kautta, on käytännössä rajaton, pysyvyyttä ei ole (ks. myös Derrida 1972, 151). Radikaalilla tavalla tämä tarkoittaa sitä, että on *vain* esiintymiä. Siksi kustannustoimittajan työ *Foucaultin heilurissa* tuntuu niin merkitsevältä: se on elämistä maailmassa, jossa Hamlet on tutumpi kuin talonmies (FH, 373; PF, 361) – tekstimaailma on irronnut empiirisestä maailmasta, eikä haittaa vaikka stabiilia referenssiä todellisuuteen ei olisikaan.

Juuri stabiliteetin puuttuminen on eräs niistä Derridan teorian kulmakivistä, joita Eco ei kritiikissään riittävästi huomioi. Derridan essentialismi-kritiikki kohdistuu platonistiseen ajatukseen pysyvästä merkityksestä (Ellis 1989, 65) mutta Eco katsoo dekonstruktion selvästi polveutuvan hermeettistä semioosia<sup>27</sup> vaalineesta uusplatonismista, jota sitäkin merkitsee näkemys stabiliteetista (Eco 1990, 23–43). Uusplatonismi perustuu platonismin lailla ikuisen, pysyvän ideamaailman edelleen vastaavanlaisen Yksi-jumalaprinsiipin olemassaololle, joka on verrattavissa *Foucaultin heilurin* keskeiseen metaforaan, kiinteään pisteeseen maailmankaikkeudessa, josta Foucault'n heiluri näyttää roikkuvan. Dekonstruktion piirissä ei kuitenkaan uskota ikuisiin ideoihin. Edes Econ romaanissa diabolikkoja ei voida pitää dekonstruktion edelläkävijöinä: he uskovat kiinteään merkitykseen, salattuun totuuteen joka hiilipaperin tavoin todentaa biografista tekijäintentionalismia, joka Ecolle merkitsee pahimmillaan epistemologista fanatismia (emt., 24). Selvemmin dekonstruktiivista luentaa harjoittavatkin luonnollisesti juuri Casaubon, Belbo ja Diotallevi, joille diabolikkojen uskon pilkkaaminen näyttää käyvän sydämen asiasta.

Derridan työn juhlallinen tavoite on siis kääntää vanhat käsitteet nurin, mutta ei kuitenkaan siirtyä käsitteestä toiseen (Derrida 1972, 21). John M. Ellis selventää, että dekonstruktion radikalismi pohjaa kaikesta huolimatta etuoikeutetun ja tekijän

<sup>27</sup> Hermeettisestä semioosista ks. luku 3.

olemassaolosta muistuttavan luennan ensisijaisuuteen, minkä jälkeen se voi alkaa harjoittaa sitä vastaan kohdistuvia toimenpiteitä (Ellis 1989, 73).<sup>28</sup> Dekonstruktioita pitkälti luonnostelleessa esitelmässään ”La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” (1966) Derrida yhdisti leikin välttämättömänä osaksi tulkintaa. Kamppailu logosentrisiä malleja ja järjen yksisilmäisyyttä vastaan käy vain askartelun, *bricolagen*<sup>29</sup> kautta (Derrida 1966/1997, 40). Vain askartelu leikkinä<sup>30</sup> voi purkaa valtarakenteet diskursseiksi. Ihmistieteiden piirissä on vaikuttanut kaksi erilaista tulkintatapaa, joista toinen on pyrkinyt kohti alkuperää ja stabiliteettia. Toinen sen sijaan ei tavoittele näitä, vaan myöntää leikin ja yrittää siten kohota ”ihmisen ja humanismin tuolle puolen”, kaikkien perustaan nojaavien asemien yläpuolelle (emt., 44).<sup>31</sup> Useimmiten näiden tulkintastrategioiden tunnustaminen on tulkittu siten, että Derrida asettuu puoltamaan jälkimmäistä – joka on edelleen nähty lukijan tekstiä ja sen merkityksiä luovana kokemuksena. Ongelma ilmaantuu kuitenkin juuri tässä: jos asetumme tämän Derrida-tulkinnan kannalle, viestimme, että tulkinnan perusta on juurikin yritys löytää tekstille merkitys (Culler 1983/1998, 132). Tämä on selvässä ristiriidassa Derridan logosentrismi-kritiikin kanssa.

John M. Ellis on kuitenkin huomionut, että kerrattavuus, merkityksen jatkuva päättymättömyys tuo dekonstruktion lähelle lukijalähtöistä teoriaa (Ellis 1989, 113). Koska merkitseminen ei pääty, lukijan rooli korostuu. Tämän vuoksi onkin ymmärrettävää, miksi Eco tuntuu sekoittavan ne keskenään. Tekstuaalisuuden käsite on sekä dekonstruktioita että reseptioestetiikkaa yhdistävä elementti: sillä pyritään purkamaan vanha tekijä-teksti-lukija-kommunikaatiomalli tai oikeammin vastakkainasettelu tekstin ja lukijan välillä. Mutta toisin kuin odottaisi, tekstin saadessa itsenäisyytensä, siltä itse asiassa riistetään mahdollisuus pysyvään merkitykseen (emt., 114–115). Samalla ilmaantuu vielä molempien teorioiden perusongelma: jos teksti vapautetaan paitsi tekijästä myös tekstiin liittyvistä säännöistä ja konventioista, mitään

28 Ellis tosin kritisoi aiheellisesti, voidaanko lopultakaan yhtäkään luentaa asettaa muiden edelle (Ellis 1989, 75–76). Tämä on sinänsä laaja ongelma, joka läpäisee kaikki ihmistieteet, mutta voitaneen esittää, että jokaisen luennan suhteen lukija tekee oletuksia oikeaoppisesta luennasta ja vertaa luennastaan saamia vihjeitä, oivalluksia ja tuntemuksia tuohon *oletukseensa* hegemonisesta luennasta (ks. esim. tämän tutkielman lukuja 2.3–2.4). Niinikään Ellisin kritisoima dekonstruktion oletus kirjaimellisesta luennasta tulee käsittääkseni nähdä oletuksena suunnasta jonka mukaan asemoitua – ei missään nimessä stabiilina perustana.

29 Derrida lainaa käsitteen sen kehittäjältä Claude Lévi-Straussilta, jota Baltimoressa 1966 pidetty esitelmä muutenkin käsittelee.

30 Leikillä, jota Derrida artikkelissaan käsittelee on niinikään pitkät perinteet eurooppalaisessa aatehistoriassa ja ennen häntä siitä ovat tehneet erityisen tärkeän ja käyttökelpoisen käsitteen mm. Immanuel Kant ja Hans-Georg Gadamer. Molemmille leikki aktuaalistuu aina esteettisen alueella, joka on rationaliteetin ulkopuolelle jäävää. Derridan varsinaisen oivalluksen voi katsoa olevan leikin käsitteen laajentaminen koskemaan myös ihmistieteitä ja toisaalta pyrkiä dekonstruoimaan sillä logosentrismi.

31 Derrida jatkaa kuitenkin, että keskeistä olisi etsiä näiden kahden tulkinnan yhteistä maaperää, eroavaisuuden *différancea*. Keskeinen kysymys jää kuitenkin kesken – tai pikemminkin se sivuutetaan Derridalle tyypillisellä obskuriiteetilla: mitä kahden eri tulkinnan yhteismitattomuus käytännössä tarkoittaa ja miten tekstejä tulisi tämän oivalluksen myötä *todella* lähestyä?

aidosti rakentavaa ei saada tilalle, vain päiväunelmointia ja vapaata assosiointia (vrt. emt., 119) – ja nämähän Hirsch näki yhteisöllisten luentojen kannalta haitallisiksi. Siinä määrin kuin kirjallisuus on yhteisöllinen aktiviteetti, merkkien vapaa leikki ei siis kykene puolustamaan paikkaansa, sillä se jo lähtökohdiltaan epää keskustelun ja yhteisymmärryksen mahdollisuuden. Jos teksti vapautetaan kaikista säännöistä ja se voi merkitä mitä tahansa, joten se ei voi käytännössä merkitä mitään, jolloin sen käyttöarvo tyhjenee. Tämä on keskeinen argumentti, jolla Eco on kritisoinut dekonstruktiota (Eco 1990, 27; vrt. Rabinowitz 1987/1998, 51) ja johon viitataan myös *Foucaultin heilurin* lopussa Casaubonin tehdessä loppukatsausta tapahtumista ja käsitellessään "salaisuutta" (FH, 673–674; PF, 656–658).

Dekonstruktio kohdalla yksittäisten tekstien tulkintapoliittinen linjaus on, että dekonstruktioivinen toiminta pyrkii etsimään tekstistä valtarakenteita ja muuttamaan niitä diskursseiksi. Mutta miten tämä suhteutuu avoimeen tekstiin ja tekstin rakenteeseen? Derrida ei ole nähtävästi ottanut juurikaan selväpiirteistä kantaa tekstin rakenteisiin lukemista ohjaavina välttämättömyyksiä, eikä merkityksen liukuminen sinänsä sulje automaattisesti tekstin muodon määräävyyttä pois.<sup>32</sup> Jos kuitenkin tekstin lineaarisena tekstijatkumona nähdään perustelevan tekijän asettamia ohjaavia periaatteita, voidaan hyvällä syyllä olettaa, että Derrida olisi tällaista kontrollia vastaan. Vähimmilläänkin nämä periaatteet sommittelevat kontrollia, valtarakenteita, jotka lukija omaksuu tekstiä lukiessaan ja joiden perusteella hän omaksuu roolinsa "tekijän saaliina". Eco antaa tässä kohtaa lukijalle myös mahdollisuuden: lukijalla on selvästi mahdollisuus valita osansa, mikäli hänellä on riittävästi ensyklopedista kompetenssia kyetäkseen kriittisen mallilukijan asemaan. Ongelmalliseksi tämän tekee se, että jos tekstin merkityksen katsotaan olevan alati liikkeessä, lukijan on oltava tästä hyvin tietoinen. Tekstin rakenteet uhkaavat jäädä kolhoiksi kulisseiksi, jos lukija ei kykene luovimaan vaihtuvien merkitysten maastossa.

### 1.3 Tekijän kuolema ja tekstinkierron liike

Avoimessa tekstissä uudentyypisenä tekstimuotona korostuu kaksi tärkeää kysymystä: missä menevät tekstin rajat? Missä menevät tulkinnan rajat? Jos teksti voidaan erotella

32 Vaikka Derridalle intentio onkin vain tietyn tekstin tuote tai efekti, se tästä huolimatta organisoii tekstillä luennan aikana rakenteen (Culler 1983/1998, 218). Dekonstruktio ei siis hylkää intention käsitettä, vaikkei tahdokaan siunata tekijällä sitä.

sisä- ja ulkopuoleen, tuo tämä esiin vielä yhden lisäkysymyksen, nimittäin: mitä on ylitulkinta? Eco näyttää todentavan romaanillaan, että on olemassa mahdollisuus vetää tuo raja tulkinnan ja ylitulkinnan välille. Jälkimmäistä selvästikin edustaa radikaalisti reseptioesteettinen hermeneutiikka, minkä vuoksi Eco suuntaakin kritiikkinsä ennen muuta näihin Roland Barthesista alkaneisiin, tekijän kuolemaa julistaneisiin teoreettisiin suuntauksiin.<sup>33</sup> Sanon "suuntauksiin", sillä kyseessä ei ole – vaikka Eco välillä toisin mieltääkin – monoliitti tai yhdenmukainen teoria.

Eco luonnehtii näitä nykyvirtauksia seuraavasti:

"Those contemporary theories object [...] that a text, once it is separated from its utterer (as well as from the utterer's intention) and from the concrete circumstances of its utterance (and by consequence from its intended referent) floats (so to speak) in the vacuum of a potentially infinite range of possible interpretations. As a consequence no text can be interpreted according to the utopia of a definite, original, and final authorized meaning. Language always says more than its unattainable literal meaning, which is lost from the very beginning of the textual utterance." (Eco 1990, 2.)

Tällaiset radikaalisti vapaita ja tekijän merkitsemättömiä tulkintoja puoltavat teoreettiset suuntaukset näyttäytyvät Ecolle juuri ylitulkinnan ansana. Samalla tavalla Hirsch katsoi lukemattomien erilaisten, tekijästä riippumattomien tulkintojen estävän mahdollisuuden järjestää ne validiksi merkitykseksi tai edes tavoittavan originaalia merkityskontekstia. Hirschille näissä kyse ei kuitenkaan ollut ylitulkinnosta, vaan yksityisistä päiväunelmista ja metodista, joka ei pyri tulkintojen sosiaaliseen jakamiseen.

Keskeinen elementti, jonka jälkistrukturalistiset suuntaukset asettivat tekijän intention tavoittamisen esteeksi, oli tyylin laajempi määrittäjä, kieli. Jo se, että tekstin nähdään koostuvan merkeistä asettaa oikeastaan tämän ongelman. Eco lainaa C. S. Peirceä: "a sign is something by knowing which we know something more" (Eco 1984/1986, 2). Tekstin tunteminen tarkoittaa siis muuta kuin kaikkien merkkien ilmeisten merkitysten tuntemista. Siitä haarautuu implikaatioita, ja implikaatioiden ymmärtäminen edellyttää tiedon ja uskon sävyttämää taustapalettia, ensyklopediaa, jonka lukija siis omaa (Butler 1984/1986, 1–2). Kielen hallitsemisen prosessi on kuitenkin aina kesken, mutta yksin sen huomioonottaminen laajentaa tekstitulkinna luonnetta huomattavasti pelkästä virtaviivaisesta kommunikaatiomallista monimutkaiseen semioosiin. (vrt. Eco 1990, 33.)

Barthes rajasi jo esikoisteoksessaan *Le degré zéro de l'écriture* (1953) kirjailijan hyödyntämän tilan kielen horisontaalisuudella ja tyylin vertikaalisuudella (Barthes 1953/1993, 17) . Kieli on jaettu kaikkien kesken, mutta tyyli on "kirjailijan yksinäisyyttä".<sup>34</sup> Sanoilla on kuitenkin muisti ja muisti merkitsee valtaa. Kieli toisin sanoen

33 Yksittäinen esimerkki, jolla Eco todistaa tämän, on *Foucaultin heilurin* loppupuolen kohta, jossa Jacobo Belbo sananmukaisesti kokee tekijän kuoleman tullessaan (lopulta vahingossa) hirtetyksi Foucault'n heiluriin (ks. myös Hutcheon 1992/2005, 37). Ks. lisää kohtauksesta ja sen merkityksestä luku 3.3.

34 Verrattuna Econ näkemykseen tyylistä ja muodosta Mallitekijän perustavana rankana, Barthesin näkemys "kirjailijan yksinäisyydestä" on vähintäänkin hankala. Tyyli ja muoto ovat julkisen tilan, tulkintayhteisön

pitää sisällään merkityksiä, joita kirjailija ei tyylistään huolimatta voi tavoittaa, eikä hän näin ollen voi myöskään olla kirjoittamaansa tekstiä koskevan merkityksen haltija (emt., 19). Yksilöllinen tyyli ei riitä. Se ei ole edes kirjailijan itsensä valitsemaa, vaan kantaa itsessään merkityksiä paitsi kirjoittajan menneisyydestä myös tyylin historiasta. Näin alkaa näyttää väistämättömältä, ettei tekijää voida pitää lähelläkään jälkistrukturalististen tulkintateorioiden keskipistettä. Barthesin huomio on tärkeä, mutta poikkeuksellisen vaarallinen. Jos muuntuva kieli antaa tekstile jatkuvasti uusia merkityksiä, onko meillä pienintäkään mahdollisuutta päästä tulkinnoista yhteisymmärrykseen? Sen lisäksi, että kielen nyanssit tulkitaan eri tavoin yksilöllisesti, ne myös merkitsevät eri yhteisöille eri asioita. Jos joitakin tulkinnoista ei voida vakiinnuttaa hetkeksikään ylläpitämään tekstien elämää yli sukupolvien, millä tavoin voimme ylläpitää kirjallisuuden traditioita?

Barthes tuntuukin selvästi kaihtavan yhteistyötä ja konsensuskseen pyrkivän tulkinnan mahdollisuutta. Konsensus merkitsee tulkinnan lukitsemista, tekstin elinvoiman tyrehtymistä. Siirtymä strukturalismista jälkistrukturalismiin on siis Barthesin tapauksessa siirtymää tekijästä tekstiin ja edelleen lukijaan, mutta etenkin universaalista merkistä lokaalin kielen historiallisuuteen. Kuitenkaan itse teoksen autonomiaa ei aseta kyseenalaiseksi aina niinkään lukija tai tulkintayhteisö, vaan tekstin oma intertekstuaalisuus ja geneerinen positio. Kuten Jonathan Culler kirjoittaa:

"literary works are to be considered not as autonomous entities, 'organic wholes', but as intertextual constructs: sequences which have meaning in relation to other texts which they take up, cite, parody, refute, or generally transform. A text can be read only in relation to other texts, and it is made possible by the codes which animate the discursive space of a culture. The work is a product not of a biographically defined individual about whom information could be accumulated, but of writing itself. To write a poem the author had to take on the character of poet, and it is that semiotic function of poet or writer rather than the biographical function of author which is relevant to discussion of the text." (Culler 1981/2001, 42-43.)

Edes avoin teksti ei tästä huolimatta vaadi itseään luettavaksi aiempia tekstejä vasten. Se voi olla ymmärrettävä myös ilman selvää tietämystä taustalla olevista teksteistä. Niinkään Eco on kannattanut tätä postmodernia näkemystä teoksesta kirjallisuusviitteiden mosaiikkina, mistä myös hänen omat kaunokirjalliset kontribuutionsa kielivät. Kuitenkin yhdistely, *bricolage*, synnyttää aina myös tyylin itsessään. Useiden kirjallisuustieteen piirissä esitettyjen teorioiden pohjana on väite kirjallisuudesta puheaktina (ks. esim. Juhl 1980/1986, 221, 238–240), eikä Barthes tee poikkeusta. Laajaa romaanitekstiä on silti vaikeampi nähdä puheaktin muotona paitsi laajuutensa myös monisuuntaisuutensa (ja mahdollisen polyfonisuutensa) vuoksi. Tämän vuoksi kielen vallan ylistäminen esimerkiksi *Foucaultin heilurin* kokonaistulkinnan kannalta on lähinnä romaanin luonnetta

---

valitsemien tulkintakriteerien keskeisiä säätimiä ja korkeintaan niiden voidaan sysäävän kirjailijaa yksinäisyyteen, jos lukijakunta, tulkintayhteisö katsoo tekijän merkityksen vähäiseksi. "Kirjailijan yksinäisyys" on siis selvästi tietystä tekstipoliittisesta positioista asetettu väite, joka itsessään hylkii kirjailijan ja auktorin merkitystä.



vähättelevää. Selvästikin kaikissa teksteissä on *osia*, joissa kieli avaa merkitysmahdollisuuksia moneen suuntaan, mutta kokonaisuutena romaanin ymmärtäminen ei edellytä kaikkien osien täydellistä ymmärtämistä tai huomioimista (Rabinowitz 1987/1998, 48–53). Romaanien kohdalla aineiston haarukointi, valikointi ja järjestely ovat keskeisemmässä osassa kuin yksittäisten runojen tulkinnessa. Osa tekstimassan merkityspotentioista voidaan sivuuttaa.

Kielen väliintulo ei siis ole romaanin kohdalla niin merkitsevää kuin esimerkiksi runouden. Vanhoja sanakirjoja selvästi *tuhoamaan* laaditut teokset kuten James Joycen *Ulysses* ja *Finnegans Wake* ovat luonnollisesti asia erikseen (Eco 1966/1982), sillä niissä kielen vaikutus narratiivin kiinteänä osana on niin ehdoton. Sen sijaan selvästi helpommat romaanit pystyvät asettamaan kielen vähemmän tärkeään osaan. Tässä vaiheessa tutkielmaa onkin paikallaan täsmentää hiukan Econ toisen romaanin suhdetta avoimiin teksteihin. *Foucaultin heiluri* ei ole samassa mittakaavassa avoin teksti kuin Joycen klassikot, mutta se on narratiivisesti ja osittain myös semioottisesti avoin. Se ei vaadi lukijalta samanlaista kompetenssia kuin kielihybridi *Finnegans Wake*, vaan teksti asettaa mallilukijan siten, että lukijan on hyödynnettävä reaalisen maailman totuusarvoja romaanin maailman vaihtoehtoihin totuusarvoihin kyetäkseen etenemään fiktiivisen maailman semioottisessa labyrintissa. Avoimen tekstin *Foucaultin heilurista* tekeekin se, että initiaativaiheen jälkeen lukija ei voi olla varma kummankaan maailman totuusarvoista ja joutuu siksi tekemään arvailuja niiden suhteen. Tosi maailma ja fiktiivinen maailma ovat siis muuttuneet monitulkintaisiksi teksteiksi, jotka kaiken lisäksi sekoittuvat jatkuvasti keskenään.

Avoimien tekstien kohdalla kuitenkin kieli monistaa tekijän lukemattomiin eri kielensisäisiin ääniin. Michel Foucault'n mukaan ajatus siitä, ettei tämän takia tekstin aktuaalista tekijää voitaisi tyystin hylätä, on nurinkurinen jäänne. Sen lisäksi, että tekijä on toiminut kirjoituksen ykseyden periaatteena, sitä on voitu käyttää juuri "fiktion uhan" torjumiseksi: "Tekijä tekee mahdolliseksi rajoittaa merkitysten syöpämäistä ja vaarallista lisääntymistä maailmassa, jossa ei säästellä pelkästään varoja ja rikkauksia, vaan myös diskursseja ja niiden merkityksiä. Tekijä on säästäväisyyden periaate merkityksen lisääntymisessä." (Foucault 1970/2006, 14.) Foucault'n mielestä tämä asetelma olisikin lakkautettava. Tekijä ei ole lähde, eikä edellä teoksia, vaan on pikemminkin "funktionaalinen periaate, jonka avulla kulttuurissamme rajoitetaan, suljetaan pois: periaate, jonka avulla kahlehditaan fiktion vapaata kiertoa, vapaata käsittelyä, vapaata laatimista, purkamista ja uudelleenmuokkausta" (emt., 14). Tekijä on niin ollen aktuaalisessa todellisuudessa merkityksiä kontrolloiva subjekti. Tai oikeammin: tekijää ei

tule ottaa aktuaalisena olentona, vaan roolina, jota Foucault kutsuu tekijäfunktioksi. Funktion se liittyy tekstinkierron historiallisiin diskursseihin, mutta toteutuu juuri aktuaalisen kirjoittajan ja tekstin kertojan välisessä erossa, sen jakautumisessa ja etäisyydessä: "olisi yhtä virheellistä etsiä tekijää todellisen kirjailijan suunnasta kuin fiktiivisestä puhujasta" (emt., 11). Foucault'n tekijäfunktio näyttäisi siis mukailevan implisiittisen tekijän käsitettä. Jos tekijäfunktio kohdataan nimenomaan tekstin etiikkana – kuten se voidaan nähdäkseni melko oikeutetusti kohdata –, Foucault asettaa tämän etiikan ytimeen avoimuuden ja tulkinnallisen pluralismin hyveet.

Foucault'n tekijäfunktio ei silti estä mahdollisuutta paikantaa mallitekijää tekstissä, mutta kuten todettua, tämän etsiminen ei tapahdu kertomuksen tai aktuaalisen maailman tasolla, vaan stilistisen analyysin puitteissa: aktuaalinen tekijä voi luonnollisesti kuolla, mutta tekstiin kirjottu tekijäfunktio ei ennen tekstin itsensä kuolemaa, katoamista, unohtumista. Tyylin voidaan katsoa olevan käytetyn kielen tihentymä, joka rajaa olemuksellisesti sitä, mistä teksti havaittavana merkkijonona ja siitä avautuvina referentteinä koostuu. Tyyli on siis keino rajata ulkopuolelle kaikki muut mahdolliset tyylit, eikä tätä pystytä kiertämään vetoamalla kielen ylivertaisuuteen tyyliin nähden: silloinkin kun teksti hyödyntää useita tyylejä, se on aina alisteinen sille tyyliin joka kokoaa yhteen nuo useat tyylit. Tässä mielessä tekstin tyyli ja muoto ovat todellisia kirjoittajan jättämiä jälkiä tekstissä.

Siksi Econ tarkoittamassa mielessä juuri muodon tutkimus sinänsä voi tarjota parhaat edellytykset myös sisällön ymmärtämiselle. Barthesin käänteentekevän esseen "La mort de l'auteur" (1968) suomenkielisen käännöksen alustuksessa Lea Rojola palauttaakin juuri muodon esseen keskeiseksi oivallukseksi. Barthesin esseen fragmentaarisuus "estää diskurssia tiivistymästä yhden ainoan subjektin lausumaksi" (Rojola 1993, 110). Lineaarinen tekstijatkumo sitä vastoin on nähtävissä yksittäisen tekstin vientinä ennalta asetettuun päämäärään (emt., 110). Näin rikottu, avoin muoto – avoin teksti – kirjaimellisesti näyttää pakenevan tekijänsä, kadottavan tämän ja synnyttävän sen, mitä Barthes kutsuu kirjoitukseksi ("écriture") (ks. Barthes 1953/1993). Juuri kirjoitus umpioituu puheaktilta ja muuttuu jäljeksi kirjailijan ja yhteiskunnan kohtaamisesta. Se on muodon moraalia, joka kannattelee kirjailijan pohdintaa siitä sosiaalisesta kentästä, jonka hän on valinnut. (emt., 18–21, vrt. Derrida 1988/1990, 2.) Samalla se tekee lukijan harjoittaman salapoliisityön – koski tämä sitten kirjailijan intentiota tai tekstin merkitystä – entistä vaikeammaksi.

Kirjoituksen syntyminen on luettavissa selvästi myös *Foucaultin heilurista*: Suunnitelman kättilöiminen fragmentaarisia tekstiotteita (ja niiden konteksteja)

yhdistelemällä ilmentää tätä, joskin itse synnyttäminen jää juuri fiktiivisten (diabolikot) ja aktuaalisten lukijoiden (Econ romaanin lukijat) tehtäväksi. Econ romaani on konstruoitu siten, että lukija juuri samastuessaan tekstin rakenteisiin toteuttaa romaanin murhat: etsimällä mallitekijää tekstistä, yrittämällä samastua Casaubonin kertomuksen vastaanottajiin, lukija osallistuu paitsi Belbon hirttämiseen myös Casaubonin (tulevaan) lynkkaamiseen. Eräs tekstin labyrinteista syntyykin siitä, mitä Eco kutsuu lineaariseksi tekstimanifestaatioksi – jopa kovaäänisimmät fragmentaarisuuden ylistäjät lukevat tekstinsä aina lineaarisesti.

Fragmentaarisuuden läsnäolo *Foucaultin heilurissa* on muutenkin huomioitava. Casaubon kertoo kertomuksensa suhteellisen kronologisesti yksittäisiä takautumia lukuun ottamatta, mutta tätä lineaarisuutta katkovat konkreettisina fragmentteina paitsi Casaubonin lukijoilleen esittelemät Belbon vaikeaselkoiset *filet*<sup>35</sup>, erilaiset kuvat, kartat ja kaaviot sekä kunkin luvun avaavat, eri lähteistä poimitut tekstisitaatit (joiden ainoa yhteinen nimittäjä on Casaubonin mukaan se, että ne yhdessä muodostavat yhden Belbon lukuisista *fileistä*).<sup>36</sup> Tulkinnan filosofisen tason kannalta tärkein näistä fragmenteista on kuitenkin eversti Ardentin viesti. Se on koostumukseltaan niin sirpaleinen, ettei siitä voida luontevasti johtaa minkäänlaista informaatiota viestin alkuperäisestä kirjoittajasta (muiden fragmenttien kohdalla kirjoittajat tiedetään). Jopa suuri osa tekstin sanoista ja luvuista on arvattava.<sup>37</sup> Koska Ardentin viesti toimii myös Suunnitelman varsinaisena ituna, voidaan tästä päätellä romaanin selvä osaintentio – siinä määrin kuin se kytkeytyy kirjallisuustieteen konteksteihin – osoittaa Barthesin ajatuksen loogiset seuraukset.

Lineaarisuuden ja fragmentaarisuuden taitava yhdistely – Eco nimittää tätä serpentiinirakenteeksi (Eco 1998, 293) – on tekstin jännitteisyyden kannalta erityisen tärkeä elementti, joka hahmottuu selvemmin Econ teoreettisissa linjauksissa. Lineaarinen tekstijatkumo on kiinteä osa mallilukijan olemusta: aktuaalinen lukija on veloitettu etenemään tekstijonolta toiselle lineaarisesti ymmärtääkseen kokonaisuuden ja muodostaakseen siitä merkityksiä. Barthesille teksti ei kuitenkaan ole lainkaan merkkijonorykelmä, vaan "moniulotteista avaruutta, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat, eikä yksikään niistä ole alkuperäinen: teksti on kulttuurin tuhansista kehdoista syntynyt lainausten kudos" (Barthes 1968/1993, 115).<sup>38</sup> Laajasti ottaen Eco yhtyy

35 *Foucaultin heilurin* suomentaja Tuula Saarikoski on päättänyt jättää sinänsä suomen kieleen heikosti juurtuvan *file*-sanan kääntämättä. Romaanissa niillä viitataan Belbon tietokoneelta löytyviin tekstitiedostoihin. Käytän tässä tutkielmassa Saarikosken ilmaisua epäselvyyksien välttämiseksi.

36 Ks. näitä tekstisitaatteja ns. avainteksteinä luvussa 2.2.

37 Ks. Ardentin viestiä yksityiskohtaisesti luvussa 3.2.

38 Vielä 1970-luvulla teksti edustaa Barthesille kielessä tapahtuvaa uudistumista, muutosta, merkitysten jatkuvaa tuotantoa. Tällöin Barthes alkaa myös puhua dekonstruktioista olennaisena osana kielen merkkien vapaata kiertoa. Niin ollen kirjoituksesta ja lukemisesta tulee produktiivisesti yhtä arvokkaita akteja, mikä selvästi merkitsee

tässä Barthesin näkemykseen, sillä postmodernistinen teksti on myös hänelle useista eri teksteistä sommiteltu mosaiikki. Yksittäisten merkkien kohdalla heidän kantansa kuitenkin eriävät.<sup>39</sup>

Tästä huolimatta lineaarisuus ja fragmentaarisuus palvelevat toisiaan: olemme ehdollistuneet lukemaan eteenpäin, alusta loppuun, mutta merkityksiä muodostamme ensyklopedisesti tekstin pintatason alapuolella. Jokainen merkitysfragmentti niveltyy osaksi suurempaa kokonaisuutta, mikä taas palautuu assosiatiiivisesti tekstin pintatason kirjaimellisiin tai muuten selviin tekstijonomerkityksiin. Serpentiinirakenne muodostaakin erään tulosuunnan klassiseen hermeneuttisen kehän ideaan, jossa osan ymmärtäminen lisää ymmärrystä kokonaisuudesta ja syventää siten itse tekstin ymmärtämistä. Tekstin sisällä on siis jatkuvasti käynnissä eri tekstin elementtien ja niiden kantamien merkityspotentiaalien vuorovaikutusta, josta lukijan on saatava jonkinlainen käsitys ymmärtääkseen itse tekstiä kokonaisuutena. Tästä näkökulmasta teksti myös todella on avaruus, joka kuhisee liikettä ja erilaisia valtasuhteita.

Tekstin paradigmaattisen ulottuvuuden painottaminen mahdollistaakin tekijän hylkäämisen jättämällä tämän vain tekstin syntagmaattisten elementtien järjestelijäksi. Kirjailija toisin sanoen järjestää merkkijonot tiettyyn järjestykseen, luo tyylin, mutta ei kontrolloi tekstin merkityspotentiaaleja. Barthesille aktuaalinen Kirjailija onkin ennen kaikkea moderni tuote, johon kulttuuri (ja kirjallisuudentutkimus) kiintyi liiaksi sen kustannuksella, että selitystä tämän tuotannolle haettiin Kirjailijasta käsin mennen tämän biografiaan saakka: jotta "Kirjailijan ääni paljastaisi "salaisuutensa" fiktion enemmän tai vähemmän transparentissa allegoriassa" (Barthes 1968/1993, 111–112).

Kirjailijan löytäminen tekstistä tarkoittaa siis, että teksti tulee selitettäväksi ja näin sen merkitys pysäytetään, "Kirjoitus suljetaan" (emt., 116). Barthesin mukaan olennaisempaa olisi kuitenkin pitää merkitys avoimena, alituisessa liikkeessä, kieltää tekstin "salaisuus" (eli perimmäinen merkitys), jotta lukemisen aktiviteetti voisi olla vallankumouksellista.<sup>40</sup> Barthes jättää kuitenkin epäselväksi, mitä

---

kuitenkin lukijan oikeuksien ja vapauksien korostamista – jopa kirjoittamisesta tulee lukijan tehtävä, millä riisutaan originaalilta kirjoittajalta – tai kuten Barthes pilkkaa: teknikolta – tämän fyysisen aktin (kirjoittaminen) oikeuttama asema. (ks. Barthes, 1973/1993.)

39 Semiotiikan suhteen Eco nojaa pitkälti C. S. Peircen semiologiaan, kun taas Barthesin lähtökohta merkin suhteen on ollut Ferdinand de Saussuren maineikkaassa merkitsijä/merkitty-jaossa. Tämän pohjalta molemmat ovat kehittäneet semiotiikkaansa eri suuntiin. Econ *Semiotics and the Philosophy of Language* (1984/1986) pyrkii kuitenkin saattamaan yhteen Saussuren semiotiikan ja Peircen semiologian keskeisiä elementtejä, nimittäin edellisen merkitsijä-merkitty-jaon ja jälkimmäisen merkin, objektin ja tulkitsimen.

40 Barthesilla lukeminen ei merkitykseltään ole "tulkintaa", vaan uutta luovaa "selvitettävää". Yksi "La mort de l'auteurin" keskeisistä teeseistä onkin tuomita koko tulkinnan aktiviteetti mainitun merkityksen pysäyttämisenä ja laajemmalti kirjallisuudentutkimuksen hegemonisena rituaalina. Niinikään Jonathan Culler kritisoi kirjallisuudentutkimusta liiallisesta (yksittäisten tekstien) tulkintaan kiintymisestä poetiikan kustannuksella, mikä vie huomiota kirjallisuudentutkimuksen keskeiseltä tehtävältä kirjallis-kulttuurillisten diskurssien tutkimisena (Culler 1981/2001, xvii-xviii). Voisi kuitenkin sanoa, että tulkinnan yleisen mekaniikan tutkiminen yksittäisten tekstien tulkinnan kautta voi olla omiaan hermeneutiikan ja poetiikan yhdistämisessä ja tuottaa myös poetiikan

vallankumouksellisuudella halutaan ilmaista: yksityisiä nautintoja, yleisiä kaanoninmuodostamisen prosesseja vai kenties kollektiivisia tulkintoja? Onko vallankumouksellisuuden tarkoitus pitää teksti elävänä vai vain kumota siitä muodostettu konventionaalinen tulkinta? Olen jo argumentoinut, kuinka jokainen teksti tarvitsee säilyäkseen konventioiden ja vastatulkintojen dialektiikan: pelkät yksityiset nautinnot eivät kollektiivisesta saati tekstin elinkaaren näkökulmasta riitä. Pedantisti ottaen tämä vallankumouksellinen jano voi ajaa tekijän tekstuaaliseen surmaamiseen ja syrjäyttää kirjailijan intentiot, mutta samalla kadotetaan myös tulkinnan etiikka. Tekijäfunktio säilyttää pluralistisen etiikan, koska se kaikesta huolimatta tunnustaa tekstijonon alkuperän. Tekstin merkitys – kun siihen liitetään tekijäfunktio – nousee siis alkuperän arvioimisesta ja sen etäisyydestä, jatkuvasta etääntymisestä, joka nähdään toisiaan vastaan kilpailevien tulkintojen sarjana. Saman suuntaista on esittänyt Eco paitsi lainatessaan Peircen käsitystä rajoittamattomasta semioosista ("unlimited semiosis") – merkitys syntyy tekstin käydessä useiden eri kontekstien lävitse – myös havainnoidessaan tulkintaa yleisemminkin (Eco 1990, 213–214).

Barthesin väite ei myöskään riitä oikeuttamaan tekijästä luopumista kokonaisuudessaan: teksti on luettavissa ja ymmärrettävissä vain jos sille voidaan *kuvitella* tekijä – riippumatta sen oikeellisuudesta – ja se voidaan johtaa tekstistä itsestään. P. D. Juhl onkin väittänyt, että koska jokainen teksti on aina puheaktin muoto, sillä on vain yksi oikea merkitys, joka on löydettävissä niistä intentioista, joilla tekijä puheaktinsa muotoili (Juhl 1980/1986, 196–238). Merkitys syntyy siitä *uskosta*, että *tiedämme*, mitä kirjoittaja halusi ilmauksillaan sanoa. Sen ei tarvitse vastata aktuaalisen kirjoittajan intentioita. Riittää, että uskomme.

On myös aiheetonta väittää, ettei Kirjailija todellisuudessa ilmaise itseään, vaan vain sekoittaa jo olemassa olevia kirjoituksia (Barthes 1968/1993, 115). Casaubon, Belbo ja Diotallevi tekevät juuri näin ja vaikka heitä voi olla vaikea kutsua kirjailijoiksi, kyse on selvästi itseilmaisusta.<sup>41</sup> Suunnitelma on mielikuvituksellinen ajatusleikki, jonka toteuttavat ihmiset, jotka omien sanojensa mukaan eivät kykene kirjailijoiksi (FH, 32 ; PF, 32). Siinä missä edellä on esitetty maailman ja tekstin rajojen menettävän merkityksensä ja argumentoitu mallitekijään turvautumisesta myös aktuaalisen todellisuuden

kannalta hedelmällisiä tuloksia.

41 Barthesin esseessä näkyy tietty hurmioituminen ajatuksesta, että kirjailija toimii eräänlaisena mediaanina, välittäjänä, shamaanina, pappina inhimillisen (luettavissa oleva teksti) ja yli-inhimillisen (kirjoittamaton pyhä) välillä. Kaisa Kurikka huomioi, että keskiajan kirjallisuudessa kirjailija toimi Jumalan kirjuriina siinä missä Barthesilla tuon kristillisen Jumalan korvaa kieli ja diskurssi (Kurikka 2006, 22). Kuten huomattua, tämän ajatuksen kirjailijasta Jumalan kirjuriina Econ kuvailema hermeettinen semioosi äpäröittää ammentamalla gnostilaisuudesta ajatuksen demiurgista, pahasta luojajumalasta, joka on tietämätön korkeammista jumaluuksista (ja joka toisinaan samastetaan Saatanaan). Symbolisesti tämä merkitsee modernin kirjailijan syntymää itsenäisenä toimijana, jolla on valta tekstinsä yli. Keskiajan ja Barthesin 1900-luvun puolenvälin välinen uusi aika on siis tässä valossa varsinaista Saatanan hallintokautta, mitä tulee barthesilaiseen näkemykseen kirjailijan paikasta.

kokemisessa, ei ole kaukaa haettua myös argumentoida sen puolesta, että Suunnitelma olisi itsessään suuri Teos. Teksti se varmasti on, kuten kaikki suuret kertomukset. Econ mukaan niin runojen lukeminen kuin mysteerin selvittäminen vaatii meta-abduktiota eli päätöksiä siitä, mitkä mahdollisista maailmoista vastaavat todellista maailmaa (Eco 1984/1986, 42–43).<sup>42</sup> Suunnitelma asetetaan kertomuksena eri historiallinjojen kanssa rinnakkain ja sillä tilkitään niitä katvealueita, joista julkinen historiografia on vaiennut.<sup>43</sup> Historiankirjoituksen ymmärtäminen fiktiivisenä, aktuaalisesta maailmasta osia yhdistelevänä ja jatkuvasti muuntuvana kertomuksena tekee tästä yksinkertaista.

Tarkemmin ottaen Casaubon, Belbo ja Diotallevi voisivatkin ilmentää Barthesin määritelmää tulevaisuuden kirjoittajasta: "Kirjailijan jälkeen tulevalla tekstintekijällä ei enää ole intohimoja, mielialoja, tunteita tai vaikutelmia. Hänellä on vain tämä *valtava sanakirja*, josta hän ammentaa pysähtymättömän kirjoituksen: elämä jäljittelee aina kirjaa, joka vuorostaan on vain merkkien kudos, kadonnut jäljitelmä, *viittausten loputon sarja*" (Barthes 1968/1993, 116).<sup>44</sup> Jos tekijästä tehdään merkityksetön tukeutumalla tulevaisuuden kirjoittajiin ja keskitytään hetkeksi puhtaasti tekstin paradigmaattisuuteen, tekstin avaruuteen, meidän on kysyttävä, millainen asema tekstille tulisi antaa, mitkä muut ominaisuudet määrittävät sitä kuin merkkijonot ja ensyklopedisuus? *Foucaultin heilurin* avulla voidaankin hahmotella muutama tekstiä avaruutena jäsentävä elementti. Sen kannalta tärkeää on mallintaa Suunnitelmaa tulevaisuuden tekstinä.

Ensimmäinen tekstin luonnetta tutkiva tulosuunta on myöhäismodernille ajalle ja taiteen "postmodernismille" tyypillinen näkemys tekstistä erilaisten jo-olemassaolevien tekstien uudelleenyhdistelynä. Tämä *bricolage* on selvä erityisesti rajoja rikkovien genretekstien kohdalla, jossa kirjailija asettaa tietoisesti uudenlaisiin konstellaatioihin sekä vanhaa että uutta kertomusainesta.<sup>45</sup> Econ romaanin kohdalla tämä merkitsee sitä, että Suunnitelma on periaatteessa tekstinä olemassa romaanin alusta alkaen: Casaubon, Belbo ja Diotallevi vain yhdistävät jo-olemassaolevan aineksen.

---

42 Ks. lisää abduktiosta päättelyn muotona luvussa 2.4.

43 Vrt. McHale 1987/1999, 90–96. Luonnehtiessaan postmodernistista historiallista romaania McHale nimeää sorrettujen ja vaiettujen äänien historiana apokryfihistorian, jonka keskeinen muoto on "salainen historia". McHale seuraa Michel Foucault'ta, joka katsoi aatehistorian keskeiseksi tehtäväksi kertoa syrjäpolkujen ja marginaalien historia (Foucault 1969/2005, 178). Toinen postmodernistisen historiallisen romaanin keinoista purkaa modernistisia konventioita on McHalen mukaan luova anakronismi, jossa tietoisesti tarkastellaan tiettyä historian episodina nykyajan silmin – jopa niissä määrin, että etäisyys muuttaa metodin parodiaksi. Econ *Foucaultin heilurin* kohdalla nämä molemmat tehokeinot ovat selvästi läsnä, vaikkei romaani mitenkään selvästi olekaan historiallinen romaani. Eco selvästi kuitenkin hyödyntää samaisia tyylifilttereitä, joista mainitsin aiemmin *Ruusun nimen* kohdalla (ks. lukua 1.2.)

44 Kursivoinnit minun.

45 Ks. lisää genren merkityksestä luennassa luku 2. Rick Altmanin *Film/Genre* -teoksessaan (1999/2002) luonnosteleva genre-evoluutiivinen karttakuva on myös erityisen kiinnostava myös kaunokirjallisuuden lajityyppien ymmärtämiseksi.

Esimerkiksi Stanley Fishiin tämä tulkinta sitoutuu siinä määrin kuin sen paino on lukijan roolissa. Lukija oivaltaa yhteyksiä eri tekstien välillä ja tuo niitä konkreettisina tekstijonoina yhteen. Tuon oivaltamisen – abduktion, jota käsittelen seuraavassa luvussa laajemmin – mahdollistaa puolestaan informoidun lukijan kompetenssi. Siispä kun Abulafia-tietokoneeseen<sup>46</sup> syötetään konkreettisen tradition tallentamia tekstijonoja kuten "Jeesus ristiinnaulittiin Pontius Pilatuksen aikana" (FH, 409)<sup>47</sup>, kerettiläisiä väitteitä kuten "Simon Noita tunnistaa Sophian Tyroksen huoraksi" (emt., 409)<sup>48</sup> ja sattumanvaraisia lauseita kuten "Mikki-hiiren tyttöystävä on Minni-hiiri" (emt., 409)<sup>49</sup>, tuloksena on varhaista hakukonerunoutta, jolla on oma, uniikki tyyliinsä, siis oikeammin mallitekijä. Tämän pohjalta tekstinkierto ja tekijä on mahdollista asettaa yhteen, eikä ole välttämättä tarpeellista hylätä tekijää siinä määrin kuin tämä korostuu mallitekijän kautta. Tiedämme hyvin, että jokainen kirjailija luo oman tyyliinsä ja kirjailija on mahdollista saada tekstin oppaaksi juuri tyyliä tarkkailemalla. Jos Barthesin metaforia jatketaan, tekijän kuolema merkitsee tässä tapauksessa lukijan eksymistä tekstin avaruuteen ilman opasta, karttaa tai kompassia.

Toinen määräävä näkökulma tekstin avaruuteen on, jos Suunnitelmaan pidetään tekstin mallina, että Garamondin väen muotoilema kertomus on olemuksellisesti ei-oleva tai ei-teksti. Se on immateriaalinen, sitä ei ole olemassa lainkaan merkkijonona, kirjoissa tai kansissa. Romaanin huipennukseen, pariisilaiseen juhannusyöhön saakka se on olemassa ainoastaan heidän työhuonekeskusteluissaan, sillä tuona yönä Casaubonille ja Belbolle viimein paljastuu, että päiväunelmista julkiseksi tuotu Suunnitelma on totta siinä määrin kuin Belboa kuulustelemaan kerääntynyt joukko uskoo siihen ja vaatii samanaikaisesti Salaisuudensäilyttäjän, Belbon kuolemaa. Sitä Bartheskin tarkoitti: teksti syntyy, mutta vasta tekijän kuoltua. Immateriaalisuudessaan teksti näyttäytyisi siis aktuaaliselle lukijalle romaanihenkilöiden psyykkisinä oivalluksina, joita he jakavat työryhmän kesken. Tätä ideaa voisi jatkaa hyödyntämällä Foucault'n nietzscheläistä genealogian eli polveutumisen ideaa. Siinä sen sijaan, että etsisi tekstin alkuperää – joka kuten tiedettyä jää tuntemattomaksi – Casaubon ystävineen keskittyy luomaan tekstistä eri historioiden ja erilaisten tulkintojen hybridiä. Historiatekstien ja keksittyjen tekstien hybridi on yhtä kuin historiansa, joka selittyy metakertomuksen, siis *Foucaultin heilurin* kautta.<sup>50</sup> Tämän avulla romaani korostaa, että kertomuksessa esiintyvä Suunnitelma ja romaanin rakenteista meidän maailmaamme vuotava Suunnitelma kietoutuvat yhteen:

46 Monet tutkijat ovat kiihittäneet erityistä huomiota Abulafia-tietokoneen merkitykseen Suunnitelman synnyttämisessä (esim. McHale 1992; Noble 1995).

47 "Gesù è stato crocifisso sotto Ponzio Pilato" (PF, 396)

48 "Simon Mago identifica la Sophia in una prostituta di Tiro" (PF, 396).

49 "Minnie è la fidanzata di Topolino" (PF, 395).

50 Ks. lisää genealogian käsitteestä Foucault'lla esim. Alhanen 2007, 26–28.

aktuaalinen lukija ei voikaan olla täysin varma romaania lukiessaan, että Suunnitelma toteutuu vain Casaubonin kertomuksen maailmassa. Näin ollen romaanin lineaarinen tekstimanifestaatio on eräänlainen kaksisuuntainen portti todellisuuksien sekoittumisessa: sitä mukaa kun aktuaalinen lukija initioidaan romaaniin, hän alkaa tarkkailla omaa todellisuuttaan romaanin maailman totuuksien valossa.

Jos myöhäismodernin ajan teksti – tulevaisuuden teksti – on siis olennaisesti immateriaalinen teksti, joka muodostuu materiaalisten tekstijonojen, niissä ilmenevien tyylien ja genrerekisterien herättämistä ärsykkeistä lukijassa, on eksymisen ja mielihalujen mahdollisuus suuri. Ylitulkinta kuitenkin lakkaa tämän myötä olemasta, koska sitä ei tarvita. Kaikki on nähtävissä teksteinä, jotka ryöppyävät lukijaa kohti, tiivistyvät hänessä, kietoutuvat, erkanevat. Hän on täysin tekstien armoilla, jopa hän itsekin on teksti, lukuisten eri narratiivien yhteen kietoutuma. Tämä skenaario tarvitsee selvästikin varmuutta, "yhtä kiinteää pistettä maailmankaikkeudessa" (FH, 13; PF, 11). Immateriaalisen tekstikäsityksen puoltajana tunnettu Fish vastustaa luentaa, että merkitys tavoitettaisiin jo ensitulkinnessa. Siksi tulkinnan sarjallisuus, prosessinomaisuus on hänelle merkitsevämpää, sillä ymmärrys tästä kattaa paitsi intention myös nostaa esiin lukukokemuksen struktuurin. Intentioneoreeman valossa Fish ei hylkää tekijän intentioita, vaan hyväksyy näkemyksen aiotusta tai "intentionidusta lukijasta" ("intended reader"), jonka omaa riittävät määrät kompetenssia ja jonka tekijä mieltää lukuyhteisökseen.<sup>51</sup> Lukukokemuksen struktuurin havainnointi tarkoittaa siis oikeastaan tekijän intention tavoittelemista ja pyrkimystä sen määrittelyyn. (Fish 1980/2003, 160–161.) Tästä näkökulmasta Fish on lukijan psyykkisiin toimintoihin painottuvasta orientaatiostaan huolimatta lähempänä Hirschiä kuin myöhäistä Barthesia.<sup>52</sup> Myös hänelle intention tavoittaminen on määrittelyä kaihtava tekstin ydin.

"Intention is no more embodied "in" the text than are formal units; rather an intention, like a formal unit, is made when perceptual or interpretive closure is hazarded; it is verified by an interpretive act, and I would add, it is not verifiable in any other way. [...] intention is known when and only when it is recognized; it is recognized as soon as you decide about it; you decide about it as soon as you make a sense; and you make a sense (or so my model claims) as soon as you can." (Fish 1980/2003, 164.)

Koska lukijan kokemuksen muoto, tekstin formaalit yksilöt ja intention rakenne ovat yhtä ja erottamaton kokonaisuus (emt., 165), materiaalisen tekstijonon hävittämisen myötä jäljelle jää vain intentio, joka voidaan palauttaa *intentio lectorisiin*. Tekijän intentio jää sananhelinäksi. Fish korostaa, että tulkinnessa tulee "olla järkeä" ("make a sense") (emt.,

51 Juuri sen vuoksi, että intentionoitu lukija viittaa ennen kaikkea kirjailijan asettamaan abstraktioon, yleisöön, jolle kirjoittaa, se käsitteenä eroaa aiemmin mainitusta informoidusta lukijasta, joka on painottunut lukijan positioon.

52 Tekstikäsityksessään Hirsch ja Fish eivät kuitenkaan voisi olla kauempana toisistaan. Siinä missä Fishille teksti psyykkisenä manifestaationa vaihtuu koko ajan, Hirsch katsoi sen entiteetiksi joka säilyttää paikasta ja ajasta riippumatta luonteensa.



164). Erilaiset lukukokemuksemme osoittavat tätä vastaan, että järkeenkäyppöisyys on enemmänkin konventioihin orientoitumista. Vaativassa tekstissä *ei* ole järkeä, vaan se nimenomaan haastaa lukijan ymmärryksen eri tasoilla: kielellisesti, ideologisesti, konventionaalisesti. Tuskin tällöinkään vaativan tekstin lukemista voidaan pitää intentiottomana. *Intentio lectoris* osoittautuukin pulmalliseksi juuri avantgardististen tai muuten avointen tekstien yhteydessä. Toisaalta paradoksaalisesti juuri niissä intentionaalisuus nousee esiin kaikkein voimakkaimpana lukemista ohjaavana periaatteena, onhan vaikeiden tekstien kohdalla huomattavasti vaikeampi päättää, mistä tekstissä on kyse. Alammekin hakea tulkinnallemme varmuutta omien päätelmiemme ulkopuolelta; tekijästä, instituutioista, konventioista tai parhaassa tapauksessa tekstistä itsestään. Kaikkien kohdalla tarvitsemme opasta.

Kun teksti nähdään samassa jatkumossa muiden tekstien kanssa, tämä opas saadaan tueksi lähes automaattisesti. Genre ohjaa paitsi meitä lukijoina myös tekstiä itsessään. Koska genre organismina luo tekstiin käytänteitä, tekstin lukeminen tarkoittaa aina myös suhtautumista aiempiin teksteihin samassa tekstijatkumossa. Tässä mielessä tekstien voidaan todella nähdä siirtävän merkityksiään loputtomasti edelleen (Barthes 1971/1993, 162). Joidenkin genretekstien, kuten perinteisten salapoliisikertomusten kohdalla syvällistä tuntemusta genren perinteestä ei tarvita ja siksi niitä voi pitää merkityskierroltaan suhteellisen suljettuina.

Salapoliisigenren perinteisiin kuuluu, että ne siirtävät salaisuuttaan kertomuksen mitan verran edellään, mutta tottuneesti sulkeutuvat sekä kertomuksen että kognitiivisen ymmärryksen tasolla. Siten salapoliisikertomukset tyydyttävät naiivin mallilukijan: rikos on ratkaistu ja murhaaja pysäytetty merkitsemällä hänet nimellä kertomuksen päätteeksi. Mitään olennaista ei jätetä paljastamatta. Salapoliisikertomus onkin erityisen oikeudenmukainen genre, sillä se päättää lukijan ponnistelun onnellisesti. Lukemisen mielihyvään liittyy siinä paitsi kertomuksen lomassa tunnettu jännitys myös sanomaton ja genren takaama viesti siitä, että kertomus päättyy oikeamielisesti.<sup>53</sup> Koska tuo takuu on genren sanelemaa, vallankumouksellisen tekstin tulisi puuttua tähän konventioon. Siksi monet postmodernistiset kirjailijat tarttuivat tähän ja alkoivat muuntaa salapoliisikertomusta omiin käsityksiinsä sopiviksi. Näiden kirjailijoiden joukossa oli luonnollisesti myös Eco, joka oli käsitellyt genreä jo aiemmin kirjoituksissaan.

---

53 Tämä selittää myös, miksi salapoliisikertomus alunperin viihteellistyi ja miksi se tänäkin päivänä tavoittaa niin suuret määrät lukijoita. Suljettu muoto onkin Econ mukaan yksi viihteen tunnusmerkeistä, jollei sarjallisuutta oteta lukuun (joskin sarjallisuudesta huolimatta jokaisella sarjan jaksolla on vähintään yksi kognitiivinen sulkeutuma, joka takaa lukijalle osatyydytyksen). (ks. esim. Eco 1990, 83–100.)

## 2. TULKINNAN GENEERINEN TASO

Tulkinnan filosofista tasoa luonnehdittaessa kävi selväksi, että tekstin elävyys tyylinä on pitkälti kiinni sen kyvystä asettua vuorovaikutukseen genreensä nähden – tai siihen nähden, minkä genren kulloinenkin tulkintayhteisö katsoo sille sopivaksi kuten Fish esitti. Harva teksti on täysin irrallaan genreistä, ja useimmiten – varsinkin postmodernistisissä fiktioteksteissä – yksittäinen teksti lainaa useampaakin genrerekisteriä. Toisissa teksteissä juuri suhde genreen nousee avaimeksi pyrittäessä tavoittamaan tekstin kokonaisvaltaista merkitystä. Esimerkiksi Hirschille juuri genre varmistaa niiden implikaatioiden mielekkyyden, joka kytkee genren tekstin merkitykseen. Lukemisessa hyödynnetään hermeneuttisen kehän käsitettä, mutta toisin kuin filosofisessa hermeneutiikassa Hirschin käsityksen mukaan osan ja kokonaisuuden dialektiikan korvaa piirteen ("trait") ja genren välinen heuristisuus. Tällöin lukeminen toteutuu suhteuttamalla kukin tekstissä esiintyvä piirre lukijan tuntemaan genrekarttaan, josta se saa vahvistuksensa ja näin teksti jäsentyy. (Hirsch 1967, 76–77.)<sup>54</sup>

Tekstin uniikki suhde genreensä luo tekstille muodon, ja muotoa voidaan ensimmäisessä luvussa esitetyn perusteella pitää tekstin mallilukijana. Eco on maininnut salapoliisikertomuksen useissa kohdissa tulkinnan teoriaansa erityisenä esimerkkinä siitä dialektiikasta, joka tekstissä on käynnissä tulkinnan aikana. Salapoliisikertomusta genrenä voidaan pitää jokseenkin suljettuna tekstimuotona, mutta postmodernistinen romaani on pyrkinyt avaamaan sitä ja tietoisesti rikkomaan sen genrekonventioita.

*Foucaultin heiluri* ei esimerkiksi ole varsinaisesti salapoliisikertomus, mutta useat eri teoreetikot ovat alkaneet kutsua sitä sellaiseksi havaittuaan, että postmodernistinen salapoliisikertomukseen orientoitunut fiktio on alkanut toistaa tiettyjä elementtejä (ks. esim. Black 1999; Merivale & Sweeney 1999; McHale 1992, Hutcheon 1992/2005). Salapoliisikertomuksen perustavina elementteinä on pidetty kertomuksen perustavaa murhaa, etsivää kertomuksen päähenkilönä, rikostutkinnan mukaisesti etenevää kertomusta ja keskeisen rikoksen selviämistä rikostutkinnan päätteeksi (Tani 1984, 41; Dove 1997, 10). Econ romaanissa nämä elementit ovat läsnä, mutta mielikuvituksekkammalla tavalla. Runsaan sadan sivun initiaatiovaiheen jälkeen romaanissa näyttää tapahtuvan murha: silminnäkijä väittää nähneensä eversti Ardentin kuristettuna hotellihuoneessaan, mutta uhri on kadonnut. Kertomuksen marginaaleissa

---

54 Hirsch käyttää ilmausta "luontainen genre" ("intrinsic genre") yrittäessään poistaa epäolennaisten implikaatioiden mahdollisuuden tulkinnasta. Implikaatiot ovat siis "tahdottuja tyyppisiä" (the willed types), joita voidaan jakaa – genreominaisuudet rajaavat sitä vastoin paitsi lukijaa myös tekijän mahdollisuuksia. Luontainen genre on laaja tyyppikonsepti, jolla asiaankuulumattomat implikaatiot voidaan rajata pois. (Hirsch 1967, 121.) Samalla se siis paitsi asettaa lukijalle tulkinnan tilan myös rajaa tekijän mahdollisuuksia.

tätä katoamista alkaa selvittää etsivä De Angelis, mutta itse tarinalinja etenee syvemmälle teoriaan, Projektin Hermeksen käynnistämisenä ja Ardentin Garamond-kustantamoon mahdollisesti vahingossa jättämän viestin rekonstruktiona, Suunnitelmana. Se toteutuu yllättävästi rikostutkinnan logiikan mukaisesti. Casaubon, Belbo ja Diotallevi ottavat lähtökohdaksi Ardentin tulkinnan temppeliherrojen globaalista salaliitosta (joka ilmenee nykyisyydessä epävarmuutena, satojen erilaisten järjestöjen hajaannuksena ja Totuuden poissaolona) ja luonnostelevat sen pohjalta kertomuslinjan temppeliherrojen katoamisesta 1300-luvulla tähän päivään. Etsivän toimen postmodernin jäljennöksen korostamiseksi Casaubon on jo aiemmin julistautunut tiedon salapoliisiksi (FH, 248; PF, 238) . Lisäksi kumpikaan rikostutkinnan linjoista – Ardentin katoaminen, Suunnitelman "paljastuminen" – ei näytä ratkeavan, ainakaan genrelle tyypilliseen tapaan.

Tutkielman toinen luku jatkaa tulkinnan poliittisen luonteen tutkimusta kartoittamalla tekstiä genren valossa. Havainnollistavana esimerkkinä käytän salapoliisikertomuksen ja metafysisen salapoliisikertomuksen suhdetta. Salapoliisikertomus on käynyt historiansa aikana lävitse monenlaisia muutoksia, ja tämän kertomuslinjan kartoittaminen itsessään auttaa meitä ymmärtämään myös *Foucaultin heiluria* tekstimosaiikkina. Tämän ohessa pyrin jatkamaan edellisessä luvussa aloittamaani analyysia tekstikiertoihin juuttuneista lukijoista, tulkinnan epävarmuudesta rajattomassa merkityskontekstissa sekä mallilukijallista metodia lähestyä tekstin intentiota.

G. K. Chesterton ja Gertrude Stein kutsuivat molemmat salapoliisikertomuksen genreä erityisen moderniksi muodoksi: ajalleen tyypillisesti heidän voidaan katsoa pyrkineen kuvaamaan paitsi kertomuksen suhdetta aikalaishkontekstiin myös salapoliisin suhdetta kertomukseensa (Lehman 1989/2000, 23). Salapoliisikertomuksen historiallinen muodonmuutos mahdollistaa myös etsivän olemuksellisesti laveamman tulkinnan tullessa postmodernistiseen fiktion ja erityisesti metafysiseseen salapoliisikertomukseen. Kyse on ennen muuta rikostutkinnan riisumisesta sitä ympäröivästä kertomuksesta, ja siten salapoliisilogiikan paljastamisesta. Mitä lähemmäs myöhäismodernia ajanjaksoa salapoliisikertomus tulee, sitä todennäköisempää on, että salapoliisikertomuksen lähtökohta on lukijan suhde tekstinkappaleeseen, ei etsivän suhde murhaan. Suljetun huoneen ympärille kiertyvä mysteeri vaihtuu kryptisen tekstin tulkinnaksi. Joissakin tapauksissa huone on kaatunut etsivän ympäriltä: jäljellä on avoin, rajaton maailma, jossa etsivä joutuu laittamaan identiteettinsä peliin pyrkiessään ratkaisemaan tekstin mysteerin. Tämän johdoksena käsittelen tässä luvussa myös lukijan ja salapoliisin osittain yhtenevää roolia merkityksen etsijöinä tulkinnan aktissa. Lukija ja

hänen lukemansa salapoliisikertomuksen etsivä käyvät siis vuoropuhelua, heillä on pitkälti yhteiset motiivit ja molemmat pyrkivät etsimään tulkinnoilleen perustaa, kaiken selittävän Säännön. He kysyvät, tekevät arvailuja – ja juuri tämä arvailu vie kertomusta ja heidän tulkintojaan eteenpäin.

## 2.1. Salapoliisikertomus klassisesta metafyyseen

Edgar Allan Poen novelleista lähtien salapoliisikertomusta on pidetty erityisenä tulkintaan liittyvän kertomuksen muotona. John Irwin nimeää Poen käynnistämän genren analyttiseksi salapoliisikertomukseksi ja pitää sitä erillisenä seikkailullisuuteen perustuvista salapoliisikertomuksista (Irwin 1994/1996, 1). Kuitenkin jos jälkimmäisen *quest* ymmärretään laajasti, se tarkoittaa etsimisen prosessia, ja silloin *quest* koskee myös Poen analyttista salapoliisikertomusta. Salapoliisikertomuksen *quest* on heijastanut myös kertomuksen suhdetta ympäristöön. Esimerkiksi sen eristäytymisen suljetun huoneen mysteereiksi voi hyvin katsoa kuvaavan taiteen kautta ilmaistua halua asettua erilleen yhteiskunnallisista murrosvaiheista – toisaalta kovaksikeitetyn dekkarin ydin on juuri maailmansotien synnyttämässä epävarmuuden ja jatkuvan uhanalaisuuden kuvauksessa.<sup>55</sup>

Joidenkin tekijöiden, kuten Poen, modernismi on muistuttanut säännöllisesti salapoliisikertomuksen genressä sen tarpeesta itsensä tiedostamiseen. Siksi traditio on elänyt. Esimerkiksi Agatha Christien ja Alain Robbe-Grillet'n vaikutusta salapoliisikertomuksen kehittymisprosessissa ei voida vähätellä, vaikka jälkimmäistä ei mielellään edes lasketa genren piiriin. Christien tunnustettua asemaa tässä enempää sivuamatta *the Murder of Roger Ackroyd* (1926) teki tietävästi ensimmäistä kertaa genren historiassa kertojasta murhaajan ja edusti näin ollen paitsi Christien läpimurtoa myös erästä virstanpylvästä salapoliisikertomuksen genealogiassa. Siinä Christie toi epäluotettavan kertojan genreen, jolloin lukijan genrelle asettama perusedellytys – suljetun tekstin luotettavuus – kyseenalaistui. Christien teksti postuloi siis mallilukijan, joka perustui naiivin lukijan pettämiselle. Uskollisesti lukija seuraa lineaarista tekstimanifestaatiota vain huomatakseen joutuneensa kertojan saaliiksi. Robbe-Grillet tulee puolestaan genreen ulkopuolelta edustaen paitsi *nouveau roman*ia myös ns.

---

55 Pitäydyn läpi tutkielman siinä näkemyksessä, että salapoliisikertomus syntyy vasta modernin ajan kynnyksellä. On kuitenkin syytä lisätä, että hyvin samantyyllisiä narratiiveja esiintyy jo antiikin Kreikassa, esimerkiksi Sofokleen *Kuningas Oidipuksessa*, josta on selvästi luettavissa näytelmän päähenkilön *quest* oman identiteettinsä selvittämiseksi (ks. esim. Lehman 1989/2000, 24, 28; Eco 1979/1987, 28).

kirjallisempaa salapoliisikertomuksen suuntausta (Tani 1984, 32–33). Klassikoksi kohonneessa *Les Gattes* -romaanissa (1953) quest kääntyy rikoksenselvittäjää vastaan ja tekee etsivästä oman rikostutkintansa päätepisteen, murhaajan. Robbe-Grillet'ä onkin pidetty kenties juuri tämän vuoksi postmodernismin lempilapsena.<sup>56</sup>

Robbe-Grillet ei silti ollut ensimmäinen salapoliisikertomusta näin radikaalilla tavalla purkavista kirjailijoista. Jos Poeta itseään ei lasketa, Jorge Luis Borges voidaan syystä pitää eräänä tällaisena toimijana. Borges avasi novellillaan "La muerte y la brújula" (1942)<sup>57</sup> tietä myöhemmille genretoimijoille, jotka näyttävät halunneen tehdä genrestä itsetietoisemman ja saada se vastaamaan paremmin aktuaalisen maailman oloja ja maailmankuvaa. Borgesin kertomuksessa etsivä Erik Lönnrot asettaa questin itse lähtemällä seuraamaan ensimmäisen murhan tapahtumapaikalta löytynyttä teologista vihjettä: murhaa seuraavien joukkotiedotusvälineiden ripeä toiminta saattaa kuitenkin etsivän luoman questin murhaajan tietoon, minkä seurauksena tämä houkuttelee Lönnrotin kahden muun symmetrisen murhan avulla paitsi neljännelle murhapaikalle, myös neljänneksi uhriksi (ks. myös Irwin 1994/1996, 421).<sup>58</sup> Borgesille tyypillinen leikkisyys, logiikka ja labyrinttimaisuus ovat myös novellissa vahvasti läsnä.<sup>59</sup> Econ varhainen romaanituotanto onkin selvässä sukulaissuhteessa Poen ja Borgesin novelleihin ja kommentoi etenkin Borgesin yhtenä (ks. esim. Zamora 1997, 336–337).

Kuitenkin viimeistään Robbe-Grillet'n myötä on alettu puhua jonkinlaisesta salapoliisikertomuksen äpäragenrestä, postmodernistisesta tavasta käsitellä klassisen salapoliisikertomuksen teemoja. Tätä genreä tai muodon kompositiota kutsun jatkossa metafyyksiseksi salapoliisikertomukseksi Patricia Merivalen ja Susan Sweeneyn määritelmään tukeutuen (1999, 2–4). Muitakin nimityksiä on käytetty, mutta katson tässä käytetyn määreen "metafyyksinen" korostavan parhaiten suuntaa, johon tämä genre on polveuduttuaan liikkunut suhteessa klassiseen salapoliisikertomukseen: se on alkanut tutkia omia perustojaan. Niinikään on aste-ero, mutta määre "salapoliisi" osoittaa paitsi käsitteellistä väljyyttä suhteessa "dekkariin", johon liitetään epä-älyllisyyttä ja tietoista suljetun tekstin viihteellisyttä, myös kohti kovaksikeitetyn dekkaria varhaisempaa brittiläistä, Poelta vaikutuksensa saanutta perintöä. Metafyyksisen salapoliisikertomuksen juuret ovat enemmän brittiläisessä älyllisyydessä kuin amerikkalaisessa

56 Brittiläisen dekkarin ylipapiksikin kehuttu Julian Symons kuitenkin mainitsee Robbe-Grillet'n vasta salapoliisikertomushistoriikkinsa toisessa laitoksessa (1972/1985) ja tällöinkin vasta lukijoiden vaatimuksesta – eikä selvästikään hyväksy tämän tapaa purkaa salapoliisikertomuksen perusteemoja kuten quest-luonnetta, etsivän päättelykykyä ja yleistä muodon vaatimusta. (ks. Symons 1985/1986.)

57 Suomennettu nimellä "Kuolema ja kompassi" Borges-antologiassa *Haarautuvien polkujen puutarha* (1969).

58 Econ voidaan katsoa maksaneen esikoisromaanissaan velkaa Borgesille esimerkiksi lainaamalla tämän väärän johtolangan seuraamisen romaanin munkkietsivä William Baskervillelle, joka vakuuttuu luostarissa tapahtuvien murhien noudattavan Ilmestyskirjan ennustusta ja perustaa tutkimuksensa tämän arvauksen varaan.

59 Nokkelina leikkeinä ne kokee Symonskin, eikä suostu hyväksymään "La muerte y la brújula" saati muutakaan Borgesin tuotantoa salapoliisinovellien joukkoon (Symons 1985/1986, 261).

seikkailumielisyydessä. Sitä voitaisiin nimittää myös metafyyksiseksi mysteerikertomukseksi, mutta tällöin mielestäni korostettaisiin liiaksi tutkintaprosessin päätepistettä tai sen keskeistä objektia – jonka tavoittaminen ei ole kaikilta osin läheskään varmaa.

Poen on katsottu muotoilleen salapoliisikertomuksen dogmit novelleissaan "The Murders in the Rue Morgue" (1841), "The Mystery of Marie Rogêt" (1842) ja "The Purloined Letter" (1845) (Tani 1984, 1). Näissä Poe esitteli terävä-älyisen C. Auguste Dupinin hahmon, jonka vaikutus esimerkiksi salapoliisien arkkityyppinä pidettyyn Sherlock Holmesiin on ollut valtava – minkä myös Holmesin luoja Arthur Conan Doyle on tunnustanut (Symons 1985/1986, 90–91). Poen salapoliisinovelleissa näkyi vielä romantiikan kaksinapaisuus rationaaliseen ja irrationaaliseen, ja tähän uomaan genre alusta lähtien onkin asettunut. Se luo järjestystä kaaokseen sijoittamalla kertomuksen keskukseen puhtaasti äyllisen toimijan, joka paitsi päättelykykyään myös mielikuvitustaan käyttämällä kykenee selvittämään kohdatut mysteerit ja tekemään tyhjiksi irrationaaliset muuttajat; paljastamaan rikosentekijän ja saattamaan tämän sen oikeusistuimen eteen, jossa genre ja aktuaalisen lukijan odotukset kohtaavat (Tani 1984, 4).<sup>60</sup> Suotta Irwin ei siis nimitä Poen alullepanevaa genreä *analyttiseksi* salapoliisikertomukseksi – myöhemmin salapoliisikertomuksena opitaan tuntemaan myös ne kertomukset, joissa keskushenkilö ei toimi lainkaan samojen vahvuuksien varassa (vrt. Irwin 1994/1996, 1). Yhtäkaikki tämä analyttinen salapoliisikertomus näyttäytyy siis eräänlaisena valistuksen projektin mikromuotona. Ei ole mitenkään poikkeuksellista, että salapoliisikertomus on historiansa ajan jatkuvasti heijastanut yhteiskunnallisia tendenssejä. Tämä on myös syynä siihen, että metafyyksinen salapoliisikertomus palaa tietoisesti hyödyntämään analyttistä salapoliisikertomusta: paluu on nähtävissä sekä nostalgiana että ironisena keinona suhteuttaa postmodernistisia ja jälkiviisaasti naureskelevia näkemyksiä valistuksen aspekteihin (vrt. Eco 1983/1985, 67).

Väliin jäävää aikakautta, maailmansotien ajanjaksoa voidaan muutenkin pitää merkittävänä salapoliisikertomuksen kehityksen kannalta. Klassinen englantilainen salapoliisikertomus, joka omaksui paljon analyttisestä salapoliisikertomuksesta ja maailmansotien eristämänä ajanjaksona kulminoitui pitkälti Christieen, oli olennaisesti suljetun tilan kertomus, joka nojasi pitkälti palapelimäiseen ongelmanratkaisuun sekä vihjeiden ja epäiltyjen rajallisuuteen. Maailmansodat avasivat genren kuvailemat tilat

---

60 Lienee kohtalon ivaa, että tuota irrationaalista puolta "The Murders in the Rue Morguessa" edustava murhaaja ei ole sadistinen ihmishirviö, vaan orangutang, tavattoman suuri ja voimakas apina. Orangutangi toimii oletettavasti ihmistä impulsiivisemmin ja vaikeuttaa siksi poliisin rikostutkimuksia entisestään. Dupinille ei sen sijaan tuota minkäänlaisia vaikeuksia ratkaista mysteeria – ja täten hän eksplisiittisesti tekee pesäeron "älykkyyttä" vailla oleviin poliisivoimiin. (Tani 1984, 4.)

verrattain suuremmiksi – tai oikeammin palauttivat ne lähemmäs Poen kuvaamaa vierauden estetiikkaa. Mysteerin luonne yhtä kaikki muuttui ja sekä vihjeiden että epäiltyjen määrä kasvoi. Tätä mallintaa Amerikassa maailmansotien välisenä aikana syntynyt kovaksikeitetty dekkari ("hard-boiled detective story"), jossa salapoliisikertomuksen luonne olennaisesti muuttui: "the detective process is no longer only the solution of a riddle, but a quest for truth in a reality far more complex and ambiguous than in the stereotyped 'fairy tales' of the British tradition" (Tani 1984, 23). Samalla sinänsä hyveellisten ja älykkäiden salapoliisien (Dupin, Holmes, Hercule Poirot) tilalle astuvat tylsämieliset ja kohmeiset yksityisetsivät kuten Raymond Chandlerin Philip Marlowe, Dashiell Hammettin Sam Spade ja Mickey Spillanen Mike Hammer.<sup>61</sup> Kaikkia jälkimmäisiä yhdistää monimutkaistuvasta maailmasta johtuva kyynisyys ja tunne kyvyttömyydestä ratkaista ongelmia. Tämän kauden yksityisetsivä tuntee olevansa tuomittu, mutta ei tiedä syytä. Hänellä on urbaaniin kaupunkilaisuuteen liittyviä paineita ja ongelmia, jotka synnyttävät hänessä löyhämoraalisuutta.

Itse salapoliisikertomus dekkariksi muuntuessaan urbanisoituu. Vielä 30-lukulaisen, englantilaisen salapoliisikertomuksen miljöö oli useimmiten idyllinen maaseutu.<sup>62</sup> Kovaksikeitetty dekkari säilytti hitusen poelaisesta romantiikasta genrekonventioissaan, mutta nyt kaupunkitila mahdollisti kuvauksen, jossa rationaalinen ja irrationaalinen eivät enää olekaan eroteltavissa samalla tapaa, eikä yksityisetsiväkään enää toimi järjellisenä päättelijänä, vaan joutuu turvautumaan nyrkkeihin ja aseisiin tuodakseen kertomuksen maailmaan järjestystä. Ratkaistavan rikoksen osasia, mahdollisuuksia, vihjeitä ja avaintekstejä mysteerin selvittämiseksi on liikaa, jotta etsivä voisi kontrolloida niitä kaikkia. Metafyysisen salapoliisikertomuksen tulemista

---

61 Kolmikosta Sam Spade, Hammettin romaanin *The Maltese Falcon* (1930) päähenkilö on keskeisin kovaksikeitetyn dekkarin yksityisetsivän arkkityyppi siinä missä Philip Marlowekin. David Lehman kuvailee Spadea jopa luciferiaaniseksi hengeksi, jonka käytös on ennalta arvaamatonta ja välinpitämätöntä (Lehman 1989/2000, 155–156). Hänen työparinsa kuolemaankin Spade suhtautuu lähinnä epämääräisin velvollisuudentunnon: "When a man's partner is killed he's supposed to do something about it" (emt., 141). Kohtausta voi pitää omanlaisenaan kulmakivenä myös genrehistoriassa: holmesilaisen etsivän sancho panchamainen avustaja kuolee ja etsivä jää (kenties) ensimmäistä kertaa yksin kylmään todellisuuteen. Vain menneen maailman hyveet ja etsivän ammattilypeys ajavat häntä "tekemään jotain" asian eteen (emt, 141).

62 Lehmanin mukaan usein tapaa unohtua, että salapoliisikertomus oli jo Poen aikoina kaupungissa tapahtuva kertomus. Mainitsemani Dupin-trilogian kertomukset tapahtuvat pääsääntöisesti suljetuissa tiloissa vaikkakin kaupungeissa, ja esimerkiksi Poen novellista "The Man of the Crowd" (1840) on luettavissa varsin baudelairelaisia tendenssejä: kaupunki on haamujen, varjojen ja juurettomien roistojen kiirastuli ja etsivä on koulunut itsestään erinomaisen tarkkailijan. (Lehman 1989/2000, 118–119.) Charles Baudelaire muotoili myöhemmin esseessään "Modernin elämän maalari" (1863) taiteellisen moderniteetin olevan juuri kykyä saattaa yhteen ohimenevä ja ikuinen (Baudelaire 2001, 90–91) – kiinnostavampi seikka tämän suhteen on, että Lehmanin mukaan salapoliisikertomus on aina halunnut nähdä itsensä erityisen modernina muotona (Lehman 1989/2000, 23–24), jonka voi siis lukea yrityksenä erottaa ikuiset periaatteet (Totuus, Oikeus, Oikeudenmukaisuus) ohimenevästä ja valheellisesta todellisuudesta. Poen novellin tendenssien ja Baudelairen muotoileman moderniteetin voisi katsoa yhtyvän esimerkiksi Walter Benjaminin Baudelaire-tutkielmassa *Silmä väkijoukossa* (1986). Niinikään jäljitettäessä niitä taidesuuntauksia, jotka vaikuttivat salapoliisikertomuksen syntyyn ja muotoutumiseen ei romantiikkaa voi ylenkatsoa (Lehman 1989/2000, 14–15).

silmälläpitäen onkin kiinnostava muistuttaa, kuinka Eco nojasi jo *Opera aperta* marxilaisiin perusteisiin taiteen ja todellisuuden suhteista esittäessään tekstin monitulkintaisuuden olevan suoraan verrattavissa yhteiskunnallisen vieraantumisen asteeseen (Bondanella 1997, 41–44; Eco 1962/1989, 145–149, 155–157). Se salapoliisikertomuksen "äpäragenrenä" ei synny tyhjästä, vaan on monimutkaisessa suhteessa myös aktuaaliseen maailmaan.

Voitaisiinkin esittää, että viimeistään 1930-luvulla salapoliisikertomukseen ilmestyy avoimen murhan topos: murhaaja voi olla käytännössä kuka tahansa (Lehman 1989/2000, 102). Toisin kuin analyttisestä perinteestä ammentavissa murhamysteereissä, kovaksikeitettyssä *whodunit*-dekkarissa etsivän asema horjuu ja hänen päättelykykynsä ei enää sovellu mysteerin selvittämiseen. Avoin murha saattaa siis genren liikkeeseen, joka vie kohti syvenevää epävarmuutta ja perustelemattomuutta, jotka ovat paitsi metafysisen salapoliisikertomuksen myös Econ kahden ensimmäisen romaanin ytimessä. Vielä ei voida sanoa, tulisiko metafysistä salapoliisikertomusta pitää genren kuolemana tai päätepisteenä.<sup>63</sup> Jos salapoliisikertomuksen historia nähdään foucault'laisen genealogian silmin – siis alkuperän tiedostamisena ja kamppailevien osapuolien etenevänä taisteluna – se ei täydellisty, vaan sulauttaa itseensä erilaisia suhteita, tekniikoita ja kuvaustapoja, jotka ilmenevät myöhäismodernissa ajassa metafysisinä salapoliisikertomuksina. Samalla se genrenä antaa lukijoille ja kirjoittajille keinoja muuttaa genren vaalimia arvoja, jopa kumota niitä (Cawelti 1976, 36).

1900-luvun puoleenväliin saakka oli vaikuttanut Stefano Tanin mukaan kaksi erillistä salapoliisikertomuksen linjaa, poelainen (brittiläinen) joka oli olennaisesti intellektuaalinen, päättelyä korostava ja vakavamielinen, sekä ei-poelainen ("non-Poesque"), joka oli paitsi kovaksikeitetty, myös seikkailuhenkinen, viihteellinen ja siten älyllisyyttä vähemmän korostava. Nämä linjat yhtyvät sittemmin muodostaen antidekkarin ("anti-detective story") uusgenren. (Tani 1984, 35.) Antidekkaria voi pitää Tanin versiona metafysisestä salapoliisikertomuksesta, joskin Jeanne C. Ewert on täsmentänyt edellisen keskittyvän purkamaan rakentamisen sijaan, kun taas jälkimmäisessä on kysymys *myös*

---

63 On merkillepantavaa, että etenkin amerikkalaisessa elokuvateollisuudessa metafysiset salapoliisikertomukset ovat lisääntyneet lähes räjähdysmäisesti. Niissä sukulaisuus etenkin poelaiseen traditioon on luonnollisesti vieläkin vähäisempää ja amerikkalaiset Hollywood-trillerit näyttävätkin tässä suhteessa kärsivän valikoivasta muistinmenetyksestä. Luonnollisesti amerikkalaisen kovaksikeitetyn dekkarin vaikutus varhaisempaan elokuvan historiaan on eräs keskeinen osasy, miksi poelaisia etsiviä ei elokuvissa enää nähdä. Esimerkittäisiä metafysisistä salapoliisikertomusta edustavia Hollywood-elokuvia ovat esimerkiksi Christopher Nolanin *Memento* (2000) ja *Insomnia* (2002), David Cronenbergin *Spider* (2002) ja Brad Andersonin ohjaus *The Machinist* (2003). Myös David Lynchin ideoima, hyvin suosittu takavuosien tv-sarja *Twin Peaks* (1990–1991) lainaa joiltakin osin metafysisistä salapoliisikertomusta. Näitäkin varhaisempaa ja tämän tutkielman kannalta olennaisena voidaan pitää myös Jean-Jacques Annaudin jokseenkin epäonnistunutta filmatisointia *Der Name der Rose* (1986) Econ ensimmäisestä romaanista. Edelleen Alfred Hitchcockin klassikko *Vertigo* (1958) on lähes ehta metafysisen salapoliisikertomus.



vieraiden todellisuuksien ja niistä aiheutuvan epävarmuuden representaatiosta (Ewert 1999, 189). Merkillepantavaa on, että antidekkaristit tulevat salapoliisigenren ulkopuolelta: suuri osa muita genrejä hyödyntäneistä kirjailijoista omaksuu salapoliisikertomuksen säännöt ja metodit, mutta kirjoittaa omista lähtökohdistaan käsin "jotain muuta".<sup>64</sup> Tämän genremutaation synnyttämisessä selvä taustavaikuttaja on kirjallisuuden postmodernismi (Tani 1984, 40–41). Antidekkari merkitsee kuitenkin enemmän Robbe-Grillet'n kuin Econ.

Metafyysinen salapoliisikertomus eroaa edeltäjistään niiden kysymysten puolesta, joita se nostaa tulkinnan, subjektiivisuuden, todellisuuden sekä tiedon suhteista ja luonteesta. Kyse on uuden lajin tavasta "pakottaa vanhat ymmärtämään paremmin mahdollisuutensa ja rajansa, voittamaan naiiviutensa" (Bahtin 1963/1991, 385). Metafyysinen salapoliisikertomus kääntää genren vanhat kysymyksenasettelut ylösalaisin, tai ainakin parodioi ja muuntaa niitä (Tani 1984, 41–42). Tämä näkyy etenkin questiin aiemmin luonnollisesti kuuluneen kertomuksellisen päätännön tai sulkeutuman ("closure") puuttumisena: kertomus ei välttämättä saavutakaan täydennystään, mysteeriä ei selvitetä tai se selviää kaiken muun sivutuotteena ja vahingossa kuten *Ruusun nimessä*. Vaihtoehtoisesti rikoksenteekijää ei voidakaan osoittaa, sillä muut kertomuksen aikana esiin tulleet kysymykset nousevat alkuperäistä tärkeämmäksi kuten *Foucaultin heilurissa*. Näin korostuu entisestään etsivän rooli tilanteiden lukijana. Maailman tiedostaminen semioottisena labyrinttina haastaa siis etsivän identiteetin ja poistaa laajemmin kertomuksesta sen sisäisen lain, jonka mukaan etsivä aina saavuttaisi tulkintaan liittyvän varmuuden. Kun jo analyttinen salapoliisikertomus oli pohjautunut pitkälti lukijan ja etsivän väliselle kilpailulle, kumpi selvittää rikoksen enemmän (Irwin 1994/1996, 191), metafyysinen salapoliisikertomus muuttaa näiden kokeman tulkintaprosessin yhteiseksi toivotieksi, jossa vain etsivän ja lukijan yhteistyö voi kantaa hedelmää. Vähintään etsivän yritykset ratkaista mysteeri vertautuvat lukijan yrityksiin tulkita teksti "oikein" – mikä onkin mahdollisesti keskeisin salapoliisikertomuksen ominaispiirre.

Patricia Merivale ja Susan Sweeney ovat listanneet metafyysisistä salapoliisikertomusta luonnehtivia määreitä kaikkiaan kuusi. Kertomuksen keskiössä on yleensä (1) etsivä, olipa hän sitten nojatuolistaan käsin operoiva amatööri tai virkaatekevä yksityisetsivä. (2) Miljöö, jossa etsivä toimii, on, labyrintinomainen, oli sitten kyseessä kaupunki tai etsivän tulkitsema teksti. Etsivän huomionkohteena on useimmiten (3)

64 Yksin Tani listaa antidekkaristeiksi niinkin erilaisia kirjailijoita kuin Thomas Pynchon, Italo Calvino, Vladimir Nabokov ja Umberto Eco. Esimerkiksi Nabokovin romaanilla *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), jonka Tani nostaa esiin yhtenä esimerkkinä, on verrattain vähän tekemistä *perinteisen* salapoliisikertomuksen kanssa – sen sijaan romaanissa on kyse paitsi jonkinasteisen sekulaarin questin (velipuolen elämästä kertominen) tietoisesta epäonnistumisesta ja useista salapoliisikertomuksen muotoa lainaavista tekstiosuuksista. Myös David Lehman kytkee Nabokovin romaaneista usean salapoliisikertomukseen (1989/2000, 114–115).

kadonnut teksti, puuttuva kirjain tai jokin tekstuaalisuuteen liittyvä rajoite, esimerkiksi käytetyn merkkijärjestelmän puutteellisuus tai vaikeaselkoisuus. Etsivä kerää kunnan salapoliisin tavoin johtolankoja ja vihjeitä questin objektia koskien, mutta huomaa questin edetessä, kuinka mielettömiä, ambivalentteja tai turhanaikaisia ne ovat – (4) vihjeet eivät siis enää ole yhtä merkitsevässä ja määrättyssä asemassa kuin ennen, eikä niiden olemassaolo takaa niiden oikeellisuutta. Kadonneen henkilön tai tekstin ohella etsivä voi (5) kadottaa identiteettinsä: se voi questin kuluessa kyseenalaistua, jakaantua kahtia tai muuttua entistä häilyvämmäksi. Metafyysisen salapoliisikertomuksen quest (6) ei myöskään sulkeudu; se voi paljastua valheelliseksi, hyödyttömäksi tai jopa mahdottomaksi. (Merivale & Sweeney 1999, 8.)

Tämän määrittelyn perusteella *Foucaultin heiluri* näyttäisi edustavan genreään varsin osuvasti. Se päästää lävitseen kuitenkin runsain mitoin myös ylijäämää. Huomattavin Econ varhaisen tuotannon piirre on sen tietoinen sofismi – pitkälliset filosofiset keskustelut – sävyttää sinänsä analyyttistä salapoliisikertomusta, mutta tuo siihen samalla leikillisyyttä Borgesin perintöä vaalien. Se on myös keskeinen tekijä, jonka kautta Econ tuotanto ei jää pelkäksi genretekstiksi. Jos vielä *Ruusun nimessä* teologinen retoriikka valoikin romaaniin historiallista ja genreään uudistavaa uskottavuutta muiden yksityiskohtien kanssa, teoreettinen jargon muuttuu *Foucaultin heilurissa* pilanteoksi. Siitä tulee romaanin kantava elementti, loputon keskustelu, joka pettää lukijan odotukset toisaalta uudesta *Ruusun nimestä*, toisaalta salapoliisikertomuksesta yleisemmin. Tapahtumien tasolla romaanilla on hyvin vähän tekemistä salapoliisigenren kanssa. Samaten Borgesin harjoittama Poen kertaaminen (ks. esim. Irwin 1994/1996, 428–429) muuttuu Econ romaaneissa Borgesin kertaamiseksi: *Ruusun nimen* eksplisiittiset viittaukset Borgesiin ennen muuta sokean kirjastonhoitajan Jorge Burgoslaisen hahmossa vaihtuvat tekstuaalisiksi keinoiksi viedä eteenpäin Borgesin leikillisyyttä ja liki patologista kiinnostusta esoterismiin ja kryptografiaan<sup>65</sup>. Samalla voidaan huomata, miten Eco toteuttaa romaaneillaan Derridan esittämää merkitysten jatkuvaa siirtymistä alkamalla tietoisesti kerrata Borgesin teemoja ja tekniikoita omin sanoin.

Jos Econ toisella romaanilla onkin genreylijäämänsä, on ensin hyvä lukea myös auki ne perustavat elementit, joiden varaan romaani rakentuu. Ensinnäkin romaani tapahtuu pääasiassa Milanossa, joka avautuu lukijan eteen avoimena ja kompleksisena eli sellaisena kuin Casaubon ympäristönsä näkee ja siitä kertoo. Se on epävakaa, erilaisten ja jopa päinvastaisten aatevirtausten ristiaallokko. Casaubonin kertomuksen tapahtumat

---

65 Kryptografia eli salakirjoitusoppi ilmenee Econ toisessa romaanissa ennen kaikkea eversti Ardentin viestissä, jonka toinen osa on kirjoitettu Trithemiuksen salakirjoituksella. Ks. lisää luvussa 2.2. ja kryptografiassa kirjallisuudessa yleisemmin Rosenheim(1997).

eivät ala lineaarisesti eversti Ardentin katoamisesta, vaan noin parinsadan ensimmäisen sivun aikana Casaubon tutustuu Belboon ja Diotalleviin. Tämä on nähtävä paitsi Casaubonin myös lukijan initiaationa: Casaubonia opetetaan lukemaan esoteerisia tekstejä kaikkenehneen kustannustoimittajan silmin ja lukija puolestaan vihitään avoimen tekstuaalisuuden maailmaan. Metafyysisen salapoliisikertomuksen mukaisesti kyse ei siis ole Casaubonin ja lukijan välisestä kilpailusta, sillä näille asetetaan jo alussa eri tavoitteet. Yhteistä heille on, että maailma avautuu molemmille nyt tekstien sarjana, rihmastona jossa valtasuhteet määräytyvät suhteessa edellisiin ja seuraaviin teksteihin nähden. Lukijaa vaivaa ajatus tätä verkostoa kannattelevasta voimasta, jossa yhdistyy tapahtumien hallitsija, uhka tuntemallemme todellisuudelle sekä Ardentin oletettu murhaaja. Lukija siis ottaa etsivän roolin murhaajan selvittäjänä, sillä välin kun Casaubon paneutuu lukemaan ja tuottamaan tekstejä. Ongelmallista lukijan questista tekee se, että lukijan on pääteltävä murhaaja Casaubonin luomaa kertomusreittiä – romaanin lineaarista tekstimanifestaatiota – seuraten.

Toinen keskeinen romaanin elementti on Casaubonin näennäinen rooli etsivänä. Klassisena etsivänä Casaubonia ei voi pitää oikeastaan missään vaiheessa romaania: jopa Pariisin loppukohtauksessa hän on vain kätkeytynyt tarkkailija, tapahtumien lukija ja tekijän kuoleman anonyymi todistaja. Keskeistä kuitenkin on, että hän alkaa lopputyön tehtyään yksityisyrittäjäksi ja julistautuu "tiedon salapoliisiksi", "kulttuurin Sam Spadeksi" (FH, 252; PF, 242). Romaanin kolmannessa osassa etsivä De Angelis jopa kehottaa häntä valmistumaan, jotta voisi hakea poliisikouluun (FH, 172; PF, 164). Kyse on siis selvästi Casaubonin kisällivaiheesta niin kustannustoimittajana kuin opiskelijanakin. Samalla Casaubon saa tietyn sosiaalisen luottamuksen: "Silloin ymmärsin, että opiskelija oli aina epäilyttävämpi ihminen kuin loppututkinnon suorittanut" (FH, 179)<sup>66</sup>. Casaubon siis identifioituu osaksi salapoliisien jatkumoa, mutta hänen tehtävänantonsa ovat siirtyneet teorian ja tekstien tasolle. Hänen toimintansa on täynnä salapoliisilogiikan mukaisia valintoja, hän seuraa vihjeitä, tarttuu johtolankoihin, yhdistelee niitä keskenään. Ennen kaikkea hän arvaa.

Kolmanneksi *Foucaultin heilurin* vihjeet questin selvittämiseksi ovat eri tavoin koostettuja: ne tulevat eteen kohtalomaisella tavalla, niihin päädytään loogisen päättelyn avulla tai ne ovat jopa keksittyjä. Olennaista on, että Casaubon kirjoituspöytäetsivänä luo questia sitä mukaa kuin se tapahtuu. Tässä häntä ja hänen kumppaneitaan auttavat vapaa ja rajoittamaton tulkinta, sillä tutkittavat (etupäässä esoteeriset) tekstit ovat olennaisesti avoimia tekstejä, avoimia hyvin suurelle määrälle erilaisia tulkintoja. Koska Casaubon ei ota etäisyyttä tulkintoihinsa, vaan hän etenee

<sup>66</sup> "Ma fu allora che mi convinsi che ad essere studenti si è sempre più sospetti che ad essere laureati" (PF, 171).

naiivin mallilukijan tavoin tekstistä toiseen, quest epäonnistuu – Casaubon tapahtumien lukijana petetään sillä hetkellä, kun Belbo murhataan ja Suunnitelma on tullut todeksi. Siksi se on kerrottava uudelleen, nyt romaanina, Casaubonin pakopaikassaan \*\*\*:ssa kirjoittamana uudelleentulkittuna tekstinä. Casaubon järjestää tapahtumat uudestaan, uuteen järjestykseen ja romaaniksi nimeltä *Foucaultin heiluri* eli samannimiseksi lineaariseksi tekstimanifestaatioksi, jotta ymmärtäisi mitä tapahtui. Tätä uudelleentulkittua tekstiä seuraava lukija joutuu sitä vastoin päättelemään, epäonnistuu kerronta toistamiseen – ja onko Casaubonilla muita intentioita kuin itseymmärrys. Esimerkiksi: jos Casaubon kertoo tarinansa, miksi hän jättää lopun avoimeksi ja miksi teksti on päätyntä aktuaalisen lukijan luettavaksi? Miksi Casaubon selvästi kertoo kertomustaan jollekulle, sellaiselle mallilukijalle jota hänen tarinansa kiinnostaa? Ja edelleen: miksi hän kertoo tavalla, jolla hän selvästi yrittää saada lukijan ansaan?

Neljänneksi Casaubonin epäonnistuminen kertomuksen tapahtumiin osallistujana ja Suunnitelman alullepanijana osoittaa hänen etsiväidentiteettinsä fragmentaarisuuden ja hänen toimintansa eksistentiaalisen satunnaisuuden, mikä heijastuu kerrontaan osittaisena epävarmuutena ja arvailuina. Casaubon kysyy esimerkiksi, mistä Salon, Casaubonin naapuri tietää hänen liikkeensä, mitkä olivat Belbon intentiot tai miksi tietty historiallinen seikka tapahtui tai jäi tapahtumatta. Toisin sanoen se on epäilyä, joka kohdistuu paitsi omaan identiteettiin myös omaan kertomiseensa, omiin kokemuksiin sekä kaikkeen ympäröivään.

Viidenneksi romaanin tapahtumien käynnistäjä on Ardentin viesti, joka on puutteellinen ja vaikeasti ymmärrettävä. Tekstin merkkijonot ovat arvailun varassa. Tekijästä on vain oletuksia. Ardenti esittelee esoteerisen tekstinsä tieteellisen kustantamon väelle, joka innostuu vasta vuosia myöhemmin kustannuspoliittisista syistä julkaisemaan "okkultististen tieteiden" sarjaa. Tällöin Ardentin viestistä tulee avainteksti: Casaubon kumppaneineen alkaa yhdistellä Ardentin viestiin liittyviä arvauksia diabolikkojen – Garamondin sisarkustantamo Manutiusin julkaisemien omakustannekirjailijoiden joilla on kiinnostusta okkultismiin – historiaan, joka konstituoituu eri teksteissä. Tällöin jokaisesta tekstistä tulee vihje ja koska diabolikkojen logiikka nojaa siihen, että merkki viittaa aina toiseen merkkiin, teksti toiseen tekstiin, tarkoittaa tämä nopeasti sitä, että kabbala voidaan yhdistää autoihin ja alkemia pesukoneisiin (ks. FH, 412–415; PF, 399–402). Näillä oivalluksilla ei ole luonnollisestikaan samanlaista questia sulkeutumiseen johdattavaa merkitystä tai painoarvoa, vaan ne kiihdyttävät Casaubonin, Belbon ja Diotallevin mielikuvitusta ja avaavat semioosia. Ardentin murhaajan tavoittamisen kannalta – jota lukija oivallusten sivustaseuraajana osin tavoittelee – ne ovat hyödyttömiä vihjeitä.

Näiden lisäksi *Foucaultin heiluri* kytkeytyy älyllisen päättelyn tasolla poelaiseen traditioon, mutta kosmologialtaan se on kuin urbaanin ja kovaksikeitetyn dekkarin kommentaari. Tapahtumien tasolla mikään ei oikeastaan viittaa jälkimmäiseen: Ardentin katoamista lukuun ottamatta romaani koostuu keskusteluista, muutamasta rituaalikuvauksesta ja konservatoriossa tapahtuvasta loppukohtauksesta. Seikkailuelementtejä romaanissa ei ole. Diabolikot ovat suhteessa Garamondin väkeen Toiseutta, mutta he eivät näyttäyty lukijallekaan niinkään vaarallisina rikollisina kuin herkkäuskoisina fanaatikkoina. Rikollisuuden ambivalentin luonteen lisäksi etsivä joutuu kohtaamaan kaupunkimiljöön kompleksisuuden ja avaintekstien moninaisuuden. *Foucaultin heilurin* salaliitot, useat yhtäaikaiset "rikollisliigat" ja niiden näkymättömyys viittaavat selvästi sotienaikaisen amerikkalaisen hard boiled -dekkarin paranoiaan. Ardentin katoaminenkin on olennaisella tavalla "avoin murha": mahdollinen syyllinen voi olla kuka tahansa ja Milanon kaltainen suurkaupunki kätkee murhaajan kasvoksi väkijoukkoon. Lisäksi Michael Caesar on pannut merkille, että romaani muistuttaa kerronta-asetelmaltaan klassista film noir -skenaariota, jossa ensimmäisen persoonan kerronta asettuu tapahtumien ja kliimaksin väliin (Caesar 1999, 139–140).

Kaikkein selvimmän vihjeen urbaanin dekkarin suuntaan antaa Casaubon rinnastaessaan oman toimensa paitsi Sam Spadeen myös Philip Marloween (FH, 248; PF, 239). Spadeen nähden Casaubon on huomattavasti miellyttävämpi henkilöahmo, eikä moraalin ja käytöksen tasolla intertekstuaalisuus ole erityisen osuvaa. Suhde on kuitenkin hedelmällinen, mikäli Casaubonin samastuminen Spadeen nähdään nimenomaan yrityksenä nähdä ja kokea maailmallinen todellisuus samalla tavalla: monimutkaisena, täynnään avaintekstejä. Tämän rinnastuksen kautta Spaden huolettomuus, moraalisesti häilyväinen mutta rahaa havitteleva pyrkyryys luo valoa Casauboniin opiskelunsa vastikään päättäneenä, uuteen ideologioiden heittelevyyteen ja perusteettomuuteen orientoituvana kulttuurityöläisenä, 2000-luvun tietotyöläisen esiasteena. Spade kantaa vanhan perinteen painoa outoine velvollisuudentuntoineen ja etsivänylpeyksineen. Casaubon on myös tällainen "vanhan maailman apina", joka tarkkailee ulkopuolisena lähikapakan vaihtuvia poliittisia aatteita ja uusia muotivirtauksia osaamatta kiintyä niihin. Spade etäännyttää itsensä ironisesti kaikesta, esimerkiksi työtoverinsa murhasta. Sama ironinen etäisyys mahdollistaa Casaubonin heittäytymisen Suunnitelmaan. Epävarmuus, jota molemmat kokevat avoimessa maailmassa, kiteytyy ironisuudeksi. Heistä kahdesta vain Casaubon yrittää lopulta kestävämmiin kontrolloida tuota kokonaista maailmaa rajaamalla sen yhteyksineen ensin luetteloarkistoonsa, sitten lineaarisesti tekstimanifestaatioksi. Stefano Tanin mukaan modernissa kaupunkimiljöössä

hyveellisestäkin salapoliisista tulee tuomittu yksityisetsivä johtuen juuri tämän kyvyttömyydestä kontrolloida, ottaa älyllisesti haltuun avointa ympäristöä (1984, 24). *Foucaultin heilurin* keskeinen metaforakin – yksi ainoa näennäisen kiinteä piste koko maailmankaikkeudessa – nojaa tähän: yritämme tavoittaa pysyvän totuuden tai paradigman ja tuossa tavoittelussamme tulemme väistämättä tuomituiksi. Diabolikot uskovat fanaattisesti kiinteään pisteeseen, liikkumattomaan liikuttajaan, maailman kuninkaaseen, salaiseen veljeskuntaan joka hallitsee kaikkia poliittisia liikkeitä. Fanatismiin vastapooli on kuitenkin ironia, joka syntyy epäuskosta edelliseen. Ironisuudesta huolimatta Casaubon on silti salapoliisi, joka suhtautuu tehtäväänsä hartaudella: hän kerää vihjeitä, lisää ne tietokantaansa.

George Dove on määritellyt yleisemmin salapoliisikertomukselle neljä peruspiirrettä: etsivän, rikostutkinnan kertomuksen juonena, mysteerin joka näyttää mahdottomalta selvittää sekä lupauksen mysteerin selviämisestä – jollei kertomuksen henkilöille, niin ainakin lukijalle (Dove 1997, 10). Kaksi viimeistä ovat erityisen kiinnostavia, sillä niiden kohdalla huomataan, ettei Econ romaani täytä näitä ehtoja. Siinä mysteeri ei vain *näytä*, vaan myös *on* mahdotonta selvittää. Romanin loppu antaa nimittäin ymmärtää, ettei koko mysteeriä edes ole, vaikka siltä näyttäisi: "Todellinen initioitu on se, joka tietää että mahtavin salaisuus on salaisuus joka ei sisällä mitään, koska mikään vihollinen ei pysty pakottamaan häntä paljastamaan sitä eikä kukaan uskovainen voi sitä häneltä riistää" (FH, 674)<sup>67</sup>. Myöskään mitään tekstiin rakenteellisesti asetettua lupausta mysteerin selviämisestä ei ole: tekstimassat ovat kiinnostuneempia poukkoilevista liikkeistään kuin lupauksista ja lukijan vakuuttelemisesta konventionaalisesti. Casaubonin ja hänen ystäviensä huomio on kiinnittynyt muihin seikkoihin kuin Ardentin murhaajaan.

Koska metafysisen salapoliisikertomuksen keskiössä ei tarvitse olla etsivää, eikä quest liity välttämättä rikokseen – mistä etenkin Symons on tuohduksissaan – onko genreä tällöin syytä kutsua metafysiseksi salapoliisikertomukseksi? Vaikka kertomuksen henkilöt eivät olisikaan etsiviä ja quest liittyisi murhan selvittämisen sijaan tekstintulkintaan, salapoliisikertomus tutkii maailmaa ja sen rakenteita koskevaa mysteeriä tietyllä, arvaukseen perustuvalla logiikalla. On muistettava, että genrenä metafysisen salapoliisikertomus on varsin väljä luonnehdinta, joka yleisesti liitetään postmodernismin yhteyteen (Merivale & Sweeney 1999, 7–8). Salapoliisikertomusta ja mysteerikertomusta yhdistävät toisiinsa mysteerin selvittäminen ja tulkinta, mitä ikinä tuo mysteeri koskeekaan. Ensimmäisessä kuitenkin keskeiset henkilöahmot toimivat

---

67 "Il vero iniziato è colui che sa che il più potente dei segreti è un segreto senza contenuto, perché nessun nemico riuscirà a farglielo confessare, nessun fedele riuscirà a sottrarglielo" (PF, 657).

aktiivisesti mysteerin selvittämiseksi ja useimmiten heidän toimintansa perustuu tietynlaiselle päättelylle. Toiseksi, edelliseen liittyen, metafyyminen salapoliisikertomuskin on hyvin *muodollinen* genre. Sen suhde omaan rakenteeseensa on siinä määrin patologinen, että se esimerkiksi sai 1930-luvulla brittiläisen Detection Clubin vaatimaan kirjailijajäseniään vannomaan valan, jossa kieltäydettiin ratkaisemasta rikoksia "poppakonstein, naisen vaistoin, luonnonvoimin ja jumalallisin väliintuloin" (Symons 1985/1986, 11–12; Lovitt 1990, 68). Ennen viihteellistymistään ja seikkailullisten painotusten esiinnousua salapoliisikertomusta pidettiin korostuneen älyllisenä muotona, jossa kirjailijalta vaadittiin ongelmanratkaisukykyä ja taitoa kehitellä sellaisia narratiivin muotoja, joissa lukijan asema erityisen naiivina sivullisena ja salapoliisin älykkyyden ihailijana korostui.<sup>68</sup> Juuri tämä sai myös Econ korostamaan salapoliisikertomusta abduktiivisen ongelmanratkaisun mallina, joka vertautuu semioottisen lukemisen aktiin (Eco 1983; Eco 1990, 157–158).<sup>69</sup> Älyllisyyden ja abduktion vaatimus korosti samalla, että henkilöhahmojen pyöreys voitiin asettaa toisarvoiseen asemaan – tärkeämpää oli se, että rikos saatiin ratkaistua.

## 2.2. Rihmasto metafyyminen salapoliisikertomuksen tiedollisena mallina

Sulkeutumattomuuden ja metaulottuvuuden lisäksi metafyyminisessä salapoliisikertomuksessa keskeistä on, mihin etsivätoimi kertomuksen tasolla suuntautuu. Kun murhat vaihtuvat teksteihin, huomio siirtyy paitsi jälkimmäiseen myös ensimmäisen tekstuaaliseen luonteeseen. Murhat ovat kirjoituksen alkupisteitä. Siten genren tasolla metafyyminen salapoliisikertomus viittaa aina kahtaalle: toisaalta itseensä, toisaalta aiempaan, ja useimmiten siten, että aiemmasta paljastetaan jotain nykyisen kannalta merkittävää. Ennen muuta tämä kaksoismerkintätapa on keino kohdistaa huomio paitsi aktuaalisen maailman kertomuksiin myös oman kertomisensa rakenteisiin.

---

68 Huomattakoon, että klassisessa salapoliisikertomusperinteessä salapoliisin partnerina toimii vähemmän etevä apuri, johon myös aktuaalisen lukijan on luvallista –useimmiten jopa suotavaa – nojata: Sherlock Holmesilla on Watsoninsa, Dupinilla Poe-niminen kumppani. Tämä genrekonventio sai Econkin kertomaan *Ruusun nimen* tapahtumat Adsonin, William Baskervillen lapsekkaan noviisiin, suulla, jolloin aktuaalinen lukija saa vaikutelman, ettei hänen tarvitsekaan päästä perille kaikista teologisista kiistoista joita luostarissa käydään (ks. myös Eco 1983/1985, 32–33, Saariluoma 1992, 181).

69 Yleisenä luonnehdintana voidaan tässä vaiheessa esittää, että abduktiivinen päättely on tieteellinen päättelymalli, jossa edetään oletuksista johtopäätöksiin siten, että mahdollisia asiointilaa johtaneita premissejä testataan johtopäätöksen tai vallitsevan asiointilaa tai faktan kanssa. Abduktio ei siis etsi johtopäätöstä, joka on jo olemassa, vaan lähtee siitä ja kysyy, miten johtopäätökseen päästiin. Sama logiikka oli hallitseva jo Poen salapoliisinovelleissa. Ks. enemmän abduktiosta luvussa 2.3.

Brian McHale on kuvannut yleistä siirtymää modernistisesta fiktiosta postmodernistiseen juuri siirtymänä epistemologisesta ontologiseen painotukseen kerrontaa ja tematiikkaa hallitsevana piirteenä (McHale 1987/1999). McHale käyttääkin esimerkkinä Econ varhaisten romaanien kaltaisia metafysisiä salapoliisikertomuksia, joissa painopiste on maailman kertomuksellistamisessa totuuden tavoittelun sijaan, eikä pelkää hyödyntää Jean-François Lyotardin ja Richard Rortyn kaltaisten postmodernismin teoreetikkojen tuotantoa (McHale 1992, 1–8).<sup>70</sup> Postmodernismissä idea maailmaa kannattelevasta yhdestä totuudesta näyttää siis suhteellistuneen: tilalla on useita erilaisia metanarratiiveja, tapoja muodostaa yhtä lailla perusteettomia ja epävakaita kertomuksellisia rakenteita.

Joel Black on luonnehtinut metafysisistä salapoliisikertomusta post- tai jopa antihermeneuttiseksi genreksi, joka on siirtynyt historiansa kuluessa totuutta jäljittävästä kertomuksesta kohti tekstien tulkintaa ja niiden alati lisääntyvää vaikeaselkoisuutta. Antihermeneuttista siitä tekee kertomuksen itsensä esittämä huomio, ettei se voi ympäristöstä johtuen tavoittaa teksteihin liittyvää totuutta. Kuvaavasti Black nostaa esiin kaksi erityyppistä tekstimuotoa, joita esiintyi genrettekstissä: avaintekstin ("key text") ja palkintotekstin ("prize text"). Kun klassisessa salapoliisikertomuksessa palkintoteksti löydettiin avaintekstejä hyödyntämällä ja se oli kertomuksen ydin ja luonteva päätös, metafysisinen salapoliisikertomus operoi toisin. Palkintoteksti joko päättyy pelkäksi kuriositeetiksi tai se korvataan uudella avaintekstillä. Näin itse avainteksteistä tulee paljon palkintotekstiä tärkeämpiä. (Black 1999, 78–80.) *Foucaultin heilurin* rakenne toimii tismalleen näin: originaalin palkintotekstin (Eversti Ardentin vaikeaselkoinen teksti) ja sen lopullisen ymmärtämisen korvaavat siitä johdetut tulkinnat. Ardentin viesti on vain lähtökohta, jolla Suunnitelma voidaan käynnistää. Viestiä yhdistelemällä tuotetaan uusia avaintekstejä, uusia avaintekstijonoja sen sijaan että alkuperäisen viestin sisältö selvitettäisiin tyhjentävästi. Tässä romaanin rakenne käy yksiin viestin ja sen tulkintojen kanssa: kertomus käynnistyy halusta tulkita Ardentin viesti "oikein", mutta koska teksti on fragmentaarinen, yritetään jokainen kohta selvittää muita tekstejä ja omia keksintöjä hyödyksi käyttäen – ja kun originaalista tekstistä on etäännytty tarpeeksi, täytyy Casaubonin silloisen tyttöystävän Lian esittää siitä "oikea", maanläheinen tulkinta, jolloin tulkintojen labyrintti tavoittaa toisen suuaukkonsa. Alkuperäisen *intentio lectoris*in ja Lian tulkinnan väliin jää siis useita satoja sivuja pelkkiä, toinen toistaan villimpiä tulkintoja, harhailua labyrintissa.

---

<sup>70</sup> McHalen mukaan epävarmuudesta johtuva angsti voitaisiin ohittaa olemalla välittämättä siitä, ettei metanarratiiveja voida sivuuttaa ja sen sijaan voitaisiin muodostaa itse yksi lisää (McHale 1992, 6), minkä suhteen hän näyttääkin esimerkkiä: siirtymä epistemologisesta ontologiseen on McHalen muodostama metanarratiivi, samoin kuin *Constructing Postmodernism* -teoksessa (1992) muodostetut teoriarakennelmat, niiden pluraliteetit.



*Ruusun nimessä* Econ yksi tarkoitus oli muotoilla eräänlainen postmodernistisen estetiikan manifesti, jossa kertomus nojaisi aiempien tekstien varaan muodostaen näin yhtenäisen "tekstiilin" tai tekstien mosaiikin, romaaneista koostuvan romaanin (Bondanella 1997, 95–99; vrt. Tani 1984, xvi). *Foucaultin heiluri* on sama liioiteltuna: nyt kyseessä ei ole vain vanhojen tekstien naiivi omaksuminen yhteiseksi paletiksi, vaan niiden ironinen reprodusointi, leikkisä bricolage. McHalelle tämä tarkoittaa jopa postmodernismin rajoille palaamista siinä mielessä kuin se merkitsee tekstuurin tuplakoodausta sekä paranoidiksi että kriittiseksi, ja Suunnitelman muuttamista yhtäaikaisesti sekä olemassa olevaksi että tyhjäksi (McHale 1992, 185–187; vrt. Ceserani 1998, 156). Merkitys ei toisin sanoen pysähdy, vaan se jatkaa kulkuaan. Se kerrataan, mutta ironisesti.

Avaintekstit itsessään voivat paljastaa myös salapoliisikertomuksessa kuvattua maailmasta ja sen lainalaisuuksista monella tapaa merkityksestä aineesta. Ei kuitenkaan riitä, että avaintekstit avaavat vain kertomuksen sisällä tapahtuvia tapahtumasarjoja, vaan ne myös murtavat fiktiivisen ja aktuaalisen maailman välisiä rajapintoja sekä ennen kaikkea tekstin muodollisia rakenteita. *Foucaultin heilurin* eräs avainteksti esimerkiksi nostaa esiin kysymyksen muodon problematiikasta ja pyrkii siten haastamaan paitsi salapoliisikertomuksen genren myös omat, tulkinnalliset konventiomme. Tämä avainteksti on romaanin oma lineaarinen tekstimanifestaatio. Jotta välttyisimme Econ romaaneihin liittyvältä mallilukijalliselta naiivin lukijan ansalta, lukijan on havaittava nimenomaan Casaubonin järjestäneen kertomuksensa tietyllä tavalla tietystä näkökulmasta (vrt. Vernon 1992/2005, 44–45). Casaubonin kerronta on niin ilmeistä, että meidän on helppo unohtaa siihen kätkeytyvä vaara.

Black on keskittynyt *Foucaultin heiluria* koskevassa analyysissään romaanin parateksteihin kertomuksen maailman tasolla olevien avaintekstien sijaan ja huomannut jokaisen luvun alkuun sijoitetun tekstisitaatin olevan omanlaisensa avainteksti (Black 1999, 87). Casaubonin mukaan nämä tekstisitaatit yhdessä muodostavat yhden Belbon *fileistä*, mutta on tärkeä huomata, että poimimalla ne erilleen ja asettamalla jokaisen luvun yhteyteen Casaubon itse kierrättää yhtä keskeistä avaintekstiä. Kun avaintekstit asetetaan täten uuteen merkitysyhteyteen, niiden voidaan paitsi katsoa olevan intertekstuaalisia polkuja muihin avainteksteihin myös ilmaisevan niiden yhteyttä Suunnitelman luomisen eri vaiheisiin. Yksinään tekstit ovat hyvin erilaisia, jopa sattumanvaraisia, ja ne ylettyvät Woody Allenista Karl Popperiin ja Joseph Hellerin semioottisesta sotasatiirista keskiaikaiseen grimooreihin kuten *Picatrixiin*. Peter Bondanella on arvellut näiden olevan lähinnä viitelista Econ kirjastosta (Bondanella 1997,

151–152), mutta täsmällisemmin – ja romaanille uskollisemmin – kyseessä on Belbon kirjasto, johon ne originaalissa merkityksessään viittaavat. Belbo kuolee Pariisiin loppukohtauksessa ja häneltä yritetään tiukata Suunnitelman salaisuutta. Casaubonin valintaa silmälläpitäen onkin osuvampaa esittää, että Casaubon tahtoo harhauttaa Belbon salaisuutta jäljittävät diabolikot takaisin niiden kirjojen pariin, jotka edesauttoivat Suunnitelman syntymistä. Aktuaalista kirjailijaa ei tähän kuvioon tarvitse tuoda.

Paratekstien valossa Blackin ehdotus tekstin rakenteisiin liittyvistä avainteksteistä on myös puutteellinen. Casaubonin kertomuksen kaikkein keskeisin avainteksti on kabbala. *Foucaultin heiluri* on romaanina järjestetty 120 luvun mukaan, jotka puolestaan on lajiteltu kymmeneen osaan. Jokainen osa on nimetty kabbalistisen sefirot-puun mukaan, joka on myös liitetty romaanin ensimmäisille lehdille.<sup>71</sup> Tämä juutalaismystiikan elämänpuu käsittää perustavalla tasollaan mallin maailman luomisesta, emanaatiosta joka vääjäämättömästi tulee absoluuttisesta tyhjiydestä tai äärettömyydestä kosmoksen eri tasojen tai sfäärien kautta materiaksi, aktuaaliseen maailmaan. Jokainen kymmenestä sefirasta<sup>72</sup> on oma jumalallisen totuuden aspekti, ulottuvuus tai raaja. Sefirat yhdessä ovat siis jumalan "kymmenet kasvot". Samalla ne muodostavat ketjun, jossa kukin sefira kantaa omaa potentiaansa mutta sisältää aina myös ominaisuuksia edeltäjiltään. (Scholem 1962/1991, 43; vrt. Bloom 1975/1984, 66.)<sup>73</sup>

Koska osat romaanissa ovat samassa järjestyksessä kuin mainittu sefiroiden ketju, on selviö, että Casaubon on järjestänyt kertomansa aineksen sefiroita vastaavaan järjestykseen korostaakseen sitä luomistyötä, jota Suunnitelma vaati. Ehkä se on mysteeriin piilotettu viesti, ettei mysteeriä ole – että kyseessä on alusta asti itse keksitty kuvitelma, jolla ei ole historiallista pohjaa. Ehkä Casaubon haluaa ilmaista, ettei temppeleherrojen salaliittoa ole ja että hän haluaa kriittisen mallilukijan oivaltavan sen. Samalla avainteksti toimii luonteensa mukaisesti: se antaa vihjeen, kertoo aina jotakin enemmän. Koska kyseessä on salapoliisikerrontaan olennaisesti liittyvä elementti, kertominen avaintekstin uudelleenluomisena (asettamalla se uuteen yhteyteen) vertautuu maailman kosmologiseen luomiseen.

Mainitsemani luomisjärjestys ei käy kuitenkaan ilmi alkulehdillä olevasta

---

71 Ks. liite 1.

72 Gershom Scholem luettelee tämän väärinpäin kasvavan puun sefirat ja niiden ominaisuudet seuraavasti: "Keter (crown), Hokhmah (wisdom), Binah (insight or discernment) [ ... ], Hesed (grace or love), Din or Gevurah (severity or judgment) and Rahamin of Tif'ereth (mercy, also known as splendor or beauty) [...], Netsah (endurance), Hod (splendor or majesty), and Yesod (the foundation) or Tsaddik (the Righteous One)[...] All these active factors are in turn united in the tenth Sefirah, Malkhuth or Shekhinah, God's Royal rule, into which they flow as into the ocean" (Scholem 1962/1991, 42–43).

73 Harold Bloom on tämän uusplatonistisemman mallin pohjalta kehitellyt kirjallisuustieteen saralla omaa väärinlukemisen (*misreading*) merkkiteoriaansa (Bloom 1975/1984). Bloom kuuluneeseen Econkin kritisoimaan kerhoon, joka lukee tekstejä löytääkseen niistä jotain muuta kuin mitä tekstit itsessään kertovat, jotain joka on tekstin ulkopuolella (Eco 1990, 57).

Cesare Evolan luonnostelemasta piirroksesta, jossa mainitaan vain sefiroiden nimet ja keskinäiset yhteydet. Casaubon on kuitenkin ripotellut fragmentteja sefiroiden ketjusta pitkin kertomustaan.<sup>74</sup> Historiallisesti tämä sefirajärjestys tuli osaksi kabbalan traditiota Isaac Lurian 1500-luvulla tekemän reformin myötä. Uusplatonismilta vaikutteita saaneena oraalisenä perinteenä järjestystä kuvaavaksi käsitteeksi nousi *behinot*, eräänlainen emanaatioiden välinen vaikutuksen laki. Siinä sefiran riittävän voimakas impulssi antaa olemuksen seuraavalle sefiralle.<sup>75</sup> Huomionarvoista on, että luriaaninen, moderni kabbala hämärtää kuitenkin myös rajat syyn ja seurauksen välillä, sillä siinä luominen on lähtökohtaisesti regressiivinen prosessi, jumalan ulos- ja sisäänhengitys, jossa sisäänhengityksellä todellisuuden "rikkoutuneet astiat" pyritään korjaamaan. (Bloom 1975/1984, 39–43.) Luominen toisin sanoen täydentyy vasta edetessään seurauksesta syyhyn, Malkhutista Keteriin.

Jos siis romaania tulkitaan kuten se haluaa itseään tulkittavan, diabolikkojen logiikan mukaisesti, sefirot-puun eri aspektien valottaminen merkitsee Casaubonin motiivien valottamista. Jos luomisen täydentää meneminen seurauksesta – Casaubonin tulevasta kuolemasta – syyhyn – miksi Casaubon osallistui Suunnitelman luomiseen –, laittaa romaani liikkeelle sykäyksien sarjan, jossa diabolikkojen logiikan omaksunutta aktuaalista lukijaa kehoitetaan toimimaan kuten Casaubon. Täytyy muistaa, että romaani ei pääty Casaubonin lynkkaamiseen, vaikka hän sitä ennustaakin, vaan siihen, että hän on ymmärtänyt, mistä Suunnitelmassa on kysymys. Tämä ymmärtämiseen päätyminen on edellyttänyt vuosien harhailua labyrintissa, joka koostuu tulkinnoista, vastatulkinnoista, uudelleentulkinnoista, korjauksista ja paranteluista.

Toisella tasolla sefirotissa on kyse maailmanjärjestyksestä. Sefirot on kosmologinen malli, ikään kuin alaspäin kasvava, oksainen puu. Se käy myös yksiin rihmaston kanssa, jota Eco on hyödyntänyt kuvatessaan ensyklopedioita ja labyrintteja tiedollisen kompetenssin tavoittelussa (Eco 1984/1986, 80–84). Käsitteenä rihmasto on lainattu Gilles Deleuzelta ja Félix Guattarilta, jotka tarkoittivat sillä lähinnä

---

74 Hyvä esimerkki on Casaubonin viimeisessä luvussa esittämä päätelmä: "Nyt tiedän mikä on valtakunnan laki, surkean, onnetoman, hedelmättömän *malkhutin*, johon viisautta on tullut maanpakoon toivoen saavansa takaisin entisen älykkyytensä. *Malkhutin* totuus, ainoa totuus joka loistaa sefirain yössä on se, että totuus on alastomana *malkhutissa*, ja ettei sen salaisuus ole olemassaolo vaan olemassaolosta luopuminen. Sen jälkeen Muut aloittavat taas alusta." (FH, 692) / "Ora so qual è la Legge del Regno, della povera, disperata, smandrappata Malkut in cui si è esiliata la Saggezza, andando a tastoni per ritrovare la propria lucidità perduta. La verità di Malkut, l'unica verità che brilla nella notte delle sefirot, è che la Saggezza si scopre nuda in Malkut, e scopre che il proprio mistero sta nel non essere, se non per un momento, che è l'ultimo. Dopo ricominciano gli Altri." (PF, 678.)

75 Harold Bloom listaa Moses Cordoveroa seuraten *behinotin* tai kymmenen sefiran vaiheet seuraavasti: "1) Concealed before manifestation within the preceding Sefirah; 2) Actual manifestation in the preceding Sefirah; 3) Appearance as Sefirah in its own name; 4) Aspect that gives power to the Sefirah to be strong enough to emanate yet further Sefirot; 5) Aspect that gives power to the Sefirah itself to emanate out the other Sefirot still concealed within it; 6) Aspect by which the following Sefirah is in turn emanated out to its own place, after which the cycle of the six *behinot* begins again." (Bloom 1975/1984, 36).

totuudenmukaisempaa, subjektitonta kuvaa (yhteiskunta)rakenteen nykyisestä luonteesta perinteisen puumallin sijaan (Deleuze & Guattari 1980/2004, 3–29). Myös sefirotia kutsutaan puuksi (lähinnä koska sen juuret ovat vanhatestamentillisessa paratiisin puussa<sup>76</sup>), mutta oikeammin se toimii kuin rihmasto. Econ tarkoittamassa mielessä rihmasto on päättelyn malli, jossa jokainen reitti on kytkeytynyt toisiin ja kaikkiin muihin reitteihin, eikä varsinaista keskustaa tai periferiaa ole. Kaikki kytkeytyy siten kaikkeen muuhun, yhteydet on vain löydettävä – siten rihmasto mallintaa ensyklopediaa, viittausten verkostoa. (Eco 1983/1985, 57–58; Eco 1984/1986, 80–84; Caesar 1999, 115.) "*Tout se tient*, yhteydet on vain löydettävä" on myös lause jota toistellaan eri muodoissaan myös *Foucaultin heilurissa*. Rihmastollinen ajattelu on yhtä kaikki Ecolle yksi versio abduktiivisen päättelystä eli "arvaamisesta": se on labyrintin muoto, jonka avulla kuvataan lukijan tai henkilöhahmon tekemiä tulkinnallisia siirtymiä tekstissä. Robert Rawdon Wilson on niinkään esittänyt, että metafyyminen salapoliisikertomus on suunniteltu tekstuaalisen labyrintin muotoon (Merivale & Sweeney 1999, 9). Tarkemmin ottaen jokainen salapoliisikertomus perustuu "labyrinttisille" tai ensyklopedisille valinnoille – itse asiassa voidaan jopa väittää, että jokainen tekstintulkinnan akti pohjaa samalle arvaamiselle.

Wilsonin huomiota onkin täsmennettävä siten, että metafyyminen salapoliisikertomus on suunniteltu rihmaston muotoon, kun klassinen salapoliisikertomus nojasi suljetun tai muutamalla uloskäynnillä varustetun labyrintin muotoon. Jälkimmäisellä on sisäänpääsy ja reitistö jota oikein seurailemalla etsivä löytää labyrintin ulospääsyn: etsivä voi tehdä virheellisiä arvauksia, mutta hän löytää aina takaisin reitille (vrt. Eco 1983/1985, 57). Eksymisen mahdollisuutta ei siis ole, vaikka labyrintti sisältääkin umpikujia, jotka kertomuksen tasolla ilmenevät väärin johtolankojen seuraamisena, väärinä epäilyinä. Rihmastossa etsivä voi sen sijaan eksyä ja seurata kokonaan väärää johtolankoja.

George Dove on soveltanut gadamerilaista leikin käsitettä klassiseen salapoliisikertomukseen ja huomionut, että salapoliisikertomus leikkinä pohjaa pitkälti juuri sääntöjen tiukkuuteen ja toisaalta rakenteen antamiin lupauksiin (Dove 1997, 15). Dove tarkoittaa leikillä olemisen tapaa tai paremminkin esteettistä konseptia joka on irrallinen leikin kehittäjästä ja leikkijästä. Leikki ja peli ovat Gadamerilla muuten

---

76 Kabbala on siis olennaisesti ollut ennen kaikkea tekstintulkinnan muoto, jonka ehdottomasti keskeisimmät tekstit ovat olleet Toora (eli Vanhan Testamentin 5 Mooseksen kirjaa) Zohar (Tooran kommentaarit) ja Sefer Yetsirah (eli "luomisen kirja"). Myöhemmin, yhdistyessään hermetismiin ja sitä kautta kristillistyessään keskiajalla kabbalan traditiossa on tuo tekstiuskollisuus on jäänyt vähemmälle (ks. esim. Faivre 1994, 59–60; Yates 1964/2002, 90–129). Sefirot käsitteenä esiintyy joka tapauksessa tiettävästi ensimmäisen kerran Tooran Genesis-osiossa ja tarkoittaa hepreaksi elämänpuuta, joka kuten tunnettua on toinen paratiisin tunnetuista puista – toinen on surullisenkuuluista tiedon puu.

keskenään vaihdettavia käsitteitä, mutta pelissä leikkijällä on vastustaja tai vastapelaaja: leikkiä sen sijaan voi yksinkin. Tämä saa yleensä lukemisessa muotonsa tekstin erilaisina haasteina ja ongelmina. (emt., 15.) Salapoliisikertomuksen semioottinen labyrinttimuoto muodostaa siis selkeän pelin: leikkijäksi asettuu etsivä ja toisaalta lukija, vastapelaajaksi labyrintti itsessään, sen umpikujat ja haarautumat, jotka pelaaja ratkaisee abduktiivisilla valinnoillaan. Vaikka Dove käsittelee yksistään klassista salapoliisikertomusta, voidaan hyvin samaa leikin metaforaa soveltaa myös metafyyssiseen salapoliisikertomukseen. Econ sanoin tekstin toimivuus on riippuvainen toisaalta tekstin prosesseista, toisaalta lukijan roolista: "Functioning of a text can be explained by taking into account not only its generative process but also the role performed by the addressee and the way in which the text foresees and directs this kind of interpretative cooperation" (Eco 1990, 45).

Metafyyssisen salapoliisikertomuksen muoto on siis päästään avoin rihmasto. Tämä syntyy kirjailijan tekemien tekstuaalisten valintojen ja etsivä-lukija-parin tekemien abduktioiden tuloksena. Yksin lukijan kohdalla voidaan puhua "päättelyvaraisista kävelyretkistä" ("inferential walks") tekstin ulkopuolelle, joiden avulla tekstin puitteita, so. labyrintin reittiä luonnostellaan keräämällä tekstin liittyvää intertekstuaalista tukea (Eco 1979/1987, 32). Kun etsivä ja lukija aloittavat yhteisen questinsa lineaarisen tekstimanifestaation alussa, teksti ei semioottisesti ole valmis. Se valmistuu vasta, kun etsivä-lukija on edennyt tiettyyn pisteeseen saakka – kun abduktioista on muodostunut riittävän kattava sarja. Etsivä tietää tämän keskeneräisyyden, mikä myös on eräs syy siihen, että hän tuntee olonsa tuomitukseksi – hän tietää ennalta mahdollisuutensa epäonnistua etsinnässään. Riippuen siitä, miten lähelle etsivää mallilukijan roolitus osuu, sama tunne on myös lukijan tavoitettavissa.

Syntyy siis kaksi eri tasoilla aktuaalistuvaa leikkiä: ensinnäkin on kertomuksen tason leikki, jossa etsivä leikkii pelkällä toiminnallaan, pyrkiessään ratkaisemaan mysteerin. Tällöin hän ja hänen valintojensa seurauksena konstituoituva questin semioottinen labyrintti muodostavat leikin osapuolet. Toisaalta on lukijan ja muodon leikki, jossa aktuaalinen lukija yrittää samastua etsivään ja ensimmäisen tason leikkiin, mutta leikkii samalla siten, että leikin osapuolina ovat lukija ja kertomuksen tapahtuvia tulkitsevat valinnat ja sitä synnyttävät kertomuksen rakenteet. Näin ollen kun Eco käyttää *Foucaultin heilurissa* sefirotia rihmastollisen toiminnan avaintekstinä, sefirot käynnistää nämä molemmat leikit. Lisäksi koska muoto merkitsee Econ mukaan tekijän läsnäoloa tekstissä, toisen tason leikissä on kyse pelistä, jossa lukijan vastapelaaja on tekijä. Tekstiä ei siis pidä käsittää yksiulotteisesti tekijän ja lukijan välisenä pelikenttänä, vaan teksti sinänsä on sekä tekijä, lukija että näitä hallitseva leikki. Leikkikenttä on

kaikkiialla: se levittäytyy joka puolelle semioottisessa labyrintissa.<sup>77</sup>

Deleuzelle ja Guattarille rihmasto ei ole rakenne, vaan kuva joka pakenee rakenteita, genealogioita ja samanlaistamista. Rihmasto voidaan katkaista mistä kohdasta tahansa ilman että sen toiminta häiriintyy, eikä sen yhdistäminen mihin tahansa muuhun piirteeseen riko sen luonnetta. Kuvan pohjana on kirja: kirja on nyt rihmasto, jossa ei enää päde jako maailmaan, kirjaan ja tekijään. Kirja ei ole kuva maailmasta, todellisuuden jäljennös, vaan rihmasto raivaa tiensä todellisuuteen ja hävittää jatkuvasti rajapintoja. (Deleuze & Guattari 1980/2004, 3–29.) Jos rihmasto mallina yhdistetään kirjallisuuteen, se pyrkii synnyttämään lukutavan, jossa innovatiivisesti kytkeydytään ulkopuoleen, so. kaikkeen, mitä se itse sillä hetkellä ei olemuksellisesti edusta. Rihmaston luonne on kytkeytymisessä: kytkeytyminen luo sommitelmia. Olemuksellisesti se siis pyrkii vuotamaan "kirjasta" "maailmaan", kasvamaan ulos originaalista yhteydestä. Rihmasto tekee kontekstista rajattoman, mihin Derridakin pyrki merkityksen kertaamisellaan.

Rihmasto narratiivisena mallina merkitsee, että kaikki pisteet tai valintatilanteet (kertomuksessa tai kertomusta lukiessa) ovat potentiaalisia alkuja. Myös leikkijöitä voi olla useita: kertomuksen etsivien ja heihin samastuvien lukijaroolien määrä voi olla suuri. Pelaaja ei voi suoranaisesti noudattaa annettuja sääntöjä, vaan hänen on keksittävä ne osin ellei kokonaan itse. Väärät valinnat voivat johtaa pois siltä reitiltä, jonka toiseen päähän pelaaja asetti aluksi rikoksen ratkaisun ja syyllisen löytymisen. *Foucaultin heilurissa* on paitsi kertomuksen myös luennan tasolla monia mahdollisuuksia tällaisiin väärin reitteihin: jos esimerkiksi natsien ontton maan oppisuuntaa käsittelevän osuuden nähdään alkuna jollekin toiselle kertomukselle, avaintekstinä uuteen avaintekstiin, lukijan on teoriassa mahdollista astua *Foucaultin heilurin* ulkopuolisiin romaaneihin tai aihetta käsittelevään tutkimus- ja salatedekirjallisuuteen. Näin valottuvat entisestään myös jokaisen luvun alkuun sijoitetut tekstisitaatit. Ne ovat Deleuzen ja Guattarin sanoin "paon viivoja", rihmoja jotka etenevät, kasvavat ulos kirjasta. Lukijan on kuitenkin kertomuksen lineaarista tekstimanifestaatiota seuratakseen mukailtava Casaubonin valintoja, jolloin lukijan rooli ja Casaubonin toiminta yhtenevät ainakin jossain määrin. Tässä mielessä romaanin mallilukijan voisikin nähdä Casaubonin hahmoisena, kuitenkin siten, että lukijan ei tarvitse samastua häneen täysin, vaan muotin ylijäämä on lukijan itsenäisyyttä, kriittisyyttä, taitoa tarkkailla Casaubonin tekemisiä niistä lumoutumatta. Victoria Vernon on korostanut juuri tätä toteamalla, että "We do, as readers, ultimately realize that we have been lured into the labyrinthine trap of its apparently open discourse precisely *because* we are being told about it 'at every step' and have been carefully warned from the beginning

---

77 Stefano Tani tähdentääkin, että joissakin metafyyssisten dekkarien muodoissa keskeisin vastakkainasettelu ei ole etsivän ja murhaajan välinen, vaan etsivän ja todellisuuden, etsivän ja hänen identiteettinsä välinen (1984, 76).

that the narrative path leads to damnation" (Vernon 1992/2005, 45).

Metafyysisen salapoliisikertomuksen ja rihmaston yhteensovittaminen merkitsee kuitenkin lukijan luulotautistumista: "For example, one will often be forced to take dead ends, to work with signifying powers and subjective affections, to find a foothold in formations that are Oedipal or *paranoid* or even worse, rigidified territorialities that open the way for other transformational operations" (Deleuze & Guattari 1980/2004, 16)<sup>78</sup>. Paranoidit siirtymiset tekstistä toiseen ovat rihmastollisen toiminnan edellytys. Samalla on tähdennettävä, että Deleuzen ja Guattarin mukaan kirjassa ei ole enää mitään ymmärrettävää; olennaista on se, miten sitä voidaan käyttää (emt., 48). Tämä sopii Econ näkemys tekstin tulkitsemisesta ja tekstin käyttämisestä (Eco 1990, 57–58) ja siinä missä romaani osoittaakin tekstin käyttämisen tapoja Econ teoreettiset tekstit asettuvat puoltamaan tulkitsemisen merkitystä.

Peter Bondanella on arvioinut, ettei lukijan tulisi lähteä seuraamaan sefirot-avaintekstiä, koska näkee Econ pyrkivän tällaisella rakenteellisella ratkaisulla vain naruttamaan naiivia lukijaa – ja mikä olisi osuvampi tapa kuvata väärinlukemista ja tehdä lukijasta tekijän orja kuin ohjata tämä umpikujaan tietoisella väärinlukemiseen yllyttämällä? Bondanella ei myöskään usko, että sefirot antaisi romaanin merkitykselle mitään, mikä ei jo valottuisi muun tekstin kautta. (Bondanella 1997, 138–139.) Lukijan on todellakin syytä olla valpas, ettei osallistu Casaubonin paranoiin lukupiiriin, muttei myöskään jätä tulkintojaan puolitiehen. Pikemminkin on mentävä mahdollisimman lähelle Casaubonia henkilöahmona ja kertojana menettämättä arviointikykyään. Tämä tarkoittaa, että jo sefirot-puuta hyödyntämällä romaanista voidaan lukea auki mallitekijän asemaan ja romaanin muotoon ja tehtävään liittyviä seikkoja. Victoria Vernon onkin ehdottanut, että onnistuakseen lukijan on vaihdettava kesken romaanin positiota naiivista mallilukijasta kriittiseen (Vernon 1992/2005, 47). Vaihdos ei kuitenkaan välttämättä osu osaan, jossa Ardenti katoaa, kuten McHale saattaisi ehdottaa sen perusteella, että siinä kohdassa romaania nitovien kysymysten luonne muuttuu epistemologisesti ontologiseksi (McHale 1992, 172–175). Ennemmin kriittinen momentti saavutetaan viimeistään Tiferet-osan päättyessä, kun Casaubon on (hetkeksi) vakuutettu Suunnitelman olemassaolosta kahvipöytäkeskustelun tasoisena hupaelmana, joka on huonoa pilaa, muttei totta.

Onnistunut luenta edellyttääkin tässä tapauksessa irtiottoa paitsi naiivin mallilukijan asemasta (paranoidi luenta) myös etäisyyttä kriittisestä mallilukijasta. Kriittinen lukijapositio ecolaisessa merkityksessä on myös este *Foucaultin heilurin ymmärtämiselle*, koska salapoliisikertomuksessa lukijan on asetettava kummankin

---

78 Kursivointi minun.

asemaan saadakseen kertomuksesta nautintoa: jos lukija samastuu liikaa kriittiseen mallilukijaan hän voi ohittaa paranoidin lukemisen merkityksen sitä oikeasti ymmärtämättä ja kuitata sen poliittisesti arveluttavana tai huvittavana. Jos taas kirjan halutaan kasvavan rihmastona, kuten Deleuze ja Guattari tahtovat, tekstile on annettava siihen mahdollisuus tulella mahdollisimman lähelle tekstin semioottista verkkoa.

Kabbala tarkoittaa traditiota. Siinä painopiste on Harold Bloomin mukaan reseptiossa (Bloom 1975/1984, 15). Kabbalan historiaan sisältyy pitkä oraalisen historian kausi ja vähitellen siitä muodostui erilaisten tekstinkappaleiden sarja, "more a collection of books or a small library than what ordinarily we would describe as a self-contained work" (emt., 24). Econ romaanissa paitsi puhutaan jatkuvasti Traditiosta myös Suunnitelmaa tuotetaan sitä silmällä pitäen, oraalisesti, keskustelemalla, arvailemalla, kertaamalla. Kirjasto Ecolle läheisenä metaforana – muistammehan *Ruusun nimen* labyrinttikirjaston – on taas läsnä: kabbalasta poikivat salatieteet muodostavat suuren joukon tekstejä, jotka jo yksistään toimivat valtavana kirjastona tai ensyklopediana viitaten toisiinsa, kommentoiden toisiaan, muodostaen luokkia, sarjoja, ryhmiä. Kabbalan merkitys korostuu juuri sefirotin kautta huolimatta siitä, että 1900-luvun okkultismissa uskonnolliset ja henkiset virtaukset ovat iloisesti sekaisin ja samalla viivalla (vrt. Bloom 1975/1984, 16). Sefirot on malli, joka kuvaa salatieteen historiaa ja logiikkaa. Jo itsessään se on kirjasto.

On silti muistettava, että Casaubon irrottaa sefirotin alkuperäisestä yhteydestään ja luo siitä avaintekstin tuleville lukijoille. Uudessa yhteydessä – romaanin ensimmäisellä sivulla ja sefiroiden mukaan nimettyinä osina – sefirot kuvaa sen tapahtumasarjan ensyklopedista luonnetta, jonka osa hän itse on ollut kehitellessään Suunnitelmaa ystäviensä kanssa. Uudessa yhteydessä sefirot on organismi, jonka on tarkoitus rihmastoitua metafyyssisenä salapoliisikertomuksena fiktiosta aktuaalisen lukijan elämään, vuotaa lukijan semioottiseen ymmärrykseen ja muokata hänen käsitystään siitä todellisuudesta, jossa hän elää. Silloin sefirot rihmastona rikkoo tekstin, maailman ja lukijan väliset rajat ja tuhoaa turvallisuudentunteen, jonka varjolla lukija on voinut eristää toisistaan "toden" ja "fiktion", "elämän" ja "romaanin".

Sefirotissa potentiaalisia alkuja on kymmenen, mutta keskeisimpinä kabbalan traditio on pitänyt kolmea ylintä sefiraa, Keteriä, Hokmahia ja Binahia, jotka ovat myös ainoat transsendentit osat. Esimerkiksi feminiininen Binah merkitsee luomistyössä muodon ideaa. Muoto täydellistyy ja täydellistymisen ylijäämä muodostaa seuraavan emanaation, joka on samalla ensimmäinen maailmassamme vaikuttava voima, Rakkaus, Chesed. Casaubon luonnehtii Binahin keskeistä merkitystä seuraavasti:

*Bina* on palatsi, jonka *hokhma* rakentaa lähtiessään laajenemaan alkupisteestä. Jos *hokhma* on lähde,



*bina* on joki, joka pulppuaa siitä ja haarautuu moneksi eri virraksi, jotka jälleen yhtyvät laskeakseen mereen, joka on viimeinen sefira – ja *binassa* kaikki on jo saanut muotonsa. (FH, 180.)<sup>79</sup>

Ensimmäisessä kolmessa osassa Casaubon on kertonut muun ohella kolmen ystävyksen suhteesta lukijuuteen ja totuuteen, Belbon menneisyydestä ja Temppeleherroista. Romaanin ensimmäinen osa Keter on jakso, jossa Casaubon kuvaa oloaan konservatoriossa odottaessaan piilopaikassaan diabolikkojen messun alkamista. Siinä Casaubon katsoo tieteen saavutuksia diabolikkojen silmin. Samalla ensimmäinen osa "luo pisteen, joka muuttuu Ajatukseksi, ja siitä saavat hahmonsansa kaikki muodot... Oleva ja ei oleva, nimetty ja nimeämätön, jolla vielä ei ole muuta nimeä kuin "Kuka?", pelkkä halu olla nimeltä mainittu..." (FH, 28)<sup>80</sup>. Näin hän paitsi initioi aktuaalisen lukijan tekstiin myös aloittaa mallilukijan luomisen. Bina-osassa eversti Ardentti esittelee viestinsä ja sysää Casaubonin, Belbon ja Diotallevin ajatusleikin käyntiin. Leikin kehittyminen kuolemanvakavaksi ja peruuttamattomaksi tapahtumasarjaksi vertautuu siten paitsi Casaubonin tulkinnallisiin muutoksiin (asemiin eri tulkintayhteisöissä) myös luomisen emanaatioon. Se alkaa tiedostamattomina sykäyksinä (Abulafia-tietokoneen saapuminen Garamondiin, Casaubonin vihkiytyminen kustannusalan ja tiedon salapoliisin tehtäviin, hänen Brasilian-aikansa ja siihen liittyvät okkulttiset sattumat<sup>81</sup>) ja muuttuu tietoiseksi merkkipeliksi keskimmaisessa sefirassa Tipharethissa riistäytyen lopulta kokonaan hallinnasta. Kun tarkastellaan Casaubonia kertomuksen henkilöhahmona (erillisenä kertojasta), hän liittyy eri vaiheissa romaania erilaisiin tulkintayhteisöihin. Pitkän aikaa hän edustaa melko konservatiivista luentaa, Brasiliassa hän tutustuu synkretismiin, seuraavissa osissa hän asettuu lähemmäs diabolista lukutapaa, kunnes romaanin lopussa hänen lukutapansa muuttuu jälleen erityisellä tavalla, ja hän kertoo ymmärtäneensä. Tässä mielessä *Foucaultin heiluri* on kuvaus erilaisista lukustrategioista ja siitä, miten niitä kokeilemalla löydetään lopulta oikea.

Sefirotista puhuttaessa Tiferetia voi pitää romaanin eräänlaisena keskiakselina, sillä paitsi että se muodostaa laajimman romaanin osista se on myös strategisesti tärkein. Casaubon kertoo lukijalleen osan alussa, että Tiferet on rakkauden ja

---

79 "Binah è il palazzo che Hokmah si costruisce espandendosi dal punto primordiale. Se Hokmah è la fonte, Binah è il fiume che ne scaturisce dividendosi poi nei suoi vari rami, sino a che tutti non si gettano nel gran mare dell'ultima sefirah – e in Binah tutte le forme sono già preformate." (PF, 171.)

80 "[...] creò dapprima un punto, che divenne il Pensiero, ove disegnò tuttele figure... Era e non era, chiuso nel nome e sfuggito al nome, non aveva ancora altro nome che 'Chi?', puro desiderio di essere chiamato con un nome..." (PF, 26.)

81 Merkilläpantavaa on, että neljännessä osassa Casaubon muistelee opiskelujen jälkeistä aikaansa Brasiliassa, jolloin hän yrittää päästää mielestään Ardentin ja Bina-luvussa esiteltyt diabolikot ensimmäisen kerran. Luvussa painottuukin hänen ja Amparon rakkaussuhde – neljäs osa on Hessed, Rakkaus – mutta suhteen ohessa Casaubon myös paneutuu muihin salatieteisiin ja ennen kaikkea tutustuu Aglièhen, jonka käytös Amparoa kohtaan herättää Casaubonissa runsaasti mustasukkaisuutta. Lisäksi juuri Brasiliassa Casaubon ymmärtää synkretismin – sekoittuvien uskonnollisten virtausten – merkityksen.

sopusoinnun sefira (FH, 402; PF, 389). Osan lopussa hän kuitenkin paljastaa: "Diotallevi oli sanonut minulle, että Moses Cordovero oli varoittanut sanoen: 'se joka tooran vuoksi ylpistyy ja tuntee olevansa tietämättömien yläpuolella, toisin sanoen koko Iahvehin kansaa parempi, saattaa *tiferetin* ylpistymään *malkhutista*'" (FH, 593–594)<sup>82</sup>. Luvun päätteeksi Lia, Casaubonin naisystävä palauttaakin Casaubonin diabolisen vaiheen alkuun esittämällä Ardentin viestin (toisen osan) pesulalistana.<sup>83</sup> Tiferetiä edeltää Gevurah, tuomio, ystäväysten uppoutuminen projekti Hermekseen ja Manutiusin omakustannekirjailijoiden okkultististen käsikirjoitusten lehteilyyn. Tämän suhteen on pantava merkille, että juuri lehteily, lueskelu, selailu ovat lukutapoja, jotka poikkeavat Casaubonin opintojenaikaisista käytännöistä: se ei ole vahvaa, intensiivistä lukemista, vaan huolimatonta, hyppivää, yhdistelevää ja vapaampaa. Garamond on työllistänyt Casaubonin kustannustoimittajaksi ja projekti Hermeksen takia hänellä ei ole enää aikaa lukea kaikkia kirjoja. Lisäksi hänen on luettava aiempaa arvottavammin.

Netsahissa eli "sinnikkään kärsivällisyyden" ja "voiton" sefirassa kuvataan Casaubonin yritystä jäljittää diabolikkojen vangitsema Belbo. Tässä Casaubonin itsetutkiskelu valottaa myös hänen kerronnallista strategiaansa:

"Mutta toisen tulkinnan mukaan *netsah* on voiton sefira. Kuka voittaisi? Ehkäpä tässä tappioiden tarinassa, jossa Belbo piti pilkkanaan diabolikkoja, diabolikot pitivät pilkkanaan Belboa, ja Diotallevi oli omien solujensa narri, ainoa voittaja olin tällä erää minä. Kyyristelin periskoopissa, tiesin muista, mutta muut eivät tienneet minusta. Yritykseni ensimmäinen vaihe oli sujunut suunnitelmien mukaisesti.

Entä toinen? Sujuisiko sekin minun suunnitelmani mukaisesti, vai Suunnitelman, joka ei enää ollut minun hallittavissani?" (FH, 625–626.)<sup>84</sup>

Casaubonin "suunnitelma" voi viitata vain lineaariseen tekstimanifestaatioon, siihen tarinaan jonka hän kertoo piilopaikassaan tapahtumien jälkeen. Naiivi mallilukija saattaa kuitenkin luulla suunnitelman viittaavan siihen, että Casaubon aikoisesti lähtökohtaisesti keskeyttää diabolikkojen rituaalimenot konservatoriossa, mutta näin ei koskaan tapahdu. Casaubon vain todistaa tapahtuneen, näkee. Samalla hän asettaa omalla henkilöahmon kehollaan ansan, yrityksensä toisen vaiheen, johon naiivin mallilukijan on määrä astua. Muuttamalla henkilöahmon katseeksi tekstimuoto varmistaa, että lukijasta voi tulla tekstin orja. Hodissa eli Majesteettisuudessa Belbo kuolee sankarillisesti ja Jesodissa, Perustassa, Casaubon löytää ratkaisevan Belbon tekoa selittävän Avaintekstin,

82 "Diotallevi mi aveva detto che Mosè Cordovero ci aveva avvertito: 'Chi si inorgoglisce a causa della sua Torah sull'ignorante, vale a dire sull'insieme del popolo di Iahveh, porta Tiferet a inorgogliarsi su Malkut'" (PF, 573).

83 Ks. luku 3.2

84 "Ma per altri interpreti è la Vittoria. La vittoria di chi? Forse in quella storia di sconfitti, di diabolici beffati da Belbo, di Belbo beffato dai diabolici, di Diotallevi beffato dalle sue cellule, per il momento io ero l'unico vittorioso. Ero in agguato nel periscopio, io sapevo degli altri e gli altri non sapevano di me. La prima parte del mio progetto era andata secondo i piani. E la seconda? Sarebbe andata secondo i miei piani, o secondo il Piano, che ormai non mi apparteneva più?" (PF, 605.)

perimmäisen syyn, jolle Suunnitelma on Belbon osalta rakentunut. Malkhutissa Casaubon on sanojensa mukaan ymmärtänyt vihdoinkin kaiken ja odottaa nyt murhaajiaan. Kaikki kertomusaines tiivistyy siinä: ”All these active factors are in turn united in the tenth Sefirah, Malkhuth, or Shekhinah, God's royal rule, into which they flow as into the ocean” (Scholem 1962/1991, 43).<sup>85</sup> Jos siis lukija onkin hymähdellyt Suunnitelman kehittelylle, katseeksi tuleminen, samastuminen henkilöihahmon yksinäiseen tarkkailuun periskoopissa ohjaa lukijan reitille, jonka päätepisteessä on lukijan suorittama murha. Tätä ideaahan Eco oli kehittänyt Oulipo-ryhmän<sup>86</sup> tiimoilta jo aiemmin; romaania, jossa murhaaja on lukija (Eco 1983/1985, 78). Victoria Vernon on niinkään huomannut saman *Foucaultin heilurissa* (Vernon 1992/2005, 53). Tekijän kuolema on tarkentaen kuitenkin tekijän itsemurha, johon lineaarinen tekstimanifestaatio puhtaimmillaan lukijaa ajaa: juuri tekstin muoto pakottaa tässä tapauksessa lukijan murhaajaksi.

Jokainen sefira on siis Casaubonin tekemässä uudelleenkytkennässä yksi mahdollinen sisäänkäynti kertomukseen tai hänen käsittelemäänsä questiin. Koko questia silmälläpitäen sisäänkäyntejä on huomattavasti enemmän: oikeastaan mikä tahansa romaanissa käsitelty aihe voidaan nähdä sisäänkäyntinä samaan tulkinnalliseen labyrinttiin. Erityisen ambivalentin sefirotista tekeekin sen yhtäaikainen rakenne ja ei-rakenne. Yhtäältä se on loogisesti etenevä, ja siinä määrin kuin rakenne merkitsee jonkinlaisen logiikan varaan aseteltua kokonaisuutta, *Foucaultin heilurissa* on sefirotin mukainen rakenne. Toisaalta jokainen osa tarjoaa eri aspektin samasta questista, mutta koska Malkhutissa Casaubon saavuttaa mielestään varmuuden, lukijan on helppo pitää viimeistä osaa muita mielekkäämpänä. Kenties nämä kaksi sefirotin toisensa poissulkevaa puolta voidaan nähdä verrannollisena Econ kirjailijanpyrkimyksille: kirjoittaa postmodernistinen romaani, jossa yhdistyy viihteellisyys ja vaikeaselkoisuus, suljetut ja avoimet tekstit. Mahdollisesti juuri näkemys sefirotin rakenteesta korreloi naiiviin mallilukijaan ja sen ei-rakenne kriittiseen mallilukijaan. Näiden kahden vastakohtan ylittäminen ja yhdistyminen voi kuitenkin olla yksi romaanin keskeisistä sanomista.

Sefirot on Casaubonin kertomustaan kokoavaksi malliksi asettama avainteksti, jonka tarkoitus on kuvata Suunnitelmaan ja hänen omaan osallisuuteensa siinä vaikuttaneita voimia, tulkintaperiaatteita, yhteisöjä ja ongelmia sekä ennen kaikkea sitä kohtalonomaista vääjäämättömyyttä, jolla Suunnitelma tuodaan maailmaan. Suunnitelman maailmaa luotaavien aspektien lisäksi sefirot-puulla on vielä eräs

---

85 Helen Bennett on myös ansiokkaasti eritellyt sefiroiden ja romaanin tapahtumien välisiä suhteita ja kuvannut niiden faktorien luonnetta, jotka merkitsevät sefiroiden keskeisiä piirteitä Econ romaanin maailmassa (Bennett 1998, 97). Myös edellä esitetty lyhyt tarkastelu mukailee Bennettin kartoitusta.

86 Ranskalainen ”mahdollisen kirjallisuuden työpaja”, 1960-luvulla alkunsa saanut ryhmittymä jonka tunnetuimpiin edustajiin lukeutuivat mm. Raymond Queneau, Georges Perec ja Italo Calvino.

merkitysysteys, joka paljastuu, kun luemme sitä Casaubonin kertomuksen kirjoittamisajankohtaa silmälläpitäen: sefirot viittaa myös Casauboniin itseensä, se on hänen oman tulkinnallisen prosessinsa kartta.

Juutalainen kabbala löysi tiensä hermetismiin ja kristillistyi juuri yhtymäkohtiensa runsauden ansiosta (Yates 1979/1999, 1–7). Kuten *Corpus Hermeticumissakin*, jota Econ romaanin diabolinen Traditio vaalii kanonisena tekstinä, myös esoteerisessa juutalaisuudessa esiintyy ajatus analogisuudesta ylä- ja alapuolen, maailman ja ihmisen välillä. Sefirot on siis paitsi maailman rakenteita koskeva kosmologinen malli myös ihmisen "pohjapiirros". Tämän vastaavuuden takia esimerkiksi Diotallevi uskoo sairastuneensa syöpään. Hän selittää Casaubonille sairastuneensa: D

Kirjan kirjainten käsittely edellyttää suurta hartautta, ja se meiltä puuttui. Jokainen kirja on Jumalan nimen kudelma, ja me teimme anagrammeja kaikista historian kirjoista, emmekä rukoilleet. [...] Se, joka ryhtyy tutkimaan toora, pitää maailman liikkeessä ja hän pitää oman ruumiinsa liikkeessä lukiessaan tai kirjoittaessaan, sillä ruumiissa ei ole sellaista kohtaa, jolla ei olisi vastaavuutta maailmassa...[...] Jos muuttaa kirjaa, muuttaa maailmaa, ja kun muuttaa maailmaa muuttaa omaa ruumistaan. (FH, 619.)<sup>87</sup>

Casaubon on ystävyksistä ainoa, joka kertomuksen perusteella tavoittaa Suunnitelmaan liittyen jotain hermeneuttisesti pysyvää, tosin vasta traagisten tapahtumien – Belbon kuoleman ja Diotallevin kuihtumisen – jälkeen viimeistellessään kertomustaan piilopaikassaan. Koska *Foucaultin heilurin* kertomus ja kerronta kietoutuvat romaanin lopussa yhteen, voidaan päätellä, että Casaubon saavuttaa tämän varmuuden oikeammin juuri kertomisen myötä. Pelkkien tapahtumien toistaminen tekstissä ei siis riitä, vaan Casaubon kertoo ne kertomuksessa: luo uusia yhteyksiä, ennakoit, arvioit tapahtunutta. Vasta \*\*\*ssa Casaubon saa tarvittavan etäisyyden tapahtumiin. Onkin mahdollista, että Casaubon projisoi oman tulkintaprosessinsa ulottuvuuksia sefirotiin. Tämä ei tapahdu kuitenkaan vastaavassa järjestyksessä kuin emanaatio tai Suunnitelman luominen. Juutalaisen käsityksen mukaan ihmisen osa on ponnistella alhaalta materiaalin maailmasta kohti korkeinta Yhtä – eli vertauskuvallisesti kiivetä ylös puuta. Jumalan tuntemiseksi koko puu on tunnettava läpikotaisin. (Scholem 1960/1996, 131, 168–169.) Sama ajatus esiintyy myös luriaanisessa kabbalassa: ensimmäinen luominen epäonnistuu, koska "astiat särkyvät". Ihmisen tehtävä on pyrkiä korjaamaan tai täydentämään tämä luominen. Siksi luriaaninen kabbala esittää myös ajatuksen Jumalan sisäänhengityksestä: siinä luomistyö lopullistuu, kun ihminen palaa yhteyteen Jumalan kanssa. Casaubon viittaa kertomuksessaan tähän astioiden särkymiseen ja hänen, Belbon ja Diotallevin siitä

---

87 "Per manipolare le lettere del Libro ci vuole molta pietà, e noi non abbiamo anagrammato tutti i libri della storia, senza pregare.[...] Colui che si occupa della Torah mantiene il mondo in movimento e mantiene in movimento il suo corpo mentre legge, o riscrive, perché non c'è parte del corpo che non abbia un equivalente nel mondo...[...] Se tu alteri il Libro, alteri il mondo, se alteri il mondo alteri il corpo." (PF, 599.)

käymään keskusteluihin:

"'Paluumahdollisuus, se on', Diotallevi sanoi. ' Kaikki lähti Jumalasta, Jumalan supistuessa kokoon, *tsimtsum*. Meidän tehtävämme on toteuttaa *tiqqun*, palautuminen, Adam Kadmonin mukaan korjaustyö. Sen jälkeen me puolestamme teemme kaikesta harmonisen konstruktion, *partsufim*, tai oikeammin sanottuna luomme ne muodot, jotka tulevat sefiroiden tilalle. Sielun ylönousu on kuin silkkirihma, joka tarjoaa hartaalle pyrkimykselle jotakin mistä pitää kiinni kun ihminen pimeyden keskellä hakeutuu kohti valoa. Näin maailma joka hetki, tooran kirjaimia yhdistellen, pyrkii löytämään sen luonnollisen muodon, joka auttaa sitä pääsemään eroon hirvittävästä hämmennyksen tilasta.'

Ja sitä minä nyt teen, yön pimeydessä, näiden kukkuloiden luonnottomassa hiljaisuudessa."  
(FH, 243.)<sup>88</sup>

Emanaatioteoriaa silmälläpitäen tämä tarkoittaisikin siirtymistä epävarmoista, keskimmäisten triadien hallitsemista tulkinnoista kohti varmuutta, jonka Casaubon tavoittaa Malkhutissa – joka on kaikki virrat lopulta yhdistävä meri (FH, 180; PF, 171). Malkhut on sefira, johon kaikki muut sefirat kätkeytyvät, jopa kaikkein ylin, Keter. Casaubonin Malkhutissa tavoittama varmuus kuvaakin jollei diabolisten tulkintojen päättymistä niin korkeamman näkemistä näkyvässä, salatun näkemistä ilmeisessä. Merkki ja ne merkit, joihin se on liittynyt, asettuvat samaan yhteyteen. Tekstien mosaiikista tulee yksi teksti. Teksti ei siis viittaa muihin teksteihin, vaan itseensä. Tämän perusteella Casaubonin ymmärtää romaanin päätteeksi, että tulkinnan konteksti on loputon, että "tekstin ulkopuolta ei ole". Ymmärrys syntyy tapahtumien uudelleenjärjestämisen, uudelleentulkinnan ja kertomisen tuloksena.

Rihmasto on Deleuzelle ja Guattarille kartta, ei jäljennös (Deleuze & Guattari 1980/2004, 13). Kartalle tullaan ja määränpääksi voidaan ottaa mikä vain kartan valittu piste. Näin syntyvät viivat, suhteet. Jos sefirot nähdään ihmisen karttana, se tarkoittaa tässä tapauksessa hänen semioottisen tietämyksensä karttaa, mallia jossa hän voi siirtyä kartan kohdasta toiseen. Sefirot on tiedon ruumis. Osoitus sefirotin rihmastomaisesta luonteesta on myös se, että Casaubon saavuttaa tiedollisen varmuuden, mutta jättää sen kertomatta lukijalle. Casaubonin salaisuus ja Belbon avainteksti muodostavatkin kaksi erityistä paon viivaa, jotka tunkeutuvat kerronnan loputtua lukijaan. Miten lukija voisikaan ymmärtää Casaubonin salaisuuden, kun hän ei ole *kertonut* samaa tarinaa, vaan ainoastaan lukenut Casaubonin kertomuksen – ja kaiken lisäksi joutunut tämän asettamaan ansaan?

Econ tulkinnan filosofian kannalta voidaan tähän viitaten tehdä vielä muutama huomio. Kertomuksen päättyessä Casaubon ymmärtää oman kertomuksensa

88 "'Si rientra, piuttosto,' diceva Diotallevi. 'Tutto emana da Dio, nella contrazione dello *tsimtsum*. Il nostro problema è realizzare il *tiqqun*, il ritorno, la reintegrazione dell'Adam Qadmon. Allora ricostruiremo il tutto nell'equilibrata struttura dei *partsufim*, i volti, ovvero le forme che prenderanno il posto delle sefirot. L'ascensione dell'anima è come un cordone di seta che permette all'intenzione devota di trovare come a tastoni, nell'oscurità, il cammino verso la luce. Così a ogni istante il mondo, combinando le lettere della Torah, si sforza di ritrovare la forma naturale che lo faccia uscire dalla sua orrenda confusione.'

E così sto facendo io, ora, a notte piena, nella calma innaturale di queste colline." (PF, 234.)

merkityksen. Hän toisin sanoen tavoittaa mallitekijän löytäessään oman roolinsa mallilukijana siitä tekstistä, jonka hän on itse elänyt ja sittemmin kertonut. Lukijasta kertomuksen draamallinen kaari voi kuitenkin tuntua loppua kohti edetessä mahalaskulta. Malkhut tuntuu epäonnistuneelta: lukija on vihitty avoimeen tekstuaalisuuteen ja hän on yhdessä kertomuksen henkilöiden kanssa nauttinut viriilistä merkkipelistä, oppinut nojaamaan diabolikkojen logiikkaan. Malkhutissa tämä ketju kuitenkin pysähtyy ja katkeaa. (vrt. Bondanella 1997, 151.) Casaubon päättää kertomuksensa sanoihin "On niin kaunista" (FH, 694)<sup>89</sup>. Päätös voidaan nähdä viimeisenä abduktiivisen valinnan hetkenä. Samalla vastuu siirtyy lopullisesti lukijalle. Valitsemalla diabolisen tulkinnan, "herkkäuskoisuuden" tien, lukija samastuu naiiviin mallilukijaan. Jos taas lukija ei näe ilmaisussa ja romaanin lopussa mitään kätkeytyä, hän onnistuu tekemään pesäeron diaboliseen hermeneutiikkaan ja tavoittamaan kriittisen mallilukijan aseman. Diabolikkojen logiikasta lumoutuneen lukijan on kuitenkin hyvin vaikea tehdä valinta jälkimmäisen eduksi; mieluummin hän alkaa etsiä kohdetta, uutta avaintekstiä, johon lause voisi viitata. Näin kirja alkaa rihmastoitua aktuaaliseen maailmaan. Lukijasta tulee diabolikko ja koska hän ei voi tavoittaa Casaubonia, hän ryhtyy tavoittelemaan aktuaalista kirjailijaa (vrt. Ceserani 1998, 154).

Harold Bloom luennoi Bolognan yliopistossa joitakin vuosia ennen *Foucaultin heilurin* julkaisua ja julkaisi jo 13 vuotta tätä ennen teoksensa *Kabbalah and Criticism* (1975), jossa hahmotteli mm. väärinlukemisen tärkeyttä "vahvoissa tulkinnoissa".<sup>90</sup> Peter Bondanella onkin vakuuttunut Bloomin vaikuttaneen merkittävästi *Foucaultin heilurin* syntyyn. Bloom voidaan myös nostaa tärkeäksi kirjallisuusteoreettisen maailman diabolikoksi. (Bondanella 1997, 138.) Häntä on pidetty myös "dekonstruoijana" – erotuksena puhtaan herkkäuskoisista diabolikoista –, minkä hän itse on kuitenkin yleisesti ottanut kieltänyt. Kumpikaan rooli ei kuitenkaan tee Bloomille oikeutta Econ romaanin valossa. Kabbalan mukanaolo tuskin on suoraa lainausta Bloomilta, sillä juutalainen mystiikka on mahdollisesti tekstin tulkinnan vanhin ja yksi klassisimmista perinteistä. Tällöin tulkintaa käsittelevän romaanin on luonnollista viitata "Traditioon". Sen sijaan Kabbalan väärinkäyttämisen idea saattaa hyvinkin olla Bloomista inspiroitunutta. Bloom on hyödyntänyt sefirotia kehittäessään ja tunnistanut sen teoreettisen väljyyden, eikä ole epäröinyt tulkita sitä mielensä mukaan. Eco puolestaan tuo romaanissaan esiin sefirotin venyvyyden lisäksi tulkinnan historiallisen kontekstin. Renessanssiaikojen jälkeen kabbalan tulkitseminen on kuulunut etupäässä salatieteellisille ja ei-juutalaisille ryhmittymille, jotka ovat hyödyntäneet myös juutalaista

89 "È così bella" (PF, 680).

90 Eco on vuodesta 1975 työskennellyt semiotiikan professorina Bolognan yliopistossa.

tulkintaperinnettä omia tarkoituksia vaaliakseen. Tämän yksi juonne Ecolla on myös hermeettisen semioosin myöhempi versio, *Hermetic Drift*. Kabbalan tulkitseminen ei ole siis aina ollut yhtä diabolista kuin mitä se on ollut 1700-luvulta näihin päiviin. Bloomin sanoin jo kabbalan gematrinen analyysi on tradition parodiaa, "interpretive freedom gone mad, in which any text can be made to mean anything" (Bloom 1975/1984, 46).<sup>91</sup> Itse tekemiään poikkeamia Traditiosta hän ei kuitenkaan pahoittele.

Sefirotin ironinen ulottuvuus *Foucaultin heilurissa* syntyykin Bloomin kautta. Bloom nimittäin mainitsee, että sefirotin esiintyessä postmodernistisessä kirjallisuudessa kuten Malcolm Lowryn *Under the Volcanossa* (1947) tai Thomas Pynchonin *Gravity's Rainbowssa* (1973) "these fundamental images of Kabbalah are used to suggest tragic patterns of over-determination, by which our lives are somehow lived for us in spite of ourselves" (Bloom 1975/1984, 28). Kabbalaa ei suoraan voi sanoa konventioksi, mutta mikäli jokin mystisyyteen nojaava liike tai hengellinen teoria asetetaan postmodernistisen kerronnan yhteyteen, merkitys avautuu lukijalle juuri Bloomin kuvailemassa muodossa. Viittaus yli-inhimilliseen merkitykseen kertomuksellisuutta ja tekstuaalisuutta korostavassa, merkityksiä dekonstruoivassa kertomustyyppissä (kuten metafysisen salapoliisikertomuksessa) on ironiaa. Samalla tavalla *Foucaultin heiluri* ironisoi pysyviä merkityksiä.

Kaikki näitä edellä kuvattuja sefirotiin liittyviä aspekteja yhdistää se, että ne ovat Casaubonille ennen kaikkea retorinen strategia. Helen Bennett esittääkin:

"Thus, it is because Casaubon uses Kabbalah as a rhetorical strategy rather than as a means to attain a metaphysical or even a linguistic truth that it brings him to a dead end, and he ends up in the dust of exile instead of ascending towards meaning. Finally, Casaubon comes to exemplify the abuse to which Kabbalah is subject in contemporary interpretative practices." (Bennett 1998, 89.)

Suunnitelman loppuvaiheessa Casaubon kuitenkin hylkää Diotallevin osuuden Suunnitelmassa – Kabbalan mukaanotto Suunnitelmaan oli hänen mukaansa juuri Diotallevin idea ja pakkomielle – ja tästä huolimatta hän käyttää sefirotia kertomuksen muotona. Miksi? Bennett arvelee sen johtuvan Casaubonin katumuksesta ja siitä, että hänen ymmärrys tekemästään "rikoksesta" on kasvanut (emt., 88). Yhtä hyvin kyseessä olisi jälleen ironinen tehokeino, jollei Diotallevi olisi kuollut "Suunnitelman takia".

91 Vuoden 1492 jälkeen espanjan juutalaiset levittäytyivät ympäri Eurooppaa ja toivat erilaiset kabbalistiset tekniikat kuten *notariqonin* (viestin sanojen tiettyjen kirjaimien käyttäminen salaisen viestin koodaamiseksi ja koodin purkamiseksi), *gematrian* (sanojen numeraalisten arvojen laskeminen salattujen yhteyksien paljastamiseksi) ja *temurahin* (anagrammittaminen) hermetismin yhteyteen (ks. Eco 1995, 27–28, 119). Hermetismin ja kabbalan liitto onkin merkittävä siinä suhteessa, että yhdessä synnyttivät arveluttavan ihastuttavia lapsia moderniin maailmaan: yhteydet olivat olemassa, ne oli vain löydettävä. Tekstipeli modernissa maailmassa näyttäisi oikeastaan poistaneen tämän- ja tuonpuolisen välisen tulkinnallisen rajan: "Language is unable to grasp a unique and pre-existing meaning; on the contrary, language's duty is to show that what we can speak of is only the coincidence of the opposites. Language mirrors the inadequacy of thought: our being-in-the-world is nothing else than being incapable of finding any transcendental meaning (Eco 1992/2002b, 39).

Casaubon ja lukija saavat tietää, että Diotallevi kuoli suunnilleen samoihin aikoihin kuin Belbo konservatoriossa, ja syövän syy jää viime kädessä auki. Casaubon on kuitenkin epävarma uskossaan, oliko syöpä Suunnitelman seuraus, kuten Diotallevi itse uskoi, vai siitä täysin erillinen. Tämä kysymys on tärkeä myös lukijan kannalta, sillä hän kohtaa siinä jälleen mallilukijallisen ongelman: jos syöpä on Suunnitelman seuraus, ajattelemmme kaiken todella liittyvän kaikkeen ja asetumme siten puoltamaan diabolikkojen logiikkaa. Jos sen sijaan väitämme, ettei niillä ole mitään tekemistä toistensa kanssa, joudumme moraaliseen umpikujaan kieltäessämme kuolevan miehen uskon. (vrt. Phiddian 1997, 552.) Tämä todistaa hyvin, miksi emme lukijoina voi asettua oikeastaan kummaksikaan mallilukijaksi. Ennemmin meidän on nojattava siihen solidaarisuuden ja empatian sääntöön, jonka oletamme eettisesti "terveen" henkilöhahmon kokemusmaailmassa. Tästä huolimatta meidän on tulkittava romaanin loppumista myös Casaubonin näkökulmasta: se voi olla myös lähin kertojan muistissa oleva abstrakti rakenne, joka kuvaa rihmastollisia harha-askelia – ja siitä huolimatta, että Casaubon hylkää kabbalan Suunnitelman kuluessa, Suunnitelman todelliseen vapauttamiseen eli kerronnan päättymiseen saakka se on olennainen osa Suunnitelmaa.

Vaikka kertomuksen järjestäminen sefirotin mukaan onkin tapahtumien jälkeen valittu esteettinen tehokeino, jolla Casaubon tulkitsee kokemiaan tapahtumia ja kytkee lukijaa diabolikkojen herkkäuskoisuuteen, juonen tasolla rihmastomainen labyrintti on olemassa jo *ennen* Casaubonin piilopaikassaan muotoilemaa kertomusta. Kuten klassisen salapoliisikertomuksen etsivät myös metafysisen salapoliisikertomuksen toimijat luovat kognitiivisen labyrinttinsa lopulta itse. Samoin heidän tekijänsä, joita etsivät eivät voi kontrolloida, vaikuttavat labyrintin muotoon. Klassisilla etsivillä ei ollut reaalista mahdollisuutta eksyä, vaikka he eivät sitä tienneetkään. Metafysisen salapoliisikertomuksen etsivät sen sijaan tietävät ennalta, etteivät välttämättä päädy lopputulokseen ja tuntevat siksi olonsa tuomituksi. Henkilöhahmojen maailmankuva toisin sanoen ohjaa kognitiivisen labyrintin muotoutumista. Ennen kuin Casaubon on päätenyt piilopaikkaansa, hän on koostanut kokemastaan maailmasta ja eri teksteistä omilla valinnoillaan merkityslabyrintin, josta luopuminen tarkoittaa paitsi autobiografian uudelleenkirjoittamista (uudelleentulkintaa) myös sen hylkäämistä. Ottamalla alunperin tutkielmansa aiheeksi temppeleiherrat Casaubon nimittäin tuli astuneeksi kognitiiviseen tilaan, joka hänen jokaisen valintansa myötä laajenee, levittäytyy, luo rihmoja. Tekstit sekoittuvat todellisuuteen, tulkinnoista tulee metafysiikkaa, opinkappaleita maailman rakenteista. Tavallaan Casaubonin kertoma elämävaihe Suunnitelman parissa muistuttaa Bill Wattersonin *Calvin & Hobbes* -sarjakuvassa lanseeraamaa "lassipalloa" ("*Calvinball*"),



peleä, jossa säännöt keksitään pelin kuluessa ja ne on milloin tahansa muutettavissa. Casaubon, Belbo ja Diotallevi uppoutuvat peliinsä niin syvästi, että peli todella alkaa pelata pelaajilla.

Etsivän maailman tekstuaalistuessa ja tekstien rihmastoituessa yli maailmojen rajojen etsivä joutuu siis uudenlaiseen tilanteeseen, jossa muun maailman ja sen eri tulkintayhteisöissä vaalittujen totuuksien valitseminen merkityksen antajaksi ei enää riitä. Etsivän on luotava itse omat merkityksensä ja labyrinttinsa. Siksi Casaubon nojaa niin vahvasti arviointikykyynsä. Ainoa seikka, johon hän voi suhteellisen pitävästi luottaa, on hänen oma kokemuksensa. Paitsi ympäröivä kaosmoosi, metafysisessä salapoliisikertomuksessa myös etsivän asema ja hänen suorittama questin luominen ovat yhtä lailla merkittäviä. Älyllisenä itseään pitävä genre saa siten vähemmän mairittelevia muotoja tullessaan itsetietoisemmaksi: koska lukija ei voi luottaa varmasti kerronnan onnistumiseen metafysisessä salapoliisikertomuksessa, hänen täytyy luodata uudelleen myös asemaansa etsivän seuralaisena, apurina ja toisaalta etsivän asemaa hänen oppaanaan. *Foucaultin heilurissa* lukijan tehtävä näyttääkin olevan säilyttää itsenäisyytensä suhteessa Casaubonin valintoihin. Silti hänen on kuljettava lineaarisen tekstimanifestaation ja Casaubonin kertoman kognitiivisen labyrintin lävitse.

### **2.3. Etsivän ja lukijan suhde metafysisessä salapoliisikertomuksessa**

Salapoliisikertomusten keskeisin piirre, rikostutkinnan prosessi ilmenee vähintään kahdella tasolla: ensinnäkin salapoliisin kertomuksessa suorittamana tutkimuksena ja toisaalta arvailuna, jolla lukija yrittää ehtiä salapoliisin edelle ja selvittää murhaajan ensimmäisenä (Lovitt 1990, 70). Jo aiemmin olen esittänyt, että kilpajuoksusta huolimatta rikostutkinta nojaa samalla myös lukijan ja etsivän väliseen kumppanuuteen. Eräänlainen upotuskuva tästä on monissa klassisissa salapoliisikertomuksissa kaavan asemaan kohonnut terävä-älyisen etsivän ja tämän heikkolahjaisemman avustajan välinen suhde: Poella Dupin ja kertoja, Doylella Holmes ja Watson, Ecolla Baskerville ja Adson ovat saman kaavan arkkiahmoja. Yleisemminkin rikostutkinnan läsnäoloa tekstin muodossa voidaan asetella Stefano Tanin hengessä: jos tekstissä syntyy dialogia lukijan ja kirjoittajan välille, siinä on väistämättä olemassa myös implisiittinen rikostutkinnan juopa. Lukija on etsivä, joka yrittää selvittää, mitä kirjoittaja yrittää kätkeä ja joka luonnostaan tekee

valintoja johtolankojen perusteella. (Tani 1984, 44, 120.) Tai Foucault'ta mukailleen: lukija on etsivä, joka pyrkii vapauttamaan ne merkitykset, jotka kirjoittaja yrittää pysäyttää ja lukita. Eco sanoisi mallilukijan olevan etsivä, joka yrittää luoda yhteyden mallitekijään.

Näissä kaikissa tapauksissa rikostutkinta toteutuu jatkuvasti useammalla tekstin tasolla. Lukemisen aktiin ryhtyvä lukija operoi jo ennen aktuaalisen kirjan avaamista johtolankojen, vihjeiden, paratekstien ja oman konventionajunsa varassa (Rabinowitz 1987/1998, 42).<sup>92</sup> Tekstiä lukiessaan hän yrittää ensi lauseesta lähtien tavoittaa mallilukijan aseman ja sitä kautta yhteyden mallitekijään. Tämä tarkoittaa luonnollisesti oletuksia ja arvailuja paitsi tekstistä myös tekstin kirjoittajasta; hänen aikeistaan, motiiveistaan ja intentioistaan. Econ mukaan aktuaalinen kirjoittaja on niinkään käynyt etukäteen läpi vastaavanlaisen prosessin luodessaan tyyliään ja tyylin kautta tiettyä imaginaarista yleisöä, mallilukijaa. Tekijään liittyvistä arvailuista ja oletuksista muodostuu vastaavasti imaginaarinen kirjailija, mallitekijä.

Metafyysisessä salapoliisikertomuksessa etsivän ja lukijan kumppanuus on kuitenkin korostuneessa asemassa. Etsivä ei mahdollisesti tiedä luovansa rikostutkintaa itse: tällöin sekä etsivä että lukija ovat metafyysisen salapoliisikertomuksen rihmastollisen luonteen vuoksi vaarassa eksyä. *Foucaultin heilurin* kaltaisissa tapauksissa, joissa etsivä selvästi tietää mitä kertoo, kumppanuuden luonne muuttuu edelleen: lukijan on seurattava etsivän toimia, mutta säilytettävä tähän kriittinen etäisyys, ettei tulisi huijatuksi. Casaubon kertoo ja tekeytyy etsiväksi jättäen kuitenkin lukijan viimein yksin saatuaan tämän omaksumaan diabolikkojen logiikka ja herkkäuskoisuus.

Näissä tapauksissa etsivä ja tekstin tekijä ovatkin liittoutuneet lukijaa vastaan. Metafyysinen salapoliisikertomus hyödyntää siis näillä kohdin vanhan konvention – lukijan ja etsivän välisen keskinäisen luottamuksen – rikkomista: tekijä ja etsivä luovat tekstin muodon, jolloin voidaan sanoa, että myös muoto vastustaa lukijaa, erilaisia lukutapoja. Avoin teksti kieltäytyy lukijalta ja alkaakin näyttää siltä, että monitulkintaisuus tarkoittaa oikeammin sulkeutumista lukijoilta. Avoin teksti – niillä kohdin kuin se yhtenee metafyysisen salapoliisikertomuksen kanssa – hyväksyykin lukijan vain jos tämä asettuu asemaan, jossa tekijä ja etsivä voivat kontrolloida häntä. Siten metafyysinen salapoliisikertomus nojaa näiltä osin siihen, että lukija omaksuu naiivin mallilukijan aseman. Tämä onkin paradoksaalista siihen nähden, että avoimia tekstejä on pidetty enemmänkin kriittisen lukijan teksteinä.

Jos lukeminen nähdään leikkinä, jossa lukija ja teksti muodostavat leikin

---

92 Parateksteistä voidaan mainita Econ kohdalla vaikkapa seuraava: tutustuessaan *Foucaultin heilurin* suomennoksen takakansitekstiin lukija joutuu väistämättä väärille urille, ellei pidä varaansa. Juonikuvausta voi pitää rehellisenä ainoastaan markkinavetoisessa kirjakauppapodellisuudessa – romaanin luentaa se noudattele lainkaan. Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten luentaa ohjailaan jo ennen itse tekstin lukemisen aloittamista.

osapuolet – tekijän sisältyessä tekstiin sen muotona ja tyylinä –, leikkiin sisältyy kommunikatiivinen velvoite. Osapuolten on pystyttävä vuorovaikutukseen. Peter Rabinowitz on asettanut tämän kirjoittajan ja lukijan välisen dialogin keskeiseksi edellytykseksi lukijan kyvyn eläytyä kirjailijan itselleen olettaamaan yleisöön. Eläytymistä Rabinowitz kutsuu auktoriseksi luennaksi ("authorial reading") ja korostaa, että kyse on lukijan pohjimmiltaan vapaaehtoisesta liittymisestä samaan sosiaalis-tulkinnalliseen yhteisöön, joka on "acceptance of the author's invitation to read in a particular socially constituted way that is shared by the author and his or her expected readers" (Rabinowitz 1987/1998, 22). Jotta lukija kykenisi oivaltamaan kirjailijan tekstiin kätkemiä kutsukirjeitä ja vihjeitä, hänellä on oltava tarpeeksi sellaista ongelmanratkaisukykyä ja asiantuntemusta, johon olen aiemmin viitannut ensyklopedisella kompetenssilla ja jota Fish edellytti informoidulta lukijalta. Kommunikaation taatakseen myös kirjailijan on kuitenkin tultava tekstillään niin paljon lukijaa vastaan, että on valmis tuomaan tekstiin tarvittavat määrät elementtejä, jotka lukija voi tunnistaa edellä mainituiksi kutsukirjeiksi. Rabinowitzille tähän tunnistamiseen liittyviä "yleisen lukemisen sääntöjä" ovat huomion ("notice"), merkitsevyyden ("significance"), rakenteen ("configuration") ja koherenssin ("coherence") säännöt (emt., 42–46).

Oivaltavinta erityisesti salapoliisikertomusta silmälläpitäen Rabinowitzin esityksessä on, että konvention tyyppinä niitä noudatetaan pitkälti esitietoisessa tilassa. Toisin sanoen sääntöjen tiedostamaton omaksuminen ohjaa jo ensimmäistä luentaa: lukija esimerkiksi olettaa tekstin olevan yhtenäinen ja kerronnan lopulta saavan päätöksensä. Hän myös ymmärtää, että fiktiivisen maailman ilmiöistä ja kerronnan nyansseista hänen on osattava lukea vihjeiksi oikeat (Caprettini 1983, 136–137). Tämän perustana voidaan pitää konventioiden omaksumisen ja kulttuurisen omaksumisen välistä kytkeytymistä. Rabinowitzin säännöt jäljittelevätkin sellaisia kulttuurin olemisen perusedellytyksiä, joita kompetenssin kasvaminen täydentää, ei korvaa.

Esimerkiksi ensimmäisenä sääntönä oleva huomiokyky ohjautuu siten, että lukija erottaa tekstistä ne elementit joihin keskittyy. Näin lukija muodostaa tekstiin hierarkioita joissa triviaaleilta (intuitiivisesti) tuntuvat seikat (esim. henkilöahmon hameen väri) jätetään vähemmälle huomiolle kuin intuitiivisesti tärkeämmät (esim. henkilöahmon luonteenpiirre ja sosiaalinen vuorovaikutus). Tämä semanttinen huomion verkko on paitsi monimutkainen myös erityisen kirjava. (Rabinowitz 1987/1998, 53.) Samanlainen erottelun ja ekskluusion normisto määrittää myös kulttuurisia käytänteitä ja todentaa rihmastollisuuden perusteita: eroa elämän, kirjan ja tekijän välillä ei ole. Semioottinen labyrintti ulottuu kaikkialle.

Edetessä lineaarista tekstimanifestaatiota pitkin jotain jää kuitenkin aina huomaamatta ja siksi luennassa on usein vähemmällä huomion asteella sellaisiakin tekstin määreitä, tyylikeinoja tai osatekijöitä, jotka osoittautuvat myöhemmin kokonaisuuden kannalta tärkeiksi. Vastaavasti näennäisen merkityksettömät tyylikeinot voivat kätkeä itseensä radikaaleja enteitä ja sivumerkityksiä. Lineaarisena toimintana lukeminen edellyttää toisten osatekijöiden korostumista toisten kustannuksella, eikä lukija voi tarttua jokaiseen tekstin osaan yhtä tasapuolisesti. Poissuljettua ei silti ole, etteivätkö useatkin eri triviaalit elementit voisi kulkeutua luennan mukana myöhempiin tekstin osiin ja valottaa niitä. Metafyysisessä salapoliisikertomuksessahan avaintekstejä on lukemattomia, eikä niiden tarvitse erottua edes edukseen. Myös ylitulkinnan riski kasvaa: kaikkien pienimpien merkitystenkin yhdistäminen määrättyyn kokonaisuuteen on intentio, jota kirjailija ei välttämättä ole tekstiin aikonut. Pienet sävyt ja vähäiseltä tuntuvat elementit voivat olla tekstissä vain täydentävinä ja elävöittävinä yksityiskohtina, eivät tekstin merkitystä kokonaisvaltaisesti muokkaavina leikkureina.

Tekstin esitietoisien erottelemisen kautta lukeminen etenee kohti yleistä tasoa. Tekstin merkitys paljastuu kaikesta kirjallisesta aineksesta, toisin sanoen lukija abstrahoi kaikesta kerrotusta kokonaisuutta kannattelevia merkitysrakenteita. Tämä on merkitsevyyden säännön mukaisesti toimimista (emt., 77). Siinä on vielä huomion sääntöä enemmän kyse tulkinnanvaraisuudesta ja sen varassa voidaankin tekstistä johtaa halutessaan hyvinkin erilaisia tulkintoja. Siirryttäessä näin ollen siitä, mitä sanotaan kertomuksen tasolla, siihen mitä sanotaan tekstin tasolla, päättelystä tulee tulkintaa ja varmasta epävarmempaa. Tällä alueella toimiessamme joudumme kysymään paitsi itseltämme myös tekstiltä, mitä tekstin "tosiasioita" voimme pitää olennaisina ja tärkeinä. Kysyminen vie merkitsevyyden säännön takaisin huomion säännön yhteyteen, huomioitujen tekstin osien ja sävyjen keskinäiseen arviointiin.

Koherenssin ja rakenteen säännöt ovat puolestaan vielä perustavampia lukemisen sääntöjä ja pidämme niitä myös pitkälti tärkeimpänä edellytyksenä lukemiselle. Esitietoisuutemme perusteella pidämme selvänä, että teksti on kaikilta osin yhtenäinen, kokonainen ja pitkälti myös looginen. Metafyysinen salapoliisikertomus ei kuitenkaan selvästikään lunasta näitä odotuksia. *Foucaultin heiluri* pettää lukijan odotukset heti Ardentin katoamisen myötä: odotettu murha jääkin lopussa merkityksettömäksi ja kertomus suistuu kohti Suunnitelmaa murhatutkimuksia johtavan De Angelisin jäädessä varsin marginaaliseksi hahmoksi. Romaani on myös löysä, liiankin kauttarantainen ja rihmastomainen: se hajoaa, levittäytyy eikä tahtoisi pysyä kasassa. Klassinen esimerkki metafyysisen salapoliisikertomuksen avoimuudesta on myös Thomas Pynchonin *Crying of*

*Lot 49* (1966), jossa koko romaanin ajan viritellään jännitettä Oedipa Maasin ja tämän saaman perinnön välille ja kun ratkaisu on paljastua huutokaupassa 49. huudon kohdalla, romaani päättyy.

Metafyysinen salapoliisikertomus on siis tietoinen näistä esitiedollisista säännöistä ja pyrkii hyödyntämään niitä juuri rikostutkinta-analogian avulla. Toisin sanoen metafyysinen salapoliisikertomus on eräänlainen esitietoista logiikkaa vääristävä peili, sen toimintamalleja dekonstruoiva kertomuksen muoto. Klassinen salapoliisikertomus merkitsi esitiedollisen päättelyn totuudenmukaisuuteen pyrkivää representaatiota, mutta metafyysinen salapoliisikertomus ei pyri tähän. Se yrittää samanaikaisesti tavoittaa myöhäismodernin todellisuuden kertomuksellisuuden, totuuksien suhteellisuudet, kontekstin rajattomuuden ja rihmastollisuuden. Lukuaktia edeltää lukijan heräävä tietoisuus, jossa tekstit ja todellisuudet pyritään käsittämään, kontrolloimaan ja ottamaan haltuun. Metafyysinen salapoliisikertomus tunkeutuukin sille alueelle lukijan ymmärryksessä, jonka piirissä hän ei voi puolustautua. Tosiasiassa genre tekee oikeastaan palvelusta lukijalle irrottamalla häntä niistä esitiedollisista konventioista, joita hän on kulttuurissa omaksunut ja jotka ohjaavat ja jopa rajoittavat hänen tulkintojaan sekä teksteistä että todellisuuksista. Metafyysinen salapoliisikertomus onkin siten poliittisen vastarinnan muoto.

James Phelan täydentää, että Rabinowitzin esittämiä lukemisen sääntöjä seurailemalla lukijan on myönnettävä luennallaan olevan väistämättä poliittiset seuraukset. Tulkinta on paitsi tekstin ja lukijan välistä vuorovaikutusta myös konventioiden ja ideologian välistä rajapintaa (Phelan 1998, x.) Lukija siis asettaa aina sitä tiedostamatta ideologiansa tekstin elementeistä johdetun kirjailijan ideologian kanssa dialogiin. Voidaankin puhua tavasta, jolla hallitseva ideologia pyrkii mukauttamaan muut ideologiat omaansa: riippuu lukijasta, mukauttaako hän tekstiä ideologialleen sopivaksi vai mukautuuko hän tekstin ideologian alaisuuteen. Tästä on oikeastaan kysymys myös Econ erottelussa tekstin tulkintaan ja käyttämiseen. Erityisesti käyttäminen on tekstin ideologian kontrollointia, hallintaa, tyrkkimistä lukijan haluamaan suuntaan (vrt. Eco 1990, 56). Tekstin kontrolloiminen tarkoittaa tällöin *intentio operisin* aliarvioimista.

Myöskään hirschiläistä tekijän intention jahtaamista ei voida täysin välttää, sillä ideologisesta dialogista riippuen meidän lukijoina on pitkin tekstiä toisteltava itsellemme lukuohjeina, ettemme voi varmasti tietää tekstin perusteella, mitä kirjoittaja aikoi. Tekijän intentioiden arvailu muuttuu kuitenkin hyvin helposti tekijää tyrannisoivaksi lukuoletukseksi, olkoonkin että yrittäisimme lukea tekstiä imaginaarista tekijää vasten. Lopulta voimme vain tehdä arvailuja ja päätelmiä sekä eläytyä etsivän

toimeen. Tekstin muoto määrää, onko etsivä lähempänä Dupinia vai Borgesin novellin Lönnrotia – ja miten etsivä muotoon ankkuroituvana hahmona suhteutuu meihin.

On selvää, etteivät lukeminen ja tulkinta ole pelkästään yleisönä toimimista. Naiivi mallilukija seuraa opastaan, kertojaa tai salapoliisia, mutta kriittinen mallilukija uskaltaa ottaa aktiivisen roolin, etenkin avoimien tekstien kohdalla.<sup>93</sup> Todellisuudessa tulkinnan akti on huomattavasti monitahoisempi. Lukija vaihtelee rooliaan tekstin eri osia tulkitessaan ja mikä olennaisempaa samanlaista vaihtelua tapahtuu myös ideologisella tasolla: teksti lumoo lukijan ideologiallaan tai lukija muovaa tekstiä mieleisekseen, vaalimansa ideologian mukaiseksi. Eri tekstin osissa nämä ideologiset konfliktit saavat erilaisia muotoja. Jos teksti nähdään koneena, se avaa sellaisia näkymiä, joita lukija on valmis tekstistä tavoittamaan.

Salapoliisimetafora on lukijuuden suhteen hyvä, vaikka sen vaarana on ylikorostaa lukijan merkitystä tulkinnan prosessissa ja siten kohottaa lukijan ideologista taustaa tekstin ideologiaan nähden. Metaforaa voidaankin viedä Doven hahmotteleman leikin suuntaan: salapoliisi osallistuu leikkiin tai peliin, jolla on säännöt ja jonka vastapelaajana toimii rikollisen lisäksi paitsi myös pelin rakenteet ja rajat. Lukijan vastapelaajia ovat tekstin genre ja muoto sekä tekstiin limittyvä tekijä, mallitekijä. Kuten Borgesin novellissa tai Econ romaaneissa lukija paitsi määrittelee itse niitä labyrintin reittejä, joita etenee päästäkseen toivottuun lopputulokseen, hän myös valitsee avainteksteistä sopivat kaikista sillä hetkellä mahdollisista. Salapoliisimetafora ei siis salli mitä tahansa luentaa – tosin tämä riippuu siitä, ymmärtääkö salapoliisi pelin luonteen. Pelin luonteen sisäistäminen antaa edellytykset myös pelata paremmin: tulkinta lähestyy oikeita merkityksiä, jos lukija pelaa tekstipeliä tarpeeksi hyvin, tekstin uniikkeja sääntöjä kunnioittaen.

Teksti muodostaa kuitenkin lukijalle vastapelaajan. Rikostutkinta muodostaa semioottisia labyrintteja tekstiin. Osa labyrintin reiteistä ilmestyy sitä mukaa kuin niitä tekstiin tukeutuen voi löytää, arvata tai keksiä. Esimerkiksi "La nuella y la brújetassa" Lönnrot alkaa ensimmäisen murhan jälkeen tutkia näennäisesti täysin triviaalia vihjettä, uhrin hotellihuoneensa kirjahyllyyn asettamaa salatieteellistä kirjallisuutta. Oikeastaan juuri tämän oletetun vihjeen mutta väärän avaintekstin takia murhia syntyy lisää ja lopulta Lönnrot itse päätyy murhaajan asettamaan ansaan. *Foucaultin heiluri* tavallaan nokittaa Borgesin novellia: Belbo kuolee, koska hän on alkanut Casaubonin ja Diotallevin kanssa julkaista itse keksimäänsä okkultismin historiaa.

---

93 Tämän lukijan roolin korostamisen takia Ecoa on tavattu lähentävän reseptioestetiikkaa, minkä suhteen on jälleen toistettava, että Eco on erityisen kiinnostunut lukijan roolista tekstin osana, mutta ei ole valmis antamaan kaikkia oikeuksia lukijalle, kun se merkitsee samalla tekstin oikeuksien hävittämistä.

Eversti Ardentin viesti on vain rikostutkinnan lähtöpiste, jossa itsestäänselvyytenä otetaan käsitys siitä, että viesti käsittelisi temppeleherrojen vuosisataista salaliittoa. Tämä ja itse lähdeteksti unohtuvat nopeasti, kun ystävykset alkavat reprodusoida omaa tekstimaailmaa ja vaihtoehtohistoriaa, parodioida diabolikkojen logiikkaa. Yhden vihjeen patentointi vie tulkitsijoita vihjeestä toiseen ja kokoaa semioottista labyrinttia. Brian McHalen sanoin *Foucaultin heilurin* maailma itsessään muuttuu kerronnan ja jatkuvan leikin kautta omaksi, todellisuudesta irronneeksi tekstimaailmaksi, omien totuusehtojen konstruktiksi (McHale 1992, 172–173). Leikin luonteeseen kuuluu, ettei leikillä ole välttämättä päämäärää, vaan sitä leikitään leikkimisen ilosta (Dove 1997, 20). Jossain vaiheessa etenemistään labyrintissa Casaubon alkaa haluta ulos, mutta ulospääsy edellyttää tutkimisesta, tulkinnasta, tekstintuottamisesta ja salapoliisina olemisesta luopumista – mikä merkitsee niin ollen kerronnan loppua. Kuten *Ruusun nimessä* muotoillaan: "Intrantri largus, redeunti sed nimis artus" (Eco 1980/1985, 201), "Sisääntulijalle se on avara, mutta ulosmenijälle se on kovin ahdas" (emt., 629). Casaubonille se merkitsee oman siihenastisen elämäntarinan uudelleenmäärittelyä ja vaikenemista. Peli ei lakkaa ennen kuin pelaaja keskeyttää leikin.

Salapoliisi lukijan metaforana avaa epätäsmällisyyksistään huolimatta myös kysymyksen monitulkintaisuuden mahdollisuudesta. Jokainen vihje on nähtävissä rihmastollisena valintatilanteena. Vihjeet puolestaan avautuvat sekä avoimina teksteinä että mahdollisuuksina ylipäätään: etsivä lukee questissa esiintyviä avaintekstejä, valitsee niistä tärkeimmät ja tulkitsee kaikki vihjeet loogisella tavalla pyrkien muodostamaan sellaisen kokonaiskuvan, joka selittää rikoksen ja paljastaa sen tekijän. Metafyysisessä salapoliisikertomuksessa on luonnollisesti samoja sääntöjä, mutta niiden noudattamista vältellään. Siinä missä etsivä valitsee olennaisen johtolangan kaikista mahdollisista vihjeistä, myös lukija tekee valintoja. Etsivän ja lukijan valinnat eivät siltikään ole kertomuksen puitteissa täysin heidän omia tahdonalaisia valintojaan, vaan niitä ohjailevat tiedostamattomaksi automatisoitunut tottumus ja aiemmat kokemukset vastaavanlaisista teksteistä. Niihin kytkeytyy kulttuurisessa olemisessa sosiaalistuneita tulkintakäytänteitä, joista Rabinowitzin muotoilemat säännöt ovat yksi ulottuvuus. Kertomuksen etsivä puolestaan joutuu toimimaan niissä puitteissa, jotka kertoja tai tekijä on kertomuksensa henkilöahmoille suonut. Tämä rajoittaa myös lukijan valinnanmahdollisuutta lukijan ja etsivän kumppanuuden vuoksi. Etsivällä ei klassisessa salapoliisikertomuksessa ole ollut varsinaisesti vapautta valita väärin ja eksyä, mutta metafyysisessä salapoliisikertomuksessa tämä muuttuu: hän voi eksyä, mutta lineaarinen tekstimanifestaatio päättää hänen labyrinttinsä. Se ei välttämättä päästä häntä

labyrintista, mutta se pysäyttää hänen labyrinttisen olemassaolonsa. Etsivään samastunut lukija sen sijaan joutuu jatkamaan olemassaoloaan tämän jälkeenkin. Näin syy, miksi Casaubon näyttää hylkäävän kumppanuuden lukijan kanssa romaanin päätteeksi, saa lisää painavuutta: se on olennainen osa metafyyssistä salapoliisikertomusta rihmastollisuuden takia. Se sallii lukijalle vapauden, se vapauttaa tämän sillä hinnalla, että etsivä pysähtyy, jää paikoilleen labyrintissa. Etsinnän ja kerronnan yhtyminen *Foucaultin heillurin* päätteeksi merkitsee siis myös muodon hiljenemistä, rihmaston aktivoitumista lukijassa.

Se, mitä yleisesti nimitämme "väärinlukemiseksi" lukijan tasolla on persoonallista, yksilökohtaista ja "tahallaan" ilmeisen vaihtoehdon poissulkevaa tulkintaa. Se on tarttumista "epäolennaisuuksiin" ja niiden nostamista intuitiivisesti tärkeämmiltä tuntuvien osakokonaisuuksien edelle tekstin sisäisellä arvoasteikolla. Lukeminen "vastakarvaan" purkaakin mallitekijän yksinoikeudella luomia sopimuksia, kuinka tekstiä tulisi lukea. Toisaalta metafyyssinen salapoliisikertomus juuri kannustaa väärinluentaan. Eco on kuitenkin korostanut sopimusten noudattamisen tärkeyttä. Econ teoreettisten linjausten ja romaanien muodon välillä on siis selvä ristiriita: jos väärinlukeminen ei ole hyväksi tekstin tulkinnan kannalta, miksi Eco käyttää hyväkseen genreä, joka itsessään yllyttää lukemaan väärin? Ehkä vastaus liiankin ilmeinen: metafyyssinen salapoliisikertomus on luonnollisin keino kuvata, mistä väärinlukeminen alkaa, miten se toimii ja mihin se päättyy.

Siinä missä metafyyssinen salapoliisikertomus on syntynyt tietoisten ja tahallisten väärinluentojen tuloksena, salapoliisikertomuksen historiassa henkilöahmot eivät ole useinkaan tehneet kohtalokkaita väärinluentoja, vaan kerronta on fatalistisesti määrännyt, että luennat ovat aina oikeita ja etsivä valitsee oikeat avaintekstit ennemmin tai myöhemmin. Tätä on luonnollisesti voinut edeltää hyvinkin pitkä kertomuksellisten valintojen ketju, suuri labyrintti. Lukemisen epäonnistumisen mahdollisuus on jäänyt perinnöksi metafyyssiselle salapoliisikertomukselle. Koska metafyyssinen salapoliisikertomus tarttuu tähän, siinä väärät johtolangat avaavat tekstiä, mutta myös asettavat lukijan aseman uudelleen. Myös lukijasta tulee tuomittu etsivä. Metafyyssinen salapoliisikertomus pureutuu heikoimpaan kohtaan lukijan puolustuksessa, tämän tiedostamattomalla tasolla toimivaan ideologiseen koneistoon. Peter Rabinowitz on kuvannut mallilukijaa vastaavaa lukijaroolia auktoriaalisen yleisön ("authorial audience") käsiteellä: "to join the authorial audience, you should not ask what a *pure* reading of a given text would be. Rather you need to ask what sort of *corrupted* reader this particular author wrote for: what were that reader's beliefs, engagements, commitments, prejudices and stampings of pity and terror?" (1987/1998, 26). Paljastamalla ne asenteet, uskomukset



ja vakaumukset, joita lukija ei itse tiedosta omaavansa, metafyyminen salapoliisikertomus avaa todemman kuvan väärinlukemisesta: vastakarvaan lukeminen on *lukijassa* olevien kulttuuristen konventioiden haastamista. Nämä konventiot rajoittavat paitsi tekstin lukemisen aktia myös lukijaa, tämän näkemystä maailmasta, tämän käytöstä. Rabinowitzin mukaan tekstin merkitystä tavoitellessaan lukijan siis tulisi pyrkiä olemaan tietoinen korruptoituneen yhteisön lukutavoista, mikä sosiaalisesti muodostuneena tulkintayhteisönä tarjoaa myös luontevimman tulkintakehyksen (emt., 22–27). Lukijan tulisi olla tietoinen tulkintayhteisöstään, mutta pyrkiä lukemaan tekstiä siten kuin teksti haluaa itseään luettavan. Tulkintayhteisön olemassaolo voi pahimmassa tapauksessa estää koko tekstin luonteen paljastumisen.

#### **2.4. Abduktio rikostutkinnan ja tulkinnan metodina**

Yleensä luemme tekstejä "luonnostaan". Lukeminen on älyllistä peliä siinä määrin kuin joudumme yhdistelemään keskenään tekstin elementtejä, soveltamaan Rabinowitzin nimeämiä sääntöjä tekstiin. Oman taustamme vaikutusta tulkintaan emme läheskään yhtä usein havaitse. Lukijoina meille on myös tuttua, että toisinaan petymme tekstin äärellä. Teksti "ei vastaa odotuksiamme". Saatamme tuomita tekstin tai harmitella omaa senhetkistä kyvyttömyyttämme orientoitua siihen. Tunnetun epäonnistuneemme tulkinnassa. Tämä epäonnistumisen tunne liittyy intuitiiviseen käsitykseen, että olemme lukeneet *väärin*, siis oikeammin joko liian konventio-orientoituneesti tai tekstin muotoa ja genreä liiemmin tuntematta. Normaalia on myös olla pitämättä "väärinlukemista" millään muotoa huonona tapana lukea ja sitä vastoin pitää lähes kaikkia luentoja mahdollisina ja oikeina. Eritoten jälkimmäiseen liittyy vahva intuitiivinen ymmärrys siitä, miten alkaa lukea tekstiä.

Lukija pyrkii testaamaan intuitiivista ymmärrystään arvauksin. Hän epäilee, valikoi, luo yhteyksiä tekstin osien välille. Econ labyrinttimallit suljetusta labyrintista rihmastoon liittyvät kaikki epäilyn tapoihin, jotka mahdollistavat siirtymistä tekstin semanttisella tasolla eteenpäin. *Foucaultin heilurissa* epäillään puolestaan kaikkea, mikä tekeekin siitä poikkeuksellisen laajan labyrintin. Sen rihmastomainen muoto merkitsee siis lukemisen tasolla valtavaa määrää valintatilanteita, jotka eivät johda yhteen ja samaan päämäärään. Yleisesti ottaen epäilyä seuraa aina yhdistäminen: epäilevä

lukeminen tarkoittaa siten tekstin ilmeisen, kirjaimellisen merkityksen sivuuttamista ja mahdollisten konnotaatioiden yhdistämistä muihin tekijöihin. Tällä tavalla epäilevästä lukemisesta tulee hyvin helposti vainoharhaista ja rihmastosta paranoian labyrntti. Salapoliisi ei siten metafysisessä salapoliisikertomuksessa ole vain tuomittu, vaan myös paranoi etsivä. Kuten Sweetney ja Merivale määrittelevät, questin olemassaolo asettaa lopulta myös etsivän oman identiteetin kyseenalaiseksi (Sweetney & Merivale 1999, 8). Epäily on niin automatisoitunutta, ettei etsivä voi lakata epäilemästä ennen kuin pureutuu oman esitietoisien päättelykykynsä lakeihin. Sama koskee luonnollisesti lukijaa etsivän kumppanina.

Epäilyn intuitiivista luonnetta jäsentämään on salapoliisikertomuksen tutkimuksessa tarjottu abduktion käsitettä, jonka ensimmäisenä kehittelijänä pidetään amerikkalaista semiologia Charles Sanders Peirceä (ks. esim. Eco 1983). Peirce viittasi abduktiolla eräänlaiseen osittain vaistonvaraiseen toimintoon, joka perustuu pitkälti tiedostamattomaan ymmärrykseen koskien maailman eri osien välisiä yhteyksiä (Sebeok & Umiker-Sebeok 1983, 19). Samalla se on esikielellisen kommunikaation muoto, kyky yhdistellä ja reagoida oikealla tavalla oikeassa tilanteessa. Abduktio näyttää päällisin puolin sivuavan intuition perinteisiä määritelmiä järjen ulkopuolisena ja ei-tieteellisenä poikkeamana ajattelussa, mutta Peirce tarkoittaa sillä tieteellisesti validia, loogisessa päättelyssä hyödynnettävää metodia. Intuitio abduktion mahdollistajana on siis esirationaalinen toimintavalmius, joka on muodostunut evoluution saatossa (emt., 18). Abduktio on niin ollen hyvin erityisellä tavalla intuitiivinen, hypoteesia ja arvausta edeltävä tiedostamattoman selonteon tila. Miksi esimerkiksi Sherlock Holmes on niin pätevä etsivä? Hän ei vain arvaa, vaan hän myös arvaa hyvin – Peirce sanoisi, että hän valitsee tiedostamattaan parhaan mahdollisen hypoteesin ja arvaa siksi hyvin. Hypoteesi jaetaan pienimpiin osiin ja sen jokaisen osan looginen painoarvo testataan (emt., 22). Arvauksen pohjana on esikielellinen yhdistelyntaito, joka on opittu yksilön sosiaalistuessa osaksi kulttuuriaan.

Klassisen salapoliisikertomuksen piirissä sekä Dupin että Holmes korostavat toistuvasti, etteivät he todellisuudessa tiedä päättelynsä lopputulosta. Edes *Ruusun nimen* William Baskerville ei ole poikkeus: myös hän pääättelee arvaamalla, osan ollen onnekaasti oikein, osan väärin. Kaikkien metodi perustuu arvaamiseen, joka lähtee liikkeelle faktoista, empiirisesti havaittavista asiointiloista. Abduktio induktiivisen ja deduktiivisen ajattelun synteessä onkin ennakoimisen logiikkaa. "An abduction enables us to formulate a general prediction, but with no warranty of a successful outcome: withal, abduction as a method of prognostication offers 'the only possible hope of regulating out

future conduct rationally" (Sebeok 1983, 8–9). Abduktio voidaan nähdä myös käänteisenä induktiolle. Siinä missä induktiivinen päättely etenee valitusta hypoteesista kohti faktoja, abduktiossa aloitetaan varmoista faktoista ja yritetään muodostaa niiden perusteella teoriaa tai kestäväää selitystä. Peircen kuuluisa esimerkki käsittelee papuja: pöydällä on jokunen papu sekä pussi, jossa on papuja. Induktiossa lähdetään siitä, että irtopavut ovat pussista, ja koska irtopavut ovat valkoisia, päätellään että kaikki pussissa olevat pavut ovat tämän perusteella valkoisia. Deduktiossa kaikki pussin pavut ovat valkoisia ja koska irtopavut ovat pussista, ne ovat valkoisia. Abduktiossa näiden sijaan päättely etenee taaksepäin: koska kaikki pussin pavut ovat valkoisia ja nämä irtopavut ovat valkoisia, irtopavut ovat pussista. (emt., 8.) Tämä osoittaa, kuinka arkipäiväinen käyttäytymismalli abduktiivisen logiikan soveltaminen oikeasti onkaan: arvaamme, luomme yhteyksiä asioiden välille jatkuvasti. Suurimmassa osassa näistä yhdistämisistä päättely on abduktiivista. Jopa maailmankuvamme muodostuu monilta osin vastaavanlaisesta yhdistelystä. (vrt. Tarasti 2005, 87.)

Abduktio on toisin sanoen ainoa tieteellisen päättelyn muoto, joka tuottaa uuden idean (Harrowitz 1983, 181). "Abduction is, therefore, the tentative and hazardous tracing of a system of signification rules which will allow the sign to acquire its meaning" (Eco 1984/1986, 40). Samalla se kääntää pääläelleen odotuksen syyn ja seurauksen välisestä järjestyksestä: abduktiivinen ajattelu toteutuu pikemminkin seurauksien järjestämisestä syiden – tai yhteyksien – etsimiseen. Salapoliisikertomusten rikostutkinta etenee niin ollen ajassa taaksepäin: missä olosuhteissa murha tapahtui, kuka murhasi, mitkä olivat murhaajan intentiot tai aiemmat syyt joiden vuoksi murhata (vrt. Lehman 1989/2000, xx).

*Foucaultin heilurissa* tämä koskee myös Suunnitelman luomista koskevaa määräytyväisyyttä, sillä siinä bricolage-tyyppisesti järjestetään olemassa olevia seurauksia sopiviin yhteyksiin, jolloin syyt ja etenkin seurauksien väliset yhteydet alkavat paljastua. Mitä tapahtui ennen kuin Ardentin viesti kirjoitettiin? Koska romaani poikkeaa perinteisestä questista, se toimii tämän kysymyksen suhteen toisin. Suunnitelman pohjalta tiedetään etukäteen sekä syyllinen (temppeleiherrat) että seuraus (salaliitto, kosto, maailmanherruus), mutta ei tapaa, jolla tietoa temppeleherrojen oletetusta tehtävästä viedään vuosisatojen aikana eteenpäin, sukupolvelta toiselle, eikä sitä, miten temppeleiherrat aikovat kostaa tai ottaa maailman haltuunsa. Jotta seurauksista päästäisiin syihin ja syyllisiin, on keksittävä uusia, niitä yhdistäviä sääntöjä (vrt. Eco 1983, 203–204). Yksinkertaistettuna tämä tarkoittaa yhteisten nimittäjien löytämistä erilaisille marginaalisille ryhmille ja aatteille länsimaisessa aate- ja oppihistoriassa. Tämä laajenee

kaikenkattavaksi maailmanselitysnarraatioksi (vrt. McHale 1992, 173).

Econ romaanissa on kuitenkin myös toinen, ilmeisempi rikostutkinnan prosessi Suunnitelman lisäksi, joka liittyy Ardentin katoamiseen. Oikeastaan se ja Belbon murha muodostavat kaksi erillistä questia, jotka ovat ristivedossa keskenään. Ensinnäkin Ardentin katoaminen aloittaa DeAngelisin rikostutkimukset. Se on perinteinen ajassa taaksepäin menevä rikostutkinta, joka kuitenkin laskostuu Casaubonin, Belbon ja Diotallevin leikin alle ja lähes katoaa näkyvistä. Toisaalta on Belbon kuolema, joka on nurinpäin kääntyneen questin aloituspiste: siinä seuraukset eli Belbon murha tapahtuvat vasta romaanin lopussa, jolloin uutta ideaa ei varsinaisesti jouduta tuottamaan, vaan abduktiivista ketjua seurataan luonnollisemmin syistä seurauksiin. Casaubonin kertomus kuvaa syitä, jotka johtivat Suunnitelman luomiseen ja Belbon kuolemaan. Casaubon yrittää ratkaista tämän questin jo ennen kuin Belbo kuolee penkomalla tämän katoamisen jälkeen Belbon tietokonetta pari päivää ennen juhannusyötä. Belbon kuoltua hän selvittää questin, Belbon intentiot Suunnitelmaan osallistumiseksi löytämällä oikean avaintekstin Belbon lapsuudenkodista, jossa itse piileskelee.

*Foucaultin heiluri* leikkii niin ollen tietoisesti abduktion järjestyksellä, asettelee kertomuksen sisään sekä avoimia että sulkeutuvia questeja. Kaksi edellä mainittua henkilöpainotteista questia pääpiirteissään sulkeutuvat, tosin melko epätyypillisellä tavalla (Ardentin katoaminen selviää, Belbon avainteksti selittää Belbon intentiot vain jos lukija orientoituu ei-diabolisesti). Keskeisin avoimeksi jäävä quest on sen sijaan Casaubonin oma kertomus. Jos Casaubon selvittikin, mitkä olivat Belbon intentiot, jää lukijan tehtäväksi päätellä Casaubonin omat intentiot. Lukija on tulevaisuuden etsivä, *Foucaultin heiluri* hänen *filensä*. Tulevaisuuden etsivät joutuvat tulkitsemaan romaania sen jälkeen kun kertomuksen tapahtumat ovat ohitse ja Casaubon todennäköisesti murhattu Suunnitelman takia. Siten kahden päinvastaisen, sulkeutuvan questin ristivedon kokoaa yhteen se avoin quest, joka voisi olla ja joka voi tulla vasta lineaarisen tekstimanifestaation lakattua, lukijan suljettua *Foucaultin heiluri* -nimisen romaanin. Ardentin, Belbon ja Casaubonin kuolemat ovat kukin erään questin lähtöpisteitä.<sup>94</sup> Ne leikkaavat toisiaan, ajautuvat erilleen, kommunikoivat keskenään. Avoimeksi jäävä quest pyrkii tämän lisäksi vielä kasvamaan ulos kirjasta – metafysisen salapoliisikertomuksen

94 Kertomuksessa murhat tapahtuvat nimenomaan tässä järjestyksessä: Ardenti, Belbo ja Casaubon. Joukkoon voi varauksella lisätä vielä Diotallevin, joka syövän kiihdyttamana kuolee suunnilleen samaan aikaan kuin Belbo, mutta jonka osuus Suunnitelman ja kerronnan suhteen on selvästi vähäisempi kuin edellä mainittujen. Borgesilta lainattu A-B-C-D -leikki siis rikkoutuu hyvän alun jälkeen A-B-D-C- tai pikemminkin A-B/D-C -rakenteeksi, mutta miksi? Ehkä voitaisiin arvuutella, että niin ilmeisen rakenteen seurauksena seuraava looginen murhattava olisi kai Eco itse ja jos tämä alkukirjaimista muodostuva murhausjärjestys on todella mallitekijällinen ansa, kuten sopisi arvella, tämä mallitekijä haluaa samalla ilmaista epäuskonsa rakenteisiin, järjestyksiin ja kaavoihin. (vrt. Eco 1992, 823–824.) Myös Pekka Tammi on kiinnittänyt tähän nimien ensimmäisistä kirjaimista muodostuvaan sarjallisuuteen huomiota (Tammi 1995, 185).

rihmastollisen luonteen mukaisesti.

Faktoista lähtevä abduktio nojaa yleensä paitsi perustojensa pitävyyteen myös faktojen kykyyn asettua ketjuun. Juuri tämä luo kognitiivisen labyrintin reitit. Abduktiivinen ketju johtaa klassisissa salapoliisikertomuksissa ensimmäisestä johtolangasta aina syyllisen löytämiseen; silloin kyseessä on suljettu labyrintti ja päätäntönsä saava kertomus. Niin tapahtuu jo "The Murders in the Rue Morgues"-novellissa, jossa Dupin tosiasioissa pitäytyen etenee siitä, miten murhaaja pakeni suljetusta huoneesta siihen, mitkä ovat murhaajan ominaisuudet ja niin ollen, kuka on olosuhteet huomioonottaen ainoa mahdollinen murhaaja – ja keneen on otettava yhteyttä jotta tuo murhaaja saadaan kiinni.<sup>95</sup> Kahden tosiasian välille arvattu yhteys paljastaa kolmannen tosiasian, kolmannen tosiasian suhteuttaminen aiempiin on seuraava arvaus. Arvaukset paljastavat tosiasioita. Abduktio on siten keino kuoria faktoja esiin valikoiden vallitsevaa asiaintilaa niin kauan, että siitä paljastuu asiaintilan synnyttävä, salapoliisikertomuksen tapauksessa syyllinen. Tämä on ollut etenkin klassisen salapoliisikertomuksen peruspiirre: syyllinen (asiaintilan synnyttävä) *sisältyy* rikokseen (asiantila). Metafyysinen salapoliisikertomus suhtautuu kuitenkin abduktioon toisin. Syyllisen ei tarvitse sisältyä rikokseen ja asiaintilaa voi vaikuttaa jokin täysin ulkopuolinen voima tai tekijä. Tarkemmin sanoen kyse on abduktiotyyppeiden välisestä erosta: klassinen salapoliisikertomus nojaa enemmän alikoodattuun abduktioon, jossa sääntö tai laki vain valitaan tosiasioita tukevista vaihtoehdoista (Eco 1984/1986, 41; vrt. Eco 1990, 159). Metafyysinen salapoliisikertomus hyödyntää sen sijaan luovaa abduktiota, jossa sääntö tai laki on keksittävä, se on uusi ja mahdollisesti ulkopuolinen.<sup>96</sup> Samalla luova abduktio vaatii paljon meta-abduktiota, jossa päätetään, mikä mahdollisten maailmojen laeista vastaavat todellisen maailman lakia. (Eco 1984/1986, 42–43; vrt. Eco 1990, 159.) Metafyysisessä salapoliisikertomuksessa myös mahdollisten maailmojen annetaan vaikuttaa todelliseen maailmaan, mikä kertomuksen tasolla tarkoittaa asiaintilalle vierasta rikollista, satunnaisuutta, vapaata liikkuvuutta maailmojen välillä. Metafiktion käyttäminen on tässä ollut genrelle luonteenomaista, mikä näkyy esimerkiksi Paul Austerin *New York*-trilogiassa (1985–1986).

Myös aika on itsessään jo merkittävä abduktiota jäsentävä tekijä. Aika siis

---

95 Poen novellia voi pitää "maailmakuvaltaan" avoimen modernina siinä mielessä, että murhaaja voi olla kuka tahansa – ei vain yksi novellissa sen alkupuolella esitellyistä henkilöistä. Poen novellissa abduktiivinen labyrintti on kuitenkin suljettu, sillä murhaaja löytyy ja rikoksen mysteeri selvitetään. Mikään tekstissä ei suoranaisesti kuitenkaan viittaa, etteikö se voisi olla myös avoin. Tämä omalla tavallaan todistaa, että labyrintin luonne voidaan usein paljastaa vasta kertomuksen päättymisen jälkeen; jopa *Foucaultin heiluria* lukiessaan aktuaalinen lukija odottaa, että Ardentin katoaminen selitettäisiin ja hänen mahdollinen murhaaja lopulta löydetäisiin. Tämän yksittäisen mysteerin valossa Econ romaani onkin – uskomatonta kyllä – suljettu: Ardentin tapaus selviää.

96 Abduktio tarkoittaa myös kaappausta: tässä tapauksessa sääntö lainataan muualta, analogian avulla (Eco 1990, 158).

ikään kuin kulkee taaksepäin: seurauksista syihin rikostutkinnan sisällä, mutta kertomuksen tasolla rikostutkintana ajassa eteenpäin oman ke tonsa ajan. *Foucaultin heilurissa* siirtymät ajassa ovat jonkin verran mutkikkaampia. Casaubonin kertomana Suunnitelman keksiminen ja uskottavaksi saattaminen kuvataan oikeammin uhrien – Belbon ja Casaubonin – näkökulmasta. Siinä mielessä se siis operoi ajassa *ennen* salapoliisikertomusta. Belbon murha tapahtuu vasta kirjan lopussa ja Casaubonin mahdollinen kuolema vasta kirjan ulkopuolella kerronnan lakattua. Eversti Ardentin viesti ei siten ole paitsi Suunnitelman kehittelyn lähtökohta vaan myös tulevien murhien kannalta abduktiivisen päättelyn pääte piste, johon tultaessa tulevaisuuden potentiaalinen etsivä on ymmärtänyt, että ainakin Belbo murhattiin tämän itsensä keksimän Suunnitelman takia. Toisen selityksen Belbon kuolemalle – tällä kertaa kanssaurhin näkökulmasta – antaa Casaubon romaanin lopussa. Tätä selitystä – ja Belbon *filejä* – tulevaisuuden etsivä ei välttämättä tule myöhemmin pitämään merkittävänä, jos haluaa keskittyä vain Casaubonin murhatutkimuksiin.

Toisaalta ajallisesti kerronta *Foucaultin heiluri* etenee kronologisesti eteenpäin eversti Ardentin viestistä alkavan abduktiivisen labyrintin mukaisesti lukuun ottamatta kertojan ajoittaisia poikkeamia romaanin nyky- tai kerrontahetkeen. Samansuuntaisia kronologisia virtoja on tulkintaprosessin tasolla kaksi, nimittäin Casaubonin Belboon ja lukijan Casauboniin kohdistamat tutkimukset. Casaubon ensinnäkin kertaa paitsi tapahtumia myös tutkii Belbon osallisuutta Suunnitelmaan.<sup>97</sup> Toiseksi lukija pyrkii Belbon osallisuuden lisäksi tavoittamaan kertojan omat motiivit osallistua Suunnitelmaan. Siten ensimmäinen tulkintaprosessi alkaa kerronnan alkaessa ja Casaubonin odotellessa diabolikkojen joukkoa konservatorioon. Tämän prosessin varsinaisen rangan – ja itse kertomuksen sivujuonteeseen – muodostaa Casaubonin tutkimukset Belbon tietokoneella. Se päättyy hänen löytäessä Belbon lapsuudenkodista tekstin, joka hänen mielestään paljastaa Belbon tavoittaneen jonkin sellaisen kokemuksen lapsuudessaan, joka sai hänet ikämiehenä tarttumaan Suunnitelmaan. Casaubon ei kuitenkaan anna Belbon selittää tätä kokemusta omin sanoin, *flen* muodossa.

Jo paljon aiemmin kertoja on saanut lukijan kiinnostumaan itsestään. Kertomalla Belbosta Casaubon itse asiassa johdattaa lukijaa haluamaansa suuntaan, kohti Belbon intentioita, pois päin itsestään. Hän kuvaa tapahtumat ja oman osallisuutensa niissä hyvin seikkaperäisesti, mutta jättää intentionsa lopulta paljastamatta ja painottaa

---

97 Romaania on hyvin mahdollista lukea myös siten, että *Foucaultin heilurin* rakenne ottaa jatkuvasti huomioon klassisille salapoliisikertomuksille tyypillisen etsivä-apuri -suhteen, tosin hyvin erilaisella tavalla kuin *Ruusun nimessä*: Casaubonin oppipoikamaisuus suhteessa Belboon on paikoin selvää, paikoin vähemmän selvää. Casaubon ei kuitenkaan ole Belbon suhteen vähempilahjaisempi, vaan itse asiassa abductionin käyttäjänä paljon lahjakkaampi ja luovempi. Toisaalta romaani lainaa yleisemminkin modernismistakin tuttua todistajaelämäkerrallista kerrontatekniikkaa, jossa kertoja kertoo ennen kaikkea ystävästään.

Belbon pääosuutta. Kun Econ nimeämä initiaatiovaihe ja tätä seuraava, eräänlainen kisällinvaihe (jossa lukija totuttelee avoimeen tekstuaalisuuteen ja opettelee uuden tulkinnan metodologian) ovat ohitse, Casaubon alkaa kertoa myös Belbon mahdollisista syistä. Tässä kohtaa nousee esiin palkintotekstiin (jota Casaubon kutsuu harhaanjohtavasti, kun muistamme Blackin erottelun avain- ja palkintoteksteihin, "avaintekstiksi"), Belbon intentioihin liittyvä quest. "Avaintekstistä" Casaubon alkaa kertoa vasta Belbon murhan jälkeen ja viittaa sillä lopulta suoraan Belbon päiväkirjamerkintään omasta lapsuudestaan. Casaubonin kertomus ei siis viritä jännitettä kertomusten tapahtumien ja sitä edeltävien, henkilöhahmojen historian välille, joka ilmeni Avaintekstissä, vaan Casaubonin motiivi kertoa Belbon syistä tuntuu ennemminkin väistöliikkeeltä. Casaubon nimittäin valitsee tämän palkintotekstin kaikista mahdollisista ja vastaa itselleen, miksi Belbo oli mukana keksimässä Suunnitelmaa. Se on Casaubonin viimeinen luovaa abduktiota hyödyntävä ele, jolla hän yhdistää satunnaisen lapsuusajan tekstin Belbon kuolemaan, potentiaalisen syyn potentiaaliseen seuraukseen. Lukija ei kuitenkaan koe, että Casaubon tietoisesti hakeutuisi kehittämään Suunnitelmaa – pikemminkin näyttää siltä kuin Casaubon loisi kertomuksellaan vaikutelman itsensä ajautumisesta siihen.

Kysymys, miten nykyhetken ja Suunnitelman aktuaalistumiseen on oikeasti päädytty, ei siis selity romaanissa tyhjentyvästi. Mallilukija jää janoiseksi. Tulevaisuuden etsivä ei löydä vastausta siihen, miksi Casaubon itse (puhumattakaan Diotallevista) aloitti Suunnitelman työstämisen, siitä moninaisesta halujen ja aikeiden henkilöhistoriallisesta verkosta, joilla hän ja lukija pyrkivät Belbon osallisuuden selittämään. Epäilevä, narutettu ja epäonnistumaan ohjattu mallilukija ei voi uskoa, että Casaubon kumppaneineen olisi vain leikkinyt asialla, että heillä ei olisi taustalla syytä, motiivia, selvää intentiota. Pikemminkin Casaubon sulkee viime hetkellä tämän ymmärtämisen mahdollisuuden ja jättää mallilukijaa varten luomansa abduktiivisen labyrintin – todistajaelämäkertaa jäljittelevän kertomuksen – avoimeksi ja epäilyn metodina mallilukijan tehtäväksi. Romaanin aika pysähtyy, mutta kertomuksen rihmastollisten elementtien takia se tavallaan jatkaa eteenpäin, synnyttäen tulevia etsiviä ja tulevia murhaajia. Lukija ei tyydy Belbon palkintotekstiin, koska suunnittelijoita ovat myös Casaubon ja Diotallevi. Tähän kuitenkin päättyy lukijan ja etsivän kumppanuus, sillä kertomuksen etsivä lopettaa etsivän työn. Jos Casaubonin henkilökohtaisen questin oma palkintoteksti on siis sekä Belbon *filen* ymmärtäminen että hänen oma luopumisensa epäilystä, mikä on lukijan? Jää lukijan määriteltäväksi, palkitaanko häntä romaanin lopussa lainkaan.

Romaanin kompositio nojaa siihen, että kun lukija on päässyt nauttimaan kumppanusten keksimisistä, yhä uusista ja epätodennäköisimmistä yhteyksistä, häntä alkaa kiinnostaa etsiä vastausta tarpeelliseen kysymykseen "miksi he tekevät tämän?" Tämän suhteen lukija joutuu kuin huomaamattaan kertojan naruttamaksi naiiviksi mallilukijaksi. Aktuaalisesta lukijasta tai mallilukijaan samastuneesta imaginaarisesta viiteryhmästä tulee sen takia Casaubonin murhaajia. Onkin paradoksaalista, että kuvaamalla aikaa ennen salapoliisikertomusta Casaubon luo abduktiivisen labyrintin lineaarisen tekstimanifestaation yhteyteen ja asettaa itsensä sen lopulliseen alkupisteeseen, tulevan murhan uhriksi. Siten tulevaisuuden lukija on itse asiassa sekä kertojan murhaaja että tämän murhaa ratkaiseva etsivä.

Kokoavasti *Foucaultin heiluri* koostuu metafyyssisenä salapoliisikertomuksena vähintään kolmesta henkilöahmoja painottavasta ja yhdestä kertomuksen maailmaa painottavasta questista. Näissä questeissa abduktio, kerronta ja aika ovat kohtalonyhteydessä toisiinsa nähden ja muodostavat romaanin rihmastollisen mallin, joka säätelee etsivän ja lukijan välistä vuorovaikutusta. Deleuzelle ja Guattarille rihmasto on pohjimmiltaan tiedostamattoman tuotantoa (Deleuze & Guattari 1980/2004, 19–20) ja sellaisena Casaubonin kertomus on myös koko ajan kasvamassa ulos romaanin puitteista, kohti lukijan kokemaa maailmaa, tullen esitietoisien toimintamme rihmoiksi. Derridalainen tekstiaineksen kertaaminen asettaa uusia kriteerejä totuudelle ja rihmastollisen luonteen vuoksi sekä etsivä että lukija alkavat uskoa näihin yli fiktion rajojen.

Sherlock Holmesille taaksepäin liikkuva järkeily on paitsi analyttistä järkeilyä, myös rekonstruktioita: "what one man can invent, another can discover" (Truzzi 1983, 65). *Foucaultin heiluri* on oletettujen historian kiertokulkujen rekonstruktioita ja niiden luomista osittain pitävistä historian "faktoista" ja tarina-aineksista, toisin sanoen tekstin produsoimista eri teksteistä ja siten niissä esiintyvien merkitysten kierron jatkamista. Se on maailman "keksimistä". Lähelle tätä tulevat myös Casaubonin omat tulkinnat hänen järkeillessään, että "jos joku keksii suunnitelman ja toiset toteuttavan sen, on kuin suunnitelma olisi olemassa. Tai pikemminkin, siinä vaiheessa se on olemassa." (FH, 672.)<sup>98</sup> Luennan tasolla keksiminen ja arvailu merkitsevät lukijan toimeenpanemaa tekstin intention luomista (Eco 1990, 58). Se nousee juuri tekijän jättämien jälkien tarkastelusta ja niihin liittyvistä abduktiivisista valinnoista. Lukijalta vaaditaan salapoliisikertomusten tapauksessa myös hyvää muistia, huomiointikykyä, älyllisyyttä ja päättelykykyä (Pyrhönen 1999, 67). *Foucaultin heilurin* kohdalla lukijaa itse asiassa kannustetaan kohtaamaan teksti etsivänä. Casaubonin kertomus on teksti, jonka

98 "Ma se inventando un piano gli altri lo realizzano, il Piano è come se ci fosse, anzi, ormai c'è" (PF, 655 ).



abduktiivisista valinnoista myös lukija vastaa: hänen ei tarvitse valita ensisijaista questia Casaubonin johdattamana, vaan hän voi tarkastella kriittisesti Casaubonin valintoja ja siten ylläpitää sitä etäisyyttä, joka mahdollistaa hänen asettumisensa kriittiseksi mallilukijaksi. On totta, että lukija on veloitettu seuraamaan lineaarisen tekstimanifestaation tasolla Casaubonin valintoja, mutta rihmastollisen luonteen vuoksi abduktiivinen labyrintti jatkuu vielä kerronnan loputtua. Itse asiassa silloin se vasta alkaa, Eco nimittäin ilmaisee mallilukijan syntyvän vasta lineaariseen tekstimanifestaatioon liittyvän semioottisen toiminnan (kirjoittaminen, lukeminen, tulkinta) päätyttyä (Eco 1990, 58). Samoin mallitekijä ilmestyy vasta usean lukukerran myötä (Eco 1994, 27).

Heta Pyrhösen mukaan luovassa abduktiossa lukijat arvaavat sekä oikean säännön että oikean maailman. Mitä etäämpänä tulos ja sääntö, tai keskinäiset semanttiset kentät, ovat toisistaan, sitä täydempi ja uskaliaampi abduktio on. (Pyrhönen 1999, 84–85; ks. myös Truzzi 1983, 133.) Casaubonin, Belbon ja Diotallevin suorittama abduktiivinen päättely menee liian pitkälle, liian luovaksi. Kun klassisen salapoliisikertomuksen epäily yhdistyy alikoodattuun abduktioon, syntyy diabolista luentaa, mutta kun metafyyssisen salapoliisikertomuksen epäily yhdistyy luovaan abduktioon, syntyy diabolikkoja parodioivaa luentaa. Diabolikkojen logiikka nojaa silti epäilyyn, joka kohdistuu kaikkeen *paitsi* kaikkea kannattelevaan Yhteen, "kiinteään pisteeseen maailmankaikkeudessa". Tätä parodioiva luenta sen sijaan sivuuttaa Yhden ja alkaa yhdistellä kaikkia mahdollisia maailmoja todelliseen maailmaan. "Tekstille-ulkoista ei ole" saa tässä mahdollisesti selvimmän muotoilunsa (vrt. Phiddian 1997, 540–541). Diabolikot uskovat siis selvästi kirjailijaan, merkitykseen ja totuuteen, kun parodioivasta luennasta tämä usko puuttuu.

Casaubon kumppaneineen sivuuttaa tietoisesti kaikki ilmeiset merkitykset. Näin ollen he ottavat mallikseen dekonstruktiivisen "väärinlukemisen" metodologian, joka vähättelee selviä ja kirjaimellisia merkityksiä hegemonisina, vallitsevia valtarakenteita ylläpitävänä propagandana. Samalla Casaubon kuitenkin kieltää heidän keksineen mitään, heidän ovat vain yhdistelleet. Ajatuksen taustalla on diabolinen ideaali: "diabolikkojen kirjat eivät saaneet esittää mitään uutta, niiden oli toistettava ennen sanottua sillä mihin muuten joutuu Traditio?" (FH, 671)<sup>99</sup>. Diabolinen nojaaminen Traditioon voidaan alustavasti nähdä marginaalisen tulkintayhteisön lukuohjeena tai dekonstruktion haluna elvyttää merkityskierto tuomalla "ensimmäisen merkityksen" yhteyteen jatkuvasti uusia.

Lukijan on romaanin tulkintayhteisöjä seuratessaan siinä mielessä viaton, ettei välttämättä huomaa, kuinka joutuu omaksumaan Casaubonin valitsemat tulkintastrategiat ja poliittiset puolet pystyäkseen ymmärtämään etsivää. Diabolikkojen

---

<sup>99</sup> "i libri dei diabolici non debbono innovare, debbono ripetere il già detto, altrimenti dove va a finire la forza della Tradizione?" (PF, 654).

tulkintasäännöt näyttävät hänestä herkkäuskoisilta ja fanaattisilta, koska ne näyttävät Casaubonista herkkäuskoisilta ja fanaattisilta. Mutta mitä edellytyksiä lukijalla on tarkastella romaanin tulkintayhteisöjä vähääkään objektiivisemmin? Pysin seuraavassa luvussa yhdistelemään tässä ja edellisessä luvussa käsiteltyjä teemoja ja viemään eteenpäin paitsi luentaa *Foucaultin heilurista* myös tutkimusta lukijan roolista tekstin merkityksen tavoittamisessa.

### 3. TULKINNAN HERMEETTINEN TASO

Myöhäismoderni aikakausi tarjoaa oivalliset puitteet tiedollisten ja tulkinnallisten kysymysten esittämiselle kirjallisuudessa. Metafyysinen salapoliisikertomus kuvaa samaa hämmennystä ja epävarmuutta, jota aikamme kansalainen joutuu kohtaamaan päivittäin kasvavassa informaatiotulvassa.<sup>100</sup> Jatkuvat tiedonmuodostusten sarjat uhkaavat tehdä myös perustavimmista tulkinnan kysymyksistä vaarallisia suonsilmäkkeitä – kun varmuutta, auktoriteetteja ja kontrollia tekstikokonaisuuteen ei ole, voi tuntua helpolta joko tukeutua oletuksiin, erilaisiin kiinteisiin pisteisiin maailmankaikkeudessa tai vastaavasti antaa vain mennä, tulkita tekstejä haluamallaan tavalla, välittämättä seurauksista. Toisinaan tämä ilmenee varovaisen järkeilyn ja irrationalismiin pakenemisen välisenä erona (Cannon 1992/2005, 58–59). Näyttää kuitenkin siltä, että viimeistään tulkinnan poliittinen – erityisessä mielessä yhteisöllinen – luonne asettaa lopulta tulkinnalle rajat.

Luonnehdin ensimmäisessä luvussa sitä kirjallisuustieteellistä keskustelua, johon Econ tulkinnan teoria asettuu. Toisessa luvussa tarkastelin *Foucaultin heiluria* tietyn genren valossa ja kytkin romaania tiukemmin sen muodon kautta tulkinnan politiikkaan maailmassa, joka on luonteeltaan muuttumassa yhä kaoottisemmaksi ja tulkinnanvaraisemmaksi. Tämän luvun tarkoituksena on tarkastella lähemmin aiemmin esitetystä juonnettavaa tulkinnan metodia, joka paitsi sivuaa Econ esittämää "kahta fanatismia" myös avaa mahdollisimman laajalle sen näkymän, jonka varaan *Foucaultin heiluri*, lukijan tulkinta romaanista sekä yleisemmin tulkinnan politiikka virittyvät. Econ luonnehtimia fanatismeja olen jo aiemmin sivunnut: toinen on tekijäorientoitunut fundamentalismi, toinen äärimmäisen vapaa ja lukijaorientoitunut lukutapa, jota Eco on kutsunut hermeettiseksi semioosiksi. Erityisesti hermeettisen semioosin luonnehdinta on Ecolla lavea, sillä se kattaa kaksi hyvin päällisin puolin samanlaista "rajoittamattoman" semioosin lukutapaa, jotka eroavat päämäärissä selvästi toisistaan. Niinikään on muistettava, etteivät tulkinnan metodit yleisemmin jakaudu yksistään näihin kahteen – fundamentalismin ja hermeettisen semioosin – kategoriaan, vaan ne Econkin mukaan (Eco 1984/1986, 3) muodostavat tulkinnallisen koordinaatiston akselit, joihin monet tulkinnosta yleensä asettuvat. Yleisemmin tekstintulkinnan kannalta tämä tarkoittaa ennen kaikkea tekstien kykyä hyväksyä vastakkaisiakin tulkintoja, muodostaa vapaita vyöhykkeitä joissa tekstipoliittisia kamppailuja on mahdollista käydä. Tekijäorientoitunut

---

100 John G. Cawelti lainaa käsitellessään salapoliisikertomusta kahta Harry Bergerin muotoilemaa perustarvetta, joita genre ruokkii: turvallisuuden tarve edistää kontrollinhakuisuutta ja epävarmuuteen vastataan ottamalla haaste vastaan (Cawelti 1976, 16).

fundamentalismi, joka nojaa paitsi merkityksen kirjaimellisuuteen myös tekijän vaikutusmahdollisuuksiin, on näistä kahdesta kuitenkin se, joka tulkinnassa on useimmiten lähtökohtaisempi. Hermeettinen semioosi näyttäytyy anomaliana, marginaalisena lukutapana, koska jo yksinkertaisimman kulttuurisen viestintämallin omaksuminen on tarkoittanut viestin lähettäjän halua tulla ymmärretyksi ja tämän halun korostumista merkityksiä muovaavana voimana. Tästä johtuu myös lukijan kokema epävarmuus. Luottaminen omiin tulkintoihin kysyy aina varmuutta, tunnetta että on ymmärtänyt viestin lähettäjän aikomassa mielessä tai että oma tulkinta edes lähenee sitä.

Diabolikot näyttävät kaikkein selvimmin uskovan hermeettiseen semioosiin. Heidän semioosinsa muodostaa romaanin puitteissa selkeän vastakkainasettelun Casaubonin ja hänen ystäviensä lukutapoihin. Tämän perusteella ei voida silti esittää suoraan, että Casabon edustaisi millään muotoa hermeettiselle semioosille *vastakkaista* fanatismia, fundamentaalista lukutapaa. Se kuitenkin nostaa esiin romaanin tulkinnan kannalta ensimmäisen ongelman: mitä lukutapoja romaanissa esiintyy ja miten ne suhteutuvat toisiinsa? Kuten olen jo todennut, henkilöhahmojen suhde eri semiooseihin on huomattavan hienosyinen. Esimerkiksi Casaubon näyttää edustavan romaanin aikana useampaakin erityyppistä lukutapaa ja päätyvän ainakin joissain kohdissa kertomustaan huomattavasti avoimempaan semioosiin kuin mitä hermeettinen semioosi perustavimmillaankaan on. Casaubon, Belbo ja Diotallevi selvästi parodioivat hermeettistä semioosia tai oikeammin venyttävät sen akselia ylittämällä tietoisella uudelleentyöstämisellä ja kertaamisella hermeettisen semioosin perustavat dogmit. Jos siis hermeettinen semioosi on fanatismia, sen parodia on fanatismiin korottamista toiseen potenssiin. Tämän suhteen voidaan tehdä vielä yksi täydentävä erottelu: varaan hermeettisen semioosin käsitteen varhaista renessanssiaikaista semioosia mukailevalle lukutavalle ja merkitsen hermeettisen semioosin parodian yksinkertaisesti hermeettiseksi parodiaksi. Eco kuvailee hermeettistä semioosia vaikeasti kääntyvällä ilmaisulla "Hermetic Drift"<sup>101</sup>, joka sisällöllisesti kuitenkin vastaa jollei ihan renessanssiajan hermeettisen semioosin parodiaa niin ainakin sen maallistunutta tai postmodernia versiota (Eco 1990, 24–34). Toisin kuin esimerkiksi Alicia Juarrero esittää (1992, 898), *Foucaultin heilurissa* diabolikkojen semioosi näyttää niin ollen olevan lähempänä renessanssiaikaista perinnettä kuin nykyaikaista parodiaa: diabolikot eivät ole hermeettisen parodian omaksuneita lukijoita, kuten tulen esittämään.

Toinen ongelma on, ettei varsinaisia diabolikkoja romaanissa oikeastaan

---

101 Klaus Brax on tyytynyt suoraan suomennokseen ja kääntänyt käsitteen tässä yhteydessä ”hermeettiseksi ajelehtivuudeksi” (Brax 1997, 36). Ajelehtivuuus viittaa kuitenkin suomen kielessä enemmänkin passiiviseen liikkumiseen jonkin mukana, kun taas Eco nähdäkseni tarkoittaa käsitteellä aktiivista, mielivaltaista liikettä lukijan haluamaan suuntaan.

edes tavata – ellei lukija ala etsiä niitä oikeasta suunnasta. Casaubon itse myöntää tämän jo varhaisessa vaiheessa kertomustaan: "Ne, jos Niitä oli noudattaisivat kabbalan lakeja, ja jos Belbo oli niin varma siitä, että Ne olivat olemassa, hän oli ehkä seurannut samanlaisia ajatuskulkuja" (FH, 38)<sup>102</sup>. Casaubonin ja Belbon lisäksi ääneen pääsevät lähinnä sellaiset henkilöahmot, jotka joko omien sanojensa mukaan vain tietävät diabolikkojen logiikasta jotain (Ardenti, Agliè) tai jäävät sikäli kuriositeetin asemaan, ettei heitä voi katsoa semioottiseksi uhaksi tai millään muotoa merkittäväksi romaanin elementiksi (professori Camestres). Tarkasti ottaen diabolikkoja ovat romaanissa ainoastaan Garamond/Manutiukselle pyrkivät okkultismiin paneutuneet omakustannekirjailijat. Diabolikoiksi voitaisiin tämän määritelmän perusteella lukea vain kolme kirjailijaksi pyrkivää henkilöahmoa: eversti Ardenti, Bramanti ja professori Camestres. Yksikään näistä ei kuitenkaan saa kustannussopimusta, eikä tietävästi julkaise omakustanteena Manutiuksenkaan kautta mitään. Muut diabolikot näyttäytyvät vain käsikirjoitusten määränä, joita projekti Hermeksen käynnistyttyä tulvii Garamondiin luettavaksi. Täten ne selvästi muodostavat arvosteltavien joukon, joihin luotu suhde on puhtaasti kustannuspoliittinen. Samalla diabolikkoihin liitetään kursorisesti myös sellainen okkulttinen toimijajoukko, jonka oletetaan polveutuvan suoraan temppeleherroista ja edustavan *aitoa* Traditiota. Siten diabolikot ovat tekijäjoukko, joka kätkee sisäänsä todelliset initiaatit. Näitä "todellisiin mystereihin" vihittyjä ihmisiä eivät tunne sen enempää Casaubon kuin Aglièkaan, joka sentään on okkulttisten alojen asiantuntija. Kadunmies ei niitä selvästikään tunnista, sillä diabolikot eivät ole ulkoisesti eksentristä joukkoa, vaan normaaleja ihmisiä:

""Mutta mitä he ovat... normaalisti?' Kysyjä oli taas Garamond.

'Tavallisia ihmisiä. Konekirjoittajia, vakuutusasiamiehiä – vai onko sanottava -naisia – naisrunoilijoita. Ihmisiä joita ette tuntisi jos huomenna tapaisitte.'" (FH, 391.)<sup>103</sup>

Diabolikot on siis nähtävä romaanissa jonkinlaisena "Niiden" etujoukkona. Toisaalta usko "Niihin" perustuu oletukseen, että hajaantuneiden esoteeristen ryhmittymien joukossa on todellisia initiaatteja, mutta kukaan ei oikeastaan tiedä, ketä he ovat, ja miten he eroavat muista diabolikoista.

Myöskään omakustannekirjailijoita ja hermeettisen semioosin kannattajia ei voi täysin samastaa keskenään. Olisi turhan herkkäuskoista lukijalta pitää diabolikkoja *edes* fanaatikkoina, koska hänellä ei ole suoraa pääsyä tekemisiin heidän kanssaan: heistä

---

102 "Essi, se esistevano, avrebbero seguito un'ispirazione cabalistica, e se Belbo si era convinto che esistevano, avrebbe forse seguito la stessa via" (PF, 37). Sitaatti argumentoi myös Casaubonin valitseman sefirot-rakenteen puolesta (ks. luku 2.2).

103 "'Ma chi sono... nella vita?' chiese ancora Garamond.

'Gente. Dattilografè, assicuratrici, poetesse. Gente che potreste incontrare domani senza riconoscere.'" (PF, 377.)

puhutaan, mutta heitä ei oikeastaan päästetä ääneen. Heitä ja heidän käsikirjoituksiaan arvioidaan. Tämä tuokin esiin kysymyksen, ilmeneekö hermeettinen semioosi romaanissa itse asiassa lainkaan – varsinkaan jos sitä yritetään liittää diabolikkoihin, kuten olisi luontevaa. Pikemminkin lukija saa vaikutelman, että on vain lukijan rooleja, joihin kukin henkilöahmo kertomuksen ajassa ja tilassa asettuu, mutta itse diabolikot tekemisen, puhumisen ja spekuloinnin kohteina jäävät romaanin marginaaleihin, kaikesta vallasta paitsi. Siksi onkin katsottava, että hermeettistä semioosia tulkitaan kertomuksessa *tekstinä* eri näkökulmista, mutta sitä harvemmin hyödynnetään tai käytetään. Diabolikot ovat puolestaan tekijöitä, joiden tekstejä luetaan ja jotka ovat Casaubonin, Belbon ja Diotalleivin lukemien tekstien mallitekijöitä. Fundamentaalia lukutapaakaan ei romaanissa voida erottaa kauaksi hermeettisestä semioosista, vaan se näyttää monilta osin täydentävän, tilkitsevän sen puutteita.

Ainoan merkillepantavan poikkeuksen tekee eversti Ardeni, mutta hänkään ei ole auktori, vaan vain viestintuoja – ja kuten Eco spekuloi, olisi kohtuutonta syyttää tekstistä ja sen tulkinnan seurauksista viestintuojaa (Eco 1990, 1–6): se, jos mikä olisi fanatismia. Kärkkäästi Casaubon ystävineen silti tarttuu höyrypäisenä pitämänsä Ardenin viestiin ja toimien kuin kehnot kustannustoimittajat he siirtävät syrjään sekä kirjailijan että viestintuojan ja nopean stilistisen analyysin jälkeen alkavat käyttää tekstiä tulkittamisen sijaan. Edellisessä luvussa viittasinkin, että Casaubonin, Belbon ja Diotalleivin hyökkäys diabolikkoja vastaan kertoo huomattavan paljon yhtäältä paitsi kirjankustantajan valta-aseman väärinkäytöstä myös vallitsevien tulkintanormien kyseenalaistamisesta siinä määrin kuin valtaapitävät lukijainstituutiot ylläpitävät "objektiivisen luennan" ideaalia.

Tämä ambivalenssi ilmenee ennen kaikkea dekonstruktiona, joka kohdistuu logosentrisen ja valtarakenteita uusintavan kaanonin sijaan marginaaliseen tulkintayhteisöön. Kyse on oikeastaan omaan nilkkaan puremisesta. Kustannustoimittajan toimi on siinä määrin poliittinen ammatti kuin sen tehtävä on säilyttää ja ylläpitää kirjallisuuden perinnettä sekä toisaalta ohjailta lukijoiden suhtautumista kirjallisuuteen, olla osana luomassa kanonisoituja tulkintoja. Näyttääkin siltä kuin *Foucaultin heiluri* haluaisi väärinkäyttää dekonstruktioita: marginaalien harjoittaman keskusten purkamisen sijaan valta-asemassa olevat instituutiot pyrkivät marginalisoimaan ja tekemään naurettaviksi vähemmistötulkinnat. Tässä sinänsä ei ole mitään tuoretta: näin menetellään lähes poikkeuksetta kaikkialla, missä kyse on tekstin tulkinnoista, myös ja ehkäpä ennen kaikkea luokkahuoneissa. Luonnehdittu metodi toki on luonnollisesti osa profiloituneiden kustantamoiden luonnetta, eivätkä monetkaan tieteelliset kustantamot olisi valmiita

julkaisemaan samanlaista kirjallisuutta kuin Manutiuksen kaltaiset pienkustantamot. *Foucaultin heilurissa* tämä esitetään konkreettisesti Garamondin ja tämän sisarkustantamon Manutiusin välisenä erona, jota kuvataan kustantamojen välisen kujan avulla. Garamond on korkeatasoisten, tieteellisten teosten kustantaja, kun taas Manutius on omakustannekirjailijoiden hautomo, jonka katalogissa on runollisempia ja "epätieteellisempiä" teoksia. Samalla kustantamot erottaa toisistaan niiden painosmäärät: Garamondin painosmäärät ovat suurempia ja myynti kohtuullista, Manutiuksen omakustannekirjailijoiden teoksia myydään pieniä, lähes olemattomia määriä ja lähinnä muille omakustannekirjailijoille.

Oletettu "diabolikkojen semioosi" voidaan kuitenkin lukea myös vanhana, tekijän intentioita korostavana semioosina, jolloin diabolikkoihin kohdistuva hyökkäys on valtarakenteita ehkä oikeutetustikin horjuttava tulkinnallinen strategia. Tällöin Casaubon lukee ystävineen nimenomaan vastakarvaan, valtavirtaa vastaan. Diabolikkojen semioosi on olennaisesti Traditiota kunnioittavaa, kirjoittajien keskinäisiä viittaussuhteita ja intertekstuaalisuutta yli kaiken korostava lukutapa. Silloin se myös tarkoittaa, että diabolikkojen semioosissa ilmenee fundamentalistinen salapoliisityö: mitä tekijä halusi sanoa kytkemällä tekstinsä johonkin aiempaan Tradition tekstiin? Vaikka diabolikot näyttävät korostavan salaisuuden merkitystä enemmän kuin kirjoittajan osuutta, he eivät hylkää jälkimmäistä, vaan pitävät tätä olennaisesti viestintuojana, initiaattina. Aktuaalisen lukijan näkökulmasta vaikeaksi semioosien keskinäisen arvioimisen ja arvottamisen tekee kuitenkin se, että varsinaisia lukemisen perustilanteita ei ole – jokainen semioosin kuvaus paljastuu lukijalle Casaubonin perspektiivistä käsin.

Tutkielman kolmas ja viimeinen luku pyrkii niin ollen analysoimaan *Foucaultin heilurissa* ilmeneviä lukurooleja ja niiden suhteita tekijyyteen ja merkityksen synnyttämiseen. Jos romaania luetaan sitä käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa toistuvia kantoja vastaan ja pyritään pitämään eräänlainen diabolikkojen puolustuspuhe, itsensä ehdoilla toimiva romaani myös raottaa paremmin kantaansa lukijuudesta – tähän saakka Econ kommentaattorit ovat olleet liiankin innokkaasti pitämässä diabolikkoja automaattisesti fanaatikkoina ja omaksumassa Casaubonin ylimielistä asennetta asiakkaisiinsa (ks. esim. Knuuttila 2005b, 203). Kyse on siis parodian ja fanatismien välisen vyöhykkeen tutkimisesta, jonka avulla pyritään tavoittamaan, mitä edellytyksiä formaalilla luennalla on kohdata tekstin poliittiset ulottuvuudet ja edelleen, millä edellytyksin lukija voi tavoittaa tekijällisen luennan, kun konventioihin kirjatut tulkintayhteisölliset normit estävät häntä, ja millä edellytyksin lukija on valmis kuuntelemaan, lukemaan.

### 3.1 Hermeettinen semioosi ja initiatorinen hermeneutiikka

Voitaneen melko suurella todennäköisyydellä esittää, että puhtaasti kielellisenä ilmiönä merkityksen sosiaalinen lähtöpiste on kirjaimellisessa merkityksessä (Eco 1990, 5). Se on luonnollisin kielellisen sopimisen ja yhteistyön muoto: ilmaus merkitsee sitä, mitä sen on *sovittu* merkitsevän. Myös Derrida uskoi tuon ensisijaisuuden logosentrismikritiikkinsä ytimeen, joka käsitti myös oppositioparissa kirjaimellinen/metaforinen ensiksi mainitun valta-aseman. Kirjaimellinen merkitys synnyttää tilan, joka suo kytkeytymisen muihin mahdollisiin merkityksiin. Jokaisessa kielen ilmauksessa tämä otetaan lähtökohdaksi huolimatta siitä, että ilmauksen ja referentin suhde onkin pohjimmiltaan keinotekoinen ja sopimustenvarainen.<sup>104</sup> Christopher Butlerin mukaan kirjaimellisten merkitysten lisäksi lukija kohtaakin aina myös implikaatiot, ja implikaatioiden ymmärtäminen edellyttää "tiedon ja uskon taustaa" (Butler 1984/1986, 1–2).

Tämä ei tarkoita, että kirjaimellinen merkitys olisi itsessään ainoa oikea ja uskosta luopuminen avaisi lukijalle tekstin "oikean" merkityksen. Kirjaimellinen merkitys vain asettaa tulkinnan alustavat kriteerit. Näin ollen jokaiseen tulkintaan sisältyy myös metatulkinnallinen vaatimus: on kyettävä hahmottamaan tulkinnan prosessissa muodostuvien erilaisten merkitysten keskinäisiä etäisyyksiä ja suhteita. Tekstin validiteetti voidaan tavoittaa vain, kun kaikki tekstin esiin nostettavat merkitykset suhteutetaan kirjaimelliseen merkitykseen. Täten mahdollistuvat jopa vastakkaiset tulkinnat samasta tekstistä – kumpikaan ei ole silti välttämättä toista parempi. Econ mukaan tekstit sietävätkin vastakkaisia luentoja ja vaikka ei voitaisikaan määrätä, mikä merkityksistä on oikea, voidaan enemminkin sanoa, mitkä eivät ehdottomasti ole (Eco 1990, 42; ks. myös Knuuttila 2005a, 38–39).

Kielen ja maailman keinotekoinen suhde on varsin myöhäinen oivallus. Pitkään pidettiin selvänä länsimaisessa ajattelussa, että kielen ja maailman välillä on looginen vastaavuus. Sitä kuvastaa myös renessanssiajan usko mikrokosmoksen ja makrokosmoksen, ihmisen ja maailmankaikkeuden väliseen korrelaatioon (Eco 1990, 24–27; Faivre 1994, 10–11).<sup>105</sup> Tämä kaksinaisuus vaihtui sittemmin Foucault'n mukaan

104 Perustasolla kyse on ilmauksesta, sisällöstä ja konnotaatiosta eli lisämerkityksestä. Sika (ilmaus) on eläin, jota pidetään arkikielenkäytössä ja kulttuurisessa koodeksissa mudassa möyrivänä turpeana olentona (sisältö) ja ihmiseen kohdistettuna nimityksenä sillä on selvä konnotaatio kyseisestä ihmisestä erityisenä likaisena tai käytöstapoja omaamattomana henkilönä (Eco 1990, 29–30). Hermeettisen semioosin päättelykaava voisi sen sijaan perustaa itsensä vaikkapa sille, että sika on todellisuudessa varsin siisti eläin, jolloin sikaan liitetty konnotaatio olisi luonteeltaan huomattavasti positiivisempi. Tämä on kuitenkin välittömässä ristiriidassa yleisen hegemonisen porsas-käsityksemme kanssa, minkä suhteen hermeettisen semioosin tulkinnasta muodostuisi vallitsevaan tulkintaan nähden varsin marginaalinen ja siten konfliktialtis. Konnotaatio onkin näistä kolmesta merkin tulkinnan elementistä paitsi arbitraarisin myös tärkein. Hermeettinen semioosi on valinnut konnotaationsa eri tavoin kuin konventionaalisiin luentoihin nojaavat, mutta yhtä kaikki jokainen tulkinta on konnotaatioiltaan enemmän tai vähemmän mielivaltaisen.

105 Vastaavuususkko sinänsä on vielä renessanssiakin vanhempi ilmiö ja polveutuu mahdollisesti 200-luvun



kolmen elementin päättymättömäksi spiraaliksi, kun renessanssin ihminen kehitti termin ja merkityksen välisiä suhteita kuvatakseen "samanlaisuuden" (Foucault 1966/1994, 31–32). Samanlaisuus mahdollisti valtavan symbolisen ekspansion renessanssiajan ihmisen tajunnassa: ilmaukset eivät viitanneet vain aktuaalisen maailman referenttiinsä, vaan kuvasivat myös "jotakin muuta".<sup>106</sup> Sama koskee myöhempää dekonstruktiota, jossa katsotaan merkin olevan ""something by knowing which we know something *else*" (Eco 1990, 28).<sup>107</sup> Juuri tätä kokonaisvaltaista semioosia Eco kutsuu hermeettiseksi.

"I shall call Hermetic drift the interpretive habit which dominated Renaissance Hermetism and which is based on the principles of universal analogy and sympathy, according to which every item of the furniture of the world is linked to every other element (or to many) of this sublunar world and to every element (or to many) of the superior world by means of similitudes or resemblances. It is through similitudes that the otherwise occult parenthood between things is manifested and every sublunar body bears the traces of that parenthood impressed on it as as *signature*." (emt., 24.)

Samanlaisuus on hermeettistä semioosia määräävä sääntö. On vain määriteltävä, mistä tämä samanlaisuus koostuu. Renessanssiajan muistiteknikat ovat hermeettisen semioosin pohjana tässä suhteessa valaisevia. Niissä eritellään luontoa mm. substanssin samanlaisuuden, määrän samanlaisuuden, metonymian, homonymian, ironian, vastakohtan, merkin, kielellisen samankaltaisuuden, tyyppin ja lajin pohjalta (Eco 1992/2002c, 46). Hermeettisen aksioman mukaan esimerkiksi orkidean ja miehen kivesten välillä on selvä yhteys niiden toisiaan muistuttavan rakenteen vuoksi, minkä johdosta voitaisiinkin uskoa, että kasviin kohdistettu toiminta vaikuttaa (epäsuorasti) myös kiveksiin (Eco 1992/2002b, 29). Tätä sääntöä Eco luonnehtii toisaalla erilaisten suhteiden samanlaistamiseksi ("homologation of different relationships"), jolloin esimerkiksi morfologisesta analogiasta johdetaan funktionaalinen analogia (Eco 1992/2002c, 50). Yksistään tämä esimerkki osoittaa, että kyse on siinä mielessä uskosta tai uskomusjärjestelmästä, että asioiden välisiä symbolisia vaikutussuhteita ei voida empiirisesti todentaa. Nykypäivänä renessanssiajan ajattelu onkin toimivaa ainoastaan saman, esimerkiksi morfologisen diskurssin piirissä (muoto muistuttaa toista muotoa) ja

---

uusplatonismin ja gnostilaisuuden värittämästä maailmankuvasta (ks. esim. Eco 1992/2002b, 30–31).

106 Foucault'n mukaan tämä aiheuttaa myös kielen eriytymisen luonnosta: usko kirjoitettuun sanaan lisääntyi ja kielestä muodostui olio sinänsä, jonka ei enää tarvinnut toimia luonnon peilinä (Foucault 1966/1994, 43–44).

107 Määritelmän suhteen on huomioitava, että vielä *A Theory of Semiotics* -klassikossaan (1976/1979) Eco määrittelee merkin seuraavasti: "I propose to define as a sign *everything* that, on the grounds of previously established social convention, can be taken as *something standing for something else*" (emt., 16). Sen perusteellahan ainoastaan "established social convention" näyttäisi erottavan merkkitutkimuksen dekonstruktioista. Tästä huolimatta Econ myöhemmän, dekonstruktiota koskevan määritelmän on katsottava tarkoittavan ennen kaikkea dynaamista, pois päin merkin kirjaimellisuudesta etenevää viittausta. Siinä missä merkki seisoo omillaan, mutta viittaa johonkin muuhun, dekonstruktion merkki on ikäänkuin jatkuvasti luhistumassa johonkin muuhun. Myöhemmin Eco täydentää kuitenkin merkin määritelmää peircelandaisen rajoittamattoman semioosiksen suuntaan: "Therefore a sign is 'anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum'" (emt., 69). Tätä rajoittamattoman semioosiksen eroa hermeettiseen Eco on eritellyt artikkelissaan *Unlimited Semiosis and Drift: Pragmaticism vs. "Pragmaticism"* (ks. Eco 1990, 23–43).

ongelmia syntyy heti, jos tämän ajattelukaavan katsotaan kattavan kaikki muutkin universumia koskevat diskurssit. Näin ollen tämänkaltaiset merkityksenmuodostamisprosessit eivät ole maailmojen välisiä, vaan yksittäisissä maailmoissa käyttöehdot toteuttavia. Myöhäismodernin maailmakuvan omaksuneet ihmiset tiedostavat olevansa toimijoita kymmenissä ellei sadoissa erilaisissa diskursseissa, joissa ilmauksilla on kyseiseen diskurssiin sitoutuneet merkityksensä. Tällaisessa todellisuudessa symbolinen ajattelu on poliittisesti ottaen jollei vaarallista niin ainakin marginaalista.

Tästä huolimatta hermeettisen semioosin hyödyntäminen on lähes arkipäiväinen ilmiö. Kuten edellisessä luvussa totesin, luova abduktio hyödyntää maailmojen välisyyttä soveltamalla erilaisia arvauksia tutkiessaan asiantiloja. Hermeettinen semioosi testaa jotakin mahdollisen maailman – toisen diskurssin – aksioomaa aktuaalisen maailman – käsillä olevan diskurssin – asiantilaan ja tämä testaus, arvaus, on pohjimmiltaan abduktiivinen. Emme tietenkään ajattele maailman olevan itsessään mysteeri tai jokaisen arjen ilmiön tarkoittavan jotain muuta kuin itseään, mutta kaunokirjallisuuden lukemisessa tilanne voi olla toinen. Samoin on käytännössä jokaisessa päättelyä vaativassa toimenpiteessä: abduktio on oikean toimenpiteen valitsemista oikeassa tilanteessa, oikean vastaavuuden valitsemista tilanteessa, jossa tarvitaan puuttuvan vastaavuuden löytämistä ja ongelmallisten katkojen tilkitsemistä.

Renessanssiajan maailmankuva on hyvin vieras luonnontieteellisen maailmankuvan omaksuneelle modernille ihmiselle. Siten myös esoterismi, jonka kulta-aika oli renessanssissa, näyttäytyy yhtä marginaalisena ja herkkäuskoisena liikehdintänä kuin *Foucaultin heilurissa*. Uskonnonhistorioitsija Antoine Faivre mukaan esoterismi on perinteisesti nähty "salaisena oppialana", mutta tosiasiallisesti se on eksklusiivista ja salaista vain näennäisesti. Jokaista olemassa olevaa symbolia, myyttiä tai okkultistista salaisuutta voidaan lähestyä hermeneuttisesti, kerien kuin sipulia salaisuutta auki: "There is no ultimate secret once we determine that everything, in the end, conceals a secret" (Eco 1994, 5). Keskeistä on tällöin initiaation eli henkilökohtaisen vihkiytymisen merkitys. Esoterismissa onkin kyse *initiatorisesta hermeneutiikasta*.

Econ romaanin eversti Ardenti on tämän suhteen hyvin kiinnostava henkilöahmo. Esitellessään viestiä Garamondin väelle, hän monessa kohtaa argumentoi vetoamalla siihen, kuinka "kaikki tietävät" – jopa sellaisissa kohdissa joita monikaan ei todellisuudessa tunne (esim. FH, 163; PF, 156). Salaisen tiedon paradoksi on tällöin juuri siinä, että sen merkitys retorisoidaan yleisesti tiedetyksi: "kaikki tuntevat sen", "se on ilmiselvää". Nykytieteen käytäntöjen ja länsimaisen argumentaatioteorian valossa hämärä

vetoaminen "jokaiseen" auktoriteettina on enemmän tai vähemmän epäonnistunutta argumentointia (vrt. Kakkuri-Knuutila 1998/2002, 164). "Kaikki" on kuitenkin hermeettisen semioosin ydin: jokainen todentaa toisen, kaikki liittyy kaikkeen.

Henkilökohtaisesta vihkiytymisestä huolimatta initiaatio tarkoittaa myös liittymistä yhteisöön, so. vihkiytymistä tulkintayhteisöön (Faivre 1994, 5–6). Siksi on paradoksaalista, että esoterismia luonnehtii toisaalta äärimmäisyyteen menevä subjektiivisuus. Faivren mukaan kyse on siitä, että korkeamman asteen "tieto" on vain yksilöllisesti koettavissa ja sitä voidaan jakaa korkeintaan "subjektiivisuuden diskurssin" puitteissa siten, että kuvaillaan paitsi tietoa myös keinoja ja tekniikoita joilla tietoon päästiin käsiksi (emt., 5). Osuva on Aglièn kuvaus *Foucaultin heilurissa*:

"Se että joku on vihitty ei merkitse, että hän on mystikko. Vihkimys, initiaatio, se että spontaanisti ymmärtää sellaisen mitä järki ei pysty selittämään, on syvälinen prosessi, hengen ja ruumiin hidaskuutos, joka voi johtaa yliluonnollisten kykyjen kehittymiseen, jopa kuolemattomuuteen, mutta se on hyvin yksityinen, salattu prosessi. Se ei huuda itseään julki, se on pidättyväinen, ja ennen kaikkea se on tervejärkinen ja hallittu tapahtuma. Siitä johtuu, että Maailman valtiat ovat initioituja, mutta eivät hullaannu mystiikkaan. Heille mystikko on orja jossa jumalallinen näyttäytyy, ja jonka avulla salaisen näkyviä ilmentymiä voi tarkastella. Initioitu käyttää mystikkoa samalla tavalla kuin hän käyttää puhelinta, saadakseen yhteyden etäällä olevaan, tai niin kuin kemisti käyttää lakmuspaperia tarkkaillakseen mitä muutoksia aineessa tapahtuu. Mystikko on käyttökelpoinen, hän on havaintoesitys, hänestä voi nähdä. Initioidun sensijaan tunnistaa vain toinen initioitu. [...] Mystisismi on demokraattinen ilmiö, jopa demagoginen ilmiö, initiaatio aristokraattinen. (FH, 240.)<sup>108</sup>

Näkemyks initaatiosta muutosprosessina, johon kuuluu olennaisena osana tekstin lukeminen, on esillä jo *Ruusun nimen* jälkikirjoitus: "Text is meant to be an experience of transformation for its reader" (Eco 1983/1985, 53). Oikeammin tämä voidaan nähdä vähintään kahdenlaisena muutosprosessina: toisaalta muutoksena, joka syntyy lukijassa tekstin intuitiivisen ymmärtämisen tuloksena, toisaalta muutoksena, jossa teksti saa ymmärrettävän muodon. Luonnollisesti ensin mainittu muutos lukijassa merkitsee subjektiivisten vaikutelmien keräytymistä yhteen ja kokonaan eri asia on, miten lukijan on mahdollista jakaa nämä vaikutelmat muiden kanssa.

Näin ollen esoteerisuuteen nojaavan initiatorisen hermeneutiikan varaan muodostuu samaan aikaan sekä konsensusta kaihtava, äärisubjektivistinen että yhteistä jaettava tietoa (ja tulkintoja), Traditiota vaaliva koulukunta. Luonnollisesti tulkintayhteisön sisälle jäsentyy dogmatiikan ja harhaopin jatkuva dialektiikka, kysymysten sarja siitä, mitä

---

108 "Non è la stessa cosa essere un iniziato ed essere un mistico. L'iniziazione, la comprensione intuitiva dei misteri che la ragione non può spiegare, è un processo abissale, una lenta trasformazione dello spirito e del corpo, che può portare all'esercizio di qualità superiori e persino alla conquista dell'immortalità, ma è qualcosa di intimo, di segreto. Non si manifesta all'esterno, è pudica, e soprattutto è fatta di ludità e di distacco. Per questo i Signori del Mondo sono iniziati, ma non indulgono alla mistica. Il mistico è per essi uno schiavo, il luogo di una manifestazione del numinoso, attraverso il quale si spiano i sintomi di un segreto. L'iniziato incoraggia il mistico, se ne serve come lei si serve di un telefono, per stabilire contatti a distanza, come il chimico si serve della cartina di tornasole, per sapere che in qualche luogo agisce una sostanza. Il mistico è utile, perché è teatrale, si esibisce. Gli iniziati invece si riconoscono solo tra di loro. [...] Il misticismo è un fenomeno democratico, se non demagogico, l'iniziazione è aristocratica." (PF, 228–229.)

on yksilössä tapahtuva henkinen muutos ja onko tämä prosessi kuvailtavissa. Näin on itse asiassa jokaisessa tulkintayhteisössä. Vastakarvaanluennat vievät tulkintayhteisön dogmeja eteenpäin, uudistavat luentoja, kun taas tulkintayhteisön fundamentaali siipi on keskittynyt ylläpitämään ja vahvistamaan hyväksi havaittuja luentoja. Tosiasiassa näiden siipien välinen kiistely on edellytys paitsi tulkintayhteisöjen säilymiselle myös niiden kohteena olevien tekstien välittymiselle yli sukupolvien.

Dogmatiikan ytimen muodostaa esoterismissa *Traditio*, katkeamattomaksi uskottu ketju todellisia tai myyttisiä "ikuisen filosofian" ("philosophica perennis") merkkihenkilöitä aina Hermes Trismegistoksesta Platoniin (Faivre 1994, 7). *Traditio* käsitteenä tuli tunnetuksi vasta 1800-luvulla, ja tämän myöhäisyyden vuoksi esoterismi nojaakin varsin pitkälti historiaan legitimoidakseen olemassaolonsa. Zoroaster, druidit ja Pythagoras on kuitenkin auktorisoitu vasta jälkeempään. (emt., 35). Esoterismi toisin sanoen konstituoi historian katkeamattomana kertomuksena, joka muistuttaa paljolti Casaubonin kumppaneineen työstämää temppeleherrojen aloittamaa viestijuoksua tai nykyisen kirjallisuusinstituution muodostamaa kuvaa länsimaisesta kirjallisuushistoriasta. Kyse ei ole niinkään salaliitosta, vaan salatusti katsotun tiedon jatkumosta, joka on löydettävissä uudelleen eksoteeristen opinkappaleiden ulkopuolelta – tai paremminkin kätkeytyneenä eksoteerisiin opinkappaleisiin niissä määrin kuin ne viittaavat itseensä kätkeytyviin mysteereihin.

Käsitellessään teologian ja teosofian varhaisia erontekoja Faivre linjaa osuvasti myös kahden fanatismien välisen keskeisen eroavaisuuden: siinä missä teologi pyrkii määrittelemään, rajaamaan ja pysäyttämään luennat, teosofi tavoittelee laajempia yhteyksiä ja pyrkii pitämään tulkinnan liikkeessä (Eco 1994, 114). Ensiksi mainitun kohdalla historiallisesti merkittäväksi voidaankin katsoa tämän unilineaarisen ajattelun kolme periaatetta: identtisyys ( $A=A$ ), ei-vastakkaisuus ( $A$  ja  $ei-A$  eivät voi päteä samanaikaisesti) ja "excluded middle" (joko  $A$  on totta tai  $A$  ei ole totta ja kolmatta vaihtoehtoa ei ole) (Eco 1992/2002b, 27). Hermeettisyys teosofian muotona on kuitenkin tämän ajattelun negaatio. Vastakkaiset tulkinnat ( $A$  ja  $ei-A$ ) voivat päteä samanaikaisesti, identtisyys ei ole välttämätöntä ja mikä tärkeintä: aina on mahdollisuus kolmanteen vaihtoehtoon,  $A$ :han kätkeytyneeseen mysteeriin (emt., 29). Kausaalisuuttakaan ei tarvita, sillä se mikä oli jälkeen voi nyt edeltää sitä mikä oli ensin. Ei-kausalisuus ilmeneekin parhaiten esoterismin tavassa auktorisoida profeettansa jälkikäteen. Samoin Econ romaanissa Casaubon ystävineen päättelevät, että eri historian elementit ovat olemassa vain Suunnitelman keksimistä varten. Tätä kausaliteetin nurinkääntämistä Eco kutsuu *post hoc, ergo anto hoc* -päätteeksi: "a consequence is assumed and interpreted as the

cause of its own cause" (Eco 1992/2002c, 51). Mainitun kivesten ja orkidean välisen hermeettisen analogian kohdalla tämä tarkoittaa etymologisen "väärän vihjeen seuraamista": orkidea tulee kreikan sanasta "orchis", joka tarkoittaa "kivistä" (emt., 51). Helen Bennetin sanoin hermeettinen semioosi hyvistä aikeistaan huolimatta saattaa kaatua omaan mahdottomuuteensa: "Hermetic semiosis sought to point to a 'Fullness of Meaning' but since it did so by positing a principle of universal contradiction, it opened interpretation to an endless drift" (Bennett 1998, 82).

Econ mukaan siirtyminen fundamentaalista semioosista – jota kuvaa parhaiten luostarilaitosten harjoittama kirjaimellisuuteen pyrkivä eksegetiikka – hermeettiseen semioosiin tapahtui italialaisessa renessanssissa: keskiajalla vaikuttanut aristoteelinen painotus sai hiljalleen väistyä uusplatonismiin ja hermeettisen tradition tieltä (Eco 1990, 18). Uusplatonismi sai ajan saatossa yhä vahvempia muotoja: universaali analogisuus asioiden välillä, kaikkien mahdollisten elementtien linkittyminen toisiinsa samankaltaisuuden ("similitudes") ja yhdennäköisyyden ("resemblances") nojalla nousivat hermeettisen tradition johtavaksi periaatteeksi (Eco 1990, 24). Se suorastaan kehotti etsimään merkityksiä kirjaimellisen takaa: kaikella on salattu luonteensa ja salatut yhteydet toisiin merkkeihin ja ilmiöihin – yhteydet ovat olemassa, riippumatta toisten merkkien ja ilmiöiden ilmiöistä tai sisällöistä. Pohjimmiltaan hermeettisen semioosin oli siis vain päätettävä, miten tämä samankaltaisuus määräytyi, millaisten tulkintasääntöjen nojalla kahden olion välille voitiin muodostaa analogia. Samalla se tuli kuitenkin paljastaneeksi loputtoman joustavuutensa. (Eco 1992/2002c, 45.)

Varhaisessa hermeettisessä semioosissa ilmaisun kirjaimellinen merkitys oli harvoin oikea. Ilmaisulla oli lähes aina salatut kytköksensä muihin referentteihin – kabbalistinen näkemys kielestä todellisuuden käytännöllisenä muokkaajana koettiin erityisen läheiseksi.<sup>109</sup> Kun yhteyksien ja analogioiden luominen perustui esimerkiksi homonymioiden (koiran suhde koirantähteen eli Siriukseen) ja ilmaisujen ääntämistapojen (kahden foneettisesti toisiaan lähellä olevan ilmaisun keskinäinen suhde) kaltaisten tulkintasääntöjen varaan, oli tästä luontevaa johtaa kaiken mahdollisen kytkeytyminen kaikkeen muuhun mahdolliseen (Eco 1992/2002c, 46). Eco kuvaa tätä *tout se tient* -periaatetta valheelliseksi siirtymäksi ("false transitivity"), jossa päättelystä "A on suhteessa x B:hen" ja "B on suhteessa y C:hen" johdetaan päätelmä "A on suhteessa y C:hen" (Eco 1992/2002c, 51). Muut hermeettisen semioosin keskeiset tulkintasäännöt

---

109 Alkujaan juutalaisen mystiikan taustalla oli ajatus, että Jumalan luomistyö saatettaisiin loppuun tulkitsemalla mahdollisimman huolellisesti vaikeaselkoisia tekstejä. Renessanssissa maagisen maailmankuvan ja humanismin liitto puolestaan vapautti Giovanni Pico della Mirandolan johdolla ihmisen tästä tekstidogmatiikasta ja vei magian harjoittajia ja filosofiä entistä enemmän sen näkemyksen pariin, jossa todellisuuden muokkaaminen on luomistyön jatkamista ja siten oikeutettua, olivatpa seuraukset mitkä tahansa.

perustuvat "helppouden periaatteille" ("principles of facility"), joissa asioiden väliltä etsitään epäilyn keinoin yhteyksiä, "signeerauksia"<sup>110</sup>. Epäily on viety niin pitkälle, että yhteyksien löytämisestä on tullut helppoa. Tässä mielessä onkin harhaanjohtavaa kutsua *Foucaultin heilurin* diabolikkoja herkkäuskoiksi, sillä he eivät usko mihinkään muuhun kuin "kiinteään pisteeseen maailmankaikkeudessa": kaikki muu on epäilyksenalaista. Ero Casauboniin ja hänen ystäviinsä onkin siinä, että romaanin päähenkilöt eivät usko edes tuohon kiinteään pisteeseen. Tämä onkin tässä tapauksessa ehkä keskeisin hermeettisen semioosin ja hermeettisen parodian välinen rajalinja: "contrary to contemporary theories of drift, hermetic semiosis does not assert the absence of any univocal universal and transcendental meaning" (Eco 1990, 27).

Kirkollisesta ankaruudesta vapautunut eurooppalainen ajattelu ei luonnontieteellisen maailmankuvan myötäkään hylännyt Jumalaa, pysyvän merkityksen mielekkyyttä. Vielä renessanssissa hermeettinen semioosi piti kiinni siitä, että kaikki on yhteydessä kaikkeen, koska sen ylä- tai ulkopuolella oleva transsendentti Yksi pitää siitä huolen. Tämä uusplatonistista Yhtä pidettiin kaikkien vastakkainasettelujen tuolla puolen olevana niiden perimmäisenä prinssiippinä, jossa tapahtuu *coincidentia oppositorum*, vastakohtien yhteen lankeaminen (Yates 1964/2002, 48; Eco 1990, 27). Perimmäistä Yhtä voidaan kuvaila seuraavasti: "All and None and the Unspeakable Source of Everything at the same moment, permits everything to connect everything else by a labyrinthine web of mutual referrals" (emt., 27). Maailmaa pidettiin siis yhtenä suurena merkitysten, olioiden, asioiden ja objektien, merkkien ja referenttien suurena labyrinttina, eikä edes teologinen suure Jumala välttynyt siltä. Tämä on ymmärrettävää, sillä jo yksin kabbalakin perusti itsensä Jumalan sanan tulkinnalle. Jos olevaan itseensä oletetaan siis kätkeytyvän mysteeri, Yksi, myös kaikkiin olevan partikkeleihin täytyy kätkeytyä mysteeri. Faivre erottelee tämän pohjalta vähintään kahdenlaisia korrespondensseja, jotka leimaavat esoterismia: ensinnäkin vastaavuudet luonnossa ja maailmojen välillä (vastaavuudet luonnollisen maailman ja ikuisen maailman partikkeleiden välillä) ja toiseksi luonnon ja tekstien välillä, jolloin maailma nähdään pohjimmiltaan lingvistisenä ilmiönä (Faivre 1994, 10–11).

Esoterismi kokoaa siis yhteen ne lukutavat, jotka poikkeavat kirjaimellisesta:

"Basically it is a question of different levels of reading. The exoteric corresponds to the literal or moral level, the esoteric to the analogic level, the allegorical and symbolic situated in between. But the problem of relationship between esotericism and exotericism is posed today in a more interesting way, especially of the notion of Tradition." (emt., 33.)

---

110 Signeeraus on täsmällinen esimerkki tavasta, jolla merkki viittaa olennaisesti toiseen merkkiin: nimikirjoitus on kantajansa jälki, todistus olemassaolosta.

Eksoterismin ja esoterismin välinen tulkinnallinen kiista on siis edelleen liitettävissä kaikenlaisten tekstien, ei vain uskonnollis-hengellisten tekstien lukemiseen – paitsi runoutta ja kertomuksia, tämä koskee myös Immanuel Kantin *Puhtaan järjen kritiikin* (1781) kaltaisia tekstejä, so. kaikkia tekstejä, jotka on tuotettu jotakin lukijoiden joukkoa silmälläpitäen (Eco 1992/2002a, 67). Tällainen pulloposti – joka on arkkiesimerkki tekijättömästä tekstistä – on Econ hyödyntämä metafora kaikkiin vähänkään avoimiin teksteihin, joihin törmätessään lukija joutuu turvautumaan laajaan ensyklopediseen osaamiseensa (emt., 67–68). Jokainen lukija, joka löytää rannalta pullopostia, joutuu myös ratkaisemaan suhteensa sekä eksoteeriseen että esoteeriseen luentaan.

Esoteerinen luenta on aina myös salapoliisin harjoittamaa luentaa. Jokainen teksti, ilmiö, asiantila on potentiaalinen vihje tai avainteksti, kun kysymyksessä on rikokseen liittyvä quest. Ecolle epäily on kiinteä osa tulkintaa, eikä sinällään mitenkään patologista tai paranoidia: etsivä – sekä henkilöahmona että lukijaroolina – toimii epäillen, etsien käsillä olevasta aineistosta ilmeisiä joskaan ei välttämättä niin tärkeitä tuntuja elementtejä, jotka voivat olla todisteita jostakin muusta, tärkeämmistä ja ilmeisistä elementeistä (Eco 1992/2002c, 48). Etsivä kuitenkin pyrkii selityksen ekonomisuuteen, yksittäisen syyn määräävyyteen ja kaikkien todisteiden yhteensopivuuteen (emt., 49). Paranoidi luenta pyrkii päinvastaiseen samalla epäilyn metodilla. Siinä mielessä Econ esitys dekonstruktion ja varhaisen esoterismin sukulaisuudesta on hyvinkin osuva: dekonstruktio maallistaa esoterismin, poistaa hermeettisestä semioosista tuonpuoleisuususkon ja korvaa mysteerin mielivallalla ja parodialla.

Siltikin se, mitä voitaisiin nimittää paranoidiksi luennaksi on monessa määrin varsin suhteellista. Herkkäuskoisuus ei sinänsä ole vielä paranoiaa. Pikemminkin aktiivinen fundamentaalisen tulkinnan huomiotta jättäminen alkaa vasta lähestyä sitä. Toiseksi tekstin muodon asettaminen tiettyyn genreen tai tekstikategoriaan ohjaa aina tekstin ymmärtämistä. Tästä huolimatta Brian McHale on väittänyt ontuvasti Econ romaanin diabolikkojen edustavan paranoidia tulkintayhteisöä (McHale 1992, 167). Jos paranoidi lukeminen katsotaan totaalisesti tekstin ja tekstin ulkopuolen (aktuaalisen maailman, tekijän maailman) sulautumiseksi yhteen, se itsessään ei tee vainoharhaisuudesta vaarallista. Tekstijonojen, tekstimosaiikkien ja tekstimaailmojen taustalla uskotaan olevan salainen hallitsija, perimmäinen totuus, oikea tulkinta – Belbon sanoin hullun päähänpinttymä (FH, 77; PF, 76). Näinhän on laita hyvin perustavanlaatuisimmassakin arkipäiväisessä luennassa: uskomme, että bussiaikataulut

pitävät paikkansa, eikä niihin sisälly sen kummempaa salaisuutta. Tätä merkitsee bussiaikataulun valittu konteksti: linja-autoasemalla pidämme sitä kuvauksena aktuaalisesta maailmantilasta, mutta runokirjassa emme usko sen pätevän lähimmällä linja-autoasemalla. Usko siihen, että valituissa oloissa teksti ja tekstin ulkopuoli ovat erottamattomat, on itse asiassa hyvin luonnollinen osa elämäämme – ja näihin totuuksiin uskomme hyvinkin totaalisesti.

Myöskään tulkinnallinen pluralismi sinänsä, vastakkaisena mahdollisimman suoralle ja yksimerkitykselliselle puheaktille, ei vielä ole paranoidia lukemista. Tällaista pragmatismiin taipuvaista lukutapaa puoltavat niin akateeminen tiedeyhteisö kuin mikä tahansa tietoa järjestelevä kirjastohoitajien kolonnakin (McHale 1992, 169–170). Jokainen fiktiivinen teksti sietää useampia erilaisia tulkintoja, eikä fiktionlukijoita pidetä mitenkään yleisesti vainoharhaisina. Eco toteaaakin, että esimerkiksi sanojen "while" ja "crocodile" yhdistymisen huomaaminen samassa kontekstissa ei vielä ole paranoidia, vaan sen spekuloinnin aloittaminen, mitkä ovat näiden sanojen väliset mysteeriset motiivit (Eco 1992/2002c, 48). Jos He – todelliset initiaatit – ovat olemassa, ovat He tämän perusteella paranoideja, mutta Casaubon, Belbo ja Diotallevi ovat samassa määritelmässä monin verroin vainoharhaisempia. Näin ollen on lopulta hyvin epäselvää, missä vaiheessa lukemisesta tulee paranoidia. Sitä vastoin selvää on, että paranoiaa on koettu hyödylliseksi käyttää ennemminkin poliittisena lyömäaseena kuin vain kategorisena ja objektiivisuuteen pyrkivänä määrittely-yrityksenä. Siinä missä Eco sinnikkäästi linjaakin hermeettisen semioosin puutteita, hän mielenkiinnolla osoittaa, että lukemisessa yleensä huomattavasti kirjaimellista merkitystä kiinnostavampi, poleemisempi ja rikkaampi on juuri hermeettinen semioosi. Myös Jacobo Belbo nimeää diabolikot hulluiksi ja evää näiltä logiikan: "Hullu ei piittaa logiikasta, hänellä on omat oikotiensä. Hänelle kaikki käy perusteluksi kaikelle." (FH, 77.)<sup>111</sup> Silti hän suorastaan etsii kustantamoonsa ihmisiä, jotka puhuvat Temppeleherroista – joihin hänen mukaansa jokainen hullu aina jossain vaiheessa vetoaa.

Koska lähtökohtaisesti paranoidi luenta on niin luontevaa nähdä negatiivisessa valossa sen marginaalisuuden tähden, sen näkeminen neutraalimmin edellyttää etäisyydenottoa hegemoniseen tulkintayhteisöön, samaan johon Casaubon, Belbo ja Diotallevi kertomuksen alusta lähtien kuuluvat. Patrick O'Donnell on esittänyt paranoian ilmenevän mekanismina, jolla järjestetään uudelleen sisäistä ja ulkoista todellisuutta ja jolla saatetaan sattumanvaraisuuksia ketjuihin ja ryhmittymiin. Edelleen se on myös narratiivinen prosessi. (O'Donnell 2000, 11–12.) Tässä mielessä paranoian voi

---

111 "Il matto invece non si preoccupa di avere una logica, procede per cortocircuiti. Tutto per lui dimostra tutto." (PF, 76.)



luontevasti nähdä vastauksena myöhäismodernin maailman hajaannukseen ja objektiivisesti yhtä mielekkäänä tapana luoda semioottisia labyrinthteja kuin ne keinot, joita hyödynnämme muutenkin järjestäessämme elämäämme erilaisiin jatkumoihin. Esoterismin ja vainoharhaisuuden kietoutuminen yhteen selittyy luontevasti sen kautta, että ensimmäisen piirissä elää vielä myöhäismodernissa ajassakin vahvana usko kaiken takana vaikuttavaan Ykseyden periaatteeseen.<sup>112</sup> Jatkan seuraavaksi tämän kysymyksen hahmottamista *Foucaultin heilurin* keskeisen tekstinkappaleen, eversti Ardentin viestin avulla. Se nimittäin luo monensuuntaisia jakolinjoja sekä fundamentaalien ja hermeettisten semioosin sisällä että niiden välille.

### 3.2. Eversti Ardentin viesti: tulkinta ja vastatulkinta

Suunnitelmaa ei olisi ilman Ardentin viestiä. Casaubonin kertomuksen Binah-osassa Garamond-kustantamoon saapuu salaperäinen eversti Ardent. Hänellä on mukanaan valokopio kopiosta, jonka hän väittää löytäneensä rakuuna Edouard Ingolfin jäämistöistä. Ardentin ja Casaubonin välillä käydään asiaan tiimoilta kiinnostava suukopu:

"Nyt minä esittelen herroille tuon tekstin. Suonette anteeksi että minulla on vain valokopio siitä. Se ei ole merkki epäluottamuksesta. En vain halua kuluttaa originaalia."  
"Mutta eihän Ingolfin paperi ollut originaali", minä sanoin. "Alkuperäinenhan oli pergamenttia."  
"Herra Casaubon, silloin kun alkuperäistä ei ole, viimeinen kopio on originaali."  
"Mutta Ingolf on voinut tehdä virheitä."  
"Sitähän te ette voi tietää. Minä tiedän että Ingolfin transkriptio on oikea, koska en ymmärrä mikä muu totuus voisi olla. Niinpä Ingolfin kopio on originaali." (FH, 148–149.)<sup>113</sup>

Ardenti olettaa Ingolfin löytäneen Provinsin katakombeista vuonna 1894 pergamenttikäärön, jonka olettaa edelleen kuuluneen temppeleherroille. Ardentin mukaan temppeleherrot olisivat paenneet vainojaan juuri Provinsin katakombeihin 1300-luvulla. Tieteellisesti päteviä todisteita tälle ei ole, sillä temppeleherrojen oikeudenkäynnin jälkeinen kirjallisuus on alan asiantuntijan, Casaubonin mukaan jäänyt okkultistisen

112 Antoine Faivre kirjoittaa esimerkiksi nykyajan astrologiasta, hermeettisten tieteiden lempilapsesta, seuraavasti: "Astrology still responds to a more or less conscious need to find once more in our uncentered and fragmented world the Unus Mundus, the unity of mankind and the universe, through an integral language based on the principle of similitude" (Faivre 1994, 95).

113 "Ora mostro a lor signori quel testo. Mi consentiranno di esibire una fotocopia. Non per diffidenza. Per non sottoporre a usura l'originale."  
"Ma quello di Ingolf non era l'originale," dissi. "Era la sua copia di un presunto originale."  
"Signor Casaubon, quando gli originali non ci sono più, l'ultima copia è originale."  
"Ma Ingolf potrebbe aver trascritto male."  
"Lei non sa se è così. E io so che la trascrizione di Ingolf dice la verità, perché non vedo come la verità potrebbe essere altrimenti. Quindi la copia di Ingolf è l'originale." (PF, 143.)

spekuloinnin tasolla. Se on myös syy, miksi Casaubon pitäytyi pro gradua tehdessään aikalaislähteisiin (FH, 61; PF, 60). Ardenti on saanut käsiinsä salaperäisen viestin vieraillessaan Ingolfin tyttären luona vieraillessaan ja olettaa sen olevan pergamenttikäärön käsin kopioitu versio.

Ardentin viesti koostuu kahdesta osasta. Viestin ensimmäinen osa on salakirjoitusta, jonka Ardenti on koodannut auki Trithemiuksen kryptografian purkuohjeilla. Hän olettaa myös Ingolfin osanneen tämän, luultavasti siksi koska Trithemius on tuttu auktori myös salatieteellisessä perinteessä. Viestin alkuosa kryptattuna joka tapauksessa kuuluu:

”Kuabris Defrabax Rexulon Ukkazaal Ukzaab Urpaefel Taculbain Habrak Hacoruin Maquafel Tebrain Hmcatuin Rokasor Himesor Argaabil Kaqaan Docrabax Reisaz Reisabrax Decaiquan Oiquaquil Zaitabor Qaxaop Dugraq Xaelobran Disaeda Magisuan Raitak Huidal Uscolda Arabaom Zipreus Mecrim Cosmae Duquifas Rocarbis” (FH, 150; PF, 144).

Tämän "demonisen liturgian" jokaisen sanan ensimmäisistä kirjaimista johdettu Ardentin viestin alkuosa muuttuu Trithemiukselta peräisin olevan kaksivaiheisen dekodauksen myötä muotoon "Les XXXVI inuisilles separez en six bandes" (FH 153; PF, 147) eli "36 näkymätöntä jaettuna kuuteen ryhmään" (FH, 153)<sup>114</sup>. Sen Ardenti kuittaa "eräänlaiseksi johdannoksi, erään ryhmän määrittelyksi, joka on kirjoitettu salakielellä rituaalisuudesta. Tämän jälkeen ritarit, jotka uskoivat näin saaneensa viestinsä sellaiseen muotoon, ettei kukaan pystyisi sitä tulkitsemaan, tyytyivät käyttämään omaa 1300-luvun ranskaansa" (FH, 153)<sup>115</sup>. Sata vuotta temppelikerrojen katoamisen jälkeen syntyneen Trithemiuksen ja temppelikerrojen yhteyden Ardenti perustelee kelttien viisaudella ja eräällä salaseuralla. Tämäkin aasinsilta on nähtävissä hermeettisen semioosin lukutapana, jossa seurauksesta tehdään syy tai paremminkin myöhempi perustellaan aiemmalla ja ne kytketään yhteen hyvin näennäisellä analogialla.

Ardentin viestin toinenkin osa koostuu yhtä avoimelta ja epäkoherentilta vaikuttavasta tekstipätkästä:

“a la ... Saint Jean  
36 p charrete de fein  
6 ... entiers avec saiel  
p ... les blancs mantiax  
r ... s ... chevaliers de Pruins pour la ... j. nc.  
6 foiz 6 en 6 places  
chascune foiz 20 a ... 120 a...  
iceste est l'ordonation  
al donjon li premiers  
it li secunz joste iceus qui ... pans

114 "I trentasei invisibili divisi in sei gruppi" (PF, 147).

115 "Si tratta di una sorta di intestazione, di costituzione di un gruppo, scritta in lingua segreta per ragioni rituali. Poi, per il mesto i nostri Templari, sicuri che stavano collocando il loro messaggio in un penetrabile inviolabile, si sono limitati al francese del quattordicesimo secolo." (PF, 147.)

it al refuge  
it a Nostre Dame de l'altre part de l'iau  
it a l'ostel de popelicans  
it a la pierre  
3 foiz 6 avant la feste ... la Grant Pute. « (FH, 153; PF, 147.)

Ardenti tulkitsee osan seuraavasti:

"PYHÄN JOHANNEKSEN (YÖNÄ)  
36 (VUOTTA) HEINÄVANKKUREIDEN (JÄLKEEN)  
6 (VIESTIÄ, JOIDEN) SINETTI (ON) MURTAMATTA  
(RITAREILLE JOILLA ON) VALKOISET VIITAT [ELI TEMPPELIHERROILLE]  
R(ELAP)S(I) PROVINSIN RITAREILLE JOILLA (VAIN)J(A)NC(E) [KOSTO]  
6 KERTAA 6 KUUDESSA PAIKASSA  
JOKA KERTA 20 (VUOTTA, YHTEENSÄ) 120 (VUOTTA)  
TÄMÄ ON SUUNNITELMA  
ENSIMMÄISET LINNAAN  
SITTEN [120 VUODEN JÄLKEEN] TOISET LIITTYVÄT NIIHIN (JOILLA) LEIPÄ  
SITTEN TURVAPAikka  
SITTEN MEIDÄN ROUVAMME JOEN TAKANA  
SITTEN POPELIKAANIEN MAJATALO  
SITTEN KIVI  
3 KERTAA 6 [666] ENNEN SUUREN PORTON JUHLAA." (FH, 154.)<sup>116</sup>

Ardenti johtaa näistä kahdesta tekstistä seuraavanlaisen tulkinnan: koska Ingolfin transkriptio on oikea ja koska Ingolf on varmaankin onnistunut tulkitsemaan nämä viestit koska Ardentikin onnistui, on alkuperäisessä pergamentissa kyse temppeleherrojen suurmestari Jacques de Molayn kuoleman kostamisesta, vuosisatoja kestävästä tehtävänä loppuun viemisestä, jonka määrä aktualistua vuonna 2000. Toinen osa viittaa siis Ardentin mukaan siihen, kuinka 36 temppeleherroaryhmää ovat kätkeytyneet eri puolille Eurooppaa ja alkuperäinen viesti jakautunut kuuteen osaan. Ensimmäisen viestin osa liitetään toiseen 120 vuotta siitä, kun temppeleherrot menivät maan alle, toinen osa kolmanteen 120 vuotta ensimmäisestä kohtaamisesta ja niin edelleen.

Romaanissa temppeleherroihin liittyvän todentamattoman legendan mukaan jotain poistui temppeleherrojen majapaikasta heinävankkureilla hiukan ennen näiden joukko-oikeudenkäyntejä. Ardenti katsoo tekstissä nimetyn viestijuoksun käynnistyneen vuonna 1344, ja kestävästä 600 vuotta, vuoteen 1944. Tämän jälkeen temppeleherroilla tai näiden jälkeläisillä on 66 vuotta aikaa valmistella varsinainen kosto. Ardenti on tulkinnut tekstistä esiin myös viittaukset niihin paikkoihin, joissa viestikapula vaihtuu. Linna, "niihin (joilla) leipä", turvapaikka, "meidän rouvamme joen takana",

116 "LA (NOTTE DI) SAN GIOVANNI / 36 (ANNI) P(OST) LA CARRETTA DI FIENO / 6 (MESSAGI) INTATTI CON SIGILLO / P(ER I CAVALIERI DAI) BIANCHI MANTELLI [I TEMPLARI] / R(ELAP)S(I) DI PROVINS PER LA (VAIN)JANCE [VENDETTA] / 6 VOLTE 6 IN SEI LOCATITÀOGNI VOLTA 20 A(NNI) FA 120 A(NNI) / QUESTO È IL PIANO / VADANO AL CASTELLO I PRIMII(ERUM) / [DI NUOVO DOPO 120 ANNI] I SECONDI RAGGIUNGANO QUELLI (DEL) PANE / DI NUOVO AL RIFUGIO / DI NUOVO A NOSTRA SIGNORA AL DI LÀ DAL FIUME / DI NUOVO ALL'OSTELLO DEI POPELICANT / DI NUOVO ALLA PIETRA / 3 VOLTE 6 [666] PRIMA DELLA FESTA (DELLA) GRANDE MERETRICE." (PF, 148.)

popelikaanien majatalo ja kivi muodostavat reitin, joka alkaa kaukana mystisessä Hyberboreassa<sup>117</sup> olevasta linnasta ja jatkuu Jerusalemin, Tiibetissä sijaitsevan Agarthan<sup>118</sup> kautta Ranskan Chartresiin, sieltä jonnekin Välimeren rannoille ja edelleen Stonehengeen. Suuren porton juhla on Ardentin mukaan Anti-Jerusalemin, uuden Babylonin nousu, joka temppeliherrauskomusten perusteella tapahtuisi toisella vuosituhannella. Lisäksi Ardenti laskee, että vuodesta 1344 toiseen vuosituhanteen tultaessa on kulunut 666 vuotta. Jotta Ardenti pystyisi tilkitsemään tätä kertomusta uskottavammaksi, hän kytkee kiven Graaliin, tekee Jeesuksesta arjalaisen ja yhdistää ne kelttiläisiin myytteihin ja kataareihin. Kaikki tämä on hänen mukaansa ilmiselvää.

Huomionarvoista onkin, että "tämä on suunnitelma": Ardenti ei tiedä, mitä temppeliherrat aikovat, hän sanoo tietävänsä vain suunnitelman aikataulun. Jos Suunnitelma nähdään tekstinä, tarkoittaa se, että Ardenti on saanut selville sen muodon tai puitteet, mutta ei sitä, mitä teksti tarkoittaa. Tekstin "sydän" on avoin. Eversti Ardentin motiivi Garamond-kustantamoon hakeutumiselle onkin hänen omien sanojensa mukaan "heittää syötti" (FH, 137; PF, 132). Ardenti katsoo, että historian saatossa temppeliherrojen viestijuoksu on katkennut. Tämän vuoksi hänen aikomuksensa on saada "oikeat henkilöt" liikkeelle sekä itseään ajatellen "etsiä sellaisia ihmisiä, jotka pystyvät auttamaan minua saamaan esiin oikeat vastaukset perinteiden labyrintista" (FH, 167)<sup>119</sup>. Koska temppeliherrojen historiaan liittyy niin paljon epäselvyyksiä, Ardenti päättelee niiden olevan osa suunnitelmaa (FH, 137–141; PF, 132–136).

Kun viestiä tarkastellaan kriittisen mallilukijan silmin, jossa otetaan huomioon sekä Casaubonin paranoidi mieli että Suunnitelman toteutuminen, on kysyttävä: kuka Ardentin esittelemän viestin lopulta on kirjoittanut, temppeliherrat, Ingolf vai Ardenti itse? Tätä ei ole huomioitu *Foucaultin heiluria* käsittelevässä tutkimuksessa oikeastaan lainkaan ja myös lukija sivuuttaa sen helposti sivuseikkana. Tosiasiassa lukijan on kuitenkin jakauduttava jo tässä vaiheessa sekä kriittiseksi että naiiviksi mallilukijaksi. Casaubonin kertomuksen naiivi lumo perustuu siihen, että lukija

---

117 Hyperborea on ensimmäistä kertaa tiettävästi Platonilla esiintyvä viittaus kaukana pohjoisessa sijaitsevaan myyttiseen tasankoalueeseen, jota on pidetty jumalten asuinsijana. Kansallissosialistien okkultistinen siipi otti myös Hyperborean myytin omakseen. Etsivä De Angelis paljastaa myöhemmin romaanissa Ardentilla olevan yhteyksiä SS:ään. Tämän lisäksi Ardenti kytkee Suunnitelmaan arjalaisuutta ja mm. SS-upseerin Otto Rahnin, joka tavoitteli toisen maailmansodan aikana Graalia Alpeilta ja katosi.

118 Agarthan on Ardentin ja esoteerisen perinteen mukaan maanalainen kaupunki jossakin Tiibetissä, jossa asuvat maailman todelliset hallitsijat: "He olivat kuulleet Agarthasta, maailman hallitsijan olinpaikasta, maanalaisesta kaupungista jossa maailman herrat hallitsevat ja ohjaavat ihmiskunnan historiaa" (FH, 163). / "Loro avranno sentito parlare di Agarthan, sede del re del mondo, la città sotterranea da cui i Signori del Mondo dominano e dirigono le vicende della storia umana" (PF, 156).

119 "[C]erco di pormi in contatto con persone che possano aiutarmi a cercare la risposta nei meandri del sapere tradizionale" (PF, 160)

uskoo temppeliherrojen salaliittoon, mutta samalla Ardentin mahdollisen osuuden huomioonottaminen on myös välttämätöntä romaanin kriittisen ymmärtämisen kannalta.

Olipa kopion, josta Ardenti on ottanut valokopion, kirjoittanut kuka tahansa, Ingolf, temppeliherrat tai joku muu, Ardenti on siinä mielessä tekstin kirjoittaja tai tulkitsija, että juuri hän liittää juuri temppeliherrat viestiin. Ardenti puhalttaa sille hengen, antaa sille merkityksen, *intentio lectorisin* tässä tapauksessa. Viestin kaksi osaa kytkeytyvät toisiinsa juuri sen takia, että Ardenti olettaa temppeliherrojen olevan viestin kirjoittajia<sup>120</sup>. *Intentio lectoris*, temppeliherrojen suunnittelema suurmestarinsa kuoleman kostaminen, on Ardentin tekstiin tuoma lisä, eikä välttämättä Ingolfin. Edouard Ingolfista Casaubon ja lukija saavat tietää ainoastaan sen, mitä Ardenti hänestä kertoo: että tämä ehkä löysi Provinsin maanalaisista luolista rasian, jonka sittemmin möi, ja rasiasta pergamentin, jota tulkitsi lopun ikäänsä kunnes katosi hämärissä olosuhteissa vuonna 1935. Toisaalta koska Ardentin mukaan originaali on kadonnut, Ardentilla itsellään on hallussa originaalin kopio ja Casabonin nähtävänä on ainoastaan valokopio kopiosta, voidaan varauksella olettaa, että myös jompikumpi tekstin osista on Ardentin itsensä tuottama ellei molemmat. Vaihtoehtoisesti jompikumpi voi olla Ingolfin aiemmin lisäämä osa. Ingolfin suhde temppeliherroihin perustuu sekin Ardentin lausunnolle, kuinka tämän jäämistöistä oli löytynyt temppeliherroja käsittelevää kirjallisuutta: mitään muuta näyttöä tälle ei ole. Tekstin alkuperäinen merkitys ja kirjoittaja jäävät siten arvoituksiksi. Ardentin viestin vaikutus sekä Casauboniin että lukijaan on kuitenkin hämmentävän tehokas: siitä huolimatta, että pitäisimmekin Casaubonin tavoin Ardentia herkkäuskoisena höyrypäänä, uskomme kuitenkin originaalin historiallisuuteen, uskomme siihen että Ardenti on löytänyt sen Ingolfin jäämistöistä, joka puolestaan on löytänyt sen Provinsin katakombeista. Mitä ikinä teksti tarkoittaakin, pidämme sen historiaa löytämisten sarjana totena.

Teksti on kaikesta huolimatta hyvinkin mielekäs. *Intentio operisin* kannalta se on vaikea ja monitulkintainen juuri avoimuutensa ja puuttuvien merkkiensä vuoksi. Tekstin kirjoittajan intentioista meillä on vain arvauksia. Peter Rabinowitz on osuvasti todennut, että väärinlukeminen ei niinkään tarkoita sitä, että lukisimme tekstiä miten mielimme, vaan pikemminkin, että yritämme samastua kirjailijalliseen yleisöön, mutta epäonnistumme (Rabinowitz 1987/1998, 174). Yksin se, että arvaamme Ardentin tekstin kirjoittajaksi temppeliherrat, on osuva kuvaus mahdollisesta väärinlukemisesta:

---

120 On silmiinpistävää, miten järjestään Eco-tutkimuksessa on painotettu Ardentin viestin kohdalla sitä, että kyseessä on vain pesulakuitti ja jätetty olemattomalle huomiolle, että Ardentin viesti koostuu kahdesta osasta, jotka juuri Ardenti merkitsee yhteen (ks. esim. Noble 1995, 148).

arvaamme, että esimerkiksi luvut 36 ja 120, jotka ovat tuttuja temppeleherrojen legendoista, viittaavat juuri temppeleherroihin. Jos kuitenkin katsomme tekstin mielekkyyden koostuvan sen "toimintavalmiudesta" eli oikeammin avoimuudesta, Ardentin viestiä ei voida pitää tulkinnoilta sulkeutuvana, salattuna tekstinä. Initiatorisena tekstinä sen merkitys ei ole todellisuudessa edes salainen: jos vihkiydymme tekstin tulkinnalle, se kyllä avautuu, antaa meille merkityksiä.

Rabinowitz on myös esittänyt, että lukemisen konventioihin eräänä sääntönä on, että jos jotakuta tekstiä luetaan kertomuksessa useamman kerran, tai jonkin asian suhteen tekstissä ilmenee selvää merkityksen ylijäämäisyyttä, meidän on parempi uskoa viimeistä tulkintaa (Rabinowitz 1987/1998, 155). Siksi lukija uskoo romaanin lopussa Casaubonin naisystävää Liaa, joka tulkitsee Ardentin viestin loppuosan pesuluetteloksi, jonka yhteyteen Ingolf on kokeillut Lian mukaan Trithemiuksen kryptografiaa. Viestin sisältö näyttää tässä tulkinnassa muuttuvan olennaisesti ja teksti tuntuu järkeenkäyvämmältä sen maanläheisyyden vuoksi. Osasyyn tähän vaikutukseen saattaa tarjota se, että Lia tekee vastatulkinnan, jonka etukäteen asetettu intentio on palauttaa Casaubon ns. maanpinnalle, "osoittaa että minä olen tyhmä", kuten Casaubon asian ilmaisee (FH 584)<sup>121</sup>. Ardentin esittelyn ja Lian tulkinnan väliin jää useamman sadan sivun mittainen yhdistelyn leikki. Tosiasiassa Lian tulkinta kurottaa myös kirjailijalliseen yleisöön, vedotakseen lukijaan joka on Casaubonin tavoin omaksunut hermeettistä semioosia parodioivan tulkintayhteisön dogmit.

Lian tulkinnassa tekstissä ei ole lainkaan kyse temppeleherroista, vaan yksityishenkilön kaupankäynnistä, toisen yksityishenkilön kirjallisista kokeiluista ja näiden kahden yksityishenkilön kirjoittamien tekstien yhdistämisestä. Ardentin viestin alkuosan Lia nimittäin tulkitsee Provinsin historiaa esittelevän turistioppaan avulla seuraavasti:

"Pyhän Johanneksen kadulla:  
36 rahaa vankkurillisesta heiniä.  
Kuusi uutta sinetöityä kangasta  
Valkoisten viittojen kadulle.  
Ristiretkeläisten ruusuja jonchéetä varten:  
kuusi kuuden ruusun kimppua seuraaviin kuuteen paikkaan,  
kukin 20 dernieriä, yhteensä 120 dernieriä.  
Tämä on tilausjärjestys:  
ensimmäiset ruusut linnoitukseen,  
item toiset niille porte-aux-Painsiin,  
item Turvapaikka-kirkkoon,  
item Meidän rouvamme kirkkoon, joen taakse,  
item vanhaan kataarien taloon,  
item rue de la Pierre Rondelle.  
Ja kolme kuuden kimppua ennen juhlia huorakadulle" (FH, 587–588.)<sup>122</sup>

121 "[...] per dimostrarmi che sono stupido" (PF, 564).

122 "Nella via Saint Jean: / 36 soldi per carretta di fieno. / Sei drappi nuovi con sigillo / alla via dei Blancs Manteaux. /

Lian mukaan juuri Ardentin on halunnut nähdä viestissä temppelehtajat, 120 vuotta ja vuoden 1344 (vuoden jolloin viestijuoksu hänen mukaansa alkoi). Esimerkiksi "120 a..." -kohdan "a" ei viittaa vuoteen ("ans"), vaan on Lian mukaan

"rahasta, *denier* tai *dinarium*, käytettiin kaikenlaisia kummia merkkejä, joku niistä muistutti deltaa, joku theetaa, yksi oli eräänlainen oikealta vasemmalle kiepautettu ympyrä. Jos kauppiasriepu kirjoitti sen huolimattomasti tai kiireissään, joku everstin tapainen höyrypää voi helposti nähdä siinä *a*-kirjaimen, ja ajattelee heti että *a* tarkoittaa vuosia luettuaan jo jostakin *120 ans*, itse tiedät parhaiten, ehkä jostain Ruusu-Ristin historiasta, ja halutessaan löytää jotain, joka on edes vähän sinnepäin kuin *post 120 annos patebo!*" (FH, 587.)<sup>123</sup>

Tässä kohtaa on jo selvää, että Lian tarkoitus on paitsi osoittaa Casaubonin tyhmyys myös Ardentin luennan mielipuolisuus. Lian luennalla on kaksoistarkoitus: toisaalta lukea tekstiä tiettyä kontekstia vasten, toisaalta kieltää ne tulkinnat jotka tuota kontekstia vasten näyttävät vääriltä. Lia pyrkii siis poistamaan avoimesta tekstistä sen potentiaalit haarautua eri suuntiin ja pysäyttämään tekstin merkityksen yksiulotteistamalla sen tulkintakoneena. Lia ei hyväksy tekstikiertojen mahdollisuutta ja tästä syntyy huomaamaton poliittinen tendenssi Lian tulkintaan.

Lian tulkinnassa myöskään Ardentin viestin ensimmäinen osa, "demoninen liturgia" ei saa sen hermeettisempää selitystä. Päinvastoin se paljastuu hänen mielestään Ingolfin kirjoittamaksi nykyranskaa ja Trithemiusta hyödyntäväksi leikiksi, ja Ingolfin salakirjoitus päättyy dekodatussa muodossaan sanoihin "Merde i'en ai marre de cette steganographie"<sup>124</sup> (FH, 592; PF, 571). Jälleen Lia luottaa taloudelliseen tulkintaan:

"koska viesti on kirjoitettu Trithemiuksen systeemillä, silloin se on kirjoitettu Trithemiuksen jälkeen, ja koska lause on yleisesti tunnettu 1600-luvulla, silloin tämä viesti on kirjoitettu 1600-luvun jälkeen. Mikä siis tässä vaiheessa on yksinkertaisin oletamus? Ingolf löytää Provinsista viestin, ja koska hän on samanlainen hermeettisiin viesteihin höynähtänyt kuin everstikin, hän ajattelee heti Ruusu-Ristiä nähdessään luvut 36 ja 120. Ja koska hän sattuu olemaan myös kryptografian harrastaja, hän kääntää huvikseen Provinsin viestin koodikielelle. Harjoituksen vuoksi hän koodaa ensin hienon ruusuristiläisen lauseen Trithemiuksen kryptosysteemillä." (FH, 588–589.)<sup>125</sup>

---

Rose dei crociati per fare una jonchée: / sei mazzi da sei nei sei posti che seguono, / ciascuno 20 derniers, che fa in tutto 120 derniers. / Ecco in che ordine: / i primi alla Rocca / item i secondi a quelli della Porte-aux-Pains/ item alla Chiesa del Rifugio/ item alla Chiesa di Notre Dame, al di là del fiume / item al vecchio edificio dei catari / item alla strada della Pierre Ronde. / E tre mazzi da sei prima della festa, alla via delle puttane." (PF, 567.)

123 "[...]per *denier* o *dinarium* si usavano strani segni, uno che sembra un delta e l'altro una teta, una specie di cerchio spezzato a sinistra. Scrivilo male e in fretta, e da povero mercante, ed ecco che un esaltato come il colonnello può scambiarlo per una *a*, perché aveva già letto da qualche parte la storia dei 120 anni, mi insegna tu che poteva leggerlo su qualsiasi storia dei Rosa-Croce, lui voleva trovare qualcosa che assomigliasse a *post 120 annos patebo!*" (PF, 567.)

124 "Paskat, minua etoo tämä salakirjoittaminen" (FH, 592). Alkuteoksessa vastaavaa italiannosta ei ole.

125 "siccome il messaggio è scritto alla Tritemio, è stato scritto dopo Tritemio, e siccome cita espressioni che circolavano nel Seicento rosacrociario, è stato scritto dolo il Seicento. Qual è a questo punto l'ipotesi più economica? Ingolf trova il messaggio di Provins, siccome anche lui come il colonnello è un patito di misteri ermetici, legge trentasei e centoventi e pensa subito ai Rosa-Croce. E siccome è un patito delle crittografie, si diverte a riassumere il messaggio di Provins in chiave. Fa un esercizio, scrive secondo un criptosistema di Tritemio la sua bella frase rosacrociaria." (PF, 568.)

Sekä Rabinowitzin eksplikoiman säännön että tieteellisen realismin pohjalta lukijan on luontevaa asettaa Lian tulkinta Ardentin tulkintaa pätevämmäksi. Ongelmalliseksi tämän valinnan kuitenkin tekee se, että Lian luenta on vain yksi tulkinta muiden joukossa, eikä se kestä välttämättä lainkaan paremmin lähempää tarkastelua. Ingolfin olettaminen tekstin kirjoittajaksi on ensimmäinen tekstin ulkopuolelta viestiin tuotava oletus, matkaoppaalla selittäminen toinen. Maanläheisen Lian mukaan viestin lukeminen runoutena, josta yhdistellään maailmaa koskeva Suunnitelma, on sekin groteski (FH, 592; PF, 572). Viestistä luetut piilevät referenssit aktuaalisen maailman totuuksiin Ardentin, Belbon, Casaubonin ja Diotallevin tarkoittamassa mielessä ovat niinikään hänestä lähinnä vastenmielistä pilaa (FH, 592–593; PF, 572). Samaten Lia lankeaa hermeetikkojen virittämään ansaan ja olettaa – kuten hermeetikot tekivät *Corpus Hermeticum* tapauksessa – tekstin alkuperän olevan oletettua vanhempi. Casaubonin henkilöhahmon historiallista referenttiä silmälläpitäen on kiinnostavaa, että juuri historiallinen Casaubon on hahmo, joka paljasti hermeettisen tekstikokoelman nuoremmaksi. Econ romaanissa Casaubon kuitenkin hyväksyy jokseenkin mukisematta Lian tulkinnan.

Lia olettaa, että Ardenti on pelkkä viestintuoja, tekstin välittäjä: "Tämä eversti kertoi teille, että Ingolf oli löytänyt tämän viestin Provinsista, enkä mitä sitä epäilekään" (FH, 585)<sup>126</sup>. Yhteistä Ardentin esitykselle ja Lian tulkinnalle lukijan näkökulmasta on se, että molemmat arvaavat tekstille jonkun tekijän, joka on kaukana historiassa; samoin Hirsch on esittänyt, että jopa anonyymien tekstien kohdalla pyritään luomaan kuva tekijästä (1967, 240). Lia päättelee tekijän apunaan turistiopas ja Ardenti joko uskoo tekstin kirjoittajan olevan temppeliherra tai valehtelee "syötin heittääkseen". Molempien tulkinta perustuu abduktiolle, ja ero on siinä, että Lia hakee tukea historiankirjoituksesta ja etenee oikeaoppisemman salapoliisin tavoin, kun taas Ardenti valitsee kaikista mahdollisista tekstin kirjoittajista juuri temppeliherrat ja saa yhdistettyä toisiinsa tekstin ja temppeliherrat vain hyödyntämällä analogisuutta mahdollisimman luovasti. Jälkimmäinen nojaa siis luovaan abduktioon, siinä missä edellinen valitsee historialliset olot huomioonottaen kaikkein ekonomistisimman tulkinnan. Lian mukaan "paras selitys on aina yksinkertainen" (FH, 585)<sup>127</sup>.

Tulkinnan poliittisesta näkökulmasta Lian tulkinta nojaa ensiksikin käsitykseen, että Ardentin viestillä ja julkisella historiankirjoituksella on tai tulisi olla jokin selvä yhteinen nimittäjä. Lia nimenomaan kieltää tekstin lukemisen runoutena, so. irrallaan historiankirjoituksesta. Maanläheinen tulkinta tarkoittaa tällöin konservatiivista,

---

126 "Quel vostro colonnello vi ha detto che Ingolf ha trovato un messaggio a Provins, e io non lo metto in dubbio" (PF, 564).

127 "[...] le spiegazioni più semplici sono sempre le più vere" (PF, 564).



jopa autoritaarista tulkintaa, jossa muut mahdolliset tulkinnat kategorisoidaan huuhaaksi ja vain oma hyväksytään. Econ fundamentaalinen ja hermeettinen semioosin näkökulmasta Lian tulkinta on selvästikin kirjaimellista fanatismia, joka ei salli tekstille muita tulkintoja.<sup>128</sup> Tässä dialektisessa valossa Ardentin tulkinta tekstistä on selvästi avoimempi, sillä se nojaa siihen, että huolimatta tekstin eksoteerisesta merkityksestä, viesti voi olla temppeleherrojen kirjoittama ja sen julkiset ulottuvuudet ovat vain temppeleherrojen hämäystä. Ardentin ja Lian tulkinnat eivät ole senkään vuoksi yhteismitallisia, koska he eivät jaa *samaa* uskoa historiaan. Belbo totesi, etteivät kabbalistit usko historiaan lainkaan (FH, 118; PF, 113) ja Ardenti sanoo sen itsekin suoraan: "Virallisen historian kirjoittavat aina voittajat", eversti hymyili happamasti. 'Virallisen historian mukaan minunlaisiani ihmisiä ei ole olemassa.'" (FH, 139–140.)<sup>129</sup> Lia puolestaan on historiallisen, marxilaissävytteisen materialismin koulun tutkija, jolle historiassa, biologiassa tai ihmistieteissä ei ole mysteerejä.<sup>130</sup> Näiden seikkojen nojalla onkin kysyttävä, että koska Ardentin esiin tuomalle tekstille ei näytä olevan olemassa enää kirjailijaa, joka takaisi oikean merkityksen, millä perusteella meidän olisi lopulta valittava edes se kaikkein ekonomistisin tulkinta, kun myös se pohjaa perustelunsa arvailulle ja oletuksille? Miten julkiseen historiankirjoitukseen – joka kieltämättä on "voittajien historiaa" – vetoaminen tekisi tulkinnasta tässä tapauksessa sen validimpaa? Historia tulkinnan perustana pohjautuu tekijän poissa ollessa arvauksiin, eikä se tulkinnan toimivuuden kannalta ole suinkaan mielekkäin. Jos tekstillä *historiallisena* tekstinä katsotaan olevan selviä vaikutuksia nykyaikaan – kuten Lia tekee päätellen Suunnitelman vaaralliseksi, koska huiputtamalla luodut "totuudet" tekevät tulkitsijoistaan fanaattisia – se voidaan kuitenkin ottaa varauksella huomioon tulkitsijan vastuuna. Tässä vaiheessa Casaubonilla, Belbolla ja Diotallevilla ei silti näytä olevan varmaa tarkoitetta julkistaa Suunnitelmaa, vaan he tekevät sitä pelin itsensä takia. Se on hirschiläisittäin päiväunien tasolla ja tähän liittyen Casaubon toteaaakin useaan otteeseen heidän pelkäävän Suunnitelman vuotamista ulospäin, edes Aglièlle, sillä se saisi heidät häpeilemään:

"Me emme halunneet hänen kuulevan meidän keskustelujamme. Jos joku olisi kysynyt miksi,

128 Oma lukunsa on *Foucaultin heilurin* naiset. Suunnitelma on olennaisesti miesten peli ja kertomuksen naiset ovat lähinnä leikkivien miesten toiminnan tasapainottajia. Mitenkään monipuolista ja runsasta kuvaa heistä ei synny, eikä Casaubon pysty (tai halua) kuvauksellaan ylittämään perustavia stereotyyppioita naisista passiivisina halun ja intohimon kohteina. Jopa Lian ylläkuvattu tulkinta on sukupuolisesta näkökulmasta hyvin perinteinen, eikä selvästikään hyväksy naisia hermeettisen semioosin harjoittajiksi. Casaubonin edellisessä naisystävässään Amparossa yhdistyvät sen sijaan herkkäuskoisuus, aistillisuus ja tunneperäinen sitoutuminen diabolikkojen toimintaan. (ks. esim. Coletti 1997.)

129 "'La storia ufficiale,' sorrise amaramente il colonnello, 'è quella che scrivono i vincitori. Secondo la storia ufficiale gli uomini come me non esistono.'" (PF, 134.)

130 Oivallinen esimerkki tästä on jo aiemmin romaanissa esiintyvä Lian nuhdesaarna Casaubonille koskien numerologiaa, jossa hän palauttaa kaikki uskonnolliset ja siten pyhinä pidetyt numeraaliset arvot ihmisen kehoon (FH, 396–400; PF, 381–385).

olisimme sanoneet, että se johtui hienotunteisuudesta, että olisi ollut noloa jos hän olisi kuullut miten me pilkkasimme sitä metafysiikkaa, johon hän jollakin tavoin tuntui uskovan. Itse asiassa me emme luottaneet häneen, me olimme huomaamattamme, täysin luonnollisesti omaksuneet sen varauksellisen suhtautumisen ulkopuolisiin, joka on tyypillistä niille, joilla on salaisuus hallussaan, ja meille Agliè oli sitä ulkopuolisempi mitä vakavammin me suhtauduimme omiin kuvitelmiimme." (FH, 555.)<sup>131</sup>

Toiseksi Lia nojaa tulkinnassaan länsimaisen tieteen käytännöille tyypilliseen argumentaatioon, kun Ardentin argumentit vaikuttavat myös lukijasta keskeneräisiltä ja heikoilta. Ardentin päättelyhän on vähintäänkin kiinnostavaa: hänen puhunnokseensa sisältyy esimerkiksi useita "kaikkihan tietävät" -argumentteja (vetoaminen epämääräiseen joukkoon toimijoita auktoriteetteina); vastaavia lauseita Casaubon, Belbo ja Diotallevi syöttävät sittemmin Abulafiaan kokeillessaan ensi kertoja diabolikkojen parodiointia. Temppeleherrojen mystinen antautuminen kielii hänen mukaansa selvästi suunnitelmasta joka heillä *on täytynyt olla*, "[o]lihan täysin mahdotonta, että niin mahtava järjestö olisi voinut olla olemassa niin pitkään ilman salaista hallintoa" (FH, 138)<sup>132</sup>, mikä korreloi osuvasti Belbon aiempaan arvioon hulluista, jotka eivät piittaa logiikasta ja joille kaikki käy perusteluksi kaikelle (FH, 77; PF, 76.) Tämä juuri on Lian ja Ardentin tulkintojen välisen arvioinnin kannalta erityisen vaikeaa: jos otamme nykytieteiden omaksuman logiikan (tai historian) tulkinnan mittatikuiksi, emmekö väistämättä asetu Lian kannalle? Eikö tällöin väistämättä Ardentin päättely näytä absurdilta ja seinähullulta?

Jos tulkintojen esittäjät eivät hyväksy yhteisiä pelisääntöjä, yhteisiä vakuuttamisen sääntöjä, on niiden vertailu tulkitsijan kokemusten näkökulmasta erittäin vaikeaa. Kun kyseessä on varsin avoin teksti, objektiivisia tulkinnan kriteerejä ei oikeastaan ole. Liikaan ei pysty kunnioittamaan vastatulkitsijaansa, vaan nimittelee tätä idiootiksi, "löyhäpäiseksi konnaksi" (FH, 584)<sup>133</sup>, herkkäuskoiseksi toopeksi ja huijariksi sortuen näin argumentaatioteorian perusvirheeseen, vastustajansa halveksimiseen. Ardentille viestin sisältö on totisinta totta niin kuin ehdottomana esiintyvälle Liallekin. Tulkinnoista keskusteleminen yli tulkintayhteisöjen rajojen vaatii toimiakseen puolueettoman maaperän ja ollakseen poliittisesti mahdollisimman reilua edes järjen kriteerejä tai ekonomisuutta ei voida ottaa itsestäänselvytenä.

On silti kiinnostava arvioida, syntyisikö Casaubonissa, Belbossa ja Diotallevissa läheskään samanlaista halua ja vimmaa luoda Suunnitelmaa, jos Lia olisi esittänyt tulkintansa ennen Ardentia. Casaubonin kertomus olisi todennäköisesti jäänyt

131 "In realtà non volevamo che ascoltasse i nostri discorsi. Se ci avessero chiesto perché, avremmo detto per vergogna, o per delicatezza, dato che stavamo parodiando metafisiche a cui lui in qualche modo credeva. In realtà lo facevamo per diffidenza, ci lasciavamo prendere a poco a poco dalla naturale riservatezza di chi sa di possedere un segreto, e stavamo insensibilmente respingendo Agliè nel volgo dei profani, noi che lentamente, e sempre meno sorridendo, venivamo a conoscere ciò che avevamo inventato." (PF, 537.)

132 "Non è pensabile che un ordine così potente abbia potuto sopravvivere a lungo senza l'esistenza di una regola segreta" (PF, 133).

133 "[...] un cacciapalle matricolato" (PF, 564).

kertomatta. Omalla tavallaan *Foucaultin heilurin* kahden viestin väliin jännittyvää kertomusta voidaankin lukea merkityksen muodostamisen prosessina siten, että metaforinen merkitys tulee ensin: kirjaimellinen ei siis muodosta – kuten on totuttu – niinkään merkityksen alkupistettä, vaan pikemminkin tulkinnallisen prosessin erään ensimmäisistä loppuista. Lian kerrottua Casaubon vakuuttuu ainakin jossain määrin Lian tulkinnan oikeellisuudesta, mutta Lia ei Casaubonin mukaan "myöskään ollut varma siitä, että oli saanut minut vakuuttuneeksi siitä että hän oli oikeassa" (FH, 593)<sup>134</sup>. Erään romaanin lukuisista loppuista Lian tulkinta muodostaa sikäli kuin se päättää Suunnitelman luomisen prosessin tietoisesti: romaanin seuraavat osat (Netsah, Hod, Jesod ja Malkhut) kuvaavat tapaa jolla Suunnitelma tulee todeksi nykyaikaan paitsi Casaubonin henkilökohtaisen halun – halun olla luopumatta Suunnitelmasta (FH, 593; PF, 573) – myös Belbon henkilökohtaisen halun – halun nöyryyttää vastustajiaan (Aglièta Belbon naisystävän Lorenzan vikittelijänä) – ja vahinkojen myötä. Tietoista leikkiä seuraa tiedostamattomilta impulsseilta tuntuva halujen, affektien ja tarpeiden vyöry, joka lihallistaa Suunnitelman.

Lian tulkinnassa ei ole oikeastaan mitään kiinnostavaa ja sen vaikutus – Casaubonin ja lukijan vakuuttuminen, että Lia on oikeassa – syntyy sitä edeltävän tekstimassan takia. Ilman eri suuntiin rihmastoituvaa mielikuvitusleikkiä lukija ei vaikuttuisi samalla tavalla. Myös kertomuksen muoto – metafyyminen salapoliisikertomus – tukee tätä: tieteen ja taikauskon välinen kilvoittelu on ollut osa salapoliisikertomuksen kontekstia alusta alkaen (Dove 1996/1997, 28) ja selvästikin *Foucaultin heilurissa* tämä ristiriita on viety mahdollisimman pitkälle. Garamond on vakava kustantamo ja Belbo esittää arvionsa hulluista kustantamon näkökulmasta (FH, 73; PF, 72). Tutustumisen hermeettiseen semioosiin alkaa Casaubonin kohdalla siitä oivalluksesta, että se mitä hän oli pitänyt tähän saakka tieteenä olikin kasvanut taikauskon muodoista, että

"Suurmiehet, joista olin koulussa lukenut, matematiikan ja fysiikan suunnannäyttäjät, olivat mitä pimeimmän taikauskon vallassa, tajusin heidän tehneen työtään toinen jalka laboratoriossa ja toinen laboratoriossa [...] Ja sitten minä löysin ehdottoman luotettavia tekstejä, joista ilmeni miten vasta yliopistosta valmistuneet positivistiset fyysikot kiiruhtivat mediaanisiin istuntoihin ja astrologisiin illanistujaisiin, ja miten Newton päätyi yleiseen painovoimateoriaansa siksi että uskoi okkulttisten voimien vaikutukseen (mistä muistinkin hänen tutkineen Ruusu-Ristin kosmologiaa)." (FH 395.)<sup>135</sup>

134 "[...] dall'altro non era convinta di avermi convinto." (PF, 573).

135 "Mi riusciva sempre più difficile districare il mondo della magia da quello che oggi chiamiamo l'universo della precisione. Ritrovavo personaggi che avevo studiato a scuola come portatori della luce matematica e fisica in mezzo alle tenebre della superstizione, e scoprivo che avevano lavorato con un piede nella Cabbala e l'altro in laboratorio. Stavo forse rileggendo la storia intera attraverso gli occhi dei nostri diabolici? Ma poi trovavo testi insospettabili che mi raccontavano come i fisici positivisti appena usciti dall'università andassero a pasticciare per sedute medianiche e cenacoli astrologi, e come Newton fosse arrivato alle leggi della gravitazione universale perché credeva che esistessero forze occulte (mi ricordavo delle sue esplorazioni nella cosmologia rosacrociana)." (PF, 380.)

Pienin nyanssein Casaubon kokoaa siis kertomuksensa täyteen konflikteja, joissa asettuvat vastakkain normaalit ihmiset ja diabolikot, me ja He. Se on myös tekniikka, jolla kirjoittaja luo mallilukijalleen ansoja, saa tämän samastumaan Casauboniin ja hänen näkökulmaansa. Ennen kaikkea nämä konfliktit syntyvät häivyttämällä eroja ja osoittamalla yllä esitetyn kaltaisilla kuvauksilla, että siinä mitä pidämme yleisesti ottaen "normaalina" on yllättävän paljon pakopisteitä, joista rihmaston rihmat alkavat, ja että diabolikkojen logiikka ei olekaan niin vierasta kuin haluaisimme uskotella itsellemme.

Varsinainen vainoharhaisuus syntyy lopulta siitä, ettei Casaubon tai lukija tiedä, onko Heitä – diabolikkojen joukossa piileskeleviä initiaatteja – oikeasti olemassa. Tämä Casaubonin epävarmuus resonoi hänen ympärilleen katoamisina. Ingolf katoaa, Ardentin katoaa, jopa eräs Belbon seuraaman rituaalin tyttö katoaa. Tekstit toisin sanoen jäävät yksi kerrallaan ilman todentajaa, auktoria joka varmistaisi tulkintojen pätevyyden. Samalla sekä kadonneiden että läsnä olevien ihmisten identiteetit alkavat häilyä kuten metafysisessä salapoliisikertomuksessa on tapana. Puhutaan esimerkiksi venäläissyntyisestä Rakovskista, jonka Ardentin otaksutaan tavanneen ennen käyntiään kustantamoon ja joka mahdollisesti on vastuussa Ardentin katoamisesta. Sekä Ardentilla että Ingolfilla on osittain venäläinen tausta, samoin kuin Salonilla, Casaubonin naapurissa työskentelevällä eläinentäyttäjällä, joka näyttää tietävän yllättävän paitsi Casaubonin myös Ardentin liikkeistä ja jota Agliè epäilee poliisin vasikaksi, vaikkakin Salon itse mainitsee myöhemmin olevansa Agliè'n ystävä. Etsivä De Angelis otaksuu, ettei koko Rakovskia ole edes olemassa. Salon mainitsee isänsä, jolta hän on ammentanut suuren osan okkulttisesta tietoudestaan, olleen Venäjän tsaarin salaisen poliisin Ohranan palveluksessa ja tämän esimiehen olleen nimeltään Ratškovski (FH, 486; PF, 471). Jossain vaiheessa Suunnitelman kokoamistaan Casaubon, Belbo ja Diotallevi löytävät diabolikkojen käsikirjoituksista tiedon, että Saint-Germainin kreivi olisi käyttänyt myös Rackoczin henkilöllisyyttä (FH, 536; PF, 519). Transilvaniassa tämän oletettiin esiintyneen nimellä Ragozki, ja lisäksi löytyy eri yhteyksistä myös nimet Ragovsky ja Ragotgky. (FH, 536; PF, 519). Rakovski voidaan liittää Ardenttiin sen kautta, että molemmilla on ranskan passit, Saloniin isänsä kautta ja Aglièen sen kautta, että Agliè pitää itseään Saint-Germainin kreivinä puhuen itsestään kuin olisi elänyt vuosisatoja. Tämän lisäksi huhutaan murtaen puhuvista muukalaisista ja Casaubonin mukaan sekä Aglièen että Ardentin puheessa on murteensäväys. Merkillepantavaa on myös se, että sen jälkeen kun Casaubon ystävineen on saanut Ratškovskin nimen liitettyksi nimen juutalaisvastaisen *Siionin viisaiden pöytäkirjojen* kautta Suunnitelmaan, tämä katoaa paitsi historiatiedon mukaan myös heidän eteensä tulevista dokumenteista: "Siitä hetkestä lähtien emme nimittäin

löytäneet hänestä jälkeäkään. Ehkä Saint-Germainin pukeutui uusiin valepukuihin ja siirtyi uusiin inkarnaatioihin." (FH, 538.)<sup>136</sup> Samoin näyttää tekevän Agliè: kun Belbo on vuotanut Suunnitelman hänelle, tämä on lavastanut Belbon pommimieheksi junassa ja Belbo on kiristetty tulemaan Pariisiin paljastamaan Salaisuutensa, Belbo yrittää tavoittaa Aglièn tämän kotitalosta. Agliè on kuitenkin muuttanut pois, kiinteistönvälittäjä ei ole koskaan kuullutkaan Aglièsta ja vuokrasopimus ja siihen liittyvät neuvottelut oli käyty kirjeitse Ragotgky-nimisen miehen kanssa. Kaiken huipennukseksi Belbo löytää sattumalta eräästä diabolikkojen käsikirjoituksesta nimen Agliè:

"Jonkun tavallisen diabolikon pikku yritelmä oli nimeltään Saint-Germainin kreivin salattu elämä. Hän oli lukenut sivun uudelleen. Siinä kerrottiin, Chacornacin elämäkertaa lainaten, että Claude-Louis de Saint-Germain oli eri vaiheissaan tunnettu nimillä monsieur de Surmont, kreivi Soltikoff, mr Welldone, markiisi de Belmar, ruhtinas Rackoczi tai Ragozki ja niin edelleen, mutta hänen varsinaiset sukunimensä olivat kreivi de Saint-Martin ja markiisi de Agliè, hänen sukunsa piemontelaisen maatalan mukaan." (FH, 611.)<sup>137</sup>

Ardentin viestin oletetun kirjoittajan Ingolfin kohdallakaan kaikki ei ole selvää. Jos oletetaan, että rakuuna Ingolf on lavastettu tekstin kirjoittajaksi Ardentin toimesta, tekstin löytäjä ja esiiintuoja ei vuosilukujen puolesta selvästikään voi olla sama Ingolf, joka löysi pergamentteja Provinsin luolista lähes 80 vuotta aiemmin. Ingolf katoaa vuonna 1935, kun taas Ardentin on taistellut neljässä sodassa alkaen nähtävästi Etiopian kolmannesta sodasta, joka käytiin 1935–1936. Tällaiset historiattomat ja diabolista kaavaa noudattavat vihjeet yhdistyessä Ardentin ja muiden romaanin henkilöiden enemmän tai vähemmän hämäriin taustoihin synnyttävät lukijassa kaksoisliikettä: toisaalta hän uskoo Ardentin kertomusta, toisaalta hän epäilee, onko Ingolfia välttämättä ollut lainkaan olemassa tai onko hänen nimiinsä laitettu paljon muutakin. Belbo ja Agliè esittävät, etteivät diabolikot usko sen enempää historiaan kuin historiografiaankaan ja sen lakeihin. On lumoavan voimakas tehokeino irrottaa diabolikot historiasta ja tehdä heistä paitsi historiattomia myös tässä mielessä yli-inhimillisiä.

Tämän perusteella Belbo – kuten ei hänen jälkiään seuraava Casaubonkaan – voi olla enää varma, kuka on kuka ja kehen voi luottaa. Tämän lisäksi paljastuu myös, että jopa herra Garamond yllyttää hänet Pariisiin Aglièn luo ja supattaa Belbon lähdettyä puhelimeen (Belbon salakuunnellessa toimistosihteerin puhelimesta): "Yhdistäähän meitä toki sama hengellinen ritarikunnia" (FH, 616)<sup>138</sup>.

136 "Infatti da quel momento perdevamo le sue tracce. San Germano forse si era mosso verso nuovi travestimenti e nuove reincarnazioni." (PF, 521.)

137 "L'operetta di un diabolico qualsiasi, La verità sul Conte di Saint-Germain. Era tornato a rileggere la pagina. Vi si diceva, citando la biografia di Chacornac, che Claude-Louis de Saint-Germain si era fatto via via passare per Monsieur de Surmont, conte Soltikof, Mister Welldone, Marchese di Belmar, principe Rackoczi o Ragozki, e così via, ma i nomi di famiglia erano conte di Saint-Martin e marchese di Agliè, da un possedimento piemontese dei suoi avi." (PF, 592.)

138 "Non per nulla apparteniamo alla stessa cavalleria spirituale" (PF, 596).

Lian tulkinta on onneksi Casaubonille, sillä se ainakin hidastaa hänen suistumistaan samaan tilanteeseen kuin Belbo. Tätä alleviivaa se, että Lia esittää tulkintansa samaan aikaan, samoina päivinä kun Belbo vuotaa Milanossa Suunnitelman Aglièlle. Tämä ei siltikään poista sitä tosiasiaa, että nyt Casaubon jakaa saman "hengelliseen ritarikunnian" Belbon kanssa ja että diabolikot säntäävät seuraavaksi hänen peräänsä. Hän jakaa saman tulkintayhteisön, joka on toiminut vastuuttomasti suhteessa toisiin tulkintayhteisöihin. Lian sanoin he ovat "keksineet aineen, jolla saa tukan kasvamaan kaljuun päähän" (FH 593)<sup>139</sup> ja heidän puheensa on myyntimiehen puhetta, mistä seuraa, että huijatut petetyt ihmiset tulevat vaatimaan korvauksia ennemmin tai myöhemmin.

Heidän ympärilleen keräytyneiden ihmisten identiteettien häilyvyys, hyväveli-sopimukset ja salaiset liitot, ovat silti ennemmin kuin asiaintila seurausta Suunnitelman luomisesta. Casaubon, Belbo ja Diotallevi ovat tulkinnoillaan kadottaneet tekstin, maailman ja tekijän väliset erot. Syövän kuihduttama Diotallevi sanoo Belbolle heidän tavatessaan viimeisen kerran:

"Se, joka ryhtyy tutkimaan tooraa, pitää maailman liikkeessä ja hän pitää oman ruumiinsa liikkeessä lukiessaan kohtaa tai kirjoittaessaan, sillä ruumiissa ei ole sellaista kohtaa, jolla ei olisi vastaavuutta maailmassa... [...] Jos muuttaa kirjaa, muuttaa maailmaa, ja kun muuttaa maailmaa muuttaa omaa ruumistaan. Sitä me emme tajunneet. Toora sallii sanan tulla ulos lippaastaan, se on hetken näkyvässä ja sitten se heti kätkeytyy. Ja se näyttäytyy vain hetken ajan sille joka sitä rakastaa. [...] Tooran sanat näyttäytyvät vain sille joka rakastaa niitä. Mutta me yritimme puhua kirjoista vaikka meillä ei ollut rakkautta, ivailleen..." (FH, 619.)<sup>140</sup>

Casaubon mainitsee, että heistä kolmesta juuri Diotallevi ajautui ajattelemaan kuin diabolikko (FH, 512; PF, 495). Diotallevin esittämästä kunnioituksesta kirjoja – Tooran ja maailman toisiinsa kietoutunutta suhdetta – kohtaan onkin luettavissa, kuinka hermeettinen semioosi puhuu kohtauksessa kuolevan miehen suulla. Vaikka Lian tulkintansa yhteydessä esittämät kannat diabolikoista ovat selvässä eripurassa diabolikkojen uskon kanssa, tässä ne lyövät kättä: sekä Lia että Diotallevi peräänkuuluttavat tekstintulkitsijalta kunnioitusta tekstiä kohtaan, kunnioitusta sen kirjoittajaa kohtaan – ja juuri kunnioitus kaiken takana olevaa Yhtä kohtaan on myös varhaisen hermeettisen semioosin ytimessä.

---

139 "Voi avete inventato una lozione per far ricrescere i capelli" (PF, 572).

140 "Colui che si occupa della Torah mantiene il mondo in movimento e mantiene in movimento il suo corpo mentre legge, o riscrive, perché non c'è parte del corpo che non abbia un equivalente nel mondo... [...] Se tu alteri il Libro, alteri il mondo, se alteri il mondo alteri il corpo. Questo non abbiamo capito. La Torah lascia uscire una parola dal suo scrigno, appare per un momento e subito si nasconde. E si rivela per un momento solo al suo amante. [...] La parola della Torah si rivela solo a colui che l'ama. E noi abbiamo cercato di parlare di libri senza amore e per irrisione..." (PF, 599.)

### 3.3. Hermeettisen parodian seuraukset

Kun tulkintayhteisö omaksuu myöhäismodernin käsityksen tekstistä liikkuvana, alati muuttuvana merkitystihentymänä, tekstin pysäyttäminen, merkityksen lukkoon lyöminen näyttää vääryydeltä, tekstin vangitsemiselta. Tässäkin suhteessa Ardentin viesti on varsinainen tulkinnallinen vedenjakaja, sillä se Casaubonin ja lukijan yhteisen initiaativovaiheen päätteeksi on eräänlainen loppukoe. Jos Casaubon olisi heti hylännyt Ardentin tulkinnan, *Foucaultin heiluria* ei olisi. Mutta koska Casaubon elämäkokemuksineen ja lukija Casaubonin johdattelemana ovat omaksuneet tulkinnallisen vapauden käytänteen, symbolisen luennan mahdollisuuden eli luvan käyttää tekstiä *tulkittamisen* sijaan, Casaubonin, Belbon ja Diotallevin on luontevaa alkaa kehittää Ardentin tulkinnan pohjalta omaa tulkintaa. Tämä on *toisin sanomista*, parafrasintamista, johon sekä Derrida että Rabinowitz viittaavat (Butler 1984/1986, 15; Rabinowitz 1987/1998, 15–20). Siksi sekä Casaubon että kriittinen mallilukija uskovat Ardentin kertomusta, mutta vain osittain. Ennen kaikkea Ardentin intentioita voidaan kysyä: miksi Ardentti haluaa julkaista tekstinsä? Lavastaisiko hän katoamisensa, jotta saisi heitettyä syötin – ja kenelle? Garamondin väelle? Miksi Ardentti kertoo hyvin seikkaperäisen tarinan, unohtaa keskeisen avaintekstin kustantamoon ja katoaa samalla tavalla kuin Ingolf? Olisiko Ardentti viestin alkuperäinen kirjoittaja, joka mallitekijän tavoin pyrkii tekemään lukijasta oman saaliinsa?

Vastauksia näihin kysymyksiin on ainakin kahtaalla: yhtäältä dekonstruktiivisessa tekstikäsitelyssä, toisaalta Casaubonin kuvauksessa, jossa Belbo kymmenen vuotta myöhemmin vuotaa Suunnitelman Aglièlle:

"Eversti oli kadonnut, ehkä hänet oli murhannut joku, joka oli sitten vienyt paperit, ja Garamondille oli jäänyt käsikirjoituksesta vain tyhjänpäiväinen arkin pituinen teksti, joka oli tahallinen väärennös, mielikuvituksen tuotetta, lapsellista pilantekoa, jolla ei ollut muuta virkaa kuin se, että sen perusteella kävi ilmi, että eversti oli nähnyt Provinsin viestin ja Ingolfin aidot muistiinpanot, joita tämän murhaajat yhä etsivät. Kuitenkin käsikirjoitukseen liittyi myös lyhyt, vain kymmenen liuskan mittainen teksti, mutta se oli aito, Ingolfin papereiden joukosta löytynyt teksti, ja se oli jäänyt Belbolle. (FH, 602–603.)<sup>141</sup>

Lukija tietää, ettei mitään aitoa Ingolfin papereiden joukosta löytynyttä tekstiä tietenkään ole, vaan Belbo on itse kirjannut heidän keksimänsä Suunnitelman yksityiskohdat ylös. Saatuaan Aglièn uteliaaksi Belbo kertoo tälle hävittäneensä koko dokumentin johon

---

141 "Il colonnello era stato rapito o ucciso da qualcuno che si era impadronito delle sue carte, e aveva lasciato la Garamond portando con sé un testo civetta, volutamente errato, fantasioso, addirittura puerile, che serviva solo a far capire che egli aveva messo gli occhi sul messaggio di Provins e sui veri appunti finali di Ingolf, quelli che i suoi assassini stavano ancora cercando. Ma una cartella assai esile, che conteneva solo dieci paginette, e in quelle dieci pagine c'era il vero testo, quello veramente trovato tra le carte di Ingolf, quella era rimasta in mano a Belbo." (PF, 583.)

sisältyy myös ratkaiseva kartta, mutta silti muistavansa kaiken yksityiskohtia myöten: "Yli kymmenen vuotta olen kantanut sitä mukanani, ja yli kymmenen vuotta kartta on ollut tallella täällä", hän koputti taas otsaansa, 'kuin pakkomielle, ja minua on pelottanut se voima, jonka saisin haltuuni heti, jos päättäisin käyttää tätä 36:n näkymättömän perintöä.'" (FH, 604)<sup>142</sup>. Kymmensivuisen dokumentin myötä alkuperäinen viesti siis paisuu, mikä synkronoi kiinnostavasti myös sen kanssa, että Ardentin tulkinnassa temppeleherrojen ensimmäinen viesti yhdistyy toiseen, joka yhdistyy kolmanteen jne.

Tämän – ja Lian esittämän vastatulkinnan – pohjalta lukijan on mahdollista oivaltaa, että alunperinkin originaalin tekstin yhteyteen kerrostuu jatkuvasti uusia tulkintoja. Myöhäismodernissa tekstikäsitelyssä siirrytään useammin tulkinnasta toiseen kuin tekstistä uuteen tulkintaan. Kenties Ardentin viestin demoninen liturgia olikin vain Ardentin oma lisäys – ja jollei ollut, niin ainakin Ardentin näistä kahdesta tekstistä muodostama tulkinta temppeleherrojen salaliitosta ja viestijuoksun kuudesta paikasta oli selvästi alkuperäisen tekstin eräs uusi "esiintymä", uusi tulkinta. Sen sijaan, että Casaubon, Belbo ja Diotallevi aloittaisivat tulkitsemisen originaalista *tekstistä* ja sen analyysistä, he lähtevät liikkeelle nimenomaan Ardentin *tulkinnasta*, so. toisesta tai kolmannelta tekstin tulkinnasta, kerrostumasta jota originaali teksti on kerännyt ympärilleen. Siltikin tulkinnan sydän on teksti itse ja tällöin tulkinnan pilkkaaminen johtaa väistämättä myös tekstin kaltoin kohtelemiseen.

On muistettava, että Garamondin väen ja diabolikkojen suhde on pitkälti kustannuspoliittinen. Kaikki edellä esitetty tukee sitä, että diabolikot ovat vain okkultistisia intressejä omaavia omakustannekirjailijoita, jotka lähettävät käsikirjoituksiaan Garamondiin ja joiden kirjoittamien tekstien ensimmäinen, välittömin ja kontrolloivin taho on kustannustoimittaja. Jos romaani tuntuukin etenkin loppupuolella näyttävän diabolikot historiasta irrallisena, lähes tuonpuoleisena leegiona, joiden olemassaolon perään on jatkuvasti kyseltävä, eikö tämä vastaa täsmälleen meidän jokaisen lukuaktin yhteydessä esittämiä kysymyksiä kirjailijasta ja tämän vaikutuksesta tekstiinsä? Vaikka Suunnitelma on Casaubonin, Belbon ja Diotallevin keksintö, sen voi tässä yhteydessä nähdä selvästi tekijästä vapautuneiden lukijoiden mielivaltaisena leikkinä, tekstin käyttämisenä omia tarkoituksia palvelemaan. Casaubon ei kollegoineen kunnioita diabolikkoja kirjailijoina, eikä edes pyri hakeutumaan siihen kirjailijalliseen yleisöön, jossa diabolikkojen tekstit voisivat paljastaa niitä merkityksiä, joita kirjoittajat pyrkivät tekstiin lataamaan. Siinä mielessä Casaubonin, Belbon ja Diotallevin toimia

---

142 "È più di dieci anni che lo porto con me, quel segreto, è più di dieci anni che porto quella mappa qui, e si toccava ancora la fronte, 'come un'ossessione, e sono spaventato dal potere che otterei se solo mi decidessi ad assumere l'eredità dei Trentasei Invisibili" (PF, 585).



kirjailijoitaan vastaan voisi verrata tilanteeseen, jossa romaanikirjailijan lukijat haastavat tuntevansa romaanin salaisuudet ja merkitykset paremmin kuin romaanikirjailija itse – mikä tietysti on tuttua myös Ecolle itselleen (Eco 1994, 9–10, 76–77; Eco 1997, 61–62)<sup>143</sup>.

Riippumatta siitä, mitä Ardentin viestin toinen osa ikinä tarkoittikaan, Casaubon, Belbo ja Diotallevi kasaavat Ardentin tulkinnan päälle uuden tulkinnan. Ajatus diabolikkojen parodiasta saa alkunsa hyvin viattomasta lähtökohdasta, eräästä kokeilusta Abulafialla, Garamondiin tulleella tietokoneella jonka hyvydestä Belbo vääntää kättä kabbalistiseen numerologiaan viehtyneen Diotallevin kanssa. Belbo kumppaneineen syöttää satunnaisia lauseita diabolikkojen käsikirjoituksista tietokoneeseen, lisää oheen muutamia muita lauseita koskien tunnettuja totuuksia ("Mikki-hiiren tyttöystävä on Minni-hiiri") ja ilmauksia kuten "On ilmeistä että" ja "josta seuraa, että", jotka selvästikin merkitsevät diabolikkojen tapaa argumentoida. Tuloksena on hakukoneruno, jonka Belbo tulkitsee viittaavan vaihtoehtoiseen tapahtumasarjaan koskien Jeesuksen elämää, jossa Jeesus vihittiin Kaanaan häissä Maria Magdaleenan kanssa eikä häntä ristiinnaulittu. (FH, 409–410; PF, 396–397.)<sup>144</sup>

Kokeilu jää itämään ja myöhemmin Casaubonin ollessaan sattumalta Tomarin linnassa Portugalissa, johon temppeliherrat olivat historiatiedon mukaan vetäytyneet oikeudenkäyntiensä välillä, hän muistaa Ardentin viestin ja yhdistää siinä mainitun linnan juuri Tomariin. Näin alkaa Suunnitelman näkyvä suunnittelu. Pian Casaubon kumppaneineen on uudelleentulkinnut viestin ja nyt järjestys on seuraava: Linna on Portugalissa, "leipä" viittaa Englantiin, "turvapaikka" Ranskan Saint-Martin-des-Champsiin, "meidän rouvamme joen takana puolestaan Reinin pohjoispuolella olevaan Marienburgiin. Casaubon keksii, että reitti muodostaa siniaallon – siinä missä Ardentin tulkitsemana se muodosti erään riimun – ja siksi "popelikaanien majatalon" on oltava jossain Balkanilla ja viittaavan Bulgarian Bogomiileihin. "Kiven" katsotaan viittaavan Omarin moskeijaan Jerusalemissa. Tämän pohjalta Diotallewi luonnostelee taulukon: "Portugal 1344 - Englanti 1464 - Ranska 1584 - Saksa 1704 - Bulgaria 1824 - Jerusalem 1944" (FH, 427; PF, 413).

Casaubon, Belbo ja Diotallewi jatkavat siis osittain hyvin uskollisesti

143 Ks. myös tämän tutkielman alaviitettä 23.

144 Runo kuuluu seuraavasti: "Temppeliherrat ovat mukana joka asiassa / Seuraava on ei tosi / Jeesus ristiinnaulittiin Pontius Pilatuksen aikana / Tietäjä Ormus toi Ruusu-Ristin Egyptiin / Provencessa on kabbalisteja / Kenet vihittiin Kaanaan häissä? / Mikki-hiiren tyttöystävä on Minni-hiiri / Josta seuraa että / Jos / Druidit palvoivat mustaa neitsyttä / Silloin / Simon Noita tunnistaa Sophian Tyroksen huoraksi / Kenet vihittiin Kaanaan häissä? / Merovingit julistautuivat kuninkaiksi jumalallisen oikeuden nimissä / Temppeliherrat ovat mukana joka asiassa" (FH 409). / "I Templari c'entrano sempre / Non è vero quel che segue / Gesù è stato crocifisso sotto Ponzio Pilato / Il saggio Ormus fondò in Egitto i Rosa-Croce / Ci sono cabalisti in Provenza / Chi si è sposato alla nozze di Cana? / Minnie è la fidanzata di Topolino / Ne consegue che / Se / I druidi veneravano le vergini nere / Allora / Simon Mago identifica la Sophia in una prostituta di Tiro / Chi si è sposato alle nozze di Cana? / I Merovingi si dicono re per diritto divino / I Templari c'entrano sempre" (PF, 396).

Ardentin tulkintaa. Parodia on silti toispuolista, sillä vaikka kyse on diabolikkojen logiikan parodiasta, he tekevät sen hyvin innostuneesti, vakavasti ja asiaan paneutuen. Kyse ei ole monessakaan kohtaa leikinlaskusta, vaan totisesta pelistä. Ardentin tulkintaa ja muita lähteitä – sekä diabolikkojen tekstejä että historiankirjoitusta – yhdistelemällä he luonnostelevat Suunnitelman puitteet: 120 välein viestikapula vaihtuu yllämainitussa paikoissa, nimenomaisessa järjestyksessä. Siten he uskovat Ardentin tavoin, että viestijuoksu on jossain kohtaa katkennut. Jos yksikin osa viestistä puuttuu, tekstiä kokonaisuutena ei voida ymmärtää, eivätkä esimerkiksi ranskalaiset tiedä kenelle saksalaiset tulevat antamaan viestikapulan, eivätkä bulgarialaiset, keneltä saksalaiset ovat viestinsä saaneet. Koska jokin tapaaminen ei näytä toteutuneen, Diotalleivin sanoin "Eurooppa on tänä päivänä salaisen baletin näyttämö, jolla eri ryhmät etsivät toisiaan eivätkä löydä, ja kukin ryhmä tietää, ettei sen tarvitse saada kuin yksi mitätön tiedonmuru, ja koko maailma on sen vallassa" (FH, 428)<sup>145</sup>.

Aluksi Casaubon, Belbo ja Diotallevi uskovat, että jokin on mennyt vikaan vuonna 1824, eivätkä saksalaiset ole tuoneet bulgarialaisille viestikapulaa. Tätä tutkiessaan Casaubon päättää lukea ruusuristin manifestit *Fama Fraternitatis Rosae Crucis* ja *Confessio Fraternitatis* sekä Johann Valentin Andreaen *Christin Rosencreutzin kemialliset häät*, joissa kaikissa "ainakin kaksi Provinsin viestin ilmaisuista, viittaus kuuteen ryhmään jakautuneisiin 36:een näkymättömään ja 120 vuoden määräaika, esiintyivät" (FH, 428)<sup>146</sup>. Manifestien kirjoittajien henkilöllisyyttä ei tunneta, mutta näiden on epäilty olevan saksalaisia. Ennen kuin Casaubon oivaltaa, että nimettöminä ympäri Eurooppaa levinneet Ruusu-Ristin manifestit ilmaisevat saksalaisten halun tuoda julki – eversti Ardentin tavoin – että viestijuoksu on katkennut jo ennen saksalaisia, Casaubon kertoo uudesta lukutavastaan:

"Lukiessani en edes yrittänyt uskoa sitä mitä kirjoissa esitettiin, ainoa pyrkimykseni oli nähdä kirjoitetun lävitse se mitä ei sanottu. Tiesin, että löytääkseni sen, mitä ei ollut sanottu, minun olisi hypättävä joittenkin kappaleiden yli ja keskityttävä joihinkin. Juuri niinhän diabolikot ja heidän mestarinsa opettivat. Kun toimii valistuksen jalostuneessa ajassa ei pidä välittää loogisen johdonmukaisuuden täsmällisestä ja pitkäpiimäisestä jatkuvuudesta eikä sen yksioikoisista jaotteluista. Kirjaimellisesti otettuna manifestit olivatkin naurettavuuksien, latteuksien ja ristiriitaisuuksien kokoelmia.

Niistä ei siis ollut edes tarkoitus lukea sitä, mikä niihin näennäisesti oli kirjoitettu, joten ne eivät olleet syvällisen hengen uudistuksen vaatimuksia eivätkä tarinaa Christian Rosencreutz raukasta. Ne olivat viestejä, salakirjoitusta, jota piti lukea panemalla tekstin päälle tietty ristikko, joka peitti jotkut kohdat ja jätti toiset kohdat esille. Aivan niin kuin Provinsin salasanoma, jossa vain alkukirjaimilla on merkitystä." (FH 431.)<sup>147</sup>

145 "[...] l'Europa è oggi teatro di un balletto segreto, tra gruppi che si cercano e non si trovano, e ciascuno sa che basterebbe un nulla per diventare padrone del mondo" (PF, 414).

146 "[...] almeno due espressioni del messaggio di Provins, il riferimento a trentasei invisibili separati in sei gruppi, e la scadenza di centoventi anni, apparivano [...]" (PF, 414).

147 "Lessi i manifesti col proposito di non credere a quel che dicevano, ma di vederli in trasparenza, come se dicessero altro. Sapevo che per fargli dire altro dovevo saltare dei brani, e considerare certe proposizioni come più rilevanti di altre. Ma era esattamente quello che i diabolici e i loro maestri ci stavano insegnando. Se ci si muove nel tempo

Tämä lukustrategia poikkeaa siinä määrin aiemmasta, ettei Casaubonilla ole aikomustakaan kuunnella tekstiä, lukea tekstiä sen itsensä ehdoilla, vaan etsiä sen takaa jotain muuta. Avautuu myös kaksi erillistä toimintastrategiaa: luopumalla loogisesta johdonmukaisuudesta tekstin suhteen siitä voidaan löytää mitä lukija haluaa siitä etsiä. Toiseksi tekstin eri osia kohotetaan toisia osia tärkeämmiksi. Jälkimmäinen menettelytapa on Rabinowitzin esittämän huomion säännön variaatio, mutta se selvästikin asetetaan muiden sääntöjen edelle. Samalla Casaubon eksplisiittisesti hylkää muut mahdolliset luennat: tekstit eivät koskettele "syvällisen hengen uudistuksen vaatimuksia eivätkä tarinaa Christian Rosencreutz raukasta". Manifesteja on luettu myös esimerkiksi alkemian oppikirjoina, mutta tähänkään Casaubon ei tyydy: kaikki kolme tekstiä viittaavat selvästikin muualle: "Oli ilman muuta selvää, että manifesteissa yritettiin koota yhteen Suunnitelman eri vaiheet, joista Diotallevi oli esittänyt meille yhteenvedon" (FH, 432)<sup>148</sup>.

Jälkeenpäin Casaubon luettelee lukijalle ne kolme sääntöä, jotka katsoo muodostaneen perustan heidän leikilleen. Ensinnäkin "käsitteet liittyvät toisiinsa analogian avulla. Ei ole mitään sääntöä, jonka nojalla voisi heti nähdä onko analogia hyvä vai huono, sillä mikä tahansa liittyy tiettyjen edellytysten vallitessa mihin tahansa. (FH, 671.)<sup>149</sup> Toiseksi "jos loppujen lopuksi kaikki menee kaiken kanssa, *tout se tient*, peli on pelattu oikein (FH, 671)<sup>150</sup> ja kolmanneksi "yhteydet eivät saa olla uusia, niiden täytyy olla aikaisemmin osoitettuja, mitä useampien osoittamia ja mitä useammin sen parempi" (FH, 671)<sup>151</sup>. Kolmas näistä säännöistä on erityisen hämäävä, onhan lukija katsonut koko romaanin ajan kolmikon nimenomaan keksivän jotain uutta. Mihin Casaubon tarkkaan ottaen viittaa? Casaubon jatkaa esittämällä, etteivät diabolikoiden kirjat saaneet esittää mitään uutta, vaan oli toistettava Traditiota (FH, 671; PF, 654). Niinikään Casaubon, Belbo ja Diotallevi eivät "keksineet mitään, me vain järjestelimme palasia" (FH, 671)<sup>152</sup> – ja kuitenkin juuri "me keksimme Suunnitelman, jota ei ollut olemassa, ja Ne ottivat sen

---

sottile della rivelazione non si debbono seguire le catene puntigliose e ottuse della logica e la loro monotona sequenzialità. D'altra parte, a prenderli alla lettera, i due manifesti erano un cumulo di assurdità, enigmi, contraddizioni.

Dunque non potevano dire quel che dicevano in apparenza, e quindi non erano né un richiamo a una profonda riforma spirituale, né la storia del povero Christian Rosencreutz. Erano un messaggio in codice da leggere sovrapponendogli una griglia lascia liberi certi spazi e ne copre altri. Come il messaggio in cifra di Provins, dove contavano solo le iniziali." (PF, 417.)

148 "Nessuno poteva negare che i manifesti tentassero di ricostruire le fasi del Piano così come le aveva sintetizzate Diotallevi. (PF, 418).

149 "Prima regola, i concetti si collegano per analogia. Non ci sono regole per decidere all'inizio se un'analogia sia buona o cattiva, perché qualsiasi cosa è simile a qualsiasi altra sotto un certo rapporto." (PF, 654.)

150 "La seconda regola dice infatti che, se alla fine *tout se tient*, il gioco è caldo" (PF, 654).

151 "le connessioni non debbono essere inedite, nel senso che debbono essere già state poste almeno una volta, e meglio se molte, da altri" (PF, 654).

152 "Non abbiamo inventato nulla, salvo la disposizione dei pezzi" (PF, 654). Robert Phiddian on huomionut kiinnostavasti, kuinka on vaikea kuvitella "more compact description of *bricolage* in a world of dead authors than Casaubon's confession" (Phiddian 1997, 543).

todesta, uskottelivat itselleen olleensa siinä mukana jo kauan, liittivät omien sekavien pyrkimystensä epämääräiset sirpaleet meidän Suunnitelmaamme, johon ne yhdisti analogioiden vuorenvarma loogisuus, yhdennäköisyys, mahdollisuus" (FH, 672)<sup>153</sup>.

Suunnitelman olemassaolo on siis Tradition ylläpitämistä uudelleentulkinnan avulla. Sen keksiminen on *vanhojen* ainesten järjestelemistä *uudella* tavalla. Jesod-osassa – josta otteet ovat – Casaubonin paranoia tuntuu vielä kerran ennen loppua tihentyvän. Suunnitelma on ja sitä ei ole, He ovat olemassa ja Heitä ei ole, Belbo on kuollut ja ei ole – kaikki nämä kaksinaisuudet tuntuvat viittaavan siihen, että konservatoriossa näkemänsä tapahtumat Casaubon tulkitsee samalla metodilla kuin siihenastiset diabolikoiden tekstit, että konservatoriossa erot vihdoin liukenevat ja *tout se tient* myös Casaubonin ympärillä. Konservatorioon asti hän on pitänyt erillään tekijän, tekstin ja maailmat, mutta nähdessään lähes kaikkien hänen kertomuksessaan mainitsemiensa henkilöhahmojen – Camesresista Saloniin, Bramantista Aglièen, Garamondista huumattuun Lorenzaan – olevan paikalla vaatimassa Belbolta Salaisuutta, nämä rajat sumenevat. Hän ei voi uskoa, että heidän keksimänsä Suunnitelman Salaisuutta vaaditaan, vaikka sitä ei ole kuin tekijöiden haaveunissa, että heidän Suunnitelmastaan on tullut salainen teksti ja hänen tuttavistaan sen lukijoita. Jopa kuolleeksi luultu eversti Ardenti nousee kertomuksen näyttämölle vielä kerran:

"Se mitä kerroin vangille, ei ole sama tarina, jonka salaiset lähetit minulle kertoivat. Viestin tulkinta – niin, on totta, että sain käsini viestin, mutta en salannut sitä teiltä vuosia sitten Milanossa – tulkinta on erilainen... Minä en pystynyt lukemaan viestiä niin kuin vanki sen on lukenut, siksi minä silloin pyysin apua. Ja minun on sanottava, etten saanut osakseni rohkaisua, ainoastaan epäluuloa, vihamielisyyttä ja uhkauksia..". (FH, 640.)<sup>154</sup>

Konservatoriossa tapahtuvan ja slapstickiksi muuttuvan rituaalin päätteeksi Belbo kuolee. Agliè kiristää häneltä viimeiseen asti Salaisuutta, mutta tämä vaikenee – ja mitä Belbo kertoisi, kun Salaisuutta ei ole? "Se oli liian yksinkertaista puhetta. Ne halusivat paljastuksen, sitä ne kuollakseen halusivat." (FH, 621.)<sup>155</sup> Tämä on toinen kerta, kun Belbon tunne-elämään ja elämäkokemuksiin liittyvät taustat – joista Casaubon kertoo pitkin romaania – tulevat pintaan ja vaikuttavat hänen lopulliseen kohtaloonsa. Sen nojalla Casaubon myös päättelee Belbon itse asiassa kuvitelleen jo paljon aiemmin kuolemansa ja vihjaa näiden kuvitelmien sisältyvän Belbon kirjalliseen tuotantoon, *fileihin*

153 [...] noi abbiamo inventato un Piano inesistente ed Essi non solo lo hanno preso per buono, ma si sono convinti di esserci dentro da tempo, ovvero hanno identificato i frammenti dei loro progetti disordinati e confusi come momenti del Piano nostro, scandito secondo un'inconfutabile logica dell'analogi, della parvenza, del sospetto" (PF, 655).

154 "La storia che gli ho confidato non è quella di cui i Mistici Legati mi hanno detto. L'interpretazione del messaggio – sì, è vero, avevo messo le mani su un messaggio, non ve l'avevo nascosto anni fa a Milano – è diversa... Io non sarei stato in grado di leggerlo come il prigioniero lo ha letto, per questo quella volta cercavo aiuto. E debbo dire che non ho incontrato incoraggiamenti, ma solo diffidenza, sfida e minacce.." (PF, 621.)

155 "Erano troppo semplici. Ormai si attendevano una rivelazione, pena la morte." (PF, 601.)

ja lapsuudenkotinsa kirjoituksiin (FH, 654; PF, 635–636). Belbon luonteenomainen pelkuruus ja sofistikoitunut ivallisuus näyttävät synnyttävän hänessä ristipaineen, minkä vuoksi hän vaikenee Salaisuudesta loppuun asti. Piilosta Belbon hirttäytymistä Foucault'n heiluriin katsoessaan Casaubon kuvaa, kuinka

"Belbo pääsi vapaaksi maapallon ja sen liikkeen virheestä muuttuessaan nyt itse kiinnityspisteeksi, Kiintopisteeksi, Kohdaksi jonka varassa on taivaan holvi, ja vasta hänen alapuolellaan heiluivat köysi ja paino, navalta navalle, saamatta rauhaa, ja näiden alla pyöri maa, kääntäen esiin aina uuden maanosan – näin heilurin pallo ei voinut osoittaa missä kohdassa maapalloa oli Napa, eikä koskaan voisi" (FH, 652)<sup>156</sup>.

Tämä runollinen kuva Belbon viimeisistä hetkistä täydentää sen, mistä leikissä oli ollut kyse ja alleviivaa sitä hermeettisen semioosin uskoa kiinteään pisteeseen maailmankaikkeudessa, jonka varassa ja jonka siunauksella kaikki maailmallinen järjestäytyy ja saa mielekkyytensä. Hermeettisessä semioosissa kaikki liittyi kaikkeen, koska Absoluutti ylläpiti tätä mahdollisuutta. Samalla tavalla meidän on ajateltava myös kirjallisen tulkintakokemuksen muotoutuvan: oletuksenomaisen kiinteän pisteen, so. oikean merkityksen kuorena on teksti ja sen eteen on järjestäytynyt joukko lukijoita tulkintoihin. Kun tämä on tulkinnan lähtökohta lähestulkoon aina – tavoittaa tekstin oikea merkitys –, avautuu *Foucaultin heilurin* loppukohtauksesta useita erilaisia lukutapoja tulkinnan aktin suhteen, joita Eco ei esitä teoreettisessa tuotannossaan läheskään yhtä täsmällisesti.

Ensinnäkin vaikka Belbo nähdään Salaisuuden haltijana, sivullisena joka on saanut Salaisuuden tietoonsa, romaanin lukijalle – ja Casaubonin sivullisuuden jakajalle – hän on selvästikin Suunnitelman tekijä, tietyn narratiivin luoja, ja tekemällä kertomuksensa esitysvaiheessa sen strategisen valinnan, että kertoo Aglièlle omaavansa salaisuuden johon muilla ei ole suoraa pääsyä, hän käyttää kirjailijan poliittista valtaa:

"Belbo oli antanut ymmärtää että hänellä oli hallussaan salaisuus, ja saanut näin muut alistetuksi valtaansa. Kaikkien ensimmäinen ajatus oli kiskoa salaisuus hänestä esiin, jopa niinkin älykkään ihmisen kuin Aglièn, joka heti oli pannut rummut pärisemään ja kutsunut kaikki muut kokoon. Mitä sitkeämmin Belbo kieltäytyi paljastamasta salaisuutta, sitä suuremmaksi he sen uskoivat, ja mitä kiihkeämmin Belbo vakuutteli ettei hän tiennyt mitään salaisuutta, sitä varmemmin he uskoivat että hän tiesi, ja että salaisuus oli todellinen, sillä jos se olisi ollut valhe hän olisi paljastanut sen." (FH, 674–675.)<sup>157</sup>

Koska tekstin muoto – Suunnitelma jossa kaikki kytkeytyy rihmastomaisesti kaikkeen – on

---

156 "[...] Belbo, sfuggito all'errore del mondo e dei suoi moti, era divenuto lui, ora, il punto di sospensione, il Perno Fisso, il Luogo, a cui si sostiene la volta del mondo, e solo sotto i suoi piedi oscillavano il filo e la sfera, dall'uno all'altro polo, senza pace, con la terra che sfuggiva sotto, di essi, mostrando sempre un continente nuovo – né la sfera sapera indicare, e avrebbe mai saputo, dove stesse l'Umbilico del Mondo." (PF, 633).

157 "Belbo aveva sostenuto di possedere un segreto, e per questo aveva acquistato potere su di Essi. Il loro impulso, persino di un uomo così avveduto come Agliè, che aveva subito battuto il tam tam per convocare tutti gli altri, è stato di carpirglielo. E quanto più Belbo si rifiutava di rivelarlo, tanto più Essi ritenevano che il segreto fosse grande, e quanto più lui giurava di non possederlo, tanto più erano convinti che lo possedesse, e fosse un segreto vero, perché se fosse stato falso lo avrebbe rivelato." (PF, 657.)

edellyttänyt, että kirjailijan on sisällytettävä tekstiin kätkeyty merkitys, jonka varassa kaikki muut yhteydet ovat olemassa, Belbo kertoo Aglièlle kartasta. Ilman karttaa Suunnitelma selvästikin olisi halpa haaveuni tai kehnohko runo ilman pääajatusta. Sen sijaan, että Belbo kertoisi kartan löytyvän itse viestistä, hän koputtaa otsaansa. Belbo siis uskottelee, että hänen intentionsa ovat merkityksellisiä tekstin ymmärtämisen kannalta – oikeammin hän tarkoittaa, että hänen intentionsa ja kartan olemassaolo ovat yhtä. Voidaankin sanoa, että tuomalla Suunnitelman narratiiviseen muotoon ja kertoessaan sen Aglièlle Belbo luo kirjailijana tekstilleen mallilukijan, jonka tehtävä on usuttaa mallilukijaan samastuva aktuaalinen lukija kirjailijan kimppuun. Aglièn ansiota "rummun päristyksineen" on, että mallilukijan pallille on tunkua. Agliè luo tekstistä tiedottamalla uuden tulkintayhteisön, joka muodostuu konservatorioon kerääntyneestä väestä, joukosta tavallisia ihmisiä. Joukko ei kokoakaan yhteen kaikkia diabolikkoja, vaan ainoastaan – yllättävää kyllä – Belbon ja Casaubonin lähipiirin. Salaisuuden ohella heidät tekee fanaattiseksi heidän aiempi perehtyneisyys tiettyyn kertomusperinteeseen, okkulttisten tieteiden "Tradition". Koska Belbo on antanut kaikki salaseurat ja maagiset järjestöt sekä niiden hajaannuksen selittävän holistisen tulkinnan, nämä ihmiset alkavat uskoa kuuluvansa joukkoon, jolla on tuon tulkinnan mukainen tehtävä. Joku toinen antaa siis heille motiivin, identiteetin, yhteisön ja kulttuurisen perimän: "Samoin me keksimme Suunnitelman, jota ei ollut olemassa, ja Ne ottivat sen todesta, uskottelivat itselleen olleensa siinä mukana jo kauan, liittivät omien sekavien pyrkimystensä epämääräiset sirpaleet meidän Suunnitelmaamme, johon ne yhdisti analogioiden vuorenvarmalogisuus, yhdennäköisyys, mahdollisuus" (FH, 672.)<sup>158</sup>. Ardenti on jälleen esimerkki. Hän tunnistaa viestien yhtäläisyyden, mutta olettaa Belbon tietävän enemmän kuin hän, vaikka Belbo on rakentanut koko tulkintansa Ardentin esityksen varaan. Ardenti lankeaa tähän ajatusharhaan siitakin huolimatta, että Belbo ei Casaubonin sanojen mukaan ole keksinyt mitään uutta, mitä ei löytyisi Tradition tekstikorpuksesta, vaan ainoastaan yhdistellyt sitä erikoisella tavalla. "Eversti Ardenti ei myöskään ollut keksinyt mitään, mutta hän oli järjestänyt palasia kömpelösti, sen lisäksi hän tiesi vähemmän kuin me joten hänellä oli vähemmän palasia" (FH, 671–672)<sup>159</sup>. Yhtä kaikki Ardenti siirtyy tekstin "tekijästä" – sillä oletuksella kuin hän on tekstin tekijä – uuden tulkintayhteisön jäseneksi, eikä hänellä ole mielestään mitään tekemistä alkuperäisen viestin kirjoittamisen kanssa, vaan "salaiset lähetit" kertoivat viestin hänelle (FH, 640; PF, 621). Belbosta puolestaan on tullut

---

158 "Consequenza, noi abbiamo inventato un Piano inesistente ed Essi non solo lo hanno preso per buono, ma si sono convinti di esserci dentro da tempo, ovvero hanno identificato i frammenti dei loro progetti disordinati e confusi come momenti del Piano nostro, scandito secondo un'inconfutabile logica dell'analogia, della parvenza, del sospetto" (PF, 655).

159 "Così aveva fatto Ardenti, non aveva inventato nulla, salvo che aveva disposto i pezzi in modo goffo, e inoltre era meno colto di noi, i pezzi non li aveva tutti" (PF, 654).

kirjailija, jonka intentioita lukijakunta yrittää väkivallallakin uhaten saada selville. Kirjailija kuitenkin vetäytyy, vaikenee.

Toiseksi Salaisuus jota ei ole, on metafora, jota pitää yllä toivon ja kyynisyyden paradoksi. Se on analoginen versio Foucault'n heilurin metaforasta, joka on niinkään läsnä konservatoriossa: kohdassa, josta heiluri roikkuu, näyttää olevan ainoa piste maailmankaikkeudessa, joka pysyy paikallaan. Antoine Faivren mukaan silloin kun salaisuuksia oikeasti on, ne ovat luonteeltaan avoimia (Faivre 1994, 5). Avoimeen salaisuuteen voidaan soveltaa avoimen tekstin luonnekuvausta: se ilmentää ennen kaikkea potentiaalisuutta (vrt. Seed 1997, 76). Konservatorioon keräytyneet ihmiset samanaikaisesti haluavat tietää janoamansa Salaisuuden, mutta myös toivovat Belbon kuolemaa, jotta se ei paljastuisi. Jos Salaisuus ei paljastuisi, he voisivat jatkaa toivorikkaina etsintöjään, sillä juuri toivo pitää sitä yllä ja ilman Salaisuutta toivoa ei olisi. Salaisuuden selviämisen potentiaalisuus riittää heille. Tai jos he saisivatkin tietää oikean merkityksen, uskoisivatko he sitä? Tässä yhteydessä olisi selvää, että jatkettuaan vuositolkulla peliä, jossa kaikki liittyy kaikkeen, eikä yksikään merkitys ole kirjaimellinen vaan aina symbolinen, ei ole perusteita odottaa, että he hyväksyisivät Salaisuuden todella merkitsevän salaisuutta, eikä viittaavan enää jonnekin muualle. "Tarvitaan salaisuus, joka paljastuessaan karkottaa kaikki frustraatiot siksi, että se joko on salaisuus joka sisältää pelastuksen tai sitten salaisuuden paljastuminen on pelastus" (FH, 673)<sup>160</sup>. Kuitenkin juuri paljastumaton salaisuus on liikkeellepaneva voima, voima joka säteilee etsijään toivoa, tarmoa, elinvoimaa. Yksi paljastumaton salaisuus ylitse muiden estää ihmisiä herkkäuskoisuudelta, sillä "Kun ihmiset lakkaavat uskomasta Jumalaan, eivät he silloin ole uskomatta mihinkään, he uskovat kaikkeen" (FH, 674)<sup>161</sup>. Näin siis usko Jumalaan tai kirjailijan intention ei itsessään ole herkkäuskoisuutta, vaan hermeettiselle semioosille ominainen liikkeellepaneva voima. Eli jos tekstiä luetaan siinä käsityksessä, että sen jokainen elementti viittaa joko johonkin toiseen tekstin osaan tai kokonaan toiseen tekstiin, tämä ei ole herkkäuskoisuutta, jos lukija uskoo viittausten takana olevaan liikkumattomaan merkitykseen. Liikkumaton merkitys voi siis tarkoittaa yhtäläillä tekijän intentioita kuin *intentio operista*, mutta mikäli lukijalta puuttuu tämä usko – tai kunnioitus tekijää ja tekstiä kohtaan, lukijaa voidaan pitää herkkäuskoisena. Tällöin tämä selvästikin tarkoittaa tekijään ja tekstin kulloisienkin ilmentymien suhteen välinpitämättömien lukutapojen heikkoutta suhteessa muihin. Ovatko nämä luennat selvästikin niitä luentoja, jotka Econ mukaan eivät *ainakaan* lähesty oikeaa merkitystä

---

160 "Ci dev'essere un segreto conoscendo il quale noi non saremmo più frustrati, perché o sarebbe il segreto che ci porta alla salvezza o il conoscere il segreto si identificherebbe con la salvezza" (PF, 656).

161 "da quando gli uomini non credono più in Dio, non è che non credano più a nulla, credono a tutto" (PF, 657).

(vrt. Eco 1990, 148)?

"Ei ole olemassakaan suuria salaisuuksia, sillä kohta kun salaisuus paljastuu, se on pieni. On vain tyhjiä salaisuuksia. Salaisuuksia jotka luistavat otteesta." (FH, 674.)<sup>162</sup> Jos teksti nähdään paljastettavien salaisuuksien ketjuuntuneena moneutena, silloin lukeminen on initiaatiota, liikkumista tekstin eri harsojen sivuitse: "initiaatio merkitsee loputtomuuden alkua, elämän avautumista kuin kuorisi sipulin, ja sipuli on pelkkiä kuoria, kuin meillä olisi äärettömän suuri sipuli, jolla on joka paikassa keskus eikä ulkoreunaa missään, tai kuin Möbiuksen nauha" (emt., 674)<sup>163</sup>. Koska initiaatiossa yhtä tärkeää kuin salaisuuden tavoittelu on vihityn kokemukset tuon tavoittelun tiimoilta, merkityksekkäin salaisuus on sidottu lukijan luennan yhteydessä saamiin kokemuksiin, myönteisiin ja affektiivisiin elämyksiin.

Näin palaamme takaisin alkuun, kysymykseen siitä, mitä tehdä yksityisillä ja yleisillä luennoilla. Paitsi Econ kirjailijuuttaan koskevissa arvioista (esim. Eco 1997, 59) myös *Foucaultin heilurista* saa käsityksen, että Eco hyväksyy Barthesin lanseeraaman tekijän kuoleman: "tekijän on kuoltava jotta lukija ymmärtäisi hänen totuutensa" (FH, 688)<sup>164</sup>. Tämä tarkoittaa, että kirjailijan on väistyttävä, jotta tekstin merkitys pääsee esiin ja jotta teksti koneena mahdollistuu. JoAnn Cannonille se tarkoittaa haastetta, joka lukijan on otettava vastaan: on pyrittävä junailemaan myös "luvattomien" tulkintojen kanssa, kun kirjailija ei ole enää takaamassa oikeita tulkintoja (Cannon 1992/2005, 55). Erityistä Cannonin huomiossa on se, että jos lukija päättää dekonstruoida romaanin haluamaansa suuntaan, hänen on silti kysyttävä, onko tämä hänen strategiansa nähty jo ennalta itse tekstissä, onko mallilukija edellytetty juurikin tekstiä eri tavoin dekonstruoivaksi lukijaksi (emt., 55).

Kirjailijan jälki, mallitekijä, pysyy tekstissä, eikä salli koneen käyttöä väärin tarkoituksiin. Kirjailija siis jää tekstiin mallitekijänä, vaikka aktuaalinen kirjailija vetäytyy, jää pois tulkinnan aktista. Tekstin salaisuus takertuu tekstin muotoon vihjeinä, jotka houkuttelevat lukijaa etsimään tekstin takaa merkityksiä tämän tietäessä kuitenkin, että kaikki vastaukset ovat jo tekstissä. Kirjailijan totuus on samanaikaisesti yhteneväinen ja erillinen siitä totuuksien vyyhdistä, joita on löydettävissä kirjailijan kirjoittamassa tekstissä. Kirjailijan intentiot ovat niitä "salaisuuksia, jotka luistavat otteesta", joiden etsiminen ei tavoita tekstin merkitystä, mutta jotka ylläpitävät tekstin olemassaoloa. Ilman tekijän intentioita tekstiä ei olisi, ei olisi sommiteltua, muotoiltua tekstirihmastoja, jota

---

162 "Non ci sono segreti più grandi perché appena rivelati appaiono piccoli. C'è solo un segreto vuoto." (PF, 657.)

163 "[...] l'iniziazione è apprendere a non fermarsi mai, si sbuccia l'universo come una cipolla, e una cipolla è tutta buccia, immaginiamoci una cipolla infinita, che abbia il centro da ogni parte e la circonferenza in nessun luogo, o fatta ad anello di Moebius" (PF, 657).

164 "[...] occorre che l'autore muoia perché il lettore si accorga della sua verità" (PF, 671).



lukija pyrkisi ymmärtämään.

Hermes on sekä hermeneutiikan että hermetismin juurena paitsi kommunikation ja kirjoitustaidon jumala myös pelureiden, kaupankävijöiden ja huijarien jumala (Oesch 1994, 2–3; Eco 1992/2002b, 29). Antamalla tulkinnan aktille sen moninaisen luonteen, siunaamalla sen nimellään ja ominaisuuksillaan, allekirjoittamalla sen nimiinsä, Hermes käytännössä määrää, mitkä ovat oikeita johtolankoja lukijalle, kun tämä alkaa lukea. Ilman uskoa tekijään teksti on vaarassa muuttua käyttötavaraksi, jota käytetään omia tarkoitusperiä palvelemaan, "omia sekavia pyrkimyksiä tyydyttämään", ja silloin kun näitä yksityisiä unelmia aletaan kaupankäynnin nimissä jakaa muille, Hermes paljastaa sen viheliäisemmän luonteensa, petkutuksen taidon.

## 4. LOPUKSI

Tämä tutkielma on kurottanut moneen suuntaan. Econ tulkinnan teoria on monipuolinen ja näkökulmien suppeampi huomioonottaminen olisi tehnyt siihen tahattomia vääristymiä. Olen kysynyt tekijän ja lukijan, mutta ennen kaikkea tekstin perään – tekstin, joka Econ teoriassa on lähtökohtaisesti monimuotoinen ja avoin. Perinteisen viestintämallin tarkastelun sijaan olen pyrkinyt tutkimaan Econ tulkinnan teorian ulottuvuuksia nimenomaan tulkinnan poliittisesta aspektista käsin. Tiivistän seuraavaan sekä tutkielman johtopäätöksiä että siitä avautuvia uusia rihmoja.

Lukemisen eräs keskeinen lähtökohta on usko oletettuun tekijään. Sen ei tarvitse vastata todellista auktoria, mutta yksin usko siihen on myös avoimen tekstin kohdalla eräs tulkinnan edellytyksistä. Mikko Lehtonen on esittänyt, että "tekijän hahmo olisikin sijoitettava merkitysten muodostumista tarkasteltaessa tekstin sijasta kontekstiin – toimiihan tekijä ennen muuta tekstin luokittelun apuvälineenä hieman samaan tapaan kuin genre" (Lehtonen 1996, 113). Sikäli kuin teksti ja konteksti ovat viime kädessä tulkinnan aktissa toisiinsa aina kytkeytyviä, ennemminkin tekijä voitaisiin nähdä tekstin "sisempänä" kontekstina. Vaikka konteksti vaihtuukin, itse kysymys tekijyydestä säilyttää mielekkyytensä, joten erilaisissa ympäristöissäkin tekijä olisi nähtävä lähempänä tekstiä kuin kontekstia, eräänlaisena tekstin kuorena. Belbon kuollessa salaisuus, tekstin mielekkyys, raukesi, mutta se samalla se synnytti lukijassa toivon, oletuksenvaraisen uskon tekstin oikeaan merkitykseen. Juuri tämä oletuksellisuus on tekstin olemassaolon perusedellytys. Kirjailija voi siis kuolla, mutta tekstin synnyttyä tekijä jatkaa läsnäoloaan tekstissä sen muotona, vihjeinä, kirjailijan jättämänä signeerausena. Econ tapauksessa kyse ei kuitenkaan ole siitä, että hän hyväksyisi Barthesin julistaman Tekijän kuoleman: "Eco's views on the role of the author – especially during the process of constructing a text – brings him much closer to the idea of the 'author-function' of Foucault than to Barthes' notion that 'To assign an Author to a text is to impose a brake on it, to furnish it with a final signified, to close writing'" (Capozzi 1998, 139). Tämän vuoksi tutkielman keskeinen teksti ei ole Barthesin, vaan *Foucaultin heiluri*, halusi Eco sitä lukijoiltaan tai ei.

Foucault on oikeassa sanoessaan, että "kirjoitus kytkeytyy uhraamiseen, jopa elämän uhraamiseen – vapaaehtoiseen poispyyhkiytymiseen, jota ei tarvitse esittää kirjoissa sillä se saavutetaan jo kirjailijan olemassaolossa itsessään" (Foucault 1970/2006, 7), mutta tällä hän viittaa vain kirjailijan metaforiseen kuolemaan, mitä tulee tulkinnan aktin konteksteihin. Teos, jonka oli määrä antaa kirjailijalle kuolemattomuus, maine ja kunnia, onkin tulkinnan aktin aikana kirjailijan murhaaja, mikäli poststrukturalistiset lukukäytänteet hyväksytään. Tässä suhteessa todennetaan se, mitä Eco pyrki jo *Ruusun*

*nimessä* esittämään: postmodernismin myötä mahdollistuvat ne salapoliisikertomuksen muodot, joissa teksti voi olla murhaaja itsessään. *Ruusun nimessä* kirja murhasi henkilöahmoja, mutta laajemmin ottaen etenkin metafysiset salapoliisikertomukset sallivat lukijan ja tekstin liittoutumisen keskenään ja edelleen tekstin merkitystä suojelevan kirjailijan murhaamisen. Econ tulkinnan teorian ydin onkin lukijan ja tekstin yhteisessä pelissä, jossa he pelaamalla mallitekijän ja mallilukijan keskistä peliä samanaikaisesti sekä hävittävät että koostavat tekijää (vrt. Eco 1990, 152). Tekijän murhaaminen on siis osa tekstin merkityksen muodostamista, kuitenkin siten, että tekijä genrenkaltaisena kuorena tai muotona säilyttää tekstin suhteen kontekstuaalisen luonteensa.

Näillä ehdoilla tulkinnassa ei tarvitse tietää niinkään kirjailijan henkilöhistoriaa tai niitä konteksteja, joissa hän on tekstiään kirjoittanut, vaan enemmänkin mukautua niihin imaginaarisiin yhteisöihin, joita teksti sinänsä tuo luennassa esiin. Ecolle mallilukijan ja -tekijän välisessä pelin dialektiikassa mallitekijä kätkee ja panttaa kertomuksen ratkaisua ja mallilukija yrittää selvittää tätä. Olennaisempi on kuitenkin mallilukijan muodostama imaginaarinen yleisö, ja "the main business of interpretation is to figure out the nature of this reader, in spite of its ghostly existence" (Eco 1994, 16). Tekstin mallilukija ja mallitekijä paljastuvat dialektisesti, eikä toista ole ilman toista.

Mallilukijan hahmottaminen ei aina ole mitenkään yksiselitteistä. Tekstin "oikea merkitys" jättää lopulta hyvin vähän liikkumatilaa myös "pätevälle lukijalle" (Lehtonen 1996, 114), ja jos tätä suhteutetaan mallilukijaan, jopa kriittinen mallilukija joutuu perustamaan tulkinnan toimenpiteensä arvaamiselle, oletuksille, abduktiivisille valinnoille. Tällöinkin lukeminen perustuu uskolle, jossa tavoitellaan mallitekijän itsenäisiä, "oikeita" merkityksiä ("mitä teksti haluaa sanoa") ja toisaalta uskoa omaan asemaan, omiin kykyihin, joita hyödyntämällä nuo oikeat merkitykset voidaan tavoittaa. Lehtosen sanoin tällainen lukijaodotus tarkoittaa lähinnä, että "'päteväksi' lukijaksi kelpuutetaan se, joka rakastaa kahleitaan eniten ja on herransa paras tulkki" (emt., 114).

Sama usko edellyttää, että luovumme juurtuneesta käsityksestä "merkkien maailman" ja aktuaalisen maailman eriävyydestä. Ajatus kielestä, joka luo todellisuuden, on lopultakin ylimielinen ja hatara käsitys, sikäli kuin se olettaa, että pelkät merkit riittäisivät ylläpitämään todellisuuksia lakeineen. Vanha zen-koani siis toistuu: tarvitaan joku katsomaan maailmaa, luomaan merkityksiä tekstien maailmaan, jotta se voi olla olemassa. Vasta lukijan käytäntö määrää sen dynamiikan, jolla merkit ja niiden aktuaaliset vastineet (lukijan kokemassa aktuaalisessa todellisuudessa) suhteutuvat ja elävät

jatkuvassa vuorovaikutuksessa erottamattomasti. Jos meistä erillisiä maailmoja lukemisen seurauksena näyttääkin syntyvän, tarkoittaa tämä pikemminkin tuntemamme maailman laajentamista, rikastamista, merkitysten monimuotoistumista. Jos siltikin haluamme puhua fiktion totuudesta, priesseistä, joita tekstimaailma saattaa esittää koskien empiiristä maailmaamme, on Mihail Bahtinin tavoin korostettava totuutta prosessina, joka ei ole erotettavissa todellisuudesta (Bahtin 1963/1991, 14).

Tämä käsitys edellyttää, että tunnustamme vainoharhaisen lukemisen eron lukemisen ja maailman tasoilla. Toisinaan keinotekoisien rajan ylläpitäminen tekstin ja maailman välillä minimoi vainoharhaisuuden astetta. Kenties tekijäoletus toimii tässäkin käyttökelpoisena portinvartijana. Foucault esimerkiksi piti tekijää psykologisoivana projektiona kohtelusta, jolla tekstiä silvotaan, järjestetään, kiinnitetään ja pysäytetään (Foucault 1970/2006, 10–11). Täten tekijällä pyritään kontrolloimaan vainoharhaisuuden astetta, sillä täysi vapaus tekijästä merkitsee liikkuvaa tekstiä, josta ei saa mitään otetta. Sen sijaan jos luomme tekijän läsnäoloon asteita, joilla se tekstin kontekstina takaa tekstin ymmärrettävyyden, mutta luo riittävän väljiä erotteluja päiväunelmien ja tosiasioiden välille, pystymme paitsi ymmärtämään tekstejä paremmin, kenties myös rikastamaan lukemisen monimuotoisuutta. Jos siis tekijän avulla voidaan ratkaista tekstin sisäisiä ristiriitoja, kuten Foucault esittää, tämä ei ole yksistään huono, tekstin vapautta kahlitseva asia. Tekijä ei välttämättä ole ykseyden, vaan moneuden periaate. Muoto, joka mahdollistaa avoimuuden, sallii myös moninaisuuden ja monenlaiset tulkinnot. Silloin tekijä voidaan nähdä jätettynä jälkenä, muotona, joka mahdollistaa mutta ei puutu, rajoita, kontrolloi.

David Seedin mukaan Eco onkin aika ajoin esittänyt, että avoimuus johtaa kulttuuriseen pluralismiin ja dialogiin. *Opera Apertassa* Eco esimerkiksi toi jo esiin, kuinka nykytaide rikkoo kulttuurin konventionaalisia kaavoja ja siten demystifioi niitä saaden lukijan kyseenalaistamaan ne. (Seed 1997, 79.) Samalla tavalla *Foucaultin heiluri* toimii sikäli polyfonisena romaanina, että se postuloi useita erilaisia lukurooleja, "useita tasa-arvoisia tietoisuuksia ja heidän maailmojensa moneus yhdistyy tapahtuman ykseyteen" (Bahtin 1963/1991, 30–31). Jos lukija pystyy ylittämään omat kulttuuriset konventionsa ja näkemään diabolikkojen logiikassa hitusen mieltäkin, *Foucaultin heiluri* onnistuu edistämään kulttuurisia muutosprosesseja. Kyse on siis Bahtinin sanoin vieraan tietoisuuden hyväksymisestä, jolla paitsi henkilöhahmot myös lukijat voivat voittaa oman "eettisen solipsisminsa, irrallisen 'idealistisen' tietoisuutensa ja muuttaakseen toisen ihmisen varjosta todelliseksi realiteetiksi" (emt., 25–26). Juuri sosiaalisten maailmojen moninaisuus muuttaa fiktiivisten tekstien luonnetta entistä avoimemmiksi. Siten se

korostaa henkilöhahmojen eriävyyksien ja yhtäläisyyksien kautta nousevaa ymmärtämystä siitä, miten monipuolisuus on hedelmällistä esimerkiksi suhteessa massakulttuuriin, suljettujen tekstien yksiulotteisiin maailmoihin. *Foucaultin heiluri* jättää tämän ymmärtämyksen kriittisen mallilukijan mahdollisuudeksi. Casaubon esineistää vieraita tietoisuuksia kerrontansa ohessa, eikä välitä niitä täysin puolueettomasti lukijalle, mutta hänessä silminnähtävä epävarmuus jatkuvien muutosprosessien aallokoissa antaa mallilukijalle mahdollisuuden. Esimerkiksi Belbon *filet* Casaubon asettaa kertomaansa sellaisenaan ratkaisevaa avaintekstiä lukuun ottamatta. Romaanin ajan Casaubon on yrittänyt kertomalla ja käymällä läpi tämän tekstejä ymmärtää Belbon vierasta tietoisuutta, miksi Belbo ylipäätään lähti mukaan Suunnitelman kehittämiseen. Silti kaikkein ratkaisevimman tekstin kohdalla Casaubon päättää lukijalle vieraasta syystä olla antamatta lukijalle välitöntä pääsyä avaintekstiin.

*Foucaultin heiluri* ei kuitenkaan ole puhdasoppisen polyfoninen romaani. Se luotaa tapahtumia yhden tiedostavan subjektin kautta ja kaikki muut henkilöahmot ovat hänen tietoisuutensa objekteja (vrt. Bahtin 1963/1991, 111). Econ romaanikompositio toimii tästä huolimatta hänen asettamansa postmodernistisen estetiikan mukaisesti: filosofinen viisastelu lomittuu viihteelliseen ja mikä olennaisempaa, polyfoninen monologiseen. Vaikka Casaubon ei suoranaisesti pyri ymmärtämään diabolikkojen tietoisuuksia, vaan parodioimaan niitä, hän antaa lukijalle ymmärtämisen mahdollisuuden tarjoamalla tälle ylipäätään mahdollisuuden tutustua näiden logiikkaan. Parodisen kehittelyn ytimessä on logiikka vakavissaan otettuna ja se muodostaa siinä mielessä "kirjaimellisen" tulkinnan lähtökohdan, että sen olemassaolo on parodian ainoa todella tärkeä edellytys. Tuo lähtökohta on kuin "vieras sana", jota tyylinä uudessa kontekstissa ympäröi parodinen suhde edeltävään tyyliin ja sen elementteihin (emt., 282). Ilman diabolista fanatismia pilantekoa ei voisi olla, eikä hermeettistä parodiaa ilman hermeettistä semioosia. Samalla romaani kuitenkin kuvaa, miten Casaubon luopuu monologisen romaanin perusedellytyksestä, monologisesta tietoisuudesta joka yhtenäistää, rajaa, pysäyttää merkityksiä. Hän ehkä esineistää muita tietoisuuksia, mutta mitä tekstien ja maailmojen merkityksiin tulee, niitä hän pyrkii Belbon ja Diotallevin kanssa rekontekstualisoimaan, asettamaan uusiin yhteyksiin, kertaamaan.

Moneuden periaate tarkoittaa myös, että "yksikään kieliyhteisön jäsen ei suinkaan kohtaa sanaa neutraalina kielen sanana, joka on vapautettu vieraista pyrkimyksistä ja arvoista ja jossa ei ole vieraita ääniä. Päinvastoin, hän saa sanan vieraalta ääneltä ja sana on täynnä vieraita ääniä" (emt., 290). Foucault on kuvannut samalla tavalla, että teoksen korvaavat diskursiiviset muodostelmat ovat pysähtyessään aikaan ja

tilaan lausumia, virtaa joka kulkee läpi merkkiyhdistelmien hallitsemattomana ja yli-inhimillisenä puhuntana (Foucault 1969/2005, 107–108, 118). Juuri lausumat sallivat vastakkaiset, kätkeytykin merkitykset (emt., 146).

Merkin täysi merkitys on Econ mukaan sen historiallisessa genealogiassa ja tulkitseminen merkitsee kaikkien potentiaalisten kontekstien mahdollistamista (Eco 1990, 214). Olen tässä tutkielmassa pyrkinyt havainnollistamaan paitsi tätä myös dialektista yhteyttä *intentio operisin* ja *intentio lectorisin* välillä (vrt. emt., 58). Tulkinnan aktin perustavin asia on, että lukija ymmärtää mallilukijan luonteen (Eco 1994, 16) ja pyrkii samastumaan siihen. Tämä edellyttää lukijalta kykyä suhteuttaa konteksteja toisiinsa sekä luovimista avoimen ja suljetun muodon välimaastossa (Eco 1990, 21). Lukijan on ennen kaikkea epäiltävä, yhdisteltävä ja arvailtava piittaamatta lukijan, tekijän tai kertomuksen maailmojen välisistä rajalinjoista. Eco päättelee esikuvansa Borgesin olleen sillä kannalla, ettei sellaista luokittelujärjestelmää olekaan, joka ei olisi keinotekoinen ja arvauksiin perustuva (Eco 1995, 208). Lian vastatulkinta Ardentin viestille on vakuuttavuudestaan huolimatta osuva kuvaus tästä näkemyksestä. Todennäköisesti Econ sitä suunnittelematta Lia myös avaa Econ teorian puolustukseen aukon.

Sekä Lia että Eco korostavat yksinkertaisimman tulkinnan olevan useimmiten osuvin. Juuri tulkinnan ekonomisuus kuitenkin edustaa Foucault'ille tekijän kautta ilmenevää "säätäväisyyden periaatetta", jolla merkityksen syöpäläismäistä lisääntymistä pyritään hillitsemään. *Opera Apertasta* alkaen Eco on korostanut, että "taideteosten avoimuus on suhteessa kunkin ajan maailmankatsomukseen" (Brax 2005, 128). Koska Econ tulkinnan teoria käytännössä rakentuu tekstityypin muodon huomioonottavalle tekstilähtöiselle lukijan ja tekstin leikille, on ekonominen tulkinnan painottaminen ikään kuin kantavana, historiattomana ideaalina vähintäänkin epätydyttävää. Olen tässä tutkielmassa pyrkinyt osoittamaan, kuinka metafyyminen salapoliisikertomus paitsi heijastaa aikansa maailmankatsomusta myös johdattaa sellaisten tulkinnallisten kysymysten äärelle, jotka eivät olleet aiemmin edes mielekkäitä. Avoin muoto metafyyysisessä salapoliisikertomuksessa pakottaa myös tietyt tulkinnan periaatteet muuttumaan. Käytännössä tämä tarkoittaa, että juuri ekonominen tulkinta merkitsee moninaisen, rihmastollisen luonteen omaavan tekstitodellisuuden totalisoimista, typistämistä yhteen kertomuslinjaan. Kuten edellisessä luvussa esitin, juuri Lian tulkinta on Ardentin viestiin liittyvistä tulkinnoista mahdollisesti se kaikkein fanaattisin, sehän ei salli muiden tulkintojen yhtäaikaista olemassaoloa. Periaate on tuttu: viestin runollinen ymmärtäminen sallii kirjaimellisen ymmärtämisen, mutta kirjaimellinen

– tässä tapauksessa historiankirjoitukseen sidottuna – tulkinta ei salli runollisen tai parodioivan luennan mahdollisuutta. Tästä näkökulmasta ekonominen tulkinta on metafyyssisen salapoliisikertomuksen kohdalla reagoimista vanhalla tavalla uuteen tekstiin, mikä tarkoittaa avoimen tekstin näkökulmasta tulkinnan epäonnistumista. Rihmastomainen, rönsyilevä ja syöpäläismäinen tulkinta onkin fragmentoitunutta, avointa todellisuutta heijastelevassa tekstissä huomattavasti todenmukaisempi tai "oikeampi" lukutapa. Siitä avautuu myös keskeinen jatkotutkimuksen rihma: avoimet tekstit vaativat avoimia tulkintoja.

Ekonominen tulkinta pysäyttää tekstin kierron, sen mahdollisuuden kehittyä tulkintana. Tämä on vastoin Peiracen rajoittamatonta semioosia vaalivaa ajatusta: sosiaalisesti tunnustettu merkitys syntyy, kun teksti käy läpi eri konteksteja ja eri historiallisia tilanteita (Eco 1990, 213–214). Samalla tekstin kerrattavuus paljastaa konventioita ja luo uutta tietoa (Rabinowitz 198/1998, 16). Rihmastomaisten luentojen meriitit tulevat siis esiin, eivätkä jää pelkiksi päiväunelmiksi. Vasta rohkea yhdistely, kontekstien kokeilu, luo merkityksiä. "There are [...] "open" texts that support multiple interpretations, and any common agreement about them ought to concern just their open nature and the textual strategies that make them work that way (Eco 1990, 41). Siten yhteisö voi tavoittaa konsensuksen, mikä ei kuitenkaan tarkoita, että merkitys olisi johdettu suoraan tekijän intentiosta tai että tekstillä edes olisi uniikkia ja lopullista merkitystä (emt., 41). Vasta tämän myötä voidaankin aloittaa keskustelu siitä, mitkä kaikista mahdollisista tulkinnoista *oikeasti* ovat huonoja ja käyttökeltottomia.

# LÄHTEET

## Tutkimuskohde

[PF =] ECO, UMBERTO (1988/2001): *Il Pendolo di Foucault*. Milano: Bombiani.

[FH =] ECO, UMBERTO (1988/1990): *Foucaultin heiluri*. Suom. Tuula Saarikoski. Helsinki: WSOY.

## Kirjallisuus

ALHANEN, KAI (2007): *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofiassa*. Helsinki: Gaudeamus.

ALTMAN, RICK (1999/2002): *Elokuva ja genre*. Suom. Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.

BAHTIN, MIHAIL (1963/1991): *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. [Helsinki:] Orient Express.

BARTHES, ROLAND (1953/1993): Kirjoituksen nolla-aste. Teoksessa Barthes, Roland (1993): *Tekijän kuolema, tekstin syntyä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino. s. 14–41.

BARTHES, ROLAND (1968/1993): Tekijän kuolema. Teoksessa Barthes, Roland (1993): *Tekijän kuolema, tekstin syntyä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino. s. 111–117.

BARTHES, ROLAND (1971/1993): Teoksesta tekstiin. Teoksessa Barthes, Roland (1993): *Tekijän kuolema, tekstin syntyä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino. s. 159–168.

BARTHES, ROLAND (1993): *Tekijän kuolema, tekstin syntyä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

BAUDELAIRE, CHARLES (2001): *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén. Helsinki: Desura.

BENNETT, HELEN (1998): The Limitation of Openness. *Foucault's Pendulum and Kabbalah*. Teoksessa *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. Toim. Norma Bouchard & Veronica Pravadelli. New York: Peter Lang. s. 81–98.

BLACK, JOEL (1999): (De)feats of Detection. The Spurious Key Text from Poe to Eco. Teoksessa *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. s. 75–98.

BLOOM, HAROLD (1975/1984): *Kabbalah and Criticism*. New York: Continuum.



- BONDANELLA, PETER (1997): *Umberto Eco and the Open Text. Semiotics, Fiction, Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOUCHARD, NORMA (1995/2005): "Critifictional" Epistemes in Contemporary Literature. The Case of Foucault's Pendulum. Teoksessa *Umberto Eco*. Vol. 3. Toim. Mike Gane & Nicholas Gane. London: Sage publications. s. 69–82.
- BOUCHARD, NORMA & PRAVADELLI, VERONICA (toim.) (1998): *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. New York: Peter Lang.
- BRAX, KLAUS (1997): Umberto Eco, intentio ja kirjailijan mahdollisuudet. *Synteesi* 16:4. s. 23–41.
- BRAX, KLAUS (2005): Avoin, suljettu, puoliavoin? Teoksessa *Umberto Eco. James Joyce, Teräsmies ja vesinokkaeläin*. Toim. Tarja Knuuttila & Max Rynänen. Helsinki: Yliopistopaino. s. 128–143.
- BUTLER, CHRISTOPHER (1984/1986): *Interpretation, Deconstruction and Ideology. An Introduction to Some Currents Issues in Literary Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- CAESAR, MICHAEL (1999): *Umberto Eco. Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- CANNON, JOAAN (1992/2005): The Imaginary Universe of Umberto Eco: A Reading of Foucault's Pendulum. Teoksessa *Umberto Eco*. Vol. 3. Toim. Mike Gane & Nicholas Gane. London: Sage publications. s. 55–68.
- CAPOZZI, ROCCO (toim.) (1997): *Reading Eco. An Anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- CAPOZZI, ROCCO (1998): Libraries, Encyclopedias, and Rhizomes. Popularizing Culture in Eco's Superfictions. Teoksessa *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. Toim. Norma Bouchard & Veronica Pravadelli. New York: Peter Lang. s. 129–145.
- CAPRETTINI, GIAN PAULO (1983): Peirce, Holmes, Popper. Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Toim. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press. s. 135–153.
- CAWELTI, JOHN G. (1976): *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CESERANI, REMO (1998): Eco's (Post)modernist Fictions. Teoksessa *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. Toim. Norma Bouchard & Veronica Pravadelli. New York: Peter Lang. s. 147–162.
- COLETTI, THERESA (1997): Bellydancing. Gender, Silence, and the Women of *Foucault's Pendulum*. Teoksessa *Reading Eco. An Anthology*. Toim. Rocco Capozzi. Bloomington: Indiana University Press. s. 300–311.
- CULLER, JONATHAN (1981/2001): *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature,*

*deconstruction*. London: Routledge.

CULLER, JONATHAN (1983/1998): *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge.

CULLER, JONATHAN (1992/2002): In Defence of Overinterpretation. Teoksessa *Interpretation and Overinterpretation*. Toim. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press. s. 109–123.

CULLER, JONATHAN (2007): *The Literary In Theory*. Stanford: Stanford University Press.

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX (1980/2004): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. Brian Massumi. London: Continuum.

DERRIDA, JACQUES (1966/1997): Rakenne, merkki ja leikki ihmistieteiden diskurssissa. Suom. Ismo Nikander. *Niin & Näin* 4:1. s. 37–45.

DERRIDA, JACQUES (1988/1990): *Limited Inc*. Evanston: Illinois.

DERRIDA, JACQUES (2003): *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen & Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.

DOLEŽEL, LUBOMIR (1997): The Themata of Eco's Semiotics of Literature. Teoksessa *Reading Eco. An Anthology*. Toim. Rocco Capozzi. Bloomington: Indiana University Press. s. 111–120.

DOVE, GEORGE (1997): *The Reader and the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

ECO, UMBERTO (1962/1989): *The Open Work*. Käänt. Anna Camrogni. Cambridge: Harvard University Press.

ECO, UMBERTO (1966/1982): *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*. Käänt. Ellen Esrock. Tulsa: University of Tulsa.

ECO, UMBERTO (1976/1979): *The Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

ECO, UMBERTO (1979/1987): *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. London: Hutchinson.

ECO, UMBERTO (1980/1985): *Ruusun nimi*. Suom. Aira Buffa. Helsinki: WSOY.

ECO, UMBERTO (1983): Horns, Hooves, Insteps. Some Hypotheses on Three Types of Abduction. Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Toim. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok. 1983. Bloomington: Indiana University Press. s. 198–220.

ECO, UMBERTO (1983/1985): *Reflections on The Name of the Rose*. London: Secker & Warburg.

ECO, UMBERTO (1984/1986): *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.

- ECO, UMBERTO (1990): *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- ECO, UMBERTO (1992): Reading My Readers. *MLN* 107:5. s. 819–827.
- ECO, UMBERTO (1992/2002a): Between Author and Text. Teoksessa *Interpretation and Overinterpretation*. Toim. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press. s. 67–88.
- ECO, UMBERTO (1992/2002b): Interpretation and History. Teoksessa *Interpretation and Overinterpretation*. Toim. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press. s. 23–43.
- ECO, UMBERTO (1992/2002c): Overinterpreting Texts. Teoksessa *Interpretation and Overinterpretation*. Toim. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press. s. 45–66.
- ECO, UMBERTO (1994): *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge: Harvard University Press.
- ECO, UMBERTO (1995): *The Search for the Perfect Language*. Käänt. James Fentress. Oxford: Blackwell Publishing.
- ECO, UMBERTO (1997): An Author and His Interpreters. Teoksessa *Reading Eco. An Anthology*. Toim. Rocco Capozzi. Bloomington: Indiana University Press. s. 59–70.
- ECO, UMBERTO (1998): How and Why I Write. Teoksessa *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. Toim. Norma Bouchard & Veronica Pravadelli. New York: Peter Lang. s. 281–301.
- ECO, UMBERTO & SEBEOK, THOMAS A. (toim.) (1983): *The Sign of the Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press.
- ELLIS, JOHN M. (1989): *Against Deconstruction*. Princeton: Princeton University Press.
- EWERT, JEANNE C. (1999): "A Thousand Other Mysteries". Metaphysical Detection, Ontological Quests. Teoksessa *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. s.179–198.
- FAIVRE, ANTOINE (1994): *Access to Western Esotericism*. Albany: State University of New York Press.
- FISH, STANLEY (1980/2003): *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- FOUCAULT, MICHEL (1966/1994): *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. New York: Vintage.
- FOUCAULT, MICHEL (1969/2005): *Tiedon arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino.

- FOUCAULT, MICHEL (1970/2006): Mikä tekijä on? Suom. Markku Lehtinen. *Nuori Voima* 87:1. s. 7–14.
- GANE, MIKE & GANE, NICHOLAS (toim.) (2005): *Umberto Eco*. London: Sage publications.
- HAAPALA, EIJA (1990): Kirjallisuuden tulkintakriteerit. Teoksessa *Kirjallisuuden filosofia*. Toim. Arto Haapala et al. Helsinki: Valtion painatuskeskus. s. 89–99.
- HARROWITZ, NANCY (1983): The Body of the Detective Model. Charles S. Peirce and Edgar Allan Poe. Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Toim. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press. s. 179–197.
- HIRSCH, E. D. JR. (1967): *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- HUTCHEON, LINDA (1992/2005): Eco's Echoes. Ironizing the (Post)modern. Teoksessa *Umberto Eco*. Vol. 3. Toim. Mike Gane & Nicholas Gane. London: Sage publications. s. 25–41.
- IKONEN, TEEMU & PORTTIKIVI, JANNE (2003): Johdannoksi: kääntämisen vaikeudesta. Teoksessa Derrida, Jacques (2003): *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen & Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus. s. 7–20.
- IRWIN, JOHN T. (1994/1996): *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the the Analytic Detective Story*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JUARRERO, ALICIA (1992): The Message Whose Message It is That There is No Message. *MLN* 107:5. s. 892–904.
- JUHL, P. D. (1980/1986): *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- KAARTO, TOMI (2006): Derrida ja tekijän intentio. Toisto, konteksti ja Kafkan laki. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: SKS. s. 84–106.
- KAKKURI-KNUUTTILA, MARJA-LIISA (toim.) (1998/2002): *Argumentti ja kritiikki. Lukemisen, keskustelun ja vakuuttamisen taidot*. Helsinki: Gaudeamus.
- KNUUTTILA, TARJA (2005a): Kulttuurin koodista semiosiksen sarastukseen. Umberto Eco semiootikkona. Teoksessa *Umberto Eco. James Joyce, Teräsmies ja vesinokkaeläin*. Toim. Tarja Knuuttila & Max Ryyänen. Helsinki: Yliopistopaino. s. 19–54.
- KNUUTTILA, TARJA (2005b): Subjekti, halu ja *Edellisen päivän saari*. Teoksessa *Umberto Eco. James Joyce, Teräsmies ja vesinokkaeläin*. Toim. Tarja Knuuttila & Max Ryyänen. Helsinki: Yliopistopaino. s. 201–229.
- KURIKKA, KAISA (2006): Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: SKS. s. 15–37.
- KURIKKA, KAISA & PYNTTÄRI, VELI-MATTI (2006): *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: SKS.

- KUUSAMO, ALTTI (2002): Eco – happy hermetism for ever. *Synteesi* 21:1. s. 87–89.
- LEHMAN, DAVID (1989/2000): *The Perfect Murder. A Study in Detection*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- LEHTONEN, MIKKO (1996): *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- LOVITT, CARL R. (1990): Controlling Discourse in Detective Fiction, or Caring Very Much Who Killed Roger Ackroyd. Teoksessa *The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Toim. Ronald G. Walker & June M. Frazer. Illinois: Western Illinois University. s. 68–85.
- McHALE, BRIAN (1987/1999): *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- McHALE, BRIAN (1992): *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- MERIVALE, PATRICIA & SWEENEY, SUSAN ELIZABETH (1999): The Game's Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story. Teoksessa *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. s. 1–24.
- MERIVALE, PATRICIA & SWEENEY, SUSAN ELIZABETH (toim.) (1999): *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MIKKONEN, KAI (1998): Tulkinnan kierteessä. Huomioita tekstiin viittaamisen ja tulkintayhteisön käsitteistä. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja* 51:1. s. 9–29.
- NEWTON, K. M. (1990): *Interpreting the Text. A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- NOBLE, CINZIA DONATELLI (1995): A Labyrinth of Human Knowledge. Umberto Eco's *Foucault's Pendulum*. *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 49:2. s. 141–152.
- O'DONNELL, PATRICK (2000): *Latent destinies. Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Durham: Duke University Press.
- OESCH, ERNA (1994): *Tulkinnasta. Tulkinnan tiedolliset perusteet modernissa ja filosofisessa hermeneutiikassa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- OESCH, ERNA (2005): Umberto Eco ja ymmärtämisen kehä. Ajatuksia semiotiikasta ja hermeneutiikasta. Teoksessa *Umberto Eco. James Joyce, Teräsmies ja vesinokkaeläin*. 2005. Toim. Tarja Knuutila & Max Rynänen. Helsinki: Yliopistopaino. s. 144–177.
- PHELAN, JAMES (1998): Foreword. *Before Reading in Its Own Terms*. Teoksessa Rabinowiz, Peter J. (1987/1998): *Before reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.
- PHIDDIAN, ROBERT (1997): Foucault's Pendulum and the Text of Theory. *Contemporary Literature* 38:3. s. 534–557.

- PYRHÖNEN, HETA (1999): *Mayhem and Murder. Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: University of Toronto Press.
- RABINOWITZ, PETER J. (1987/1998): *Before reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.
- RAY, WILLIAM (1984): *Literary Meaning. From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford: Basil Blackwell.
- ROJOLA, LEA (1993): Tekijän kuolema. Teoksessa Barthes, Roland (1993): *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino. s. 109–110.
- RORTY, RICHARD (1992/2002): The Pragmatist's progress. Teoksessa *Interpretation and Overinterpretation*. Toim. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press. s. 89–108.
- ROSENHEIM, SHAWN JAMES (1997): *The Cryptographic Imagination. Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- SAARILUOMA, LIISA (1992): *Postindividualistinen romaani*. 1992. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- SCHOLEM, GERSHOM (1960/1996): *On the Kabbalah and Its Symbolism*. New York: Schocken Books.
- SCHOLEM, GERSHOM (1962/1991): *On the Mystical Shape of the Godhead. Basic Concepts in the Kabbalah*. New York: Schocken Books.
- SEBEOK, THOMAS (1983): One, Two, Three Spells U B E R T Y. Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Toim. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press. s. 1–10.
- SEBEOK, THOMAS A. & UMIKER-SEBEOK, JEAN (1983): "You Know My Method". A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes. Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Toim. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press. s. 11–54.
- SEED, DAVID (1997): *The Open Work in Theory and Practice*. Teoksessa *Reading Eco. An Anthology*. 1997. Toim. Rocco Capozzi. Bloomington: Indiana University Press. s. 73–81.
- SYMONS, JULIAN (1985/1986): *Murha! Murha! Salapoliisikertomuksesta rikosromaaniiin*. Suom. Leena Tamminen. Helsinki: WSOY.
- TAMMI, PEKKA (1995): Shadows of Differences. *Pale Fire and Foucault's Pendulum. Cynos, Nabokov at the Crossroads of Modernism and Postmodernism* 12:2. s. 181–189.
- TANI, STEFANO (1984): *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern Italian and American Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- TARASTI, EERO (2005): Umberto Econ profiili. Teoksessa *Umberto Eco. James Joyce, Teräsmies ja vesinokkaeläin*. Toim. Tarja Knuuttila & Max Rynnänen. Helsinki:

Yliopistopaino. s. 80–101.

TEJERA, VICTORINO (1997): Eco, Peirce and the Necessity of Interpretation. Teoksessa *Reading Eco. An Anthology*. Toim. Rocco Capozzi. Bloomington: Indiana University Press. s. 147–162.

TRUZZI, MARCELLO (1983): Sherlock Holmes. Applied Social Psychologist. Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Toim. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press. s. 55–80.

VERNON, VICTORIA V. (1992/2005): The Demonic of (True) Belief: Treacherous Texts, Blasphemous Interpretations and Murderous Readers. Teoksessa *Umberto Eco*. Vol. 3. Toim. Mike Gane & Nicholas Gane. London: Sage publications.

VIOLI, PATRIZIA (1998): Individual and Communal Encyclopedias. Teoksessa *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. Toim. Norma Bouchard & Veronica Pravadelli. New York: Peter Lang. s. 25–38.

WALKER, RONALD G. & FRAZER, JUNE M. (toim.) (1990): *The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Illinois: Western Illinois University.

WIMSATT, WILLIAM K. & BEARDSLEY, MONROE C. (1946/1971): Intentioharha. Teoksessa *Nykyestetiikan ongelmia*. Toim. Irma Rantavaara. Helsinki: Otava. s. 53–67.

YATES, FRANCES A. (1964/2002): *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge.

ZAMORA, LOIS PARKINSON (1997): The Swing of the 'Pendulum'. Eco's Novels. Teoksessa *Reading Eco. An Anthology*. Toim. Rocco Capozzi. Bloomington: Indiana University Press. s. 328–347.

# LIITTEET

Liite 1 (PF, 2; Albero sefirotico da Cesare Evola: *De divinis attributis, quae Sephirot ab Hebraeis nuncupantur*, Venezia, 1589, p. 102)

