

Jälkiä lumessa

Halu ja transferenssi
Umberto Econ romaanissa *Ruusun nimi*

Esko Lius
Pro gradu -työ
Helsingin yliopisto
Taiteiden tutkimuksen laitos
Yleinen kirjallisuustiede
Toukokuu 2008

SISÄLLYS

Johdanto	1
Metodista.....	10
Halu saa referentin liikkeeseen	13
Luostarin himoja ja fetissejä.....	15
Babylonin portto ja Mulier Amicta Sole.....	20
Tekstin mielihyvä	26
Allegorinen halu ja matka minuuteen	32
Matka peilin läpi.....	40
Matka tekstin läpi	46
Transferensseja eli oman <i>toisen</i> kohtaaminen	50
Adson ja Jorge – Williamin toiset.....	54
Kertojia, tekstejä, lukijoita – <i>Ruusun nimen</i> toiset.....	62
Lopuksi	68
Lähteet	71



Tiedekunta/Osasto - Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos - Institution – Department Taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä - Författare – Author Esko Lius			
Työn nimi - Arbetets titel – Title Jälkiä lumessa. Halu ja transferenssi Umberto Econ romaanissa <i>Ruusun nimi</i>			
Oppiaine - Läroämne – Subject Yleinen kirjallisuustiede			
Työn laji - Arbetets art – Level Pro gradu -työ	Aika - Datum – Month and year toukokuu 2008	Sivumäärä - Sidoantal – Number of pages 75	
Tiivistelmä - Referat – Abstract			
<p>Tutkimuksen kohteena on italialaisen semiootikon Umberto Econ vuonna 1980 julkaistu romaani <i>Il nome della rosa</i> (suom. <i>Ruusun nimi</i>). Tarkastelen miten halun dynamiikka ja kielen kautta näkyvä transferenssi eli tunteensiirto vaikuttavat fiktiivisen tekstin diskurssissa.</p> <p>Teoreettisena lähtökohtana on psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus. Sen pohjana on psykoanalyttinen näkemys siitä, miten ihmisen tietoisten rakenteiden takana olevat halut muuntuvat ja suuntautuvat kulttuurisen vuorovaikutuksen dynamiikassa. Keskeinen rakenteistava elementti on kieli, joka konstituoii ja tekee ihmisestä subjektin. Kirjallisuudentutkimus taiteentutkimuksen lajina ottaa huomioon sanataiteellisen teoksen erityispiirteet ja ne konventiot ja struktuurit, jotka määrittelevät kertovan fiktiivisen tekstin reunaehdot.</p> <p><i>Ruusun nimen</i> keskiaikaiseen luostarimiljööseen sijoittuvaa juonta kuljettaa murhaajan ja murhiin liittyvän kätkeytyn käsikirjoituksen etsintä. Tarinaan kutoutuu runsaasti sekä historiallista ainesta että viestintään ja kieleen liittyviä ulottuvuuksia. <i>Ruusun nimi</i> on kertomisen ja vastaanottamisen, tulkintojen ja merkitysten luomisen kirja. Se sitoo kertojan ja lukijan vuorovaikutukseen, jossa menneisyyden kokemukset kielellistetään ja tämän prosessin merkitystä ja mieltä kysytään.</p> <p><i>Ruusun nimessä</i> eri tasojen kertojen halut projisoituvat heidän kirjoittamiinsa teksteihin. Tällainen tunteensiirron prosessi vastaa psykoanalyttisen istunnon transferenssia, jossa johonkin aikaisempaan elämän kriisiin liittyvät tunteet projisoituvat analytikkoon. Transferenssissa halu ja vuorovaikutuksen prosessi artikuloituvat kielessä. Tämä halun ja tulkinnan, vuorovaikutuksen ja kielen problematiikka on oman luentani ydintä.</p> <p>Tutkimus selvittelee romaanin eri tasoilla ilmeneviä haluja. Se osoittaa, miten päähenkilö-kertoja Adsonin halu johtaa hänet kohtaamaan sekä oman reaalisen rekisterin <i>toisensa</i> että symbolisen rekisterin Toisen. Tarkastelen miten nämä kohtaamiset ja niiden tuottama tunteensiirto näkyy tekstissä. Tutkimus osoittaa myös sen, että pyrkimys kuvata kielen tavoittamattomissa olevaa nautintoa sellaisenaan on mahdottomuus. Lisäksi tutkimus osoittaa, miten romaanissa rinnastuvat raamatullinen allegoria hyvän ja pahantiedon puusta syömisestä ja yksilön kielellisyyteen kiinnittymisestä. Psykoanalyttisin käsittein ilmaistuna kyseessä on symbolinen kastraatio eli tuleminen Lain alaisuuteen.</p> <p><i>Ruusun nimessä</i> fransiskaanimunkki William päättelee hevosen kavioiden lumeen jääneistä jäljistä sekä hevosen olinpaikan että munkkien tavan nähdä hevonen auktorisoitujen tekstien hevostuvausten kautta. Samalla tavoin romaanin lukijat osallistuvat ”lumeen piirtyneiden jälkien” eli tapahtumien muistojen jakamisen ja tulkinnan prosessiin, joka voi ”vapauttaa pakkomielleistä” kuten kertoja ilmaisee ja parantaa aivan kuten psykoanalyysin on tarkoitus tehdä.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Eco, halu, kieli, merkitys, transferenssi			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

”The act of interpretation (...) links literature and psychoanalysis in a joint and hazardous enterprise, since both set the process of transference going, unbeknownst to naive and sophisticated readers alike, who believe there is a meaning there to be disclosed.” (Elizabeth Wright)

JOHDANTO

Il nome della rosa (suom. *Ruusun nimi*) on italialaisen semiootikon Umberto Econ ensimmäinen, vuonna 1980 julkaistu romaani. Sen keskiaikaiseen luostarimiljööseen sijoittuvaa juonta kuljettaa murhaajan ja murhiin liittyvän kätketyn käsikirjoituksen etsintä. Dekkaritarinaan kutoutuu runsaasti sekä historiallista ainesta että viestintään ja kieleen liittyviä ulottuvuuksia. *Ruusun nimi* on kertomisen ja vastaanottamisen, tulkintojen ja merkitysten luomisen kirja. Se sitoo kertojan ja lukijan vuorovaikutukseen, jossa menneisyyden kokemukset kielellistetään ja tämän prosessin merkitystä ja mieltä kysytään.

Tutkin *Ruusun nimeä* psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen viitekehyksessä. Sen pohjana on psykoanalyttinen näkemys siitä, miten ihmisen tietoisten rakenteiden takana olevat halut muuntuvat ja suuntautuvat kulttuurisen vuorovaikutuksen dynamiikassa. Keskeinen rakenteistava elementti on kieli, joka konstituoii ja tekee ihmisestä subjektin. (Wright 1998, xi) Kirjallisuudentutkimus

taiteentutkimuksen lajina ottaa huomioon sanataiteellisen teoksen erityispiirteet ja ne konventiot ja struktuurit, jotka määrittelevät kertovan fiktiivisen tekstin reunaehdot.

Ruusun nimessä monenlaiset halut ja himot leimaavat henkilöhahmojen ja kertojien toimintaa. Sekä sisä- että kehyskertomuksen kertojan halut ja kerrotuista tapahtumista nousevat tunteet projisoituvat heidän kirjoittamiinsa teksteihin. Tällainen tunteensiirron prosessi vastaa psykoanalyttisen istunnon transferenssia, jossa johonkin aikaisempaan elämän kriisiin liittyvät tunteet projisoituvat analyttikkoon.

Transferenssissa halu ja vuorovaikutuksen prosessi artikuloituvat kielessä. Tämä halun ja tulkinnan, vuorovaikutuksen ja kielen problematiikka on oman luentani ydintä. Erityisesti minua kiinnostaa kielen rooli transferenssissa. Kielen ja kokemuksen suhteen problematiikka näkyy myös *Ruusun nimen* päätössanoissa: ”Jätän tämän kirjoituksen, en tiedä kenelle, enkä enää tiedä mistä se kertoo: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.*” (RN, 624)¹ Tämän Bernard Clunyläiseltä lainatun sitaatin kysymys koskee sitä, mikä on menneen kokemuksen ja kokemukselle annetun kielellisen hahmon suhde, kun ”eilisen ruusu kukoistaa vain nimessään, ja meille jäävät pelkät nimet.”

Econ romaanissa on useiden sisäkkäisten kirjoittajien ja lukijoiden ketju, joka ulottuu sisäistekijästä reaali maailman lukijaan saakka. Kehyskertomuksen muodostaa esipuhe, joka on päivätty tammikuussa 1980. Sitä ei ole allekirjoitettu, mutta kertoja muistuttaa romaanin todellista tekijää Umberto Ecoa mm. kirjallisuus- ja

¹ Sivunumerot viittaavat ensisijaisesti suomenkieliseen laitokseen *Ruusun nimi* (= RN). Missä sitaatti on englanniksi tai italiaksi, on lähteenä sisällysluettelossa mainittu painos teoksista *The Name of the Rose* (= NR) tai *Il nome della rosa* (= NdellaR). Kursivoinnit lainauksissa ovat alkutekstissä ellei toisin ole erikseen mainittu.

kielitieteellisen asiantuntijuuden ja kiinnostuksen osalta.² Esipuheen jälkeen seuraa huomautus, jossa käsitellään löydettyssä käsikirjoituksessa käytettyjä ajanmääriä. Romaani alkaa siis kuin pedantti todellisen käsikirjoituksen editio.

Kehyskertomuksen kertoja on saanut käsiinsä 1800-luvulta olevan käsikirjoituksen, joka on peräisin 1600-luvulla eläneeltä apotti Valletilta. Se puolestaan on kopio alkuperäisestä 1300-luvun käsikirjoituksesta. Lopun *Ruusun nimi* -romaanista muodostaakin tämä "Adsonin käsikirjoitus" eli vanhan Adson-munkin muistelmat nuoruutensa merkittävästä käännekohdasta. Siinä noviisi Adson (engl. Adso) ja fransiskaanimunkki William Baskerville saapuvat marraskuussa 1327 italialaiseen vuoristoluostariin, jossa jälkimmäisen on tarkoitus pohjustaa fransiskaanien ja paavin hovin neuvotteluja sekä osallistua väittelyyn Kristuksen köyhyydestä. Luostarissa sattuu kuitenkin kuolemantapauksia, joita William ryhtyy apotin pyynnöstä selvittämään. Juoni kietoutuu luostarin kätkeyn käsikirjoituksen eli Aristoteleen *Runousopin* toisen, komediaa käsittelevän osan ympärille. Lopulta kiista käsikirjoituksesta saa aikaan koko luostarin palon. Teos päättyy vanhan, kuolemaa lähestyvän Adsonin pohtiessa muistiin kirjoittamaansa tarinaa ja sen merkitystä.

Erilaiset halun muodot ja niiden suhde rakkauteen ovat kirjassa keskeisellä sijalla.

Ensimmäinen surmattu munkki tulee tunnetuksi ”himostaan, jolla on luonnon kohde”.

Adson tuntee nuorukaisen halua yhtä lailla munkiksi kuin otollisen tilaisuuden tullen

myös maalliseen rakkauteen. Pyhimysmäisen vanhan minoriittiveljen Ubertino da

Casalen tunteiden hehku muistuttaa murrosikäisen Adsonin kokemaa aistillista

² Italian- ja suomenkielisessä laitoksessa minäkertoja viittaa omaan kirjaansa *Apocalittici e integrati*, jonka nimisen teoksen Umberto Eco julkaisi vuonna 1964. (RN, 13)

kuumotusta, mutta kohdistuu Neitsyt Marian poveen ja hurskaksiin naisiin (RN, 293-294). William puolestaan janoaa tietoa ja sen korkeinta fetissiä, Aristoteleen kirjaa komediasta. Jorge Burgos, munkkikunnan vanhin, kaipaa ylösnousemuksen paratiisiin. Hänen vimmansa oman maailmanjärjestyksen toteuttamiseen on niin pidäkkeetön, että se johtaa lopulta sarjamurhaan.

Osoitan tässä tutkielmassani, että *Ruusun nimessä* kuvatuilla haluilla on olennainen yhteys kieleen. Halujen ja kielen liike on puolestaan läsnä transferenssissa eli psykoanalyttisessa vuorovaikutuksessa, jossa teksti peilautuu *toisen* kautta, muuntuu ja tulee tulkituksi. Tulkinnan problematiikkaa pohtivat sekä sisäiskertomuksen henkilöt suhteessa luostarissa tapahtuneeseen ja suhteessa katoliseen *doksaan* että kehyskertomuksen kertoja, joka tarkastelee esipuheessaan sitä, että käsikirjoituksen eri vaiheissa on tapahtunut tulkintoja ja teksti on muuntunut. Myös kehyskertomuksen kertoja itse huomauttaa tulkinneensa lukemaansa tekstiä ja muuntaneensa sitä. (RN, 15-16) Kaiken lisäksi hän menetti käsikirjoituksen, kun rakastettu, jonka kanssa kertoja matkusti, ”lähti tiehensä vieden mukanaan apotti Valletin kirjan (...)” (RN, 12) Kertoja jatkaa: ”Niin minulle jäi joukko oman kirjoitukseni täyttämiä vihkoja ja suuri tyhjiys sydämeeni.” (RN, 12).³

Kertoja päättyy kuitenkin julkistamaan (suom. ”esittelemään”, engl. ”present”) oman versionsa Adson Melkin käsikirjoituksesta ”rakkauden eleenä” (RN, 16), ”an act

³ Suomenkielisen käännöksen ensimmäisessä kappaleessa puhutaan ”eräästä läheisestä henkilöstä” ja kappale päättyy ”(...) missä tapasin odottamani henkilön, ja yhdessä lähdimme Tonavaa pitkin ylöspäin.” (11) Englanninkielinen käännös tuo rakkauden teeman esiin eksplisiitisti: ”a dear friend” ja ”(...) where I met my beloved, and together we sailed up the Danube.” (NR, 1)

of love” (RN, 5). Halu, sen kohteen menetys ja sublimaatio kielen ja kirjallisuuden kautta tulevat näin tuoduiksi julki heti romaanin alussa.⁴

Kirjallisuus ja psykoanalyttinen transferenssi ovat tulkintojen tekemistä, vuorovaikutteinen merkitysten luomisen prosessi, jossa kehollinen kokemus muuttuu symbolifunktioksi ja avaa uusia merkityksiä tulkinnan kautta. *Ruusun nimen* tapauksessa niin kertoja kuin Adsonkin pohtivat koettujen elämysten ja tekstin suhdetta. He myös asettavat kysymyksen onko kaikki merkitys avattavissa, kielellistettävissä. Kielellistämisen ja tulkinnan mahdollisuus on keskeinen kysymys esimerkiksi Williamin ja Jorgen debatissa. William pyrkii löytämään tilaa uuden ajan luonnontieteelle ja uusille tulkinnallisille paradigmoille. Jorge sen sijaan pitää keskiaikaisessa ajattelussa: ”tiedon jumalalliseen luontoon kuuluu, että se on täydellinen ja alusta alkaen määritelty siinä sanan täydellisyydessä, jonka se itselleen ilmaisee” (RN, 503). William edustaa näkemystä, että luenta ja tulkinta vaikuttavat teokseen, että referenssi on liikkeessä. Jorge puolestaan ilmoittaa, ettei tiedon historiassa ole ”edistystä eikä aikakausien mullistuksia.” (RN, 503)

Ruusun nimen sisältämä Adsonin käsikirjoitus sijoittuu aikaan, jolloin symbolisen ajattelun semiotiikka alkoi väistyä merkin ja merkitsijän suhteeseen perustuvan ajattelun tieltä. Kun renessanssia ennakoiva William ja keskiajan metafora Jorge väittelevät kirjan tehtävästä, voi Jorgen keskiaikaisen kannan pukea näihin Julia Kristevan symbolisesta ajattelusta lausumiin sanoihin: ”It is, as such, a semiotic practice of cosmogony: these elements (symbols) refer back to one (or several) unrepresentable and unknowable universal transcendence(s) (...).” (Kristeva 1980, 38) Tämä kahden

⁴ *Ruusun nimen* löytyneet ja kadonneet käsikirjoitukset liittyvät yleiseen ”löytyneen käsikirjoituksen” topokseen. Kattava lista *Ruusun nimen* suhteesta tähän topokseen löytyy Cleveland State Universityn Practical Criticism -kurssin sivustolta, sivulta ’Naturally, a Manuscript’ (Cleveland State University 2000).

erilaisen maailmanjärjestyksen vastakkainasettelu huipentuu väittelyksi siitä, millaisia vaikutuksia Aristoteleen *Runousopin* toisen, komediaa käsittelevän osan julkaisemisella olisi maailmanjärjestykseen.

Nämä osin anakronistisilta kuulostavat positiot sopivat paikalleen sekä siinä mielessä, että 1300-luvun alussa mainitut teemat olivat tarkastelun alla, ja siinä mielessä, että Econ romaani on moderni teos ja luettavissa kommenttina semiotiikassa jälkistrukturalismin yhteydessä käytyyn keskusteluun.

Käsittelen aluksi *Ruusun nimessä* kuvattua halua, sekä himoa että rakkautta eri muodoissaan. Halu on paitsi fiktiivisen toiminnan primus motor, myös kertomuksen henkilöiden pohdinnan aihe moneen otteeseen. Halu ja rakkaus johdattavat Adsonin tapahtumien kulun kulminaatiopisteeseen, kun hän viettää kiihkeän rakkauden hetken tuntemattomaksi jäävän köyhän maalaistytön kanssa. Tämän ruumiillisen yhtymisen kokemuksen kautta tematisoituvat halun dynamiikka, kielen rakenteet ja toiseuden asettama peili, joita pohdin tutkielmani aluksi luvussa 'Halu saa referentin liikkeeseen'. Tarkastelen *Ruusun nimeä* ja Adsonin polkua myös allegorisena matkana. Tätäkin kautta päädytään kysymyksiin halusta, kielestä ja niiden dynamiikasta.

Halun liike kohdistuu *toiseen*. Kielen kautta se voi transferenssissa muodostua uudelleenlaiseksi merkitysten tasoksi. Tutkielmani loppupuolella tarkastelenkin transferenssia kahdella tasolla. Tarinan henkilöiden välisissä suhteissa ja vuorovaikutuksissa ilmenee paitsi psykoanalyttinen referenttien liike, myös kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta kiinnostavalla tavalla salapoliisigenrelle tyypillisiä psykologisia piirteitä.

Ruusun nimessä on runsaasti kytkeitä kirjallisuuden kenttään. Romaanin kehyskertomuksessa metsästetään vanhaa käsikirjoitusta. Sisäkertomuksessa juonen

keskiössä on keskiaikainen kirjasto ja antiikin käsikirjoituksen tavoittelu. *Ruusun nimestä* löytyy huomattavan paljon suoria ja epäsuoria viittauksia niin uskonnollis–historiallisiin teksteihin kuin näitä käsitteleviin tutkimuksiinkin, sekä monenlaisiin kaunokirjallisiin teoksiin ja erilaisiin kieltä ja kulttuuria koskeviin teoreettisiin teksteihin. Raamattu on *Ruusun nimen* interteksteistä keskeisin. Eco on lainaillut viittauksia, parafraaseja ja teemoja *Genesisestä Johanneksen ilmestykseen*. Keskiajan miljöö täydentyy niin Danten runoilla kuin paavin käskykirjeilläkin. Adson ja William pysähtyvät luostarin kirjastossa lukemaan monia käsikirjoituksia, joita Adson käsikirjoituksessaan referoi. *Ruusun nimessä* näkyy myös epäsuorasti jälkiä keskiaikaa käsittelevästä tutkimuskirjallisuudesta. Mainittakoon tässä E.R. Curtiuksen kuulu *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (engl. *European Literature and the Latin Middle Ages*). Ainakin sen profaania keittiökulttuuria koskeva luku 'Jest and Earnest in Medieval Literature' on selvästikin kulunut myös Econ käsissä.

Fiktion puolella erityisen keskeisellä sijalla ovat Arthur Conan Doylen Sherlock Holmes -tarinat. 'Baskervillen koira' (engl. 'The Hound of the Baskervilles') on lainannut Econ salapoliisille nimen ja erinäisiä koiraviittauksia. 'Viimeinen tapaus' (engl. 'The Adventure of the Final Problem') puolestaan pitää sisällään samankaltaisen salapoliisin ja hänen *toisensa* kohtaamisen kuin *Ruusun nimi*. William Baskervillen ulkonäön kuvaus (NR, 15) on yhtenevä tarinan 'Tulipunainen tutkielma' (suom. myös 'Punaisten kirjainten arvoitus, engl. 'A Study in Scarlet') kanssa (Doyle 2000, 10-11). Ruusun nimen salapoliisin menetelmät, habitus sekä salapoliisin ja hänen apurinsa suhde ammentavat paljon niin Sherlock Holmesilta kuin Edgar Allan Poen C. Auguste Dupin -kertomuksista. Sekä Sherlock Holmes -tarinat että *Ruusun nimi* ovatkin saaneet runsaasti vaikutteita salapoliisikirjallisuuden genren perustajaksi mainitulta Poelta. Esimerkiksi Doylen tarinassa 'Böömiläinen skandaali' (engl. 'A Scandal in Bohemia')

on samanlainen arvokkaan kirjallisen dokumentin piilossa pitämisen tehtävä kuin *Ruusun nimessä* ja Poen novellissa 'Varastettu kirje' (engl. 'The Purloined Letter'). Myös 'Rue Morguen murhat' (engl. 'The Murders at the Rue Morgue') sisältää yhteisiä teemoja *Ruusun nimen* kanssa: molemmissa outo kirjasto ('obscure library', Poe 2000, 64) saattaa kertojan yhteen salapoliisin kanssa.

Oudon kirjaston kautta *Ruusun nimi* liittyy myös argentiinalaisen kirjailijan Jorge Luis Borgesin hahmoon ja tuotantoon. William Baskervillen *toinen* on sokea munkki Jorge Burgos, sokean kirjastonhoitaja–kirjailijan kaima. Labyrintit, kirjastot ja peilit toistuvat Borgesin tuotannossa monessa yhteydessä. Usein niillä on tarinassa keskeinen tehtävä ja yhteys olemiseen ja aikaan, kuten kuolemiseen tarinassa 'Haarautuvien polkujen puutarhassa' (esp. 'El jardin de senderos que se bifurcan') tai maailmanjärjestykseen tarinassa 'Baabelin kirjasto' (esp. 'La biblioteca de Babel'). *Ruusun nimen* yhteydessä keskeisiä intertekstejä ovat myös Borgesin 'Salainen ihme' (esp. 'El milagro secreto'), jossa Jumalaa etsitään kirjaston kirjasta sokeutumiseen asti, 'Herbert Quainin teosten tarkastelua' (esp. 'Examen de la obra de Herbert Quain'), jossa kertojan omistama alkuperäisteksti on hävinnyt naistuttavan vuoksi sekä 'Three Versions of Judas' (ei suom., esp. 'Tres versiones de Judas'), jossa Juudas Iskariotilla on jumalallisena tehtävänä avata taivaallinen salaisuus ja tuoda sana lihaksi.

Ruusun nimen yhteydessä on syytä korostaa, että myöskään nämä inter- tai subtekstit eivät ole alkuperäisiä referenttejä. Ne ovat kollaaseja tai solmuja kirjallisuuden kentässä. Sherlock Holmes on kovasti velkaa Auguste Dupinille, jolla puolestaan on edeltänsä 1800-luvun alun kirjallisuudessa. Borges lainailee tekstiensä aineksiksi yhtä lailla faktaa kuin fiktioitakin. Niin Borgesin tarinat kuin *Ruusun nimikin* viittaavat moniin kertomuksiin *Raamatussa*, joka sekin on monilta osin epäperäinen kompilaatio. *Ruusun nimessä* intertekstuaalisuuden oppi menee päähän Adsonillekin:

”Nyt huomasin ettei kirjoissa niinkään harvoin puhuta toisista kirjoista, vaan että kirjat ikään kuin puhuvat keskenään.” (RN, 362) Kun meille jää muistoista (ja ehkäpä kirjoistakin) vain nimet, erottaa meitä kokemuksistamme *différencen* eli eron ja viivästymän kaltainen väistyvien referenttien, ”ruusun nimien” ketju.⁵

Sigmund Freud ja Jacques Lacan katsoivat psyyken olevan kielen kaltainen. Myös Jacques Derridan kielifilosofia on ammentanut paljon psykoanalyysistä. Kun lähdetään siitä postulaatista, että sana, teos ja psyyke ovat pohjimmiltaan supplementteja (*supplément*) eli substituutioiden ketjuja, liikutaan varsin kaukana strukturalistislähtöisestä narratologiasta. Kuten Teemu Ikonen huomauttaa artikkelissaan ’Referenssin liikkeestä,’ psykoanalyttinen tutkimus useinkin sivuuttaa kysymyksen kertovan muodon omalakisuudesta ja kirjallisen tekstin rakentumisesta. (Ikonen 1996, 23) Voidaan katsoa, että psykoanalyysissä ja narratologiassa on suorastaan vastakkaisia lähtökohtia toisen pyrkiessä dynaamiseen dialogiin ja toisen staattiseen muodon analyysiin. Tässä mielessä täytyy suhtautua varauksella sen kaltaisiin päätelmiin, mitä teen yhdistämällä strukturaalisia tekstin elementtejä psyykkis-kielelliseen referenttien liikkeeseen. Palaan tähän kysymyksenasetteluun ottaessani esiin Peter Brooksia lukutavan.

Ruusun nimen luentani tarkastelee halujen ja vuorovaikutuksen dynamiikkaa kirjallisen tekstin luennassa. Se etsii myös vastausta kysymykseen mitä tapahtuisi, jos halu täytyisi. Kun kieli on halun liikettä, miten käy kielelle täydellisessä täyttymyksessä?

⁵ Dekonstruktion käsitteistöllä viitataan lähinnä Jacques Derridan *Of Grammatology* osiin ’Writing before the Letter’ ja ’Nature, Culture, Writing’ sekä *Margins of Philosophy* -teokseen sisältyvään luento ’Différance.’ Lähelle *différancea* tulee Eco’n käsite *unlimited semiosis*, ks. Eco 1994, 32-33, 52.

Mitä käy kertomukselle, kun kirja on sulkeutunut? Mikä on lukemisen merkitys ja onko *Ruusun nimi scriptible* tai ehkä *opera aperta*?

Umberto Eco jättää tähän kysymykseen vastaamisen suosiolla lukijalleen – siis myös minulle: ”For two years I have refused to answer idle questions on the order of ’Is your novel an open work or not?’ How should I know? That is your business, not mine.” (NR, 532)

Metodista

Käytän tässä kirjallisuudentutkimukseen kuuluvassa tutkielmassa hyväkseni psykoanalyttista lähestymistapaa ja käsitteistöä. Kartoitan tekstissä ilmeneviä haluja ja kielen kautta tapahtuvaa transferenssia. Ulotan nämä transferentiaaliset vuorovaikutukset, niissä ilmenevät halun prosessit ja referenssin liikkeet kerronnan rakenteisiin, kirjan lukemiseen ja kielen olemukseen saakka. Osoitan millä tavoin nämä yhteydet tulevat perustelluiksi *Ruusun nimen* kautta.

Esitän tässä yhteydessä keskeisistä käsitteistä vain kursoriset luonnehdinnat. Halua määrittelen tarkemmin luvun ’Halu saa referentin liikkeeseen’ aluksi, ja transferenssia määrittelen tarkemmin luvun ’Transferensseja eli oman *toisen* kohtaaminen’ aluksi.

Halu on keskeinen käsite niin tutkielmassani kuin dynaamisessa narratologiassa ja psykoanalyttisessä teoriassa yleensäkin. Lähdän siitä lacanilaisesta määrittelystä, että halussa tarpeet ovat muuntuneet merkitsevien kentän kautta ja tulevat sosiaalisen tulkinnan piiriin. Peter Brooks määrittelee halun kompaktisti: ”a forward drive in the signifying chain” (Brooks 1984, 105).

Transferenssi on psykoanalyttisen istunnon prosessi, jossa ennen tapahtunut kohdataan transferenssineuroosin kautta ja jossa sille luodaan uusi merkitys.

Transferenssi on halun manifestaatiota, halun tuomista symbolisen tasolla toimivan vuorovaikutuksen piiriin. Transferenssin kautta nähdään mihin halu on suuntautunut ja voidaan vapautua neuroottisesta pakkotoistosta. Sen löytämiseen tarvitaan toiseutta, Toista. Potilaalle toinen on imaginaarinen *autre*, mutta transferenssin tasolla toisen muodostaa analyttikko. *Ruusun nimessä* toiseus rakentuu niin tarinan henkilöiden välillä kuin eri kerronnan tasojen lähettäjä–vastaanottaja-pareissakin.

Transferenssin mahdollisuudet kirjallisuudentutkimuksessa ovat saaneet erilaisia tulkintoja aina Sigmund Freudin kirjoituksista ja Jacques Lacanin luennoista lähtien. Psykoanalyysin ja kirjallisuuden välimaastoa ovat kartoittaneet erityisesti ranskalaisesta strukturalistit ja poststrukturalistit kuten Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault ja Julia Kristeva, joiden näkemyksiä käytän tutkimukseni kielifilosofisena pohjana. Varsinaisesti kirjallisuudentutkimuksen puolella psykoanalyysin ja narratologian välimaastoa ovat kartoittaneet mm. Peter Brooks, Shoshana Felman ja Slavoj Žižek. Felman puhuu psykoanalyysin ja kirjallisuudentutkimuksen implementisuhteesta (Felman 1987, 11) ja Brooksille keskeinen käsite on referenssin liike. Žižek on kirjoittanut ansiokkaasti dekkarikirjallisuudesta psykoanalyysin näkökulmasta.

Ruusun nimessä korostuvat sekä Sherlock Holmes -tyyppinen whodunit-rakenne että apokalyptinen lopun ajan paratiisin odotus. Brooks viittaa kirjassaan *Reading for the Plot* näihin molempiin kirjoittaessaan Rousseauun *Tunnustuksista*: ”all narrative posits, if not the Sovereign Judge, at least a Sherlock Holmes capable of going back over the ground, and thereby realizing the meaning of the cipher left by a life.” (Brooks 1984, 34)

Ruusun nimessä on kyse käsikirjoituksista, editioista, tulkinnoista ja niiden validiteetista. Erityisesti tässä yhteydessä on hyvä tarkastella mistä kirjasta puhumme. *Ruusun nimi* julkaistiin alun perin italiaksi (*Il nome della rosa*) vuonna 1980. Tämän tutkielman lähtökohtana on William Weaverin englanninkielinen käännös *The Name of the Rose* (1983), jonka Eco on itse auktorisoinut. Se on myös selvästi yleisin primaarilähde *Ruusun nimeä* koskevassa tutkimuskirjallisuudessa. Suomenkielinen laitos on Aira Buffan italiasta kääntämä (1984). Koska tämä tutkielma on suomenkielinen, otan sitaatit pääsääntöisesti siitä. Italian- ja suomenkielinen versio pitävät varsin hyvin yhtä. Englanninkielisessä käännöksessä on tiettyjä suurempia poikkeamia, jotka mainitsen tarpeen tullen.⁶

Käsikirjana keskiajan henkilögallerian ja latinankielisten lauseiden tulkitsemisessa olen käyttänyt ensisijaisesti teosta *The Key to The Name of the Rose*. (Haft et al. 1987).

Tämä psykoanalyysistä selkänöjaa hakeva kirjallisuustieteellinen vuoropuheluni teoksen kanssa ei pyri tarjoamaan universaalia teoreettista mallia, vaan yhden tulkinnan *Ruusun nimeen* – tulkinnan, joka toivottavasti vuorostaan resonoi lukijansa referenttien kanssa ja muodostaa uuden transferenssin tason.

⁶ Toinen metatutkimuksellinen seikka, joka resonoi erityisesti *Ruusun nimen* yhteydessä, on kirjallisuustieteellinen konventio tarkastella kansien välissä sijaitsevaa tekstiä. Tilanne toisintuu *Ruusun nimessä*, jossa etsinnän kohteena on *liber acephalus*, kanneton käsikirjoitus, joka pitää sisällään Aristoteleen *Runousopin* kadonnan toisen, komediaa käsittelevän osan.

HALU SAA REFERENTIN LIIKKEESEEN

Halu (*desire, désir, Wunsch/Lust*) on kulttuurin ja taiteen tutkimuksen näkökulmasta hankalasti määrittyvä käsite, koska sen käyttöalueet ja -tavat ovat niin moninaiset. Psykoanalyysiin ja nimenomaan Freudin ja Lacanin kehittelyihin pohjautuvassa tarkastelukulmassa halu on jonkin puutetta ja pyrkimystä pitää yllä liikettä kohti täyttymystä. Halun keskiössä on jotakin, mitä itsellä ei ole. Haluamisen kohde on jokin *toinen*, sillä sitä mitä itsellä jo on, ei voi haluta ja pyrkiä saamaan.

Inhimillisellä halulla ei ole varsinaista objektiä. Se ei tavoittele jonkin objektin saavuttamista, vaan halu itse asiassa pyrkii takaamaan oman pysyvyytensä ja jatkuvuutensa. Tyydytyksen saavuttaminen merkitsee halun loppua eikä se ole halun tavoitteena. Bruce Fink erottelee kirjassaan *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis* vietin ja halun: ”(...) it is the drives that seek satisfaction, not desire.” (Fink 1997, 237)

Lapsen halu muotoutuu vanhempien halun edessä. Vanhemmat edustavat Toista eli auktoriteettia ja minän ulkopuolta johon omat emootiot ja ratkaisuyritykset suhteutetaan. Inhimillinen halu on olla Toisen halu: olla sekä Toisen (vanhemman, auktoriteetin) halun kohde että ottaa Toisen halu omaksi halukseen, haluta samaa kuin toinen (Fink 1997, 54). Näiden halujen erottaminen on murrosiän erityinen kehitystehtävä.

Ruusun nimessä murrosikäisen Adsonin tehtävänä on tehdä selkoa omasta halustaan ja Toisen halusta. Hänen tuutorinsa William Baskerville teroittaa oppipojalle,

että halu voi johtaa sekä himoon että rakkauteen (RN, 499-500). Veli Ubertino puolestaan tähdentää, että jokaisen täytyy osata valita halunsa ja rakkautensa kohde oikein: ”Täällä on enkelkuoro ja siellä helvetinkuilo.” (RN, 295) *Ruusun nimessä* tarkastellaankin erilaisia himon kohteita ja myös eroa kielletyn ja sallitun rakkauden välillä. Halun tuottamat valinnat ja seuraukset ovat vaikeita niin noviisi-Adsonille kuin kypsille munkeillekin.

Luostarimaailmassa sekä mielihyvään että moniin erityisesti ruumiilliseen mielihyvään tähtääviin haluihin kohdistuu jyrkkiä kieltoja. Ne puolestaan ovat omiaan erotisoimaan haluja, jotka ehdollistuvat kielletylle mielihyvälle. (Fink 1997, 67) Tätä kautta ne johtavat fiksaatioihin ja perversioihin kuten fetisismiin.

Käsittelen aluksi tarinan tasolla ilmeneviä haluja ja niihin liittyviä fetissejä. Sen jälkeen pohdin Adsonin kaksijakoista naiskuvaa ja kahteen suuntaa vetäviä haluja. Hänellä on tehtävänänsä löytää oma halunsa suhteessa Toisen haluun ja yhteisön asettamiin rajoituksiin ja kieltoihin. Tämän tarkastelun kautta päädyn tarkastelemaan halua ja kielen rakennetta. Lopuksi erittelen *Ruusun nimeä* ja Adsonin polkua allegorisena matkana. Tätäkin kautta päädytään kysymykseen kielestä ja sen rakenteesta.

Sekä psykoanalyysiin että kirjallisuuden lukemiseen liittyy kysymys siitä, kenen halu vie terapiaa tai tarinaa eteenpäin. Fink kirjoittaa, että potilaalla (jonka alitajunta on tiedon lähde) on yleensä kova halu löytää tekosyitä analyysin keskeyttämiselle ja että etenemisen *primus motor* on analyytikon halu. Tällä halulla Fink ei tarkoita analyytikon tunteita inhimillisenä yksilönä, vaan hänen puhdistettua haluaan (*purified desire*). Puhdistettu halu nousee analyytikon roolista analyysin pelissä ja hänen halustaan tietää. (Fink 1997, 7-8) Lukijan asema tekstin merkitysten rakentumisessa on luontevaa rinnastaa analyytikon asemaan. Lukijan halu ilmenee teoksen kautta, tavoitteena

toteuttaa lukemisen prosessia ja tiedon ja merkitysten muodostumista – ja mahdollisesti pelätä tyydytystä, tekstin loppua ja kuolemaa.

Luostarin himoja ja fetissejä

Konkreettisin ja perustavin halun muoto on libidinaalinen eli lihallinen himo, Augustinuksen ja Tuomas Akvinolaisen käsitteistössä *concupiscentia*. Luostarissa tämä halu suuntautuu luontevimmin homoseksuaalisiin houkutuksiin:

Niin kuin monet munkeista jo tiesivät, Berengaria kulutti sairas intohimo Adelmoa kohtaan, sama intohimo jonka iljettävyyteen Jumalan viha oli iskenyt Sodomassa ja Gomorrassa. (...) Mutta se joka on elänyt poikavuotensa luostarissa, vaikka olisikin pysynyt siveänä, on hyvinkin semmoisesta intohimosta kuullut ja toisinaan joutunut puolustautumaan niiden houkutuksilta, jotka olivat tämän intohimon orjia. (RN, 174)

Vaikka homoseksuaaliseen haluun kohdistuu luostariyhteisössä vahva kielto ja moraalinen paheksunta – minkä voi havaita edellä lainatun katkelman adjektiiveista – eivät munkit ole vapaita fyysisten halujen tuomasta poltteesta. *Ruusun nimessä* ne hallitsevat kirjastonhoitaja Malachiasta niin, että hän ajautuu surmaamaan yrttimestari Severinuksen. Salvatore puolestaan ostaa seksiä maalaistytöltä ruokaa vastaan. Kellarinvartija Remigio da Varagine himoitsee seksuaalisen tyydytyksen lisäksi ruuan ja juoman suomaa nautintoa: hän on varasteleva herkkusuu ja haureuden harjoittaja.

Ruumiilliset halut ja intellektuaaliset halut ovat luostarissa lähellä toisiaan, ja niiden liitto kantaakin juonta eteenpäin. Esimerkiksi veli Berengar pyrki saamaan läheisyyttä veli Adelmolta. Koska Adelmoa ei homoseksuaalinen rakkaus innosta, ostaa

Berengar fyysistä tyydytystä Adelmon intellektuaalista tyydytystä vastaan. Adelmo suostuu yölliseen kohtaamiseen Berengarin kammiossa saadakseen käsiinsä tietyn kirjan. Tämä fyysisen ja intellektuaalisen halun yhteenkietoutuminen ja vuorovaikutus käy suoraan ilmi Uppsalan Bennon sanoin:

Merkki siitä, perusteli Benno, että Berengarin salaisuuden täytyi koskea viisauden mysteerejä, niin että Adelmo saattaisi ruokkia semmoista harhaluuloa, että hän taipui lihan syntiin tyydyttääkseen järjen vaatimuksen. Ja, lisäsi Benno hymyillen, kuinka monasti hän itsekkin oli ollut niin kiihkeiden järjen vaatimusten kalvama, että ne tyydyttääkseen olisi suostunut muiden lihanhimoon, jopa vastoin oman lihansa halua. (RN, 175)

Kirjat ovat fetissejä, substituutteja, jotka edustavat halun varsinaista kohdetta. Ne ovat luostarin pyhintä ja tärkeintä omaisuutta, ja kirjaston salaisuuksien avulla *Ruusun nimen* luostaria hallitaan. Pääsy kirjojen luokse ei suinkaan ole vapaata, vaan kirjastonhoitaja päättää apotin kanssa neuvotellen mitä kenenkin sopii lukea. Kirjaston monimutkaiseen ja ansoitettuun labyrinttiin on piilotettu paitsi oikeauskoiset totuuden kirjat, myös toiseuden tekstit: väärauskoisia käsikirjoituksia, tekstejä harhaoppisista ja vaarallisimpana kaikista stageiralaisen Filosofin kirjoittama *Runousopin* jatko-osa, joka käsittelee naurua. Se puolestaan on alhainen, ruumiillisuuteen kytköksissä oleva tunnetilan ilmiö.⁷

Halu kohdistuu siis myös henkiseen: kirjoihin ja oppimiseen ”(...) se mikä maallikoille on haureuden kiusaus ja maalliselle papistolle rikkauksien himo, se on munkeille tiedon viettelys.” (RN, 231). Adson kytkee tämän halun kysymykseen

⁷ Kategorioiden väliset rajat rikkova objekti kuten Aristoteleen käsikirjoitus omaa kahtalaisen aseman. Toisaalta se on maallinen fetissi, metonymia taivaallisesta piiristä. Toisaalta se särkee tabun ja on paitsi vaarallinen, myös saastainen.

säilyttämisestä ja muokkaamisesta, jota kirjassa käsitellään useaan otteeseen. Uutuuden himosta hän kirjoittaa:

Viettelyksiä, tietenkin, järjen ylpeyttä. (...) Luostari jossa olin oli ehkä viimeinen, joka saattoi ylpeillä tuottamansa ja jäljentämänsä tiedon erinomaisuudella. Mutta ehkä juuri tämän vuoksi sen munkit eivät enää tyytyneet jäljentämisen pyhään tehtävään, vaan tahtoivat itsekin täydentää luonnon tarkoitusta, himosta uusiin asioihin. (RN, 183-184)

Vahvimmin tietämisen halu näkyy Bennossa, joka puhuu ensin tiedon vapauden puolesta, mutta kääntyy sen salaajaksi heti, kun hänelle itselleen aukeaa pääsy salattuihin kirjoihin. William analysoi erilaisia haluja Adsonille:

”Benno (...) on suuren himon uhri, eikä se ole sitä himoa, jonka vallassa oli Berengar, eikä sitäkään, mistä kellarinvartija kärsi. Hänellä niin kuin monilla muillakin oppineilla on tiedon himo. (...) munkille se on yhtä hyvä tapa kuin mikä muu tahansa rauhoittaa ja muuttaa muuksi kupeittensa halut – tai sen hekuman, mikä tekee yhdestä uskonsoturin ja toisesta kerettiläisen. Ei ole olemassa vain lihan himoa. Bernard Guin himo on vääristynyttä oikeuden himoa, joka on samaa kuin vallan himo. Ja meidän pyhän paavimme himo on rikkauksien himoa (...) Ja kun kellarinvartija oli nuori, oli hänen himonsa todistamisen, muuttamisen, katumuksen ja kuoleman himoa. Ja Bennon himo on kirjojen himoa. Niin kuin kaikki himot, niin kuin Oonanin himo, joka vuodatti siemenensä maahan, se on kaukana rakkaudesta, jopa lihallisestakin rakkaudesta...” (RN, 499)

Ruusun nimessä tietämisen himo kohdistuu erityisesti kiellettyyn kirjaan. Tähän *Runousopin* toiseen osaan kohdistuu vahvoja intohimoja, odotuksia ja pelkoja. Sitä etsivät Williamin ja Adsonin lisäksi monet munkit, ja sen edestä moni heittää henkensä. Himojen seuraukset ovat katastrofaalisia: liekkeihin katoavat halun kohteet olivatpa ne tyttöjä tai rikkauksia tai kirjoja.

Jorgen sanoin Aristoteleen tunnetutkin kirjoitukset ovat kääntäneet maailman kuvan ylösalaisin. Sen kirkko kuitenkin hänen mukaansa kestää. Hänen luostarissa piilottelemansa *Runousopin* toinen osa kanonisoisi naurun ja sitä myöten poistaisi Jumalan pelon, kääntäisi pääläelleen myös Jumalan kuvan. (RN, 593) Mikään ei olisi enää pyhää ja liikkumatonta, halu tulkintaan saisi oikeutuksensa.

Jorge saarnaa tietämisen ja erityisesti tulkinnan himon turmiollisuudesta. Sana on niin kuin se on, mitään ei tule lisätä, poistaa tai muuttaa. Niin kauan kuin tyydytään kopiointiin eikä syödä hyvän ja pahan tiedon puusta, on paratiisi kunnossa.”(...) [T]iedon jumalalliseen luontoon kuuluu, että se on täydellinen ja alusta alkaen määritelty siinä sanan täydellisyydessä, jonka se itselleen ilmaisee (...). (...) Tiedon historiassa ei ole edistystä” (RN, 503) Jorge viittaa itseensä antikristuksena joka tuo tullessaan maailmanlopun, merkitysten lakkaamisen. Samalla hän jyrisee, että luostarissa on madellut ylpeyden käärme niiden joukossa, jotka haluavat uutta tietoa ja tulkintaa. Tämän voi lukea allegorisesti: käärme tarjosi syötäväksi omenan hyvän ja pahan tiedon puusta ja pani näin alkuun historian.

Halu voi kohdistua myös totuuteen. Liiallisena tällainenkin halu voi johtaa pahaan: ”Jorge teki pahanhengen työtä koska niin hillittömästi rakasti totuuttaan, että oli valmis mihin tahansa tuhotakseen valheen.” (RN, 615) Tässä mielessä *Ruusun nimi* julistaa kohtuullisuuden sanomaa: ”Ehkä sen tehtävä, joka rakastaa ihmisiä, on nauraa totuudelle, *panna totuus nauramaan*, sillä ainoa totuus on oppia vapautumaan mielettömästä totuuden intohimosta.” (RN, 615)

Myös Williamin kiihko saada kätketty kirja käsiinsä on kova. Hänellä halu kirjaan on aluksi osa laajempaa tietämisen ja jakamisen pyrkimystä. Kun apotti kieltää häntä puuttumasta enää luostarin tapahtumiin ja vaatii lähtemään heti seuraavana aamuna, William suuttuu. Sarkastisesti hän puhisee lähdettyään apotin luota: ”alhaissyntyinen

minoriittiko saisi paljastaa tämän pyhän talon madot? Ei suinkaan, semmoista apotti ei mitenkään voi sallia (...) minä en lähde näiden muurien sisältä ennen kuin saan tietää.” (RN, 567) Viimeistään nyt lukijalle käy selväksi, että William ei etsi kirjaa avoimen tiedonjulkistamisen vuoksi, vaan oman pakkomielteensä ajamana.

Luostarissa on myös muita fetissejä kuin kirjat. Tapahtumien tyyssija on rikas benediktiiniläisluostari, jonka jalokivin koristelluista ja kultaisista maljoista ja muista rikkauksista apotti kertoo: ”Nämä rikkaudet jotka näette (...) ja muut, joita vielä olette näkevä, on tänne kerännyt vuosisatojen armeliaisuus ja hurskaus, ja ne todistavat tämän luostarin mahdista ja pyhydestä.” (RN, 181) Apotin ilo ja ylpeys kalleuksien parissa alkaa pian muistuttaa seksuaalista kiihkoa: ”Hän otti sen [krusifiksin] käteensä loputtoman rakkauden elein ja tarkasteli sitä kasvot autuuden valaisemina.” Apotti jatkaa kalleuksiensa esittelyä ”innostuksensa vallassa” ja lopulta ”mystisen innoituksensa vallassa.” (RN, 182-184)⁸

Kirjan loppuvaiheissa, viimeisessä keskustelussaan Williamin kanssa ennen kuolemaansa apotti rinnastaa luostarin kalleudet ja niiden yhteyden valtaan ja vallan nimeen. Ensin hän puhuu jalokivistä yleensä ja sitten jalokivisormuksestaan:

”Sinä tunnet tämän, eikö totta?” hän sanoi minulle. ”Tämä on arvovaltani, mutta myös taakkani symboli. Se ei ole koriste, vaan siihen on koostunut Jumalan sana, jonka vartija minä olen.” (RN, 562)

Vallan ja rikkauksien halu on myös ydinkysymys keisarillisen ja paavillisen lähetystön kohdatessa neuvottelussa. *De jure* kyse on siitä, oliko Jeesus köyhä vai ei, mutta *de*

⁸ Englanninkielinen käännös tuo mieleen Roland Barthesin käsitteen *jouissance*, joka käännetään sanalla bliss: ”He took it in his hand with infinite love, gazed at it, his face radiant with bliss.” (NR, 144) Muutenkin Weaverin käännöksen sävyissä on enemmän seksuaalista sävyä kuin Buffalla, vrt. ”he was in his fervor”/”innostuksensa vallassa.”

facto on kyse siitä, saako kirkko olla rikas. Tämä puolestaan kytkeytyy ajan uusiin evankelisiin liikkeisiin, jotka korostivat maallisesta omaisuudesta luopumista ja elämistä yksin Herran sanasta. Näillä enimmäkseen kerettiläisiksi tuomituilla ryhmittymillä onkin merkittävä rooli *Ruusun nimessä*. Hereetikot kieltävät mammonan palvonnan ja antavat fyysisen halun tyydytykselle oikeutuksen – opettavat ja elävät siis päinvastoin kuin paavillinen kirkko.

Babylonin portto ja Mulier Amicta Sole

Adson on nuori munkkinoviisi. Hän elää miesyhteisössä, jossa naiseus määrittyy uskonnollisten tekstien kautta. Raamatun teksteissä nainen on toisaalta perisyntiin lankeava Eeva, joka houkuttelee Aatamin haukkaamaan hyvän ja pahan tiedon puun hedelmää, ja toisaalta Neitsyt Maria. Raamatun nainen on myös Babylonin portto ja sen peilikuva *Mulier Amicta Sole*. Tähän kaksijakoisuuteen Adson törmää alati uudestaan.

Nainen on Adsonille myyttinen astia. Hänen ainoa omakohtainen kokemuksensa naisesta tarkoittaa yöllistä aktia nimettömäksi jäävän maalaistytön kanssa. Kohtaus on kirjan teemojen ja psykoanalyttisen tulkinnan näkökulmasta kaikkein keskeisin.

Eco rakentaa kohtauksen pohjustamalla sen huolellisesti monen tapahtuman ja viittauksen kautta. Adson etsiytyy kirkossa rukoilevan Ubertino da Casalen luo. Hän haluaa tiedustella mieltään kiehtomaan jääneestä hereetikosta Fra Dolcinosta. Kun Adson menee hänen luokseen etsimään ”neuvoa ja valaistusta,” Ubertino arvelee tätä vaivaavan ”lihan levottomuuden.” (RN, 281) Adson tulkitsee oman tilansa niin, että häntä vaivaa pikemminkin järjen levottomuus, mutta sekä kohtauksen nuori kuuntelija-

Adson että vanha kertoja-Adson panevat niin tarkkaan merkille lihan valtapiiriin kuuluvat asiat, ettei Ubertinon tulkinta ole millään muotoa väärä. Esimerkiksi dolcinolaisten viaksi luetaan vapaa seksuaalisuus ja naiselle annettu asema: Fra Dolcino nimitti yhdeksi varamiehekseen ”kavalan Margheritan (naisen)” (RN, 290). Ubertino teroittaaakin Adsonin mieleen, että ”naisen kautta paholainen tunkeutuu miehen sydämeen!” (RN, 287) Ubertinon mainitessa Dolcinon joukkion päättäneensä päivänsä roviolla, Adson tarkentaa: ”Myös kaunis Margheritako?” Tähän Ubertino vastaa: ”Olet pitänyt mielessäsi, että hän oli kaunis, niinkö?” (RN, 292)

Ubertino painottaa, että on tärkeää löytää halulle oikea kohde. Hän vetää nuorukaisen luokseen ja syleilee lujasti osoittaen Neitsyt Marian patsasta, jossa ”jopa ruumiinkin kauneus heijastaa taivaallista kauneutta (...).” (RN, 293) Ubertino testaa Adsonia kuin Kiusaaja kuvaillessaan edessä olevaa patsasta:

”Pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminet et tument modice, nec fluitantia licenter, sed leniter restricta, repressa sed non depressa ... Mitä sinä tunnet tämän suloisen näyn edessä?” (RN, 293)⁹

Ubertino jatkaa oikean ja väärän rakkauden kuvailuja siten, että on mahdotonta erottaa fyysistä ja spirituaalista huippua toisistaan: ”Mutta sitten se [sielu] tuntee Jumalan tosi rakkauden lämmön ja huutaa, valittaa, muuttuu hehkuvaksi kuin ahjoon pantu kivi muuttuakseen sitten tuhkaksi, ja räiskyy liekin sitä nuollessa...” ja kun kerronnallinen sulkeuma koittaa, ”hänen kasvonsa eivät enää olleet märät vain kyynelistä, vaan niitä

⁹ Englanninkielisessä laitoksessa ”You see? As the doctors have said: Beautiful also are the breasts, which protrude slightly, only faintly tumescent, and do not swell licentiously, suppressed but not depressed. ... What do you feel before this sweetest of visions?” (NR, 230)

peitti hikipisaroiden huntu.” (RN, 294-295) Samat ilmaisut (*pulchra* jne. sekä hikipisarot, italiaksi *sudore*) toistuvat yöllisen aktikohtauksen yhteydessä.

Ubertino varoittaa Adsonia: ”(...) varo sinä Babylonin porttoa, vaikka hän sitten olisikin ottanut ihanimmista ihanimman luontokappaleen muodon.” (RN, 292) Tämä voidaan tulkita kahdella tavalla. Toisaalta ei pidä ryhtyä maailmalliseksi ja langeta naisten pauloihin (sillä paholainen tulee mieheen naisen kautta). Toisaalta varoitus yhdistyy siihen Ubertinon aiemmin samassa keskustelussa esille ottamaan Fra Dolcinon väittämään, että Rooman kirkko on portto (RN, 291; viittaus *Iim.* 17:1-9). Tätä kautta varoitus kiertyy myös paavillisen ja fransiskaani-lähetystön keskusteluun köyhyydestä ja siitä onko kirkko hylännyt jalot periaatteensa ja ruvennut maailmalliseksi omistajaksi.

Margheritan ja Fra Dolcinon tarina ei jätä Adsonia rauhaan, vaan hän päättää lähteä Ubertinon luota kiellettyyn kirjastoon: ”Nousin sinne niin kuin Fra Dolcino oli noussut Rubellon vuorelle.” (RN, 295) Adsonin käsiin osuu *Historia fratris Dulcini Heresiarche*. Tässä teoksessa kuvattu Dolcinon tarina on paralleeli Jeesuksen pääsiäiselle: Dolcino saadaan kiinni pääsiäisenä, hänet ja Margherita kuljetetaan kärsimystietä kaupungin halki, ja kidutuksen jälkeen viimeisinä sanoinaan ennen kuolemaansa Dolcino ilmoittaa nousevansa kuolleista kolmantena päivänä. (RN, 232-233) Lukiessaan Adson muistaa Dolcinon olevan sama henkilö, jonka tuomitsemista ja rankaisua hän oli ollut seuraamassa Firenzessä. Dolcinon palaessa roviolla Adsonista oli tuntunut kuin hän olisi seissyt palavan pensaana edessä. Tämä metafora viittaa Mooseksen 3. kirjaan, jossa Herra ilmestyy Moosekselle palavana pensaana.

Adson rinnastaa kirjoista lukemansa omaan todellisuuteensa: “’*De te fabula narratur,*’ sanoin itselleni ja ihmettelin eivätkö nuo sivut sisältäneet myös tarinaa tulevista

hetkistä, jotka minua odottivat.” (RN, 308) Välittömästi tämän jälkeen hän kohtaa *Johanneksen ilmestystä* käsittelevässä kirjassa ensin *Mulier amicta solen* ja sitten Babylonin porton kuvan:

Hänen piirteensä tai muotonsa eivät tehneet minuun suurtakaan vaikutusta, vaan se ajatus että hän oli nainen niin kuin muutkin naiset, vaikka kaiken paheen asuinsija, kun edellinen taas oli kaiken hyveen peili. Mutta kummallakin oli naisen muodot, ja muutama tovi kun kului, en enää pystynyt tajuamaan mikä ne erotti toisistaan. Taaskin minut valtasi sisäinen levottomuus ja kirkossa näkemäni neitsyen kuva muotoutui kauniin Margheritan kuvaksi. “Olen kadotuksen oma!” ajattelin, tai: “Olen tullut hulluksi.” Ja päätin että en voinut jäädä kirjastoon kauemmaksi. (RN, 309)

”Kadotuksen oma” tai ”hullu” – olipa tunnetilan syy uskonnollinen tai psykologinen, Adson on halunsa vallassa menettänyt itsekontrollin. Adson päättää lähteä pois ja päätyy keittiöön, jossa hän kuulee pelokasta valitusta ja nyyhkytystä, jonka aikaan saajaksi paljastuu nuori ja kaunisvartaloineen maalaistyttö. Tämä on ruokaa vastaan lupautunut tarjoamaan itsensä kellarinvartija Remigio de Varaginelle. Heidän hetkensä kuitenkin keskeytyy Adsonin tullessa paikalle.

Ja vaikka järjelliset vaistoni kehottivatkin minua huutamaan ”*vade retro, Satana!*” ja pakenemaan valittavaa myttyä, niin *vis appetiva* minussa houkutteli minua eteenpäin, ikään kuin olisin tahtonut olla osallisena yliluonnollisessa tapahtumassa. (RN, 310)

Tyttö ei ymmärrä Adsonin puhumaa latinaa lainkaan, ja Adsonkin ymmärtää ”varsin vähän hänen rahvaankielestään” (RN, 312). ”Sen takia hymyilin hänelle ajatellen, että ilmeiden ja eleiden kieli oli ymmärrettävämpää kuin sanat, ja hän rauhoittuikin taas.” (RN, 312) Yhteisen kielen lisäksi Adsonilta puuttuu synnin tunto: ”Minusta tuntui kuin

minua olisi huimannut, mutta synnin varjoakaan en sillä hetkellä tuntenut sydämessäni.”

(RN, 312)

Paratiisillinen eli kieletön ja synnitön olotila tuodaan esille myös suoralla viittauksella Aatamiin ja Eevaan: ”Hän avasi nauhat, jotka pitivät kiinni hänen pukuaan rinnalta, riisui sen yltään kuin ihokkaan ja seiso i edessäni semmoisena kuin Eevan on täytynyt seistä Aatamin edessä paratiisin puutarhassa.” (RN, 314) Kun nuoret sitten heittäytyvät alastomaan syleilyyn, Adson toteaa, että se oli hyvä: ”emmekä me hävenneet ruumiitamme *et cuncta erant bona*.” (RN, 315)¹⁰

”Taivaallisen” nautinnon hetkensä kertomuksen vanha Adson analysoi :

Ja kirjoittaessani nyt näitä rivejä (...) huomaan, että häpeällistä hurmiotani kuvatessani olen käyttänyt samoja sanoja kuin käytin joitakin sivuja sitten kuvatessani tulta, joka poltti marttyyriveli Michelen ruumiin. Eikö [po. “eikä”, vrt. *NdellaR*, 251 ja *NR*, 247] johdu sattumasta, että käteni, joka on sieluni tottelevainen käskyläinen, on piirtänyt saman ilmaisun kahdesta niin erilaisesta kokemuksesta, sillä luultavasti elin ne samalla tavoin silloin kun ne tapahtuivat ja nyt vähän aikaa sitten, kun yritin herättää ne molemmat eloon pergamentille. (RN, 316-317)

”*De te fabula narratur*,” järkeili Adson kirjastossa. Hän on kohdannut oman toisensa, jonka voi nähdä sekä Fra Dolcinossa (kirkon kapinallisena, hyväntekijänä, Kristuksen seuraajana) että maalaistytössä (köyhänä, ruumiillisena, naisena). Adson kuvaa aktiaan pastissina *Raamatun* teksteistä, käyttäen subtekstinään erityisesti *Korkeaa veisua*.

¹⁰ Subtekstinä *I. Mooseksen kirja*: ”Ja he olivat molemmat alasti, mies ja hänen vaimonsa, eivätkä he tunteneet häpeää.” (*I. Moos.* 2:25). Jumala on luonut maan, lausunut ’Olkaa hedelmälliset, lisääntykää ja täyttäkää maa’ ja tarkastelee luomistyönsä tuloksia sanoen ”*cuncta (...) erat valde bona*, [suom. ’ja kaikki oli hyvää’]” (*I. Moos.* 1:31).

Adson on kohdannut *toisensa* paitsi naisen fyysisessä hahmossa, myös omien tunteidensa tasolla: ”(...) liekki on tehty loistavasta kirkkaudesta, luontaisesta väkevyydestä ja tulisesta hehkusta, mutta loistava kirkkaus siinä on sen tähden että se valaisisi ja tulinen hehku jotta se polttaisi. Silloin tajusin mimmainen kuilu se oli ja mimmoisiin kuiluihin se johti.” (RN, 316) Tätä liekin ja kuilun, taivaisen ja maallisen tematiikkaa korostaa Adsonin mietteiden jatko: ”kuolemaa [voi kutsua] haavaksi, iloa liekiksi, liekkiä kuolemaksi, kuolemaa kuiluksi, kuilua kadotukseksi, kadotusta huumaksi ja huumaa kärsimykseksi.” (RN, 317) Adson on käsikirjoituksessaan pohjistanut teemaa jo aiemmin. William toteaa Ubertinon kanssa käydyn keskustelun jälkeen:

”Kun puhun Ubertinon kanssa, minusta tuntuu että helvetti on toiselta puolelta katsottu taivas.”

En käsittänyt mitä hän tarkoitti. ”Kummalta puolelta?” kysyin.

”Tosiaan”, myönsi William, ”pitäisi tietää onko mitään puolta ja onko kaikki yhtä kokonaisuutta.” (RN, 91)

Adson etsii merkityksiä tapahtuneelle käyttäen tulkintakehyksenään paitsi oppimaansa kieltä ja ajattelutapaa, myös kokemustaan hereetikon puhtaasta uskosta:

Mitä yhteistä oli Michelen kuolemankaipuussa, siinä kiihkossa jota tunsin liekkien kalvaessa häntä, ja tytön kanssa kokemassani lihallisen yhteyden kaipuussa, siinä mystisessä häveliäisyydessä, jota osoitin verhotessani sen allegoriaan, sekä siinä riemullisessa tuhoutumisen kaipuussa, joka sai pyhimyksen kuolemaan oman rakkautensa tähden, jotta olisi saanut pidemmän ja ikuisen elämän? (RN, 317)

Adsonin suhde orgastiseen huippuun on yhtä kaksijakoinen kuin hänen naiskuvansakin. Danten tapaan Adson katsoo Paratiisin valkeuteen, ”Rakkauteen mi ohjaa Auringon ja

kaikki tähdet” (*Paratiisi* XXXIII laulu). Samoin Adson katsoo alas helvetin yhdeksänteen kuiluun, jossa hän näkee ”hurmeet ja haavat” (*Helvetti* XXVIII laulu):

”Mutta semmoinen on auringon mahti: se sinkoaa säteensä haavoittuneeseen, ja kaikki haavat avautuvat, ihminen avartuu ja laajenee, jopa hänen suonensakin ovat ammollaan, eivätkä hänen voimansa enää pysty noudattamaan saamiaan käskyjä, vaan pelkkä halu säätelee niitä. Sielu palaa siinä kosketuksen kuilussa jonne on syöksynyt, ja se todellisuus, jonka se on kokenut ja kokee, ylittää sen omat halut ja totuudet.” (*RN*, 319)

Kertoja-Adson kuvailee nuoruutensa halua Toisen eli tässä kirkon korkeimman auktoriteetin *Raamatun* antamin käsittein ja lausein. Hän ei pysty tekemään eroa oman yöllisen nuoruutensa halun ja Toisen halun välillä. Adson jää neuroottisesti häilymään omien emootioidensa ja kirkon asettamien rajojen ja kirkon salliman diskurssin välimaastoon.

Tekstin mielihyvä

Adsonin ekstaasissa toteutuu tekstin barthesilainen *jouissance*, jonka lähtökohta on fyysisessä halussa ja jonka lakipisteessä on hallitun mielihyvän tuolla puolen odottava irrationaalinen nautinto, *le petit mort*. Adson on kohdannut yhtymisen kautta tekstin nautinnon, josta noviisi tointuu vasta, kun hän rupeaa nimeämään pihamaalla näkemiään eläimiä ja saa kielen takaisin.¹¹

¹¹ Barthes käyttää sekä käsitteitä ’tekstin mielihyvä’ että ’tekstin nautinto,’ joskaan ei täysin johdonmukaisesti. Tarkoitan tekstin mielihyvällä *plaisir du texteä*: ”Psykoanalyysistä löytyy kuitenkin epäsuora keino osoittaa vastakohtaisuus mielihyvän

Adson vaeltelee luostarialueella fyysisen halunsa täyttymyksen jälkeisenä päivänä muistellen tyttöä ja kokemustaan:

Vaivuin tarkastelemaan luontoa yrittäen unohtaa aivoitukseni ja katsoa asioita ja olentoja semmoisina kuin ne olivat, unohtua iloisin mielin niiden katselemiseen. Kuinka kaunis oli luonto, johon ihmisen usein vääristynyt viisaus ei vielä ollut koskenut! (RN, 356)

Ihmisen viisaudella Adson viittaa kieleen ja nimeämiseen. Hän pohdiskelee eläimille annettuja nimiä ikään kuin nimeäisi niitä. Tälle löytyy vastinparinsa *Raamatusta*, jossa Aatami nimeää eläimet Paratiisissa (*J. Moos.* 19-20). Semiotiikan ja keskiajan tutkija Theresa Coletti korostaa *Ruusun nimeä* käsittelevässä teoksessaan *Naming the Rose* kielen roolia paratiisikertomuksessa:

For the Middle Ages the story of Adam was a story about language. Patristic and medieval writers looked to the Edenic myth for an account of the origins of speech and for an ideal of linguistic rectitude. They viewed Adam's Edenic speech as evidence of the harmony between God and creation.” (Coletti 1988, 64)

Sekä Coletti että Teresa de Lauretis (1985) viittaavat Econ kirjoitukseen 'Aesthetic Messages in an Edenic Language,' joka on julkaistu teoksessa *The Role of the Reader*. Econ kirjoittama Aatamin tulkinta kielen ja maailman rakenteesta sopii hyvin Adsoniinkin: ”Eventually, Adam calms down. At least one thing has become clear during his manic explorations: the order of language is not absolute.” (Eco 1984, 102)

Allegorista tulkintaa Adsonin ja tytön yhtymisestä vahvistaa myös Williamin luennointi Kristuksen köyhyydestä fransiskaani ja paavillisen lähetystön

tekstin ja nautinnon tekstin välillä: mielihyvä on ilmaistavissa sanoin, nautinto ei.” (Barthes 1993, 31)

neuvottelussa. William aloittaa puheensa kaukaa, aina Paratiisin ajoista asti. Ensin hän mainitsee, että Jumala on kieltänyt syömästä hyvän- ja pahantiedon puusta (kuten noviisia oli kielletty maallisesta rakkaudesta). Sen jälkeen hän lausuu, että Hän rohkaisi Aatamia antamaan nimet asioille ja esineille (kuten Adson tekee kuljeksiessaan pihalla rakastelun jälkeisenä päivänä). ”Niin että sana *nomen* tulee varmasti sanasta *nomos*, eliikki laki, sillä onhan niin, että ihmisten antamat *nomina* ovat annetut *ad placitum*, tahtoo sanoa vapaasta ja yhteisestä sopimuksesta.” (RN, 445)

Ihminen ja ihmisten väliset sopimukset ovat paitsi keskinäisten suhteiden verkostoja, myös alisteisia yhteisölliselle Laille, joka on symbolinen sopimus. On olemassa symbolinen kolmas osapuoli, joka velvoittaa mutta myös rakentaa yksilön minää. (Fink 1997, 253) Adson ei voi jakaa reaalisen rekisterissä olevaa kokemustaan toisten kanssa. Niin pian kuin hän alkaa pukea kokemustaan sanoiksi, hän alistuu symboliselle kastratiolle, joka tekee meistä puhuvan yhteisön jäseniä. Alistumme isännimelle, *The Name of the Father*.¹² Nautinta, *jouissance* – ja tässä yhteydessä Adsonin partikulaarinen *sinthome* – on jossain symbolisen rekisterin tuolla puolen, kielen ja fallisen logiikan tavoittamattomissa. Tämä Laki koskee kaikkia yhteisön jäseniä. *Ruusun nimen* tarinassa on kuitenkin yksi subjekti, joka ei kuulu yhteisöön: nimetön maalaistyttö. Tämä latinaa osaamaton tyttö jää luostariyhteisön ulkopuolelle eikä suostu ottamaan vastaan vaihdannan välinettä, kankaaseen kiedottua sydäntä.

Adson on haukannut hyvän ja pahan tiedon puusta, eikä voi jäädä kielen, kulttuurin ja ihmisyyden ulkopuolelle. Hän on kiinni kielessä – hänen tarinansa ei ole muuta kuin kieltä. Tätä kautta lähestytään tekstin ja lukemisen erotiikkaa sekä barthesilaisittain ’kirjoittuvan’ tekstin ideaa.

¹² Lacan itse käytti homonymistä sanaleikkiä käsitteessään ”*nom/non de Père*”, joka on muuten italiaksi *il nome del padre*, vrt. *il nome dell’ amata* ja *Il nome della rosa*.

Adson näkee tytön kaikessa ympärillään: ”Sillä totuus on, että minä ’näin’ tytön, näin hänet lehdeettömän puun oksissa (...).” (RN, 352). Strukturalistinen erojen järjestelmä laajenee keskiaikaisen symbolijärjestelmän mielessä maailman totaliteetin allegoriaksi ja viittauksen myös kirjan nimeen:

Nyt kun yritän sitä ymmärtää, niin oli kuin koko avara maailma, joka selvästi on kuin Jumalan sormen kirjoittama *kirja*, jossa jokainen yksityiskohta kertoo Luojansa määrättömästä hyvyydestä, jossa jokainen luontokappale on melkein kuin elämän ja kuoleman *peili*, josa vaatimattominkin *ruusu* kuvastaa maallista vaellustamme – niin, oli kuin koko tämä avara maailma ei muusta minulle olisi puhunut kuin niistä *kasvoista*, jotka vaivoin olin nähnyt keittiön tuoksuvien varjojen joukossa. (RN, 352; metonymistia ketjua korostavat sanat minun kursivoimiani)

Kun Adson mieltää kokemuksensa osaksi maailmanjärjestyksen totaliteettia ja sijoittaa sen kielelliseen, strukturalistiselta vaikuttavaan erotekojen järjestelmään (yllä sekä RN 353 ja myös 91, 402), voidaan todeta Teresa de Lauretin sanoin ”And so it happens that Adam and Eve come to taste the pleasure of the text, to know desire in language.” (Lauretis 1985, 14)

Adson havaitsee, että luomakunta puhuu työstä silloinkin, kun tämä on poissa: ”have her always near even if she were to be, and for eternity, distant” (NR, 278)¹³. Katsellessaan ympärilleen hän nimeää maailmaa ja näkemiään eläimiä, ja samalla hän luo / representoi tytön tekstinä (”nähdä hänet lampaissa, härissä, puissa, tyynessä valossa” 354-355). Teresa Coletti kirjoittaa Robert Youngia lainaten:

”The connection between language and eros is accentuated by Adso’s presentation of each as a problem of desire. (...) Adso’s reflections here appear in the passage in which he explains his ‘seeing’ the girl in ‘all creation’ in terms of the

¹³ Suomenkielisessä rakenne erilainen eikä tavoita ajatusta yhtä selkeästi, ks. RN, 352.

hierarchical ‘speaking’ of a Platonically ordered cosmos. (...) Adso’s momentary perception that meaning is produced by absence experienced as desire links his feelings for the girl to a poststructuralist conception of the sign as ‘the absence of everything from which it is differentiated.’ (Coletti 1988, 70-71)

Koska merkki (”ruusun nimi”) osoittaa jonnekin muualle ja viittaa näin poissaoloon, on kieli välttämättä ei-olevuutta ja halun liikettä: ”By this formulation, language is always empty, always a movement of desire.” (emt., 71) Halu tulee määritellyksi siirtymänä, poissaolona, substituutioiden ketjuna vailla alkureferenttiä. Tämä näkemys on varsin lähellä psykoanalyttista halun määritelmää olla jonkin puutetta kuten kirjoitin luvun ’Halua saa referentin liikkeeseen’ aluksi.

Edellä kuvatulla tavalla – halu viittaa jonnekin toisaalle merkitysten ketjussa, se on ”not here, not that” kuten Derrida ilmaisi¹⁴ – ovat tulkittavissa romaanin päättävät ajatelmät ja anakronistiset alluusiot: ”Missä ovat menneet lumet? (...) *Gott ist ein lauter Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier. (...) stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.*” (RN, 623-624)¹⁵

Adson muistelee tyttöä; hänellä on nyt paitsi kokemus, myös käsitteellistetty historia. Paratiisi on takanapäin ja historian aikakausi on koittanut. Rakkaus – ja ihmisenä oleminen – on hyvän ja pahan tietämistä, kuten syntiinlankeemuksesta on kirjoitettu (1. Moos. 3:5 ja 3:22). Lacan näki Oidipus-kompleksin siirtymiseksi kielen todellisuuteen, siirtymisenä Lain ja kielen piiriin. ”Oidipus ilmaisee kielellistä lakia, jonka tähden jokaisen on pakko tunnustaa rakastetun väistämätön poissaolo, jotakin

¹⁴ Lacan puolestaan toteaa: ”(...) no signification can be sustained other than by reference to another signification (...).” (Lacan 1977, 150).

¹⁵ Siteerattu teksti sisältää viittaukset Francois Villoniin, Angelus Silesiukseen ja Bernard Clunyläiseen. Kirjassaan *On Literature* Eco kirjoittaa tiedostamattomista viittaussuhteista mm. juuri Silesiukseen (Eco 2002, 130-131).

ratkaisevaa on jo menetetty,” kirjoittaa Juha Molari (Molari 2005). Kristinuskon ja psykoanalyysin keskeiset kuvastot viittaavat samaan sanattoman (imaginaarisen) kokemuksen ja käsitteellistämisen rajakohtaan. Adsonin sanaton yöllinen yhtyminen on takana, jäljelle jää historia, käsitteellinen formulaatio, ruusun *nimi*.

ALLEGORINEN HALU JA MATKA MINUUTEEN

Allegoriassa kerronta luetaan laajennettuna metaforana, jossa tarinan tason henkilöt ja tapahtumat edustavat fiktiivisen maailman representaation lisäksi symbolista tasoa. Tyypillisesti allegoriaan liittyy henkinen tai hengellinen symbolitaso. Allegoria (allegoresis) oli keskiajalle tyypillinen tapa luoda merkityksiä olipa kyseessä kielellinen teksti tai rakennusten muoto tai lasimaalauksen värit.¹⁶

Ruusun nimi on allegoria monella tapaa: se viittaa matkan topoksella myyttisiin ja uskonnollisiin vaelluksen teemoihin; se toisintaa keskiaikaista, erityisesti Danten kautta vahvaa allegorista kirjoittamisen ja lukemisen perinnettä; ja se on luettavissa sisään suuntautuvien tilojen ja penetraatioiden kautta matkaksi yksilön mieleen ja tunnetiloihin.

Myyttis-uskonnolliset allegoriat näkyvät *Ruusun nimessä* monella tapaa. Esimerkiksi luostarin kirjasto on luettavissa allegoriana maailmasta. Luostarin vanhin Alinardo Grottaferrata tuo allegorisen tilan ymmärtämisen tavan esille keskustellessaan Williamin kanssa ja tulkitessaan luostarissa tapahtunutta kahta murhaa viittaamalla ensin *Johanneksen ilmestykseen* ja sen jälkeen Herakleen (lat. Hercules) matkaan vapauttamaan Theseus tuonpuoleisesta:

¹⁶ Ks. esim. Gellrich 1985, luku 'The Semiology of Space in the Middle Ages: On Manuscript Painting, Sacred Architecture, Scholasticism, and Music'. *Ruusun nimessä* arkkitehtuurin allegoriset ulottuvuudet tuodaan lukijan eteen heti luostarin ulkoisesta kuvauksesta lähtien (*RN*, 23).

“*Hunc mundum tipice labyrinthus denotat ille,*” lausui vanhus ajatuksiinsa vaipuneena. “*Intranti largus, redeunti sed nimis artus.* Kirjasto on suuri labyrintti, se on merkinä maailman labyrintistä. Menet sisään, etkä tiedä tuletko ulos. Ei pidä kajota Herkuleksen pylväisiin...”

“Te ette siis tiedä miten kirjastoon pääsee silloin kun päärakennuksen ovet ovat kiinni?”

“Tottakai”, naureskeli vanhus, “monet tietävät sen. Täytyy mennä hautakammioiden kautta. Voi mennä hautakammioiden kautta, mutta hautakammioiden kautta ei tahdo mennä. Kuolleet munkit valvovat.” (RN, 201)¹⁷

Kirjoittaessaan munkkien työskentelystä Scriptoriumissa Adson korostaa yhteyksiä myyttis-uskonnollisiin allegorioihin: ”Näille kirjoituksiin vihkiytyneille miehille kirjasto oli samanaikaisesti taivaallinen Jerusalem sekä tuntemattoman maan ja helvetin rajamailla sijaitseva maanalainen maailma.” (RN, 231, engl. ”(...) the celestial Jerusalem and an underground world on the border between terra incognita and Hades.” (NR, 184)

Kun William ja Adson sitten kirjastoon tunkeuduttuaan saavat selville sen pohjapiirroksen (englanninkielisessä laitoksessa sivulla 321, sen sijaan alkuteoksessa ja suomenkielisessä laitoksessa sitä ei ole), löytyy huonejärjestykselle selkeän konkreettinen allegoria, joka kuvastaa keskiaikaista totaliteettia: maailma. Kirjasto on rakennettu T-kartan eli keskiaikaisen eurooppalaisen maailmankuvan pohjalta, niin että kirjastossa saattoi liikkua maasta ja mantereelta toiselle kuin löytöretkellä ikään: ”kirjasto oli tosiaankin muotoiltu ja järjestetty maailman maiden kuvaksi.” (RN, 406)

¹⁷ Italiankielisessä alkuteoksessa ja suomenkielisessä laitoksessa on kohtausten lopussa kaksi repliikkiä, joissa vielä toistetaan yhteyttä tämänpuolisen maailman ulkopuolelle: Adsonin kysyessä Williamilta mitä tämä arvelee Alinardon puheiden merkitsevän, William vastaa: ”Hän nauttii satavuotiaitten jumalaista hulluutta. (...)” (RN, 203) Käytetty käsite *divina follia* (NdellaR, 164) viittaa rationaalisen maailman ulkopuolelle, antiikin taiteilijoiden ja näkijöiden innoituksen lähteeseen.

Joka huoneella oli oma kirjaimensa, ja huoneiden joukosta muodostui sanoja kuten Anglia, Germania ja Gallia. Näiden alueiden ja näitä alueita käsittelevä kirjallisuus oli löydettävissä huoneista, joiden kirjaimet sisältyivät näihin nimiin. Afrikkaan viittaa sana *leones*, leijonat, ja teoksen loppuhuipennuksen tapahtumapaikka *finis Africae* on kätkeyty huone, jonne on salaovi afrikkalaisen kirjallisuuden viimeisestä eli S-huoneesta.

Myös psykologisesta näkökulmasta *Ruusun nimessä* on merkittäviä allegorisesti tulkittavia rakenteita. Dante Alighieri on keskiaikaisen allegorian ja *Ruusun nimen* kannalta merkittävä runoilija. Hän yhdisti perinteisen teologisen allegorisen lukutavan maalliseen kirjallisuuteen, erityisesti oman runoutensa tulkintaan. (Eco 1990, 16)

Danten *Commedia* tulee esille *Ruusun nimessä* monella tapaa. Adson mainitsee Danten nimeltä aikalaisena (RN, 48). Adsonin ja tytön kohtaamisen huippu viittaa kahtaalle *Commediassa* edellä luvussa 'Babylonin portto ja Mulier Amicta Sole' kuvaamalla tavalla. Lisäksi yö päättyy Adsonin pyörtymiseen, joka kuvataan samoin sanoin kuin vaeltaja-Danten tuntema myötätunto rakkauden synnistä tuomittujen Paolon ja Francescan edessä (*Helvetti V*): "(...) ja kaaduin, niin kuin kuollut ruumis kaatuu." (RN, 320).

Paolo ja Francesca ovat lukeneet eroottista ritarikirjallisuutta eli Lancelotin ja Guineveren suudelmasta, jonka sytyttäminä he itse päätyvät kiihkeään suudelmaan. Jesse M. Gellrich tulkitsee *Commedian* lemменparin toisintavan lukemansa Lancelotin ja Guineveren suudelman, mutta särkevän lumouksen, koska konteksti on eri. He epäonnistuvat tekstin "käyttämässä oikein" (augustinolaisessa mielessä), mutta "nauttivat" tekstistä: "The parallel makes use of the fundamental distinction, argued by Augustine in *De doctrina Christiana*, between 'enjoying' a text 'for its own sake' and

'using' its literal sense in order to understand spiritual truth." (Gellrich 1985, 152).

Paolon ja Francescan päälle lankeaa Jumalan rangaistus, ja heidän osakseen koituvat Helvetin vaivat. Gellrich katsoo, että Francesca depersonoituu allegorian kautta, kun muutoksen mahdollisuus poistuu rangaistuksen eli ”ikuisen hetken” kautta, hän ei voi enää muuttaa mennyttä tai muuttua itse.

Commedian Francescan depersonointi ja tuomitseminen ovat yhteneväiset Adsonin kohtaaman tytön kohtalon kanssa. Maalaistytöllä ei ole nimeä, tai oikeammin sillä ei ole väliä, siitä ei oteta selvää edes tämän joutuessa inkvisition oikeuden eteen. Tyttö tulee tuomituksi kadotukseen fyysisten tarpeiden vuoksi (luostarin miesnäkökulmasta katsottuna syynä on tytön seksuaalinen sensuaalisuus, mutta yhteiskunnallisesta näkökulmasta syy on toinen kehollinen tarve: nälkä). Hänet julistetaan kadotetuksi ja poltetaan esimerkkinä jossain sopivassa kylässä inkvisition matkan varrella.

Adsonin halu syttyy hänen lukiessaan kirjoja kirjastossa ja selaillessaan kuvia, joissa piirtyvät Margheritan ja *mulier amicta solen* hahmot. Tekstuaalisen representaation ja halun yhteys löytyvät myös *Commediasta*. Paolon ja Francescan halu ei suinkaan kohdistu Lancelotin ja Guineveren suudelmaan, vaan sen kirjalliseen kuvaukseen. Teksti ja kieli toimivat siis tässäkin yhteydessä fetisseinä.

Paratiisi, hyvän ja pahan tiedon puu sekä Eeva, paratiisista karkotettu ruumiillinen nainen, ovat Adsonin keskeistä kuvastoa. Allegoria käsittelee syntiinlankeemusta ja halun vaatimukseen vastaamista. Lisäksi *Ruusun nimeä* voi lukea allegoriana lukemisen tehtävästä: matka joka tehdään ja yhteys joka syntyy eivät olekaan pelkästään tarinan sisäisiä ominaisuuksia, vaan lukijan ja tekstin

vuorovaikutusta.¹⁸ Tätä aspektia pohdin lisää luvussa 'Kertojia, tekstejä, lukijoita – *Ruusun nimen toiset*'.

Ruusun nimi on myös allegoria psyykkisestä, yksilön sisäisestä matkasta.

Lähtökohtana tällaiselle matkalle on ajallisesti ja spatiaalisesti suuri etäisyys päähenkilön arkisesta ympäristöstä. Usein kyseessä on laadullinen muutos johonkin omalakiseseen tai erilliseen tilaan. Matkalla saatetaan eksyä tai paikka jää muista syistä mahdottomaksi saavuttaa enää myöhemmin. Samoin on tilanne *Ruusun nimessä*:

(...) tahdon jättää tälle pergamentille todistuksen niistä ihmeellisistä ja kauhistavista tapahtumista, joita nuoruudessani jouduin seuraamaan (...). (...) Herra suokoon minulle sen armon, että kykenisin selvästi todistamaan niistä tapahtumista, jotka näin luostarissa, jonka nimestäkin on oikein ja hurskasta vaieta. (*RN*, 21-22)

Adson saapuu vieraalle maalle Italiaan. Siellä hän matkustaa oppaansa kanssa vieraaseen luostariin, jonka tarkka sijainti jää hämärän peittoon:

Niinpä käännyimme länteen vaikka lopullinen määränpäämme oli idässä ja seurasimme likimain sitä vuorijonoa, joka Pisasta kulkee Pyhän Jakobin reitin suuntaan pysähtyen paikkaan, jota siellä kokemani kauhistavat tapahtumat estävät sen tarkemmin mainitsemasta, mutta jonka valtiat olivat uskollisia keisarikunnalle ja jossa munkkikuntamme luostarien apotit yksimielisesti vastustivat kerettiläistä ja turmeltunutta paavia. (*RN*, 25)

Kuten olen esittänyt, kirjassa tehdään kaksi merkittävää sisäänpäin suuntautuvaa matkaa. Ne ovat penetraatioita, tunkeutumisia sekä konkreettisesti että kuvainnollisessa

¹⁸ Hyvä esitys keskiaikaisesta allegoriasta on Jesse M. Gellrichin kirjan *The Idea of the Book in the Middle Ages* luvussa 'Dantes *Liber Occultorum* and the Structure of Allegory'. Gellrich käsittelee siinä myös Giuseppe Mazzottan teoriaa *Commediasta* lukemisen, luennan allegoria (Gellrich 1985, 156).

mielessä. Molemmissa matkoissa siirtyminen kohti salattua on tärkeämpää kuin perillä olo. Molemmat matkat ovat myös allegorioita toiseuden kohtaamisesta.

Ensimmäinen matka kohti sisintä on Adsonin tunkeutuminen luostarin salattuun kirjastoon. Sieltä hän kulkeutuu keittiöön, jossa hän yhtyy maalaistyttyöön, penetroituu tämän kaikkein pyhimpään ja laukeaa sinne. Toinenkin matka kohti sisintä alkaa kirjastosta, mutta se päättyy *finis Africaehen*, kirjaston varjeltuun salaisuuteen.

Käsittelen sitä luvussa 'Matka peilin läpi.'

Ensimmäinen penetraatio on siis kertomus Adsonin ja tytön yhtymisestä. Adson päättää mennä yksin salaa kirjastoon tapahtumien kolmantena päivänä. Hän kulkee yöllä maan alla katakombin läpi tullakseen kiellettyyn suljettuun paikkaan, Aedificiumiin. Hän etenee yhä sisemmäs, luostarin varjelluimpaan paikkaan, jonne on pääsy vain kirjastonhoitajalla ja apotilla – kirjastoon. Adsonin kuvauksessa huomioidaan peilit, joiden tematiikkaa käsittelen seuraavassa luvussa toisen matkan yhteydessä:

”Ensimmäistä kertaa menin yksin (...). Pelkäsin koko ajan joutuvani taas peilin eteen, sillä semmoinen taikuus on peileissä, että vaikka ne peileiksi tietäinkin, eivät ne silti lakkaa herättämästä levottomuutta.” (RN, 306)

Kirjastossa Adsonin huomion keskipisteenä ovat rakkauden ja naiseuden kuvat kirjoissa sekä kuva leijonasta Markuksen evankeliumissa: ”Niinpä tuo kuva toi samaan aikaan mieleeni sekä sielunvihollisen että meidän Herramme Kristuksen, enkä tiennyt millä mielellä minun sitä oli tulkittava, niin että vapisin kauttaaltani (...).” (RN, 241) Halu ajaa Adsonia, eikä hänen järkiminänsä saa häntä hallintaansa.

Kirjojen kuvien ornamenttitaustoista Adsonille juontuu mieleen kirjaston labyrintti, joka rinnastuu hänen omaan matkaansa:

(...)[N]ähdessäni noiden pergamenttien esittävän vaellustani jouduin levottomuuden valtaan, ja minusta tuntui ikään kuin jokainen tuon paikan kirjoista olisi salaperäisesti virnuillen kertonut senhetkistä tarinaani. “*De te fabula narratur*”, sanoin itselleni ja ihmettelin eivätkö nuo sivut sisältäneet myös tarinaa tulevista hetkistä, jotka minua odottivat. (RN, 308)

Kirjastosta Adson päätyy keittiöön, fyysisten tarpeiden symboliseen tilaan ja kohtaa siellä tytön. Hän penetroituu, yhtyy ja laukeaa. Adson ja tyttö tulevat yhdeksi sekä fyysisesti (”tulevat lihaksi toistensa lihasta”) että psyykkisesti (”hänessä ymmärsin itseni ja itsessäni hänet.”) (RN, 353-354).¹⁹

Peter Brooks kuvaa Flaubert’n *Madame Bovaryn* Emman ja Rodolfen rakkauskohtausta niin, että emme missään vaiheessa näe Emmaa kokonaisuutena, vaan siten kuin hänen rakastajansa näkevät: himojen ja halujen kohteena. (Brooks 1994, 32) Brooks laajentaa näkemyksensä allegoriaksi koko romaanista, ja samaa tulkintametodia voidaan soveltaa myös *Ruusun nimeen*. Tyttöä ei nähdä, vaan yön pimeydessä hän poistuu. Tyttö jää halujen ja kaipausten nimettömäksi kohteeksi. Kun tyttö sitten viedään inkvisition vankina luostarista, Adson vaikeroi: ”(...) minulle ei edes suotu sitä lohtua (...) että olisin saanut valittaen toistella *rakastettuni nimeä*.” (RN, 513; kurs. minun)

Ruusun nimessä halun ilmentymänä on tyttö, jota Adson muistelee ruusuna (352). Tällä ruusulla ei ole omaa erisnimeä, se on ruusu pienellä alkukirjaimella. Se on vain yksi halun tilapäinen kohde, sillä halulla on aina aiheuttajansa (*cause*), mutta ei yhtä tiettyä kohdetta (*object*). Bruce Fink muotoilee Lacanin argumentin seuraavasti: ”*Human desire, strictly speaking, has no object.*” (Fink 1997, 51) Fink jatkaa, ettei halu

¹⁹ Lainauksen ”hänessä” sekä ”sisä- ja ulkopuolelta” voidaan lukea myös konkreettisesti yhdynnän hetkeä tarkoittavaksi: ”(...) ymmärsin häntä *intus et in cute* [NR: ”inside and out”], sillä hänessä ymmärsin itseni ja itsessäni hänet.” (RN, 354)

oikeastaan edes tiedä mitä näillä objekteilla tekisi, koska halun tavoitteena on oma jatkumisensa, ei oma täyttymisensä. Ei olisi Adsonkaan tiennyt mitä tekisi, jollei tyttö olisi ottanut ohjia käsiinsä. Tyttö itsessään ei siis ole tärkeä, eikä tärkeä ole mikään pysyvä tyttöön liittyvä päämäärä. Merkityksellistä on vain halu itsessään, matka, penetraatio.

Samanlaisen matkan tarjoaa kirja lukijalleen, myös *Ruusun nimi*. Sekin on joukko muistoista muovattuja käsitteitä, ”ruusun nimiä”. Siinäkin matka, lukeminen, on tärkeää ja perille pääsy, lopettaminen on kuolemiseen verrattava tilanne. Yhteys tytön kohtaamisen ja romaanin lukemisen käy ilmeiseksi alkukielellä: rakastetun nimi on italiaksi ”*il nome dell’amata*” (*NdellaR*, 409) ja *Ruusun nimi* on *Il nome della rosa*.

Adsonin matka kohti sisintä on myös matka sielun sisimpään, omaan persoonaan. Tulkinnallinen paralleeli *Ruusun nimen* tälle aspektille löytyy ruusuromaanien kautta. Evelyn Birge Vits tutkii kirjassaan *Medieval Narrative and Modern Narratology* mm. Guillaume de Lorrisin *Roman de la Rose*²⁰. Siinä sankari lähtee kaupungista ja päättyy maagisen puutarhan muurille. Onnistuttuaan tunkeutumaan puutarhaan hän tapaa allegorisia hahmoja kuten Mielihyvä ja näkee lopulta ruusun, jonka hän haluaa poimia.

Vitzin mukaan ruusuromaanin spatiaaliset elementit ovat vahvasti ladattuja myös symbolisella tasolla (Vitz 1989, 64). Erityisesti runoelmassa korostuvat sisäpuolisuuden ja ulkopuolisuuden teema.

What is represented here – at every level of experience – is the passionate process of initiation into mystery. I will return later to the concept of initiation that is

²⁰ *Roman de la Rose*, jonka Guillaume de Lorris aloitti ja Jean de Meun täydensi 1275, sopii hyvin subtekstiksi sekä Adsonin käsikirjoitukselle että Econ romaanille. Eco kirjoittaa siitä ja sen yhteydestä ruusun symboliikkaan Tanner-luennoissaan (Eco 1991).

implicit here, and to the erotic quality of the mysteries involved. But for the moment let us merely note that although there is in this work a great deal of *entering*, through some sort of opening, there is not really any opening *outward*, any opening *up*: walls are never razed, doors are never left open. There is only the penetration, by the elect, into enclosed spaces, which are then sealed off again. It is Jean de Meung who opens this work out onto the world: the walled garden imagery largely disappears, the tower is torn down. (Vitz 1989, 79)

Myös *Ruusun nimessä* sisään aukeavat tilat ovat merkitseviä, ja valitut etenevät kohti näitä sakraalituloja olivatpa ne tytön lämpimiä sylejä tai peilin takaisia salattuja kammioita. Adsonin initiaatio tapahtuu niin seksuaalisella tasolla kuin salapoliisin kumppanina rikollisen paljastajana ja lopulta munkiksi kasvamisenakin. Myös kertojan tehtävä on *Ruusun nimessä* ja *Roman de la Rosessa* samankaltainen: hän tunkeutuu sisälle salattuun kuten tarinan henkilötkin, mutta kerrottujen tapahtumien toimijoista poiketen kertoja on se, jolla on valta paljastaa salaisuudet, vihkiä lukija piirin jäseneksi.

Matka peilin läpi

Toinen kirjan keskeisistä penetraatioista on Adsonin ja Williamin viimeinen käynti kirjastossa. Murhien salaisuus alkaa hahmottua, ja saadakseen lopullisen selvyuden heidän on päästävä kirjaston labyrintin kaikkein salaisimpaan ja pyhimpään kammioon, *finis Africaehen*. Pääsy sinne aukeaa ratkaisemalla arvoitus, jolla peili muuttuu oveksi: ”Pian olimme huoneessa jossa peili oli, ja nyt tiesimme jo odottaa sen vääristyneitä kuvajaisia. Kohotimme lamppuja valaistaksemme kehyksen yläpuolella olevia säikeitä: *super thronos viginti quatuor ...* Sen salaisuus oli nyt hallussamme(...).” (RN, 578)

Peili on *Ruusun nimen* labyrintissä keskeinen symboli. Suorana kaunokirjallisenä lähteenä kirjastolle ja sen peilille on Jorge Luis Borgesin novelli 'Baabelin kirjasto' (Borges 1968). Siinä universumi on kuvattu keskuksettomana labyrinttimaisena rakennelmana, johon edetään kierreportaita peilin ohitse – aivan kuten *Ruusun nimen* luostarissa. Toinen merkittävä interteksti on *Johanneksen ilmestys*. Sen neljännessä luvussa ovi avautuu paljastaen Valtaistuimella istuvan. Edellä mainitut kaksikymmentäneljä vanhusta ympäröivät häntä. (*Ilm.* 4:1-4)

Peili on taiteessa sisäisen ja ulkoisen maailman rajan metafora. Silmät ovat sielun peili, sanotaan. Liisa päätyi ihmemaahan peilin lävitse – maahan johon hän ensimmäisellä kerralla siirtyi unitilan kautta. Peilillä on merkittävä rooli myös psykoanalyysissa. Jacques Lacanin teoriassa lapsen psyykkinen kehitys sisältää 6–18 kuukauden iässä peilivaiheen. Siinä aikaisemmin tunnistamaton kuvajainen saa lapsen kehityksen uudessa vaiheessa kokonaisen hahmon, kun lapsi näkee itsensä uudella tavalla ulkoa käsin. (Lacan 1998, 405) Juha Molarin sanoin ”Lacan puhui lapsen matkasta peilin läpi, jolloin lapsen täytyi oppia näkemään itsensä ulkopuolelta, jotta voisi saada sisäisen identiteetin.” (Molari 2005) Ennen peilivaihetta lapsi on Lacanin käsitteistössä ”*l'hommelette*” (Wright 1988, 99-100), muodoton ja vailla selkeää ääriiviivaa. Peilivaiheessa tilanne muuttuu radikaalisti lapsen ymmärtäessä oman erillisen itsensä.

Myös *Ruusun nimessä* ulkoisen maailman vastinpariksi asettuu sisäinen maailma, johon kuuluu unen valtakunta. Peilin läpi päädytään *finis Africaehen*. Kun Adson näkee *Coena Cypriani* -unensa (RN, 534-545), se päättyy Adsonin uneksimaan vuoropuheluun Williamin kanssa:

”Älkää jättäkö minua, mestari!” huusin minä. ”Minäkin tahdon nähdä mitä finis Africaessa on!”

”Sinä näit sen jo!” vastasi William, joka oli jo kaukana. Ja heräsin (...).” (RN, 545)

Uni ja alitajunta ovat peilimaailmaa. Kuvatessaan untaan Adson pääsee lähemmäs omaa esitietoista minäänsä kuin kuvatessaan rakastelunsa hetkeä, sillä tässä yhteydessä hänen kielellinen kuvauksensa muuttuu absurdiksi ja irtautuu rationaalisen Toisen vaatimuksista selvemmin kuin Korkean veisun sanoin kuvatussa keittiökohtauksessa. Uni myös näyttää mitä *finis Africaessa* on: sekä uni että ihmisen reaalin taso ovat tyystin omalakinen halulle perustuva maailmansa; sekä uni että reaalin ovat vailla suuntaa tai päämäärää, joka tulisi saavuttaa, sillä unelle ja halulle riittää oma olemassaolonsa.

Matkaa peilin läpi voidaan tarkastella myös Adsonin kehityskertomuksena. Peilin kohtaaminen on osa minän eriytymisen prosessia.

Ennen viimeistä ja ratkaisevaa kirjastossa käyntiään on Adson aina kauhistunut nähdessään irvokkaan muodottomia omakuvia vääristä peilistä. Tässä kohtauksessa tilanne on toinen: ”Pian olimme huoneessa jossa peili oli, ja nyt tiesimme jo odottaa sen *vääristyneitä kuvajaisia*” (RN, 578, kurs. minun) (alk. ”*al gioco deformante*”, vrt. muodoton *l’hommelette*). Peilivaihe on homologinen pienen lapsen illuusiolle äiti-lapsi-symbioosista, tila jota Lacan kutsuu käsitteellä ”Äidin halu.” Tässä on Wrightin mukaan kyse kaksoisgenetiivistä (Wright 1989, 100). Toisaalta lapsi kuvittelee olevansa äidin halun kohde, täyttää äidin puutteen, olla äidin fallos. Toisaalta ”äidin halu” on lapsen omaa halua äitiään kohtaan. *Finis Africaehen* johtavan peilin läpi kulkemisen kautta Adson lakkaa pelkäämästä kirjaston hahmottomia peiliejiä. Hän kohtaa oman

minänsä, hän suoriutuu kehitystehtävästään ja näkee itsensä erillisenä Toisesta (*mOther*).²¹

Kun lapsi kohtaa kielen ja astuu symbolisen rekisteriin, hän tulee Toisen ja lain (isän) sääntöjen piiriin. *Ruusun nimessä* lain piirissä on viisi eri tekstiä: toiminnan ja tulkintojen pohja *Raamattu*, Aristoteleen ja Adsonin käsikirjoitukset, kehyskertomuksen kertojan teksti sekä romaani, jota lukija lukee.

Aristoteleen *Runousopin* kadonneen osan etsintään liittyy kohta, joka toisintaa E.A. Poen kertomuksen 'Varastettu kirje' ja A.C. Doylen tarinan 'A Scandal in Bohemia' ideaa kätkeä objekti jättämällä se näkyville. William ja Adson etsivät käsikirjoitusta murhatun yrittimestarin työhuoneesta osaamatta tunnistaa sitä. He hakevat kreikkalaista kirjaa, mutta eivät ymmärrä pitelevänsä sitä käsissään, koska niteessä on päällimmäisenä arabiankielinen käsikirjoitus.

Eryteisesti Poen 'Varastettu kirje' on tullut tunnetuksi psykoanalyttisen menetelmän soveltamisesta kirjallisuuteen Jacques Lacanin luennan kautta. Novellissa on ministerin kätkemä kirje, jonka esille tulo merkitsisi katastrofia kuningashuoneessa. Kirjeen asema muistuttaa Jorgen näkemystä Aristoteleen kirjoituksen vaaroista. Janne Kurki kirjoittaa 'Varastetun kirjeen' luennasta: "(...) kirjeen arvo on nimenomaan uhkassa, jota se edustaa symboliselle järjestykselle." (Kurki 2004, 47) Symbolisen järjestys tarkoittaa Toisen ja lain piiriä, mikä *Ruusun nimen* yhteydessä tarkoittaa kirkkoa, paavia ja viime kädessä Jumalaa.

Halu on jonkin poissaoloa, puutetta. Kielellisen haluun perustuva veto (*drift*) sekä kielelliseen merkkiin kuuluva siirtymä/korvaavuus (*différance*) suhteessa poissa

²¹ Historiallisesti adekvaatissa keskiajan miljöössä toimivan fiktiivisen hahmon kehitystehtävien arviointi 1900-luvun teoreettisessa viitekehyksessä pitää tietysti sisällään oman problematiikkansa, joten on mahdotonta ottaa kantaa kuinka "todellinen" voisi keskiaikaisen munkin individualisaatio olla kehitystehtävänä.

olevaan merkittyyn tekevät merkistä jäljen (*trace*).²² Tällaisen ketjun kautta määriteltynä ”jälkenä” merkillä ja tekstillä ei ole muita merkityksen ”alkuperäisiä” referenttejä kuin oma itsensä. Lacanilaisittain: symbolisesta ei ole paluuta reaaliseen.

Ruusun nimen symbolinen järjestys ja sen piirissä suoritettu teko on Adsonin oma käsikirjoitus, hänen tekstinsä. Kun Adson haluaa tyydyttää äidin (*mOther*) halun – oli se sitten kirkko tai Adsonin oma käsikirjoitus²³ – hän tekee sen fallisesti eli symbolisen rekisterin kautta. Täydellinen tyydyttyminen on kuitenkin mahdottomuus (koska symbolisen järjestyksen tasolla referentti on aina toisaalla) tai ainakin se merkitsee kuoleman kaltaista liikkumattomuuden ja ilmaisemattomuuden olotilaa, jossa merkityksen lakkaavat. Wright kirjoittaa:

The fact that every word indicates the absence of what it stands for intensifies the frustration on this child of language, the unconscious, since the absence of satisfaction has now to be accepted. (Wright 1989, 103)

Jorge pelkää, että Aristoteleen käsikirjoitus on uhka symboliselle järjestykselle: se vapauttaisi maailman Jumalan pelosta. Kun käsikirjoitus löytyy ja tulee luetuksi, seuraa koko kirjaston ja luostarin viimeinen tuomio. Maallisesti katsoen kirjasto palaa, ja jäljelle jää vain hiiltyneitä palasia, joita Adson myöhemmin tutkiskelee kuin oraakkeli satunnaisia kuvioita. Hengellisesti tulkittuna tämänpuolisen maailman aika on tullut

²² Derrida 1997, 61-62, 65 ja passim.

²³ Elizabeth Wright esittelee kirjassaan *Psychoanalytic Criticism* Anton Ehrenzweigin psykoanalyttista estetiikkaa. Sen mukaan teos on Äiti, vastaanottava kohtu (Wright 1989, 79-80). Tätä kautta tarkasteltuna Adsonin halu täyttää Äiti, olla symbolisen rekisterin fallos, on teoksen kirjoittamista. Kun Adsonin halu täyttyy, hän teoksensa lopussa ”vajoaa hiljaiseen ja asumattomaan jumaluuteen” (*RN*, 624). Adson poistuu symbolisen rekisteristä takaisin reaalisen rekisteriin, symbioosiin äidin kohtuun.

täyteen. Jorge on Johannes, joka *Ilmestyskirjassa* on kutsuttu todistamaan uuden valtakunnan nousua. Hän syö kirjan ja nousee Paratiisiin – ja lupaa vaieta näkemästään.

Kun vanha Adson puolestaan saa kirjoitetuksi käsikirjoituksensa, hän vajoaa pois tästä maailmasta:

I shall sink into the divine shadow, in a dumb silence and an ineffable union, and in this sinking all equality and all inequality shall be lost, and in that *abyss* my spirit will lose itself, and will not know the equal or the unequal, or anything else: and all *differences* will be forgotten. (NR, 501)²⁴

Kieli on sanojen ja merkitysten ketju, jota pitkin ego liikkuu, samalla kun tiedostamaton jää etsimään kadonnutta objektiaan. (Wright 1989, 103) Kun symbolinen rekisteri sulkeutuu, Adson palaa peilivaiheen taakse, kielettömyyteen, latinaksi *in-fans*. Tämä reaalisen rekisteri eli toden maailma on merkityksen loppu. Juha Molarin sanoin ”Toden maailmassa ei ole Lacanin mukaan kieltä, koska siellä ei ole menetystä, ei puutetta, ei poissaoloa: siellä on vain täysi riittävyys, tarpeet ja tarpeiden tyydytys. Tosi on aina ilman kieltä, mahdoton esittää kielellä (ja siksi mahdoton saavuttaa menetetty, kun on astuttu kieleen).” (Molari 2005) Tästä syystä totuutta rakastava Jorge haluaisi sulkea löpöttelevien munkkien suut ja kätkeä liikaa puhuvat kirjat. Sen hän lopulta tekeekin syömällä kirjan, tuottamalla kirjaston palon ja kuolemalla. Hän saa pysäytettyä merkitysten loputtoman liikkeen lopullisella teollaan.

²⁴ Lainausta englanniksi, koska siinä käännöksessä nämä kursivoimani käsitteet viittaavat sekä toisaalle *Ruusun nimessä* että kielen ja merkityksen teorioissa.

Matka tekstin läpi

Vaikka Adson poistuu ajasta, hänen käsikirjoituksensa tulee luetuksi. Samoin käy kehyskertomuksen kertojalle, jonka rakkaus päättyy. Jäljelle jää hänen esipuheensa ja käänöksensä. Sama rakenne toistuu myös lukemisen prosessissa. Kun kirja on sulkeutunut, teoksesta jää lukijalle lukukokemuksen muisto, *nomine nuda tenemus*.

Muisto ja Adsonin käsikirjoitus ovat merkitsijöitä, joilla on oma ensisijaisuutensa siinä mielessä kuin Derrida kirjoitti supplementista: merkki toisaalta täydentää merkittyä mutta itse asiassa nousee tämän sijaan. Adsonin käsikirjoitus viittaa aikaan, paikkaan ja tapahtumiin, joita ei enää ole – tai jotka ovat olemassa ainoastaan käsikirjoituksen kautta, käsikirjoituksessa. Lukukokemuksen muisto on jokaisella lukijalla ja lukukerralla erilainen, vaikka lähtökohtana toimiva teos on sama. Millä tavalla siis teoksen maailma on olemassa? Millä tavoin lukija suhtautuu tarinan henkilöihin, joiden hän olettaa toimivan ihmisten tavoin mutta jotka ovat ihmisiä korkeintaan *sous rature*, ihmisiä?

Teresa de Lauretis pohtii tekstin sisältämiä subjekteja kirjassaan *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Näitä subjekteja on kertovissa teksteissä sekä tarinan että diskurssin tasolla. Lauretis viittaa Claude Lévi-Straussin näkemyksiin strukturalistisista ja eksistentiaalisista subjektipositioista, joissa inhimillinen subjekti on sidoksissa patriarkaaliseen symboliseen järjestykseen, jossa nainen asettuu subjektin *toiseksi* tai seksuaaliseksi osatekijäksi. Lauretis perustelee tätä esimerkiksi englannin kielen yleisesti ihmiseen viittaavalla *man*-subjektirakenteella. Lauretis tulee siihen johtopäätökseen, että naiseus on yleisen subjektin ”negatiivinen semanttinen tila.” (Lauretis 1984, 299)

Ruusun nimessä naisen rooli on Lauretiksen mainitsema seksuaalinen komponentti tai negatiivinen semanttinen tila. Tarinan ainoa naisinen subjekti on miehisen yhteisön objekti: Nimetön, historiaton naiskeho on läsnä yhtenä yönä seksuaalisen halun kohteena. Tämän jälkeen nainen toimii sosiaalisen vaihdannan välineenä, kun hän päätyy inkvisiittorin voitonmerkiksi jollekin rannikkokaupungin torille poltettavaksi. Lopulta hänestä tulee Adsonin muisto, poissaolon kautta määrittävä merkitys ja sikäli negatiivinen semanttinen tila. Samanlainen tilanne on kehyskertomuksen kertojalla. Hänenkin naisensa – omistajuutta ilmaiseva genetiivi tarkoituksella – on poissa, ja hänelläkin patriarkaalinen symbolinen järjestys eli kielellinen tuotos (käännös käsikirjoituksesta) saa syntynsä negaationa naiseudelle ja rakkaudelle, ”rakkauden eleenä” ja tapana ”vapautua lukuisista vanhoista pakkomielleistä”. (RN, 16)

Kun kirjoitan, että Adsonin tarinasta jää muisto, tulee kysyä kenen muistosta on kyse, kenelle se jää. Tekstillä itsellään ei tietenkään ole käsitystä omista merkityksistään, eivätkä sen henkilöt Adsonia tai kehyskertomuksen kertojaa myöten ole todellisia entiteettejä.

Roland Barthes analysoi *S/Z*:ssa Honoré de Balzacin novellia ’Sarrasine’ yhdistämällä strukturalistiseen tarkasteluun kirjallisuuden dynaamiset konventiot. Kommentoidessaan Balzacin lausetta ”La Zambinella remained thoughtful, as though terror-struck” Barthes kiinnittää huomiota siihen, kenen näkökulmasta Zambinella oli ”ikään kuin kauhistunut.” Hän osoittaa, että kyse ei ole kenenkään tarinan henkilön näkökulmasta, vaan lukijan. Barthes tekeekin johtopäätöksen, että kirjallisuus ei ole kirjailijalta lukijalle suuntautuvaa viestintää, vaan lukemisen itsensä ääni: ”*in the text, only the reader speaks.*” (Barthes 1988, 151)

Myös Umberto Eco katsoo, että lukija on tekstin rakentumisen kannalta keskeinen tekijä: ”An open text outlines a ’closed’ project of its Model Reader as a component of its structural strategy.” (Eco 1984, 9) Eco tosin korostaa, että avoimuudella on rajat, joiden ylittäminen johtaa ylitulkintaan (esim. Eco 1994, 58-60).

Ruusun nimen diskurssi on lukijan vastaus tekstiin, halu osallistua Adsonin tarinaan, halu luoda se ja pitää tarina liikkeessä – halu syödä hyvän ja pahan tiedon puusta, saada aikaan historia, jonka kuluessa Adson, William ja tyttö ovat olemassa lukijan omassa maailmassa. Lukijan epistemologinen halu ajaa eteenpäin kohti ratkaisuja. Hänen täytyy saada tietää miten kirjassa lopulta käy, millaisen sulkeuman se muodostaa.

Onko kirjan loppu sitten lukemisen halun perimmäinen tavoite? Sitäkö kohti pyritään? Peter Brooks kirjoittaa: ”The desire of the text is ultimately the desire for the end, for that recognition which is the moment of the death of the reader in the text.” (Brooks 1984, 108) Tämä ei kuitenkaan ole koko *totuus*, vaan lukeminen on patologinen tila, jossa toisaalta pyritään pysyttelemään lukemisessa ja viivyttämään loppua. J. Hillis Miller kirjoittaa merkitysten kiinnittymisestä ja kiinnittämisestä analysoidessaan Nathaniel Hawthornen kertomusta ’The Minister's Black Veil’ artikkelissa ’Theory—Example—Reading—History’:

”The wish to establish a definitive meaning for the black veil [*Ruusun nimessä*: the rose] by relating it to what it conceals and stands for is an example of the hermeneutic desire as such: the desire to put a stop to the endless drifting of interpretation by saying, once and for all, ”This means so and so.” The reader shares this desire with Hooper's congregation, with his fiancée, with Hooper himself [Adson]. Thus one might say that the story is an allegory of the reader's situation in reading it.” (Miller 1987, ei sivunumeroa)

Halun täydellinen ja lopullinen täyttymys johtaa peilivaiheen taakse, symbolisen rekisterin tuolle puolen. *Ruusun nimessä* täyttymys johtaa kielettömyyteen sekä Adsonin fyysisen rakkauden kokemuksessa (alkuparatiisillinen kielettömyys) että Aristoteleen käsikirjoituksen löytymisessä (maailman loppu ja tulevien aikojen paratiisi). Lukija luo lukemisensa aikana kirjan sanoille merkitykset, hakee referentit omasta kokemustaustastaan lähtien. Hän ei tietenkään pääse pakoon symbolisen rekisteriä lukiessaan – ”From the moment that there is meaning there are nothing but sign. We think only in signs.” (Derrida 1997, 50) – mutta oltuaan osallinen fiktiivisen maailman rakentamisessa hänen merkkijärjestelmänsä, hänen referenttinsä ovat peruuttamattomasti muuttuneet. Psykoanalyysin kielellä sanoen hän on käynyt läpi transferenssisuhteen tekstin kanssa.

TRANSFERENSSEJA ELI OMAN TOISEN KOHTAAMINEN

Psykoanalyysissa psyykkiset konfliktit on tuotava läsnä oleviksi potilaan ja analyytikon suhteeseen, jotta potilas pystyy niitä työstämään. Pelkkä menneiden konfliktien verbalisaatio, sanoiksi pukeminen ei riitä, vaan analyysiin on tuotava niihin liittyvät tunteet ja dynamiikka. Tämä tunteensiirto alkuperäisestä kohteesta ja kontekstista analyysiin ja analyytikkoon on nimeltään transferenssi. (Fink 1997, 40) Bruce Fink määrittelee transferenssin seuraavasti:

Transference, viewed as the *transfer of affect* (evoked in the past by people and events) *into the here and now of the analytic setting*, means that the analysand must be able to project onto the analyst a whole series of emotions felt in relation to significant figures from his or her past and present. (Fink 1997, 40-41)

Transferenssi on kielellinen ja dialoginen prosessi, jossa potilas virittyy yhteyteen omien tietoisien kerroksen tuolla puolen olevien tunnetilojen kanssa ”siirtää menneisyyteen kuuluvia affekteja ja tulkintamalleja nykyhetkeen ja kohdistaa ne analyytikkoon” (Ikonen 1995, 32).

Onnistuneessa psykoanalyttisessa vuorovaikutuksessa analyytikon ei tule osallistua emotionaaliseen vertailukilpaan (olla potilaan imaginaarinen toinen, *autre*) eikä olla hänen tuomarinsa (olla potilaan symbolinen Toinen, *Autre*). (Fink 1997, 32, 38) Sen sijaan analyytikko on potilan eli kuvauksia ja kertomuksia tuottavan subjektin ja hänen alitajuisten muodostumien syy (*cause*). Fink kuvaakin, miten monet potilaat

alkavat nähdä unia analyytikon vuoksi, tätä varten. Analyytikosta tulee potilaan egon toinen, Lacanilla potilaan *autren* eli *a* siirtymä *autre* eli *a'* (Fink 1997, 38).

Ruusun nimessä on vuorovaikutussuhteita, joissa näyttää olevan kahden henkilön muodostama *a–a'*-pari. Tarkastelen näiden välistä vuorovaikutusta, sen transferenssia ja lopputulosta. Ennen sitä on syytä pohtia miten psykoanalyyttistä apparaattia voidaan soveltaa kirjallisuudentutkimukseen.

Transferenssi-käsitteen lainaaminen psykoanalyysistä kirjallisuudentutkimuksen puolelle ei ole ongelmaton. Lacanin mielestä käsitettä ei pitäisi soveltaa kirjallisuuden pariin lainkaan, koska hänen mukaansa potilas puuttuu. Brooks puolestaan tutkii kirjallisten tekstien dynamiikkaa tarkastelemalla niitä samanaikaisesti sekä Freudin teorian näkökulmasta että kirjallisina mielen tuotteina. (Brooks 1994, 107) Ikonen mukaan narratologian ja psykoanalyysin yhteensovittamisessa on metodologisia haasteita. Brooksian analyysit ”pyrkivät olemaan historiallisen kontekstin huomioon ottavaa lähiluentaa”. (Ikonen 1995, 35) Brooksian projektilla on kuitenkin erityinen tehtävänsä pyrkimyksessään yhdistää struktuurianalyysi referentiaalisuuden ja inhimillisten merkitysten etsintään. (Brooks 1994, 26) Shoshana Felman puolestaan korostaa, että psykoanalyysi on enemmänkin prosessi kuin oppijärjestelmä ja että doktriineja ei tule soveltaa sellaisenaan, vaan ne voi implikoida prosessiin. (Felman 1987, 11; ks. myös Brooks 1994, 105-106)

Psykologiassa transferenssi on potilaan ja analyytikon, kahden ihmisen välinen vuorovaikutussuhde. Kirjallisuudentutkimuksessa transferenssia voi soveltaa kolmella eri alueella. Sen avulla voidaan tutkia reaalisen kommunikaatioprosessin (tekijä-teos-lukija) osapuolien eli tekijän ja/tai teoksen ja/tai lukijan suhteita. Sen kautta voidaan myös tarkastella fiktiivisen maailman henkilöitä.

Ruusun nimessä on lukuisia vuorovaikutussuhteita, joita tarkastella. Keskityn tässä yhteydessä kahteen merkittävään aspektiin. Transferenssi on paitsi kahden henkilön, myös minä ja oman *toisen* välistä vuorovaikutusta ja tunteensiirtoa. *Ruusun nimessä* toiseuden teema näkyy useissa henkilösuhteissa – erityisesti Williamin ja Jorgen sekä Williamin ja Bernard Guin välillä –, kaksijakoisen naiskuvan – Neitsyt Marian ja Babylonin porton kautta –, sekä vastakkaisten ryhmittymien välillä – paavillisten ja keisarillisten, luostarien ja kaupunkien, oikeauskoisten ja hereetikkojen tai miesten ja naisten välillä. Tarkastelen toiseuden aspektia Williamin ja hänen kahden eri tavoin toiseutta edustavan parinsa kautta: Adsonin ja Jorgen. Sen jälkeen pohdin millaisia vuorovaikutuksia kulkee eri diskurssin tasojen lähettäjien ja vastaanottajien välillä aina sisäistekijästä lukijaan saakka.

William Baskerville ja Jorge Burgos rakentavat molemmat omaan tarkoitukseensa sopivan struktuurin – Jorge suorittaa murhia *Ilmestyskirjaan* ennustuksiin sovittaen, ja William luo luostarissa sattuneista tapahtumista hypoteesiinsa soveltuvan rekonstruktion. Molemmilla on kyseessä syvältä minuudesta kumpuava halu, ”viettelynäytös” jossa William ja Jorge ”kumpainenkin oli niin sanoakseni salaisesti seurustellut toisen kanssa” (RN, 592).

Slavoj Zizek vertailee artikkelissaan ’Two Ways to Avoid the Real of Desire’ analyytikon ja klassisen salapoliisin roolia. Kun analytikko tulkitsee unia freudilaisittain, hän ei etsi unen avainkuvan merkitystä sen referentistä, vaan sen kirjaimellisesta merkityksestä. Zizek käyttää esimerkkinä Aleksanteri Suuren unta, jossa kilven päällä tanssii satyyri. Aleksanteri vaati lyykialaista näkijää Aristanderia selittämään unen oikea merkitys. Aristander lähti purkamaan unta keskittymällä sanan merkitykseen: satyyri > ”Sa Tyros”, suomeksi ”Tyros on oleva sinun” (Zizek 1998, 434). Sherlock Holmes käyttää tätä kirjaimellisen kaksoismerkityksen ratkaisua

murhaajan löytämiseen kertomuksessa Speckled Band. Siinä ”band” luetaan ensin ”porukkana”, kun oikea tulkinta löytyy merkityksen ”nauha” avulla. *Ruusun nimessä* William käyttää hyödykseen tätä toisin lukemista. Hän keksii miten päästä *finis Africaehen* peilin (sic!) lävitse, tulkitsemalla Aristoteleen käsikirjoituksen jäljillä olleen munkki Venantiuksen salaisen muistiinpanon ohjeen *primum et septimum de quatour* toisin: ” ’Adson’, hän sanoi, ’*primum et septimum de quatour* ei merkitse ensimmäistä ja seitsemättä neljästä, vaan *neljän*, sanan neljä!’ ” (RN, 576).²⁵

Transferenssin dynamiikan takana on halu: sekä potilaan että analyytikon halut. Tätä halua voidaan tarkastella eri kulmista – esimerkiksi hermeneuttisena haluna (J. Hillis Miller) tai oidipaalisena haluna (Roland Barthes). Daniel Gunn tarkastelee kirjassaan *Psychoanalysis and Literature* Serge Leclairin näkemystä, jonka mukaan transferenssin ja rakkauden takana on hyvin samankaltainen halu, mutta jonka tilanne erottaa:

In this business of love it is my entire life which reverberates harmonically: not only my loves, the words (and silences) of women which are imprinted on my body, and the children, but also my concern for psychoanalysis, my research into the origins of speech, (...). Is this as much as to say that I love her? No: that is, not ’really’. But outside analysis it might, or might have been able to come about. (Gunn 1988, 70; Leclaire 1975, 109)

²⁵ Joel Black kuvaa artikkelissaan ’(De)feats of Detection’ Venantiuksen käyttämää kaksoiskoodia ja sen yhdenmukaisuutta Jorge Luis Borgesin novellin ’Kuolema ja kompassi’ (Borges 1969) salakielikoodiin. (Black 1999) Venantiuksen muistiinpanossa on kaksi osaa. Ylemmän koodissa on käytetty eläinradan symboleja ja se on kirjoitettu näkymättömällä musteella. Alemmassa on fragmentteja, joiden William olettaa olevan etsitystä kirjasta mutta joita hän ei osaa ilman kontekstia tulkita. Salapoliisin on dekodattava molemmat osat: tuotava näkyviin muilta peitetty viesti, tulkittava se ja otettava se käyttöön. Tässäkin pelkistyksessä näkyy salapoliisin ja analyytikon roolien samankaltaisuus.

Transferenssi perustuu haluun ja esimerkiksi Leclairin ja Gunnin terminologiassa rakkauteen. Onko kieleen perustuvan transferenssin mahdollista tavoittaa rakkauden kokemusta? Adson kertoo kokemuksensa meille *Korkeasta veisusta* lainatuin sanakääntein, kun hänellä ei ole muutaakaan keinoa verbalisoida rakkauden tunteita kuin *Raamatun* malli. Rakkauden hetkensä jälkeen Adson ikään kuin tyhjentyy kielestä ja alkaa luoda sitä alusta nimeämällä eläimiä ympärillään. Kielettömyys ja tekstin nautinto jäävät kuitenkin illuusioksi. ”Puhtaan rakkauden kokemus” jää kielen tuolle puolen, käsikirjoituksen tavoittamattomiin. James Gunnin sanoin ”(...) even if the 'truth' of love is found, it will not be namable (in the way, say, that an object of desire is namable) since it is a truth of the unconscious.” (Gunn 1988, 53) Adson kokee rakkauden, pyrkii siirtämään kokemansa tunteet diskurssiinsa, joka on hänen oma analyysinsä. Kuitenkin kokemuksen huippu jää piiloon reaaliseen eikä ole kuvattavissa sanoin.

Adson ja Jorge – Williamin toiset

Adsonin suhde Williamiin muistuttaa Watsonin suhdetta Sherlock Holmesiin. Hän seuraa älykkään isäntänsä työskentelyä arvoituksen parissa havaitsematta itse mitkä detaljit ovat olennaisia poikkeamia luostarin näennäisen ristiriidattomassa julkikuvassa. Usein hän huomaamattaan lausuu jotakin, minkä avulla mestari keksii johtolangan. Adson-Watson pyrkii elämään yhteisönsä normien mukaisesti ja tarkastelee tapahtumia yleisen mielipiteen näkökulmasta, mikä onkin salapoliisin apulaisen keskeinen rooli.

William muistuttaa Conan Doylen luomaa esikuvaansa ulkonäköä, tapojaan ja tapausten tulkintastrategioita myöten. Adsonin käsikirjoituksen kuvaus Williamin ulkonäöstä on liki sanasta sanaan Watsonin kirjoittaman kaltainen tarinassa 'A Study in

Scarlet.’ William nauttii toisinaan huumaavia yrtejä vaipuessaan ajatuksiinsa kuten Sherlock Holmes. Myös Williamin tapa tulkinta ympäristöään ja ihmisten menettelytapoja on samanlainen kuin hänen lontoolaiskollegallaan. Adson kuvailee tarkkaan Williamin loogista havainnointia apotin Brunellus-hevosien (suom. Rusko) karattua.

Älykäs fransiskaanimunkki arvaa luostarin ulkopuolella lumeen painuneista jäljistä, että ohi on mennyt laadukas ratsu. Kun sitä on jahtaamassa kellarinvartija, hän osaa sijoittaa paikalleen myös konventionaaliset elementit, joilla sen luokan hevosta tulee kuvailla. Hän kyseleekin hevosen etsijöiltä, ovatko he hakemassa ”apotin lempihevosta, tallinne parasta laukkaajaa, mustankarvaista, viisi jalkaa korkeata ratsua, jolla on tuuhea häntä ja pienet pyöreät kaviot, mutta sangen tasainen laukka.” (RN, 35) Nämä luonnollisesti hämmästyvät moisesta selvänäköisyydestä, etenkin kun Williamin ohjeiden perusteella hevonen löytyy. Kun Adson myöhemmin kyselee mistä tämä saattoi tietää yksityiskohdat hevosen ulkonäköä myöten pelkkien lumijälkien perusteella, William vastaa: ”Enhän minä tiedä onko sillä, mutta niin munkit vuorenvarmasti uskovat.” (RN, 35) Riitti siis, että merkeille voitiin luoda tulkinta, joka nojasi yhteisöllisiin konventioihin.

Brunellus-episoodi *Ruusun nimen* alussa on ylikoodaus eli tekstin tyyliä ja genreä määrittävä retorinen tulkintaohje, jonka kautta virittäydytään vastaanottamaan tulevia mysteereitä ja Williamin tapaa lähestyä niitä. (Eco 1984, 19-20)²⁶

²⁶ Käsitellessään Brunellus-episodia Robert F. Yeager viittaa artikkelissaan ’The Poisoned Text’ maailma kirjana -topokseen, joka oli keskiajalla varsin merkittävä. (Yeager 1985, 46) Yksi relevantti tulkintaparadigma *Ruusun nimeen* nouseekin juuri tästä, joskaan sitä ei ole mahdollista käsitellä tämän tutkielman yhteydessä kuin lyhyesti tuonempana transferenssin näkökulmasta. Maailma kirjana -topoksen huomioon ottaminen on kuitenkin ollut merkitsevää *Ruusun nimen* tulkintaa rakentaessani.

Siinä kuin Adson on toiminut Williamin toisena (*autre*) luostarin tapahtumia ja niiden kulkua selvitettäessä, on William toiminut Adsonin Toisena (*Autre*) nuoren noviisin kasvaessa munkiksi ja vanhetessa kirjoittamaan muistiin tarinansa. Adson alkaa vähitellen päätellä kuten William, ja hän kokee tärkeäksi kirjoittaa muistiin tarinansa kuten William teroitti: tiedon tulee olla vapaata, tekstejä tulee kirjoittaa ja tulkita. Symbolisena yksityiskohtana William lahjoittaa toiset silmälasinsa Adsonille.

Slavoj Zizek typologisoi artikkelissaan 'Two Ways to Avoid the Real of Desire' klassisen etsivän apureita kuten Sherlock Holmesin Watson ja Hercule Poirot'n Hastings. Näiden tehtävänä on olla tulkitsemassa yleistä mielipidettä, tavanomaista asioiden tarkastelutapaa, *doksaa*, jonka mukaisesti ajatellen tekijä on pyrkinyt rikoksensa jäljet vääristämään ja johtamaan epäilyt toisaalle. (Zizek 1998, 445) Etsivän tavoitteena on löytää struktuuriin sopimatonta yksityiskohta, tarkastelemalla asioita vasten yleistä näkökulmaa, *para-doksa*. Juuri tämän yleisen näkökulman kiteyttämiseen etsivän apulaista tarvitaan. Näin jonkin merkittävän yksityiskohdan referentti asetuu liikkeeseen, luenta muuttuu ja sen mukana tarinan keskeinen merkitys asetetaan toisin. *Ruusun nimessä* tällainen detalji on esimerkiksi Aristoteleen käsikirjoituksen jäljillä olleen munkki Venantiuksen koodilla muistiin kirjoittama ohje miten *finis Africaehen* pääsee. William saa tulkittua koodin selväkieliseksi lauseeksi ”*secretum finis Africae manus supra idolum age primum et septimum de quatuor*” (RN, 359). Hän ei kuitenkaan osaa tulkita sen merkitystä ennen kuin Adson esittää sen yhteydessä arkisen huomion.

Avaimena sille on toiminut Jesse M. Gellrichin tutkimus *The Idea of the Book in the Middle Ages*. Olen hyödyntänyt erityisesti lukuja 'The Language of Mythology: On Medieval Grammar and Hermeneutics' (kieli ja sen suhde paratiisiin, Baabelin hajaannus sekä kielen suhde olevaiseen; augustinolainen semiotiikka ja sen hermeneuttinen tulkinta) sekä 'The Semiology of Space in the Middle Ages' (numerologia, taiteiden allegorisuus, luostarin arkkitehtuuri).

Yhdistämällä oman ajattelunsa prosessiin Adsonin ääneen ajatteleman, Williamille aukeaa myös ohjeen kohta ”*primum et septimum de quatour*”:

William katsoi minua ja pimeässä olin näkevinäni hänen kasvojensa muuttavan ilmettä. “Jumala sinua siunatkoon, Adson!” sanoi hän. “Mutta selvähän se on, *suppositio materialis*, lause ymmärretään *de dicto* eikä *de re*... Mikä typerys minä olenkaan!” (...) “Poikaseni, tämä on toinen kerta tänään, kun viisaus puhuu sinun suullasi.” (RN, 575-576)

Adson-Watson toimii ikään kuin analyytikkona, toisena jonka kautta William heijastaa Venantiuksen tekstiin liittyvät tunteensa ja ajatuksensa. Adson ei saa aikaa tätä muutosta itsenäisesti. Hänen tehtävänsä on olla oikealla tavalla oikeassa paikassa toisena aivan kuten analyytikon transferenssissa.

Jorge Burgos on William Baskervillen arkkivihollinen. Hänen ajatuksenjuoksunsa ja roolinsa tarinassa ovat samalla tavalla vastinpari mestarietsivälle kuin professori Moriarty Sherlock Holmes -tarinoissa tai ministerin rooli suhteessa Augustine Dupiniin ’Varastetussa kirjeessä’. Nämä antisankarit ovat älykkäitä ja luovia mieliä, jotka päätyvät varsin samanlaisesta lähtöasetelmasta vastakkaiselle puolelle kuin etsivät.

Jorge ja William tulevat Adsonin diskurssissa kuvattua vastakkaisina, peilikuvina. Molemmista mainitaan samoja piirteitä, jotka sitten luonnehditaan päinvastaisiksi. Jorgen silmät ovat kuoleman ja sokeat, Williamin virkeät ja läpätunkevat. Jorge puolustaa Raamatun sanan pysyvyyttä ja William sen tulkintaa. Jorgelle nauru on kauhistus, Williamille inhimillisen mittakaavan osoittamista. Jorgelle on olemassa vain yksi tie ja totuus, kun taas Williamille maailma on ”loputtomien mahdollisten totuuksien pyörre” (RN, 598). Kun William ja Jorge lopulta kohtaavat *finis Africaessa*, vertaa Adson heidän haluaan ja vetoaan toiseutta kohti:

Väristys kävi lävitseni, kun huomasin, että sillä hetkellä nuo kaksi verivihollista ihailivat toisiaan ikään kuin kumpikin olisi toiminut vain ansaitakseen toisen ihailun. Mielessäni käväisi ajatus, että Berengarin taitavat keinot hänen viettellessään Adelmon ja ne yksinkertaiset, luontevat eleet, joilla tyttö oli saanut intohimoni ja haluni heräämään, eivät viekkaudessaan ja taituruudessaan mitenkään vetäneet vertoja sille viettelynäytökselle, jota silmiäni edessä sillä hetkellä esitettiin ja joka oli ollut käynnissä jo seitsemän päivää, joiden aikana kumpainenkin oli niin sanoakseni salaisesti seurustellut toisen kanssa, ja kumpainenkin oli salaa toivonut hyväksymistä tuolta toiselta, jota pelkäsi ja vihasi. (RN, 592)

Williamin ja Jorgen kohtaaminen on arkkityyppinen vastakkainasettelu, jossa valo, nauru ja humanismi – evankelinen teologia – kohtaavat pimeyden, vihan ja jumalanpelon – keskiaikainen dogmaattisuus. Kahden suuren mielen dialogissa on vastavuoroista ihailua toista kohtaan, ja kuitenkin perimmäisten kysymysten äärellä he ovat jyrkästi päinvastaista mieltä. William pitää Jorgea paholaisena, tämä itse taas on mielestään uhrautunut Juudaksen tavoin Jumalan tahdon välikappaleeksi.

Klassisessa dekkarissa paha saa palkkansa ja hyvien elämä jatkaa mukavaa rataansa. Sen sijaan, että Jorge saisi rangaistuksen ja Aristoteleen kirja päättyisi oppineiden yhteiseksi hyödyksi, Jorge alkaa repiä sen myrkytettyjä sivuja ja työntää niitä suuhunsa:

Näin hän sanoi ja alkoi luisilla, läpikuultavilla käsillään repiä käsikirjoituksen pehmeitä lehtiä palasiksi ja suikaleiksi työntäen ne suuhunsa ja pureskellen niitä hitaasti, ikään kuin olisi nauttinut ehtoollisleipää ja tahtoisi kirjan muuttuvan lihaksi omasta lihastaan. (RN, 601)

Kirjan syöminen viittaa *Johanneksen ilmestykseen*, jossa enkeli kehottaa Johannesta tekemään samoin. Jorge viittaakin juuri tähän *Ilmestyskirjan* 10. lukuun puhutellessaan Williamia:

”Sinähän odotit seitsemännen pasuunan ääntä, eikö totta? Kuuntele nyt mitä se ääni sanoo: pane sinetin taakse se mitä seitsemän ukkosenjylinää puhui äläkä kirjoita sitä muistiin, ota se ja ahmi se, se katkeroittaa vatsasi, mutta on suussasi suloista kuin hunaja. Näetkö? Sinetöin nyt sen mitä ei sanoman pidä, sinetöin sen siihen hautaan, joka minusta tulee.” (RN, 602)

Tämän sanottuaan Jorge nauroi: ”Hän nauroi, juuri hän, Jorge.” (RN, 602) Jorge siis tahtoo kirjan muuttuvan lihaksi omasta lihastaan, syö stageiralaisen Filosofin kirjoittaman ylistyksen naurusta – ja puhkeaa nauruun. Tämän jälkeen Jorge sammuttaa kynttilän. Jorgen ja Williamin osien vaihtuminen korostuu: ”Huone vajosi pimeään ja viimeisen kerran kuulimme Jorgen naurun, kun hän huusi: ”Yrittäkää nyt löytää minut, sillä nyt minä näen teitä paremmin!” (RN, 602) Peilin takana *finis Africaessa* William ja Jorge ovat kohdanneet omat toisensa ja osat ovat vaihtuneet.

Jorge pakenee kammioista Melkin luostarin ja ja Baskervillen perilliset kannoillaan: ”(...) mekin olimme muuttuneet eläinten kaltaisiksi, saalistaan ahdistaviksi koiriksi.” (RN, 605) Taas kerran lukijan mielessä aktivoituu yhteys Conan Doyleen tarinaan ja sitä kautta Williamin lausahdukseen, että ”helvetti on toiselta puolelta katsottu taivas” (RN, 91). Kun ahdistajat saavat Jorgen kiinni, on tämän ulkomuoto muuttunut myrkyn vaikuttaessa: ”hänen tavallisesti kuolemanvalkoiset silmänsä olivat verenkarvaiset” (RN, 604-605)²⁷ Syntyy käsikähmä, jonka aikana Jorge tarttuu lamppuun heittäen sen kirjakasaan. Seuraa tulipalo: ”Pian tuosta paikasta tuli palava pätsi, liekehtivät

²⁷ Valkohapsisen Jorgen silmät siis muuttuvat verenkarvaisiksi hänen syötyään tämän maailmanjärjestyksen muuttavan kirjan. Vertaa *Johanneksen ilmestyksen* kuvaus Jeesuksesta: ”Hänen päänsä ja hiuksensa hohtivat valkoisina kuin valkoinen villa, kuin lumi, ja hänen silmänsä olivat kuin tulen liekit.” (Ilm. 1:14). *Ruusun nimessä* on useita Jeesus-hahmoja. Ilman ylitulkinnan vaaraa näihin voi lukea ainakin Salvatoreen sekä hereetikot Fra Dolcinon ja Fra Michelen – hahmot jotka asettuvat virallista doxa vastaan kuin Nasaretilainen aikanaan.

pensaikko.” (RN, 607) Adson kutsuu tulipaloa myös uhrituleksi. Englanniksi uskonnolliset viittaukset ovat vielä ilmeisemmät: ”burning bush” (vrt. 2 Moos 3:3) ja ”sacrificial pyre”. (RN, 485)

Jorgen ja Williamin käsirysyn aikana tulipalo yltyy. Huoneessa lojuvat niteet syttyvät tuleen, ja ulkona yltynyt tuuli työntää hapekasta ilmaa kirjastoon tuuletusaukoista. Yritys sammuttaa tulipalo pudottamalla kirjoja liekkejä tukahduttamaan saa aikaan sen, että palavat pergamentin palaset lähtevät ilmavirtausten mukana naapurihuoneisiin ja tulipalo leviää. Adson ja William pelastautuvat pätsistä kuin pyhät kaldealaiset miehet kuningas Nebukadnessarin tulisesta uunista. (*Daniel 3: 19-26*) Pyrkimys herättää luostarin väki tuomaan vettä vaikeakulkuiseen kirjastoon on myöhässä. Koko aedificium on hetkessä ilmiliekeissä. Sen palava aines puolestaan kulkeutuu tuulen mukana kirkon ja luostarin muiden rakennusten katoille. Tapahtuu *ekpyrosis* ja lopulta koko luostari tuhoutuu. *Ruusun nimen* teemoihin liittyvinä merkityksellisinä yksityiskohtina tästä apokalypsista mainittakoon mainittakoon, että Adsonilta menee kyky puhua hänen yrittäessään kerätä sammutusväkeä, ja että ilonpidostaan kuuluihin fransiskaaneihin lukeutuva William itkee.

Williamin ja Jorgen välillä ei synny aitoa dialogia. He pystyvät kohtaamaan vain pintatasolla, näkemään toistensa toiminnan, mutta eivät osaa sen kautta muuttaa omaa asennettaan. Heidän ymmärryksensä ei johda kohtaamiseen. Tämä sama puute näkyy niin kehyskertomuksen kertojan ja hänen rakastettunsa kuin paavin ja keisarillisten teologiien lähetystöjen kuin Adsonin ja tytönkin kohtaamisissa. Tunteensiirtoa ei tapahdu, ja ”analyysi” epäonnistuu. Jos William on analyytikko ja Jorge potilas, epäonnistuu Baskerville samalla tavalla kuin Philippe Honoré de Balzacin kertomuksessa ’Adieu’. William on kuin Philippe, joka ei anna tilaa potilaan

(Stéphanie) paranemisprosessille ja sen vaatimalle vuorovaikutukselle, ja joka käsittää terapeutin roolinsa väärin. (Brooks 1994, 67-68) William on huono lukija, vuorovaikutus ei konstruoi mitään, vaan tuhoaa paitsi Jorgen, myös Williamin omat tavoitteet. Bruce Finkin sanoin tällainen analyttikko menee henkilökohtaisesti mukaan ja jää jumiin imaginaarisen toisen rooliin osallistuessaan persoonien väliseen kilpaan. (Fink 1997, 38)

Sama epäonnistuneen vuorovaikutuksen kohtalo kohtaa myös lukemista ja kirjoja. Jorge sinetöi sen mitä ei sanoman pidä, estää kirjan tulemisen julki aivan kuin hän jo aiemmin tarinassa halusi estää kirjojen tulkitsemisen. Williamin ja Jorgen epäonnistunut transferenssi tuhoaa kirjaston.²⁸ Lacanilaisittain voi sanoa, että Jorge on siirtänyt lain paikaltaan, ja William yrittää palauttaa sen merkitsevien ketjuun kuuluvalla paikalleen. Pitäen mielessä aiemmin luvussa 'Tekstin mielihyvä' mainitsemani allegorian Adsonin ja Aatamin sekä rakkauden ja kielen välillä, ei liene ylitulkintaa ajatella, että Jorge pyrkii kumoamaan Sanan, *yliviivaamaan* sen kuten Heideggerin-Derridan termi kuuluu. Kirjasto puolestaan on symbolisen rekisterin metafora, kielen ja lain ylin haltija. Jälkeenpäin luostarin raunioilla käydessään Adson keräilee pergamentin palasia, joita hän ei osaa lukea ja joille hän ei löydä enää merkityksiä. Ne ovat lakanneet merkitsemästä ja olemasta osia symbolisen rekisterissä.

²⁸ Jos kohta *Ruusun nimen* henkilöillä transferenssi epäonnistuu, Peter Brooks kirjoittaa onnistuneen transferenssin ja kirjan lukemisen välisestä yhteydestä: "From this dialogue, even if it is asymmetrical (...) arises the possibility for new understanding. (...) The same is true of the reading of texts, where we interpret, construct, building hypotheses of meaning that are themselves productive of meaning, seeking to understand narrative as both a story and the discourse that conveys it, seeking both to work on the text and to have the text work on us." (Brooks 1994, 72)

Lukijana minusta tuntui *Ruusun nimen* loppukohtauksessa kuin olisin kohdannut kuningas Oidipuksen tragedian, jossa Oidipus yrittää saada selville oman alkuperänsä ja tulee tuhonneeksi isänsä. Paradoksaalista on, että lukijana huojun kahden merkityksen välillä ja jään pohtimaan Williamista ja Jorgesta kumpi on Oidipus ja kumpi Teiresias. Ehkäpä kuitenkin Jorge sokeutensa ja ennustajuutensa takia saa Teiresiaan, piinatun auguurin osan. Kirjan kauhistuttavan loppukohtauksen aikana minussa heräävät sääli ja pelko kuin tragediassa ikään. Oliko William se Oidipus, joka selvitti välit menneisyytensä kanssa ja teki surmatyön? Slavoj Zizek kirjoittaa salapoliisin päästävän lukijan oman halunsa nostattamasta syyllisyydentunteesta: ”[The detective] guarantees precisely that we will be discharged of any guilt, that the guilt for the realization of our desire will be ‘externalized’ in the scapegoat and that, consequently, we will be able to desire without paying the price for it.” (Zizek 1998, 439) Oliko siis William se tosiasiallinen surmaaja, joka pelasti lukijan eli minut kokemasta huonoa omaatuntoa siitä, että olisin halunnut antaa Jorgelle isän kädestä ja osallistua tuhoisaan tappeluun?

Kertoja, tekstejä, lukijoita – Ruusun nimen toiset

Adson, Melkin luostarin vanhus kehystää kokemuksensa tarinaksi, toistaa menneisyytensä muuntaen sen oman minänsä kautta. Esipuheensa vuonna 1980 päivännyt kertoja kehystää Adsonin tarinan ja valaisee lukijalle tulkinnan vaatimia ratkaisuja, omaa vuoropuheluaan käsikirjoituksen kanssa. Samalla hän kehystää oman tarinansa lukijalle.

Halun liike ja kertomisen halu näkyvät kielessä ja kommunikaatiossa. Kun psykoanalyysin transferenssissa referentti liikkuu, ja merkitykset siirtyvät potilaan ja analyytikon välillä, liikkuu referentti upotusrakenteisissa kertomuksissa sisemmiltä tasoilta ulommas, aina lukijan reaalityodellisuuteen saakka. Toisin sanoen se, joka kertoo ja josta kerrotaan, on sisemmän tarinan tason todellisuutta, ja se, jolla on mahdollisuus reagoida ja muuttua, on ylemmän tason vastaanottaja. Tämä näyttäisi olevan keskeinen ero psykoanalyysin ja kirjallisuuden välillä – analyysissa analyytikon ei tule muuttua vaan potilaan. Näin ajateltuna lukija onkin potilas.

Sekä psykoanalyttisessa istunnossa että kirjallisessa kertomuksessa mennyt esitetään symbolimuodossa merkkijärjestelmän kautta. Siihen ladataan sellaisia emootioita ja dynamiikkaa, joka puuttuu arkikeskustelusta tai faktakirjallisuudesta. Todellinen, olipa se sitten kuviteltua, sovittua tai konstruoitua, on poissa ja tilalla on tekstuaalinen representaatio, jota muovaa kommunikaatio- eli lukutilanteen vuorovaikutus. Se, jonka tulee muuttua kerrotun perusteella, on lukija. Ovatko Adson, kehyskertomuksen kertoja ja Umberto Eco sitten olleet taitavia projektion kohteita ja tuottaneet onnistuneen transferenssin? Kysymys jää omakohtaisesti jokaisen lukija-potilaan vastattavaksi. Teoksen sivuilla meillä on vain ruusun nimi. Sen referentit ja merkitykset ovat kiinni kulloisestakin luennasta.

Kaikesta sanotusta huolimatta kaunokirjallisuudessa ”analyysin” roolit voi nähdä myös toisin päin. Näin *Ruusun nimen* kerronta kulkee: käsikirjoituksensa alussa vanha Adson kertoo tahtovansa jättää todistuksen nuoruutensa tapahtumista. Käsikirjoituksen lopussa hän ilmoittaa, ettei tiedä kenelle hän tarinaansa kirjoittaa. Kun hän kehystää nuoruutensa tapahtumat ja kommentoi taajaan omaa kerrontaansa ja nuoruutensa toimintaa, hän kerronnan lomassa reflektoi ja osoittaa itseymmärryksen kasvua kuten

onnistuneessa transferenssissa kuuluu tapahtua. Mykkäkin lukija on hänelle keskustelukumppani, ja kertoessaan hän kohtaa menneen uudella tavalla. Esimerkiksi kuvatessaan öistä kohtaamistaan tytön kanssa vanha Adson antaa itselleen synninpäästön:

[T]ekisin vääryyttä Korkeimmalle (...) ellen myöntäisi että tuossa kahden synnintekijän välisessä tapahtumassa oli jotain, mikä sinänsä, *naturaliter*, oli hyvää ja kaunista. Mutta ehkä nykyinen korkea ikäni saa minut syntisesti näkemään hyvänä ja kauniina kaiken sen mikä tapahtui nuoruudessani (...).
(RN, 319-320)

Adson haluaa nuoruutensa tapahtumien tulevan osaksi lukijan omaa tarinaa. Abbe Valletin kautta kehyskertomuksen kertoja on Adsonin yleisönä. Tämä uloimmainen kertoja sekoittaa referenssin liikkeeseen omat kiintopisteensä, oman todellisuutensa. Kertoessaan omalle yleisölleen hän avaa omaa historiaansa, erityisesti tunne-elämään liittyviä seikkoja: ”Niin minulle jäi joukko oman kirjoitukseni täyttämiä vihkoja ja suuri tyhjiys sydämeeni.” Adsonin ikään kuin autenttisen käsikirjoituksen hän on päättänyt julkaista ”rakkauden eleenä” tai yhtenä tapana ”vapautua lukuisista vanhoista pakkomielteistä.” (RN, 12, 16) Kertoja-potilas on siirtänyt toiseen kontekstiin kuuluvat affektinsa tekstiin ja vapautunut pakkomielteistä. Hänen analyysinsa on onnistunut.

Sisäistekijääkään ei voida jättää pois laskuista tarkasteltaessa kaunokirjallisen teoksen tunteensiirtoa. *Ruusun nimi* antaa tietynlaisen, tässä tapauksessa varsin todellisen kaltaisen kuvan kirjailijasta. Näin lukija peilaa fiktiivistä tekstiä mielikuvaansa sen lähettäjistä. Lisäksi reaalityodellisuuden kirjailija voi sekoittaa sisäistekijän kuvaa lisää. Eco kirjoittaa teoksen jälkisanoissa luomisen prosessista:

While a work is in progress, the dialogue is double: there is the dialogue between that text and all other previously written texts (books are made only from other

books and around other books), and there is the dialogue between the author and his model reader. (NR, 522)

Eco sanoo kirjoittaneensa teoksen alun juuri sellaiseksi kuin se on muovatakseen lukijan haluamansa kaltaiseksi. Teresa de Lauretis näkee tämän johtuvan siitä, että Econ semioottisessa teoriassa pyritään erottelemaan merkkijärjestelmän toiminta psykoanalyysin alueelle kuuluvista alitajunnan ja ruumiillisuuden aspekteista. Lauretis kirjoittaa, että Econ lukija on miespuolinen tekstuaalinen konstruktio, jolta on riisuttu ruumiillisuus:

It is Eco's defensiveness toward the latter [psychoanalysis], I suspect, and his determination to keep semiotics "free" of it, that forces him to perform on the reader a surgical operation (...) and so deprive him of a body as well as subjectivity. I said "deprive *him* of a body," because there is no doubt that Eco's reader is masculine in gender. (Lauretis 1998, 309)

Eco väittää, että teoksen valmistuttua dialogi on puhtaasti tekstin ja lukijan välinen.

Ruusun nimen englanninkielisen käännöksen ilmestyessä kirjailija lisäsi kirjaansa Postscript-osuuden, joka on mukana osassa *The Name of the Rosen* painoksia. Siinä Eco kieltää käyvänsä dialogia teoksen valmistumisen jälkeen, mikä vaikuttaa perin absurdilta – jälkisanat kun viittaa lukijapalautteeseen ja puhuttelee lukijoita. Lukija useinkin seuraa kirjailijan muuta tuotantoa, lausuntoja ja edesottamuksia, jotka puolestaan saavat luettavan romaanin tekstin referentit liikkeeseen ja muokkaavat syntyvää dialogia. Näin myös sisäistekijän muuttuminen tulee osaksi teoksen prosesseja.

Lukijalla on samaan aikaan sekä potilaan että analyytikon osa. Ollessaan se-jolle-kerrotaan hän toimii kertojan analyytikkona kertoja-potilaalle. Adson puhuttelee lukijaa ja reflektoi itseään:

Ja tulkinnan virheettömyyttä eivät muut voi vahvistaa kuin arvovaltaiset *patres*, eikä minulla tässä harkinnan alaisessa tapauksessa ole ketään auktoriteettia, johon kuuliainen järkeni voisi vedota (...). (...) Yritän varmasti ylittää syntisen ja sairaan järkeni rajat. Palatkaamme siis tehtävään jonka olin nöyrästi itselleni asettanut. (RN, 318)

Adson kaipaa auktoriteettia, mutta lukija on vaiti, ja Adson joutuu reflektoimaan toimintaansa ja kerrontaansa itse. Hän kuitenkin toivoo keskustelukumppanin pysyvän hänen diskurssinsa vastaanottajana (vrt. edellä lainauksen ”palatkaamme”).

Lukijan tiedot, asenteet ja maailmankuva vaikuttavat niihin referenttien verkostoihin, joita hän liittää sanoihin tai laajempiin konstruktioihin kuten vaikkapa mielikuvaan keskiaikaisesta luostarielämästä. Vieläkin ilmeisemmin lukijan omat tuntemukset uskosta ja rakkaudesta antavat erilaiset lähtökohdat teoksen lukemiselle. Samoin eri lukijoilla teoksen lukemisen aikaiset prosessit ovat yksilölliset. Vaikka tässä tieteellisessä diskurssissani ei omaan luentaani ja menneisyyteeni liittyviä seikkoja tule ilmi, on *Ruusun nimen* lukeminen nostanut esiin oman historiani muistumia ja kokemuksia murrosiän ajoilta. Se on asettanut ne uuteen kontekstiin ja avannut minulle niihin liittyviä uusia merkityksiä. Nämä prosessit ovat puolestaan synnyttäneet uusia tekstejä ja uutta itseymmärrystä.

Lukija tulee muovatuksi ollen minäänsä ja kehitystään edistävä ”potilas”. Tämä ilmenee selkeimmillään, kun Eco kirjoittaa romaaninsa alun lukemisen vaikeudesta:

What does it mean, to imagine a reader able to overcome the penitential obstacle of the first hundred pages? It means, precisely, writing one hundred pages for the purpose of constructing a reader suitable for what comes afterward. (NR, 522)

Lisäksi lukija toimii potilaan osassa reflektoidessaan oman elämänsä tunteita ja tapahtumia kirjan kautta. Brooks päättää transferentiaalisen kerronnan tarkastelunsa:

It is in this movement of reference that change is produced – that the textual reader, like the psychoanalytic patient, finds himself modified by the work of interpretation and construction, by the transferential dynamics to which he has submitted himself. (Brooks 1994, 72)

Molemmat *Ruusun nimen* kertojat ovat epätietoisia miksi ja kenelle he ovat tekstinsä kirjoittaneet. Esipuhe pukee tarinan eskapismiin kaapuun, kun sen mukaan kertomus on ”loistavasti vailla yhteyttä omaan aikaamme.” (RN, 16) Tekstin eri tasojen subjekteilla on kullakin ollut omat kipupisteensä, jotka he ovat kohdanneet tekstin kautta. Lukijalla on oma prosessinsa, jonka seestyttyä hän toivottavasti voi yhtyä esipuheen päättäviin Tuomas Kempiläisen sanoihin ”*In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro.*” (RN, 16)²⁹

²⁹ ”Olen etsinyt rauhaa kaikkialta, mutta löytänyt sen vain nurkkauksesta kirjan kera.”

LOPUKSI

Halu on psyyken ja kielen toiminnan lähde. Niin psykoanalytiikassa kuin jälkistrukturalistisessa estetiikassakin halu tuottaa merkityksiä eron ja toiseuden, siirtymän ja poissaolon kautta. Niin Adsonille kuin kehystävällekin kertojalle suhde rakkauteen ja suhde teksteihin on haluntäyteinen, mutta päättyy eroon ja menetykseen. Sekä Adsonille että kehyskertojalle halun liike on pitelemätön voima, eikä sitä voi estää. Molemmat kertojat menettävät rakkaudessa, mutta siirtävät tunteensa tekstiin. Transferenssin kautta he pääsevät eroon pakkomielteistään..

Ruusun nimi on täynnään henkilöpareja, jotka ovat toistensa *toisia*. Keskeisimpiä ovat Williamin toiset Adson, Jorge ja Bernard Gui sekä Adsonin toiset William, tyttö ja Fra Michele. Näiden ”toistensa toisten” kohtaamiset ja vuorovaikutussuhteet jäävät vaillinnaisiksi ja transferenssi epäonnistuu. Adsonin kautta transferenssin liike kuitenkin säilyy. Apotti vannottaa Adsonia vaikenemaan kaikesta luostarissa tapahtuneesta, mutta William puhtaasti vaistonvaraisesti onnistuu estämään tätä vannomasta ja symbolisen järjestyksen liikettä lakkaamasta. Adson ei siis vaikene, vaan kirjoittaa kokemansa ja tuntemansa. Kehyskertomuksen kertoja muuntaa sen omien kokemustensa kautta, ja lopulta kertomus päättyy lukijan peilattavaksi.

Adsonin näkökulmasta hänen työnsä ei ole ollut turha, sillä myös halun alkusyy, Aristoteleen *Runousopin* toinen kirja säästyy Adsonin muistelmien lukijoille – fragmentteina tosin ja siitä käytyjen keskustelujen, kiistojen ja taisteluiden kautta.

Kirjat puhuvat toisista kirjoista, ja lukemalla Adsonin käsikirjoituksen on kuin olisimme voineet tutustua Aristoteleen mahdollisesti kirjoittamaan teokseen.

Teresa de Lauretis kirjoittaa, että Adsonin ja kehyskertojan teksti on halun kohde ja transferenssin onnistumisen tulos:

Just as with Poe's Purloined letter, however, the object of desire is right on the surface of *The Name of the Rose*. (...) The stake of writing, then, is the endless reconstruction of the fetish, and the novel an ancient labor of love: the reconstruction of something lost (stolen) in a primal night, on another scene, and forever pursued across countries, years, and books – and the agony and extacy of that pursuit. (Lauretis 1985, 23-24)

Umberto Econ suosituimman romaanin *Ruusun nimen* nimi on säe keskiaikaisesta runosta. Siinä puhutaan maallisen ohimenevyydestä. Yksi meille silti jää: ruusun nimi. Kun objekti itsessään on haipunut, meille jää merkki, ja sen myötä kielen ja halun liike.

Econ kirjassa ihmiset kuolevat tavoitellessaan kiellettyä kirjaa, toiset puolestaan pyrkivät tuhoamaan saman kirjan äärimmäisin keinoin. Lopulta arvokas käsikirjoitus jää liekkien saaliiksi. Sitä kohtaa materiaalinen dekonstruktio, menetämme fyysisen objektin. Vaikka sivut palavat ilmaan, tekstin merkitsijä jää. Adson kirjoittaa omien muistiinpanojensa kautta näkyväksi *Runousopin* toisen osan, samoin vuorostaan kehyskertomuksen kirjoittaja, Umberto Eco ja lukija.

Kirjat puhuvat toisista kirjoista, ja merkit viittaavat toisiin merkkeihin. Kirjaimet ovat mustia merkkejä valkealla pinnalla, kuin jälkiä lumessa salapoliisin tulkittaviksi.

Williamin ei tarvinnut tietää, että apotin hevonen on tuuheahäntäinen ja nimetty Brunellukseksi. Se riitti, että hän ja munkit jakoivat hevosesta yhteisen käsityksen ja yhteisen nimen.

William päättelee hevosen kavioiden lumeen jääneistä jäljistä sekä hevosen olinpaikan että munkkien tavan nähdä hevonen auktorisoitujen tekstien hevokuvausten kautta. Samalla tavoin romaanin lukijat osallistuvat ”lumeen piirtyneiden jälkien” eli tapahtumien muistojen jakamisen ja tulkinnan prosessiin. Adsonin ja Aristoteleen käsikirjoitukset ovat kielessä merkittyjä jälkiä, jotka viittaavat toisaalle. Niin on myös *Ruusun nimi*. Vaikka meillä ei ole muuta kuin jälkiä merkityksen ainoina kiinnityskohtina, voivat merkit ja kertomukset saada aikaan muutoksen, ”vapauttaa pakkomielteistä” ja parantaa aivan kuten psykoanalyysin on tarkoitus tehdä.

LÄHTEET

Primaarilähteet

Eco, Umberto.

- . Il nome della rosa. Milano: Bompiani, 1980.
- . Ruusun nimi. Suom. Aira Buffa. Porvoo Helsinki Juva: WSOY, 1984.
- . The Name of the Rose. Including the Author's Postscript. Engl. William Weaver. First Harvest Edition. San Diego New York London: Picador, 1984.

Sekundaarilähteet

Akvinolainen, Tuomas. Summa Theologiae. Valikoiden suom. J. P. Rentto. Helsinki: Gaudeamus, 2002.

Aristoteles. Runousoppi. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava, 1982.

Augustinus. "On Marriage and Concupiscence." Teoksessa Schaff, Philip. St. Augustin: Anti-Pelagian Writings. Www-julkaisussa Christian Classics Ethereal Library. <<http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf105.xvi.html>>. Luettu 5.4.2008. 2005, alkuperäinen 1886.

Balzac, Honoré de. ”Adieu.” Engl. Katharine Prescott Wormeley. Project Gutenbergin sivu. <<http://www.gutenberg.org/etext/1554>>. Luettu 8.4.2008. 1.6.2004, alkuperäinen 1834.

Barthes, Roland. S/Z: An Essay. Engl. Richard Miller. New York: The Noonday P, 1988.

— . Tekstin hurma. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino, 1993.

Benvenuto, Bice ja Roger Kennedy. The Works of Jacques Lacan: An Introduction. London: Free Association Books, 1986.

Black, Joel. ”(De)feats of Detection.” Merivale, Patricia ja Susan Elizabeth Sweeney. Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999.

Borges, Jorge Luis. ”Baabelin kirjasto.” Suom. Matti Rossi. Teoksessa Kolmas maailma. Helsinki: Tammi, 1966.

— . ”Kuolema ja kompassi.” Suom. Matti Rossi. Teoksessa Haarautuvien polkujen puutarha. Porvoo Helsinki: WSOY, 1969.

Brooks, Peter. Psychoanalysis and Storytelling. Oxford Cambridge: Blackwell, 1994.
— . Reading for the Plot. Oxford: Clarendon Press, 1984.

Carroll, Lewis. Alice's Adventures in Wonderland; Through the Looking Glass. Harmondsworth: Puffin Books, Penguin Books Ltd, 1981.

Cleveland State University, Practical Criticism. Www-sivu 'Naturally, a Manuscript'. <<http://www.csuohio.edu/english/nr1.html>>. Luettu 5.4.2008. 2000.

Coletti, Theresa. Naming the Rose: Eco, Medieval Signs, and Modern Theory. Ithaca London: Cornell UP, 1989.

Curtius, Ernst Robert European Literature and the Latin Middle Ages. Engl. Willard R. Trask. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

- Derrida, Jacques. "Différance." Teoksessa Kamuf, Peggy (toim.). A Derrida Reader: Between the Blinds. New York: Columbia UP, 1991.
- . Of Grammatology. Engl. Gayatri Chakravorty Spivak. Corrected Edition. Baltimore London: Johns Hopkins UP, 1997.
- Doyle, Arthur Conan, Sir. "A Study in Scarlet." Teoksessa A Study in Scarlet & The Sign of the Four. Hertfordshire: Wordsworth, 2000.
- Eco, Umberto. "Aesthetic Messages in an Edenic Language." Teoksessa Eco, Umberto. The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- . "Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts." U of Utahin Tanner Humanities Centerin [www-julkaisussa Tanner Lecture Library](http://www.julkaisussa Tanner Lecture Library). Alk. Cambridge U:ssä pidetty luento 7. ja 8.3.1990.
- <www.tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/Eco_91.pdf>. Luettu 1.4.2008. 1991.
- . On Literature. Engl. Martin McLaughlin. Orlando: Harcourt , 2004.
- . The Limits of Interpretation. Bloomington Indianapolis: Indiana UP, 1990.
- Felman, Shoshana. Jacques Lacan and the Adventure of Insight. Cambridge: Harvard UP, 1987.
- Fink, Bruce. A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique. Cambridge London: Harvard UP, 1997.
- Gellrich, Jesse M. The Idea of the Book in the Middle Ages: Language Theory, Mythology, and Fiction. Ithaca London: Cornell UP, 1985.
- Gunn, Daniel. Psychoanalysis and Fiction: Exploration of Literary and Psychoanalytic Borders. Cambridge New York New Rochelle Melbourne Sydney: Cambridge UP, 1988.

Haft, Adele J.; White, Jane G.; White, Robert J. The Key to The Name of the Rose.

Harrington Park: Ampersand Associates, 1987.

Ikonen, Teemu. ”Referenssin liikkeestä: Peter Brooks narratologian ”tuolla puolen”.”

Teoksessa Makkonen, Anna; Teemu Ikonen, (toim.). Karnevaali ja autiomaa:

Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen,

teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja n:o 1. Helsinki, 1995.

Kristeva, Julia. ”The Bounded Text.” Teoksessa Kristeva, Julia. Desire in Language: A

Semiotic Approach to Literature and Art. Toim. Leon S. Roudiez. Engl. Thomas

Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell, 1989.

Kurki, Janne. Lacan ja kirjallisuus. Helsinki: Apeiron, 2004.

Lacan, Jacques. Écrits: A Selection. Engl. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton &

Co, 1977.

—. ”The Mirror Stage.” Davis, Robert Con; Ronald Schleifer, (toim.). Literary

Criticism: Literary and Cultural Studies: 405-409. 4th edition. New York Reading

Menlo Park Harlow Don Mills Sydney Mexico City Madrid Amsterdam:

Longman, 1998.

de Lauretis, Teresa. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington:

Indiana UP, 1984.

—. ”Gaudy Rose: Eco and Narcissism.” Julkaisussa SubStance 47 : In Search of Eco's

Roses. Vol XIV, Number 2: 13-29. Madison: U of Wisconsin P, 1985.

—. ”Semiotics and Experience.” Davis, Robert Con; Ronald Schleifer, (toim.).

Literary Criticism: Literary and Cultural Studies: 297-318. 4th edition. New York

Reading Menlo Park Harlow Don Mills Sydney Mexico City Madrid Amsterdam:

Longman, 1998.

- Leclaire, Serge. On tue un enfant: un essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort. Paris: Seuil, 1975.
- Miller, J. Hillis. On Literature. London New York: Routledge, 2002.
- . ”Theory - Example - Reading - History.” *Www-sivu ADE Bulletin 088* (Winter 1987): 42-48. <web2.ade.org/ade/bulletin/N088/088042.htm>. Luettu 15.3.2008. 1987.
- Molari, Juha. ”Historian ja kirjallisuuden tutkija tarvitsee Lacania.” Pdf-tiedosto. <personal.inet.fi/business/molari/Lacan.pdf> . Haettu 22.2.2008. 2005.
- Poe, Edgar Allan. ”The Purloined Letter.” Teoksessa Poe, Edgar Allan. Tales of Mystery and Imagination. Hertfordshire: Wordsworth, 1993.
- Vitz, Evelyn Birge. Medieval Narrative and Modern Narratology : Subjects and Objects of Desire. New York London: New York UP, 1989.
- Wright, Elizabeth. Psychoanalytic Criticism : A Reappraisal. Second edition. Cambridge: Polity P, 1998.
- Yeager, Robert F. ”Fear of Writing, or Adso and the Poisoned Text.” Julkaisussa SubStance 47 : In Search of Eco's Roses. Vol XIV, Number 2: 40-53. Madison: U of Wisconsin P, 1985.
- Zizek, Slavoj. ”Two Ways to Avoid the Real of Desire.” Davis, Robert Con; Ronald Schleifer, (toim.). Literary Criticism: Literary and Cultural Studies: 431-446. 4th edition. New York Reading Menlo Park Harlow Don Mills Sydney Mexico City Madrid Amsterdam: Longman, 1998.