

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Mikko Mankinen

## ITALO CALVINON VALKEAT SIVUT

Ellipsin materiaalisuus, minän häivyttäminen ja kuvallisuus apofaattisen poetiikan  
keinoina Italo Calvinon tuotannossa

---

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2012

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

MANKINEN, Mikko: ITALO CALVINON VALKEAT SIVUT

Ellipsin materiaalisuus, minän häivyttäminen ja kuvallisuus apofaattisen  
poetiikan keinoina Italo Calvinon tuotannossa

Pro gradu -tutkielma, 130 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Tammikuu 2012

---

Tutkielmassa käsitellään apofaattisen kielenkäytön keinojen ilmentymiä ja niihin liittyviä teemoja Italo Calvinon tuotannossa. Calvinon tuotannosta tulkittavaa erityistä tapaa hyödyntää edellisiä nimitän apofaattiseksi poetiikaksi, jonka erityispiirteinä tarkastelen ellipsiin liittyvää tekstipinnan materiaalisuuden korostamista, kertovan ja kerrotun minän häivyttämisen taktiikoita ja kuvallisuuden yhteyttä sanomattomaan. Vaikka tarkastelussa vedetään luonnostavia viivoja koko kirjailijan tuotantoon, ensisijaisiksi tutkimuskohteiksi on rajattu tekijän myöhäistuotantoon kuluvat teokset *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati* ja *Tutte le cosmicomiche*. Tutkielman keskeisin kysymys on, millä tavalla Calvinon teokset esittävät transsendentin ja suhtautuvat ajatukseen transsendentista kielellistämisyrityksiä vastustavana ei-minään. Apofaattisen poetiikan esiin nostamia tulkintaongelmia heijastetaan ensi kädessä lacanilaisen psykoanalyysin teoreettista taustaa vasten, minkä tarkoituksena on samalla sekä selittää ongelmia että antaa niille filosofinen konteksti.

Tutkielman toisessa luvussa tutkitaan elliptisyyden ja tekstipinnan materiaalisuuden yhteyksiä *Il castello dei destini incrociati* -teoksessa esitetyn tarokkisommitelman aukkojen johdattamana. Tarkastelen kohdetekstejä suhteessa määrittelemääni materiaalisuuden ellipsin käsitteeseen, jonka tarkoituksena on laajentaa klassisen retorisen poisjätön figuuria niin, että se ottaisi huomioon tekstipinnan materiaalisuuden mykkyuden. Koska Calvinon käyttämien ellipsien pitäminen materiaa korostavana vaatii kuitenkin tukea muilta teosten apofaattisilta piirteiltä, tutkielman kolmannessa luvussa paneudutaan *Tutte le cosmicomiche* -teoksessa esiintyvän minäkertojan, Qfwfq:n, analyysiin esimerkkinä Calvinolla meontologiseen tematiikkaan kytkeytyvästä minän häivyttämisen pyrkimyksestä. Kyseistä pyrkimystä erittelen toisaalta kiinnittämällä Qfwfq:n lacanilaisen psykoanalyysin tyhjän subjektille keskeisiin piirteisiin, yhteismitattomuuteen lausumisen ja lauseen subjektin välillä sekä halun kohteiden korvautumiseen. Syvennän käsittelyä avaamalla hahmon nimen kautta tulkittavia materiaalisuuteen verrattavia kytköksiä yhteyttä hajaantumisen liikkeeseen.

Minän häivyttämisen prosessin tarkastelu paljastaa kuvittelun ja kuvan olennaisena ei-mihinkään liittyvänä teemana Calvinon teoksissa. Näin ollen neljännessä luvussa kuvittelu ja kuva nousevat tarkastelun kohteeksi. *Le città invisibili* -teoksen tarkastelun avulla koetan todistaa, kuinka kuvallisuus kytkeytyy lacanilaiseen fantasiaan reaalista peittävänä rakenteena ja toisaalta kuinka Calvino toistaa fantasiaan omaa poissaolonsa näkevästä katseesta. Luvussa käsitellään myös Calvinon teoksissa toistuvaa polarisoitumista kaikkeen ja ei mihinkään, joista ensimmäinen napa

on yhteydessä apofaattisuuteen ja jälkimmäinen taas näennäisesti vastakkaiseen moneutta ja kuvallisuutta vaalivaan katafaattisuuteen.

Tutkielman viides luku palaa *Il castello dei destini incrociati* -teoksen tarokkisommitelman nostamien tulkintaongelmien äärelle kooten ja pohtien aiempia käsittelyluvuissa nousseita havaintoja. Luvussa koetellaan apofaattisen poetiikan rajoja ja luodetaan sen filosofisia kytköksiä tuomalla käsittelyyn mukaan transsendentaalisen merkitsijän, reaalisen virtuaalisuuden ja *clinamenin* käsitteet. Lopuksi kuudennessa luvussa hahmottelen päättävästi erilaisia vastausyrityksiä kysymykseen transsendentin saamasta asemasta Calvinon teoksissa ja luonnostelen apofaattisen poetiikan käsitettä jatkotutkimusta varten.

---

Asiasanat: Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, *Tutte le cosmicomiche*, apofaattisuus, ei-mikään, transsendentti, ellipsi, materiaalisuus, Qfwfq, minä, subjekti, psykoanalyysi, Lacan, reaallinen, kieli, tyhjiys, kuvallisuus, tarot, aukko, virtuaalisuus, clinamen

# SISÄLLYSLUETTELO

1 Johdanto .....	1
1.1 Calvinon apofaattinen poetiikka ja transsendenti.....	5
1.2 Ellipsin materiaalisuus .....	11
1.3 Lacanilaisen psykoanalyysin subjekti ja minän häivyttäminen .....	18
1.4. Kuvaamaton ja fantasmaattinen kuvallisuus .....	23
2 <i>Il castello dei destini incrociati</i> ja valkean sivun materiaalisuus.....	27
2.1 Elliptisyys ja materiaalisuus kertomisen keinoina .....	28
2.2 Kysymys ellipsin materiaalisuudesta .....	35
3 <i>Tutte le cosmocomiche</i> ja Qfwfq tyhjiönä tyhjiössä .....	47
3.1 Qfwfq määrittämättömänä subjektina .....	49
3.2 Qfwfq ja halun tavoittamattomat kohteet.....	55
3.3 Qfwfq ja minuuden entropia.....	66
4 <i>Le città invisibili</i> ja kuvallisuus ei-minkään fantasmaattisena pintana .....	75
4.1 Silmä ja katse näkymättömissä kaupungeissa .....	76
4.2 Kaupungit halun näyttämöinä .....	83
4.3 Kuvien <i>katafasis</i> ja tekstipinnan <i>apofasis</i> .....	90
5 Materiaalisen tekstipinnan meontologiaa.....	101
5.1 Tyhjän kuvan alla on tyhjä sivu .....	102
5.2 Materian virtuaalinen poikkeama.....	107
6 Lopuksi.....	115
Kirjallisuus.....	123

# 1 Johdanto

La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura.

Kirjallisuuden kamppailu on itse asiassa pyrkimystä päästä kielen rajojen ulkopuolelle; kirjallisuus kurottautuu sanottavissa olevan uloimmilta reunoilta; se mikä on sanakirjan ulkopuolella, kutsuu kirjallisuutta ja panee sen liikkeelle. (Calvino 1980: 174, käännös MM<sup>1</sup>.)

Yllä olevassa usein siteeratussa katkelmassa kokeellisesta kirjallisuudesta hiljattain innostunut 45-vuotias Italo Calvino kohottaa sanomattoman koko kirjallisuutta liikuttavaksi voimaksi. Aiemmin neorealistina, kansansatujen kerääjänä ja allegoristen kertomusten kirjoittajana tunnetulle kirjailijalle tällainen sanomattoman apoteoosi on jokseenkin yllättävä ja nostattaa ryppään kysymyksiä: Mitä lopulta on sanakirjan ulkopuolella? Mistä sanat tulevat sanakirjaan? Onko Calvinolle kaikki kielen ulkopuolella oleva todellista, vai kenties mahdotonta tai olematonta, jota kohti kirjallisuus turhaan kurottautuu? Kysymys kirjoittamattomasta pöläyttää ilmoille myös parven tiuhaan etenkin 1900-luvulla mannermaisessa filosofiassa esiintyviä käsitteitä, kuten hiljaisuus, sanomaton (*l'indicible*), nimeämätön (*l'innomable, sans nom*), sanoinkuvaamaton (*ineffable*) tai ei-mikään (*das Nichts*), jotka löysivät ne paikkansa sitten kielen sisä- tai ulkopuolelta, viittilöivät kohti jotakin ymmärrykselle transsendenttia olevaa tai ei-olevaa. Puhuttiin sitten ilmiöstä, kokemuksesta tai käsitteestä, ymmärrykselle tavoittamattomiin jäävä alue, ei-mikään, on myös hyvin keskeinen huomattavalle kimpulle filosofeja aina G.W.F. Hegelistä Jacques Derridaan puhumattakaan varhaisemmasta uusplatonistisesta tai kristillisestä traditiosta. Ei-millään on toki merkitystä myös Calvinon omille pohdinnoille kirjallisuuden ja kirjoittamattoman luonteesta (ks. esim. Calvino 2002; Teichert 1994: 33–39). Calvinon tarkoituksena ei silti ollut kytkeä itseään ei-minkään hajanaiseen koulukuntaan: yllä olevassa hänen vuonna 1967 Torinossa pitämästä luennosta repäistyssä virkkeessä Calvino yrittää ennemminkin perustella, miksi kombinatorisesti muodostettu kirjallisuus ei ole vain älyllisen agorafobian herättämä suojautumisreaktio ulkomaailman kaaokselta. Tästä huolimatta ajatus kirjoittamattomasta kirjallisuuden liikuttajana herättää väkisinkin kysymyksen, millä tavalla kyseinen sanomattoman kutsu näkyy kirjailijan omassa tuotannossa. Tässä tutkielmassa tarkastellaan ensisijaisesti, miten kyseinen tendenssi tulee esille

---

<sup>1</sup> Vastedes kaikki käännökset MM, ellei kääntäjää tai käännettyä tekstiä ilmoiteta lainauksen yhteydessä.

Calvinon kaunokirjallisista teoksista.

Hiljaisuus, nimeämättömyys ja ei-mikään viittaavat ainakin näennäisesti vähyyteen, niukkuuteen ja tyhjyyteen, jotka osuvat hyvin kuvaamaan sellaisia kirjailijoita kuin Stephané Mallarmé, Paul Celan, Maurice Blanchot tai Samuel Beckett. Tätä vastoin Calvinon teoksia kuvataan usein nojaten Elio Vittorinin sanoihin ”*realismo a carica fiabesca e fiaba a carica realistica*” (”sadunomaista realismia ja realistisia satuja”) moderneiksi saduiksi, fantasiaksi tai allegorioiksi: luonnehdinnoissa ovat vastakkain realismi ja eskapismi, eivät tyylin pyrkimys runsauteen tai niukkuuteen (Weiss 1993: 1–5; Schellinger 1998: 146; Gabriele 1994: 16–19). On totta, että Calvinon kerronnassa spiraalimaisesti aukeavat kuvien tulvat tai halkaistuina ja olemassa olemattominakin hölisevät henkilöahmot antavat vaikutelman aivan jostain muusta kuin kirjallisesta vaikenemisyrytyksestä. Calvinon vastaus sanomattoman kutsuun vaikuttaisikin tulevan kuuluviin paremmin hänen kirjallisten lähisukulaistensa Georges Perecin ja Jorge Luis Borgesin tavoin teosten rakenteesta ja temaattisista aineksista kuin lakonisesta tyylistä. Jo kirjailijan niin sanotulla neorealistisella kaudella vuonna 1943 kirjoitettu lyhyt novelli ”Il lampo” (”Välähdys”) kertoo ainoastaan siitä, kuinka puhuja eräänä päivänä ei ymmärrä enää mitään ja jää kaipaamaan tuon merkityksettömyyden paljastavaa, ei-minkään suomaa välähdystä ”toisesta tiedosta” (ND: 10)<sup>2</sup>. Näin myös 1950-luvun *I nostri antenati* (”Meidän esi-isämme”) -trilogiassa kertomusten loput kyseenalaistavat kerrottujen tarinoiden todellisuuden ja suuntaavat lukijan huomion kohti ei-olevaa, kuviteltua tai kirjoittamatonta: Haljenneen varakreivi-enonsa Medardon tarinaa kertovan minän voi tulkita kasvavan pois kertomuksestaan hänen tarinansa henkilöiden jättäessä hänet aikuisten maailmaan ”[–] pieno di responsabilità e di fuochi fatui” (NA: 81–82) (”[–] täynnä velvollisuuksia ja virvatulia”) (HV: 115). Yksinomaan puissa elävän paroni Cosimon veli puolestaan rinnastaa paronin katoamisen kertomuksessansa Ombrosan kylän häviävään metsistöön, jolloin kylän todellisuus on kuin ”[–] ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d’inchiostro” (NA: 301–302) (”[–] tyhjän päälle tehty kirjonta, joka muistuttaa tätä musteväriä”) (PP: 147–148). Olemattomasta ritarista tarinoiva naissoturi Bradamante puolestaan paljastuu sisar Teodoraksi, joka kirjoittaa rakastettuaan luokseen ja kääntää kirjan lopussa kertomuksensa kohti tulevaa, kirjoittamatonta (NA: 407). Sama lopun tulevaisuuteen suuntautuva avoimuus toistuu myös 1963 julkaistussa kirjassa *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (*Marcovaldo, eli vuodenajat*

---

<sup>2</sup> Pyrin käyttämään alkuperäisiä teoksia, aina kun se on mahdollista. Kun teoksia ei ole saatavilla italiaksi, kuten ”Il lampo”-novellin tapauksessa, käytän olemassa olevia englannin- tai suomenkielisiä käännöksiä.

*kaupungissa*), jossa tarinan lopussa suden (lukijan) jahtaaman jäniksen jälkien (kirjoituksen) sijaan ”[s]i vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina” (Ms: 78) (”[n]äkyvy vain luminen lakeus valkoinen kuin tämä sivu”) (Mv: 143).

Calvinon vetäytyttyä politiikasta, avioiduttua ja muutettua Pariisiin 1960-luvulla hän pääsi asemaan, jossa työ kustantamossa tai lehdissä ei enää estänyt antautumista kokopäiväiselle kirjailijuudelle. Tämä johti kokeellisuuden nousemiseen yhdeksi hänen teoksiaan määrittäväksi piirteeksi. (McLaughlin 1998: xiv.) Myös pyrkimys koetella kielen rajoja tulee esiin entistä selvemmin 1960-luvun lopulta lähtien. Vuonna 1979 ilmestynyt Calvinon kenties kuuluisin teos *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (*Jos talviyönä matkamies*) tarjoaa sekin ponnistusaloja kielen ulkopuolelle toistaen yhä uudelleen kirjoittamattomiksi jääneitä kirjoja, joista viimeinen ”Quale storia attende laggiù la fine?” (”Millainen tarina siellä odottaa loppuaan?”) kertoo, kuinka päähenkilö haihduttaa mielikuvituksensa voimalla maailman tyhjyyteen (SNIV: 247–254). Eimihinkään kytkeytyvät teemat ovat läsnä myös Calvinon viimeiseksi jääneessä romaanissa *Palomar*, jossa ehkä ainoana kirjailijan teoksista kuoleman ja hiljaisuuden voi tulkita jäävän voimaan lopullisesti päähenkilön kuollessa ironisesti tämän kuvitellessa, millaista on olla kuollut. Miltei jokainen Calvinon teos tuntuisi tarjoavan vähintään välttävän tarttumapinnan tutkia kuvaamattomaan pyrkivän tendenssin toteutumista. Kuitenkin vielä mainitsemattomat teokset *Tutte le cosmicomiche* (1965–1984) (*Koko kosmomiikka*), *Le città invisibili* (1972) (*Näkymättömät kaupungit*) ja *Il castello dei destini incrociati* (1973) (”Ristenneiden kohtaloiden linna”) nostavat sanomattoman erittäin kiinnostavilla ja monimerkityksisillä tavoilla keskeiseksi piirteekseen.

Suomessa kääntämättömyyden tähden vähemmälle huomiolle jäänyt Calvinon ehkä vaikeimmin lähestyttävä teos, *Il castello dei destini incrociati* on jo alkuasetelmaltaan lähellä hiljaisuutta: teos koostuu kahdesta osasta ”Il castello dei destini incrociati” (”Ristenneiden kohtaloiden linna”) ja ”La taverna dei destini incrociati” (”Ristenneiden kohtalojen majatalo”), joissa henkilöhahmot ovat tuntemattomasta syystä menettäneet puhekykynsä ja joutuvat viestimään toisilleen tarokkikorttien avulla.<sup>3</sup> Kirja toteuttaa konkreettisesti Calvinon teoksissa usein toistuvan motiivin, jossa mykstä esineestä tuotetaan kertomuksia: lukija seuraa sivun marginaaliin ladottuja kuvakortteja ja

---

<sup>3</sup> Tästä lähtien viitataan teokseen lyhentäen *Il castello* ja sen osiin ”La taverna” ja ”Il castello”. Calvinon oli tarkoitus kirjoittaa romaanin vielä kolmas osa ”Il motel dei destini incrociati” (”Ristenneiden kohtaloiden motelli”), mutta se jäi lopulta urakan vaatavuuden tähden ja kirjoittajan mielenkiinnon loputtua kirjoittamatta (CDI: x–xi).

minäkertojan yrityksiä tulkita niistä eheitä kertomuksia, joiden rakentamisessa viitataan laveasti miltei koko länsimaisen kirjallisuuden kaanoniin. Se mitä ei ole sanakirjassa, tuntuu tiivistyvän ”Il castello”-osion lopussa lukijalle näytettävään tarokkien sommitelmaan, jossa korttien luoman tarinaston keskellä on aukko, puuttuvan kortin paikka tai korttien kielestä puuttuva merkittäjä, jolle kirjan kertojan tulkinnat antavat aivan erityisen aseman. Tämä aukko on tutkielman kannalta hyvin olennainen, ja siihen palataan monta kertaa uudelleen tarkasteluni edetessä. (Ks. etenkin luvut 1.2, 2 ja 5.)

*Tutte le cosmicomiche* on puolestaan useille Calvinon lähestyttävien teos, joka pitää nimensä mukaisesti sisällään koomisia kertomuksia kosmoksen vaiheista.<sup>4</sup> Sanomatonta ja ei-mitään tarkasteltaessa huomio kosmokokoomisissa kertomuksissa kiinnittyy ensisijaisesti minäkertojana toimivaan Qfwfq:hun, hänen kerrontatapaansa ja kertomista juoksuttaviin tavoittelun kohteisiin. Qfwfq:n kertomukset kuvailevat usein sellaisia maailmankaikkeuden tiloja, joissa eläminen tietoisena tai joista kertominen olisi loogisesti, jopa kuvitteellisesti, mahdotonta, mutta paradoksaalisesti kertoja vain jatkaa puhettaan mahdottomuuksista piittaamatta. Päähenkilön käsitykset itsestään ja hänen halunsa kohteet korvautuvat alituisesti ja tuntuvat ajautuvan käsittämättömyytensä vuoksi kuvaamattoman alueelle. (Ks. luvut 1.3 ja 3.) Calvinon lyyrisesti kaunein teos *Le città invisibili*<sup>5</sup> puolestaan koostuu erilaisten kuvitteellisten kaupunkien kuvausten sarjoista ja Marco Polon ja Kublai-kaanin välisestä vuoropuhelusta. Romaanin kirkkaudesta ja arkkitehtonisesta mestarillisuudesta huolimatta, tai ehkä juuri sen tähden, kielen ulkopuoli kimaltaa sen pinnoilla raskaan oopiumsavun verhoamana: teos on täynnä henkilöhahmojen ajatuksia heijastelevia kirjallisia kaupunkikuvauksia, jotka tuntuvat peittävän alleen jotakin vuoropuhelijoiden sanoihin artikuloitumatonta. Vaikka Polo ja Kublai eivät ole varmoja edes omasta olemassaolostaan, heidän enigmaattisissa puheissaan sanomaton tuntuu yhdistyvän kiinnostavalla tavalla toisaalta kuvien runsauteen. (Ks. luvut 1.4 ja 4.)

Edellä esitellyistä kolmesta teoksesta muodostuu eräänlainen Calvinon tuotannon kokeellinen

---

<sup>4</sup> Calvino kirjoitti niin kutsuttuja kosmokokoomisia tarinoita 1960-luvulta aina kuolemaansa asti. Ne on alun perin julkaistu teoksissa *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con Zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968) ja *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984). Kaikki novellit on lopulta koottu teokseen *Tutte le cosmicomiche* (1997). Harhaanjohtavasti nimetyssä suomennoksessa *Koko kosmokomiikka* on mukana vain 24 novellia alkuperäisen kokoelman 33 kertomuksesta. Käytän novelleista usein ilmaisua ”kosmokokoomiset kertomukset” mutta etusijassa viittaa tällä tarinoihin, joiden kertojana ja päähenkilönä on Qfwfq.

<sup>5</sup> Vastaisuudessa vain *Le città*.

jatkumo, ja ne saavat siten tässä tutkielmassa eniten huomiota. Kirjailijan viimeiset teokset *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) ja *Palomar* (1983) kuuluvat epäilemättä kirjailijan myöhäistuotantoon ja ovat kokeellisia romaaneja, mutta rikkovat kyseisen jatkumon: *Il castello*-teoksen jälkeen tyhjän paperin kammon kanssa kamppaileva Calvino julkaisi seuraavan teoksensa vasta kuuden vuoden tauon jälkeen (McLaughlin 1998: xv–xvi). Sanomattoman näiden viimeisten teosten tulkinnalle nostamat kysymykset jäävät tämän tutkielman rajoissa täten vain luonnostaviksi. *Il castello* ja *Le città* ovat syntyneet yhteydessä kosmokokoomisiin kertomuksiin, joista viimeinen julkaistiin vasta 1984 (Ibid.: 80, 100–101), jolloin kosmokokoomiset tarinat antavat kiehtovan näköalan siihen, miten teokset suhtautuvat sanomattomaan sekä ennen korttilinnoja ja näkymättömiä kaupunkeja että niiden jälkeen ilman kirjailijan viimeisten teosten tulkinnan pakotettua tiivistämistä tämän tarkastelun yhteyteen. Tarkoitukseni on edetä temaattisesti siten, että kohdetekstit toimivat käsittelylukujen kysymyksen nostattajina ja pääasiallisina tarkastelun kohteina mutta eivät muutoin sanele käsittelyjärjestystä. Tämä tekee mahdolliseksi myös Calvinon muiden teosten vertailevan ja sivuavan kuljettamisen kohdeteksteistä nousevien kysymysten tarkastelun rinnalla. Pyrin rakentamaan käsittelylukuni niin, että niissä otetaan loppua kohti kumuloituvasti huomioon edellisissä luvuissa esiin nousseita analyttisiä havaintoja. Tavoitteeni ei ole kuitenkaan yksinomaan vertailla sanomattoman erilaisia esiintymiä kirjailijan tuotannossa. Ennemminkin väitän, että ei-mikään ja kirjoittamaton ovat eräitä Calvinon teosten keskeisimpiä ongelmia, avoimia kysymyksiä, joita lähestytään eri tavoin jokaisessa kolmessa tekstissä. Sanomattoman kysymyksen tarkentamiseksi on kuitenkin ensin avattava käsitteistöä, jonka avulla sitä voidaan tarkastella kohdeteksteissä.

## 1.1 Calvinon apofaattinen poetiikka ja transsendentti

Kysymys, kuinka lähestyä sanoilla sellaista, mitä ei voida sanoa, on jo itsessään ristiriitainen. Michael Sellsin (1994) mukaan on olemassa kolme tapaa suhtautua puheen tavoittamattomissa olevan transsendentin luomaan aporiaan: hiljaisuus, pyrkimys erotella, mikä osa saavuttamattomasta on ymmärryksemme tavoitettavissa, ja lopulta kolmanneksi aporian ottaminen vakavasti, puheen tuottaminen itse puhumisen mahdottomuudesta. Juuri tällaiseen puheeseen siitä, mistä ei voida puhua, Sells liittää määreet negatiivisuus tai paremmin apofaattisuus. (Sells 1994: 2–

3.) Apofaattisuudella tai apofaattisella kielenkäytöllä on pitkä historia, joka palautuu uskonnolliseen ja mystiseen kontekstiin, jossa kielen, kuvituksen ja inhimillisen ymmärryksen ulkopuolelle jäävää transsendenttia jumalaa on pyritty tavoittamaan puhdistamalla se kieltojen avulla kaikista ymmärryksen tai kielen sille asettamista määreistä.<sup>6</sup> Transsendentti voidaan tämän tutkielman sisällä ymmärtää maallisesti tietystä kokonaisuudesta tai systeemistä nähden sen ylittävänä tai ulkopuolisena kohteena (vrt. Genette 1997: 11), mutta on huomattava, että transsendenssin käsite jo itsessään sisällöistä riippumatta on jatkuvien uudelleen tulkintojen kohteena (ks. esim. Schwatz 2004: vii–xi; Faulkoner 2003: 1–9).<sup>7</sup> Apofaattisuus on puhetta transsendentista, siitä, mistä ei voi puhua, ja samalla tämän puheen kieltämistä, lausutun peruuttamista. Tällaisena apofaattista kielenkäyttöä leimaavat paradoksaalisuus ja ratkeamaton ristiriitaisuus. Apofaattinen puhe kumoaa jatkuvasti itseään (*self-subversion*), mutta ei silti lakkaa puhumasta epäonnistuen näin alinomaa tavoitteessaan lähestyä kuvaamatonta. (Ibid.: 1–4; Franke 2007a: 1–2; Turner 1995: 19–21.) *Il cavaliere inesistente* -romaanin olemattoman ritari Agilulfon vastaus kuninkaansa kysymykseen, miksi hän ei ota pois haarniskansa silmikkaa ja näytä kasvojaan on apofaattista kieltä *per eccellenza*. Agilulfo vastaa: ”[p]erché io non esisto” (”koska en ole olemassa”) (NA: 307) (vrt. ns. valehtelijan paradoksi).

Apofaattinen kieli ei siis ole yksinkertaisesti vain kieltämistä, negatiivisten attribuuttien liittämistä transsendenttiin. Denys Turner painottaa, että on ratkaisevan tärkeää erotella toisistaan negatiivinen propositio ja proposition kieltäminen. Siinä missä negatiivinen propositio affirmoi jollekin olenolle negatiivisen määreen, proposition negatio puolestaan poistaa olenolta jonkin sille aiemmin affirmoidun määreen. Apofaattisuuden voikin näin nähdä kielellisenä strategiana, jolla viittilöidään ei-mihinkään kuitenkaan antamatta sille negatiivista tai positiivista määrettä. (Turner 1995: 34–35.) Itse asiassa Sellsin mukaan voidaan erottaa toisistaan apofaattinen teoria, jossa transsendentille nimenomaan myönnetään ominaislaatu sen tavoittamattomuus, ja apofaattinen kielenkäyttö, jossa taas tällaiset negatiivisetkin ominaisuudet kielletään (1994: 3). Näin esimerkiksi

---

<sup>6</sup> *Apofasis* (kr. ἀπόφασις, ἀπό + φημί) tarkoittaa kirjaimellisesti kieltämistä ja ei-sanomista, mutta myös, kuten Sellsin huomauttaa, pois-puhumista, puheen peruuttamista puheella (1994: 2–3). Käsitteen historiasta syvemmin Sellsin esityksen lisäksi ks. esim. Franke 2007a: 1–37; Turner 1995: 19–50.

<sup>7</sup> Käytän termiä ”transsendenssi” viittaamaan kielellisten yksikköjen kykyyn viitata itsensä tai välittömän kontekstinsa ulkopuolelle, kun taas termillä ”transsendentti” tarkoitan jotain, mikä on tai jää systeeminsisäisestä näkökulmasta tavoittamattomaksi. Esimerkiksi sanalla ”kuu” on kyky transsendenssiin oman kontekstinsa ulkopuolelle, mutta kuu sellaisena kuin sen voisi kuvitella ymmärrettävän ilman kieltä (jos voidaan) jonakin taivaalla möllöttävänä objektina on sanalle transsendentti. Transsendenssi on siis kykyä viitata tai ”ylittää” tietyn järjestelmän antamat rajat, kun taas transsendentti on jotain (tai ei-mitään) järjestelmän, myös kielen ja olemisen ”ylittänyt”. (vrt. Schwarz 2004: viii.)

tutkielman alussa siteerattu Calvinon mietelmä kielen ulkopuolesta jonain, jota ei ole sanakirjassa, lankeaa tukemaan apofaattista teoriaa, kun taas hänen luomista henkilöihahmoista esimerkiksi Qfwfq tuntuisi edustavan varsin radikaalia kielellistä apofaattisuutta, jopa parodioivan sitä puhuessaan tilasta, jossa maailmankaikkeutta ei vielä ollut olemassa:

Se vi dico che me ne ricordo – cominciò Qfwfq- voi obietterete che nel niente niente può ricordare niente né essere ricordato da niente, ragion per cui non potete credere nemmeno una parola di quello che sto per raccontarvi. Argomenti difficili da controbattere, lo ammetto. Tutto quello che posso dirvi è che [--]. (TC: 363.)

Jos sanon teille, että muistan sen - aloitti Qfwfq - niin väitätte että ei-missään ei-mikään ei voi muistaa mitään eikä tulla minkään muistamaksi, josta syystä ette voi uskoa sanaakaan siitä mitä teille juuri aion kertoa. Vaikea väittää tätä vastaan, myönnetään. Voin sanoa [--]. (KK: 313.)

Tässä valossa katafaattista<sup>8</sup>, affirmaatioilla transsendenttiä tavoittelevaa puhetta on pidettävä vain näennäisesti vastakkaisena apofaattiselle kielelle: *Apofasis* näyttäisi jopa vaativan dialektista suhdetta katafasiksen kanssa, sillä ennen kieltoa on oltava määre, joka kielletään. Toisaalta nämä kaksi tapaa käyttää kieltä yhtyvät myös tavoitteessaan. Katafaattinen kieli koettaa lähestyä transsendenttia ylitsevuotavilla myönnöillä äärimmillään ottamalla käyttöön kaikki kuviteltavissa olevat määreet. Turnerin mukaan katafaattisessa ilmaisussa on parhaimmillaan käytössä ”kaikki kielen resurssit, jotta jumalasta voitaisiin sanoa jotakin”; katafaattisuus lainaa kaikista mahdollisista kielen rekistereistä ja lähestyy tavoittamatonta eräänlaisen sanallisen mellakan tai puheen anarkian (”verbal riot, anarchy of discourse”) avulla (Turner 1995: 20). Kun katafaattisuus viedään äärimmillen ja yritetään liittää kaikki myönteiset ja kielteisetkin määreet transsendenttiin, päädytään saman paradoksaalisen nimeämättömyyden äärelle kuin kielellisessä apofasiksessakin – strategia vain on eri. Tässä mielessä ero näiden lähestymistapojen välillä on kuin railo *Le città*-romaanin Kublai-kaanin ja *Il cavaliere inesistente* -teoksen Gurdulùn kokemusten välillä: ahdistunut suurkaani kuvittelee valtakuntansa tihentyvän yhteen shakkiruutuun ja siten hioutuvan olemattomiin (CI: 122–123) (*apofasis*), kun taas omasta olemassaolostaan tietämätön Gurdulù ei osaa erottaa itseään maailmasta sekoittaen itsensä kaikkeen vastaan tulevaan milloin kuninkaaseen,

---

<sup>8</sup> *Katafasis* (kr. κατάφασις, κατά + φημί) tarkoittaa kirjaimellisesti ’alas-puhumista’ tai ’läpi-puhumista’. Myös katafaattisuuden juuret ovat teologiassa, jossa se tunnetaan yleisemmin *via negativalle* vastakkaisena *via affirmativana*. Yksinkertaistaen se merkitsee myöntymistä tai suostumista puheeseen jumalasta. Käsitteestä tarkemmin ks. esim. Turner 1995: 20–21, 35.

milloin ankkaparveen, milloin soppaan, jota hän itse on juuri syömässä (NA: 320–326) – ja on tällä mielettömällä tavalla kaikki ja ei-mikään (*katafasis*).

Mikä tarkemmin ajateltuna sitten on tämä transsendentti ei-mitään, johon sekä *katafasis* että *apofasis* näyttäisivät toisiinsa kietoutuen perimmiltään päätyvän? Ei-mihinkään<sup>9</sup> heijastetaan itsepintainen taipumus olla jotakin. Itse asiassa ei-minkään tulkitseminen transsendentaaliseksi on jo liikaa sanottu. Esimerkiksi Conor Cunningham (2002: xii–xiii, xvi–xvii) syyttää mystiikkaa ja apofaattista teologiaa ajattelussaan hyödyntäneitä filosofeja ja kirjailijoita nihilismistä, joka kumpuaa siitä, että ei-millekään postuloidaan aina viime kädessä jokin positiivinen määre. Toisaalta taas Jean-Luc Nancy puhuu ei-mistä kieltäen sen luonteen ei-oliona ja painottaen sen merkitystä esimerkiksi positiiviselle nihilismille, arvojen uudelleen arvioinnille (Salminen 2010b: 7-8). Piittaamatta positiivisuudesta tai negatiivisuudesta ei-mikään näyttäisi ottavan paikkansa alueella, joka on kiellon ja myönnön välissä, taustalla tai tuolla puolen poissuljetun kolmannen lain tuottamille ristiriidoille *tertium datur*. Ei-minkään kolmansuus (*thirdness*) on ajatus, joka esiintyy Antti Salmisen vastikään (2010) ilmestyneessä Paul Celanin käsittelevässä väitöskirjassa. Salmiselle heideggerilaisesti ladattu ei-mikään kolmantena ei ole jotain negatiivista tai positiivista vaan antaa merkityksen sekä olemiselle että ei-olemiselle jättämällä paradoksin tavoin sekä kiellon että voimaan avaten siten eräänlaisen potentiaalisuuden tilan (Salminen 2010a: 39–40, 47). Salmisen ajatukset rakentuvat Celanin runojen tarkastelun kautta, eikä niitä voi suoraan soveltaa Calvinon teoksiin muutoin kuin taustoittavana heuristiikkana (soveltamisesta ks. *ibid.*: 47). Samoin ei olisi mielekästä ryhtyä änkeämään Calvinolle mielipiteitä ei-minkään positiivisuudesta tai negatiivisuudesta tutkimalla, laittako hän teoksissaan jotain ei-minkään tilalle. Kysymys, miten Calvinon tuotannossa lähestytään transsendenttia, koskee ensisijaisesti kirjailijan poetiikkaa.

Millä tavoin Calvinon poetiikka sitten voisi olla apofaattista poetiikkaa? Apofaattinen teologia, tai *apofasis* filosofisena metodina ovat laajan keskustelun kohteena, mutta juuri apofaattisesta poetiikasta on kirjoitettu kovin vähän.<sup>10</sup> Itse asiassa tiedossani on vain kolme artikkelia, joissa

---

<sup>9</sup> En tässä vaiheessa määrittele käsitettä muuten kuin alustavasti viittaamalla sen luonteeseen negatiivisten ja affirmaatiivisten tuolla puolen, sillä käsite tulee olemaan läsnä kaikissa tutkielmani käsitteilyluvuissa ja saamaan niissä erilaisia täsmennyksiä. Sanottakoon kuitenkin, että ei-mikään on käsite, joka esiintyy monella 1900-luvun filosofilla aina, kun puhutaan jostakin kielen, mielen tai käsityskyvyn ylittävästä tai niitä (perustattomasti) perustavasta.

<sup>10</sup> Tässä Päivi Mehtosen (2007) luonnehdintojen lisäksi tärkeä on William Franken (2005) Paul Celanin ja Edmond Jabésin apofaattisuutta käsittelevä artikkeli. Myös Reginald Gibbons (2007) käyttää termiä kolumnissaan ”On

käsite mainitaan, vaikka apofaattisuuteen viittaavia piirteitä kirjallisuudessa on tutkittu epäamättä yhtä kauan kuin kirjallisuutta ylipäänsä.<sup>11</sup> William Franke (2005) yhdistää apofaattisen ajattelutradition suoraan apofaattiseen poetiikkaan eksplikoimatta näiden eroja, vaikka hän kyllä mainitseekin, että kaunokirjallisissa teoksissa transsendentin ei välttämättä tarvitse olla jumala, vaan kyse voi olla yhtä hyvin kielen epäonnistumisesta tavoittaa todellisuus, toisen ihmisen singulaarisuus ja toiseus tai jokin tapahtuma (622, 623, 625). Franken mukaan apofasiksen lukeminen teoksista on pitkälti tulkitsijan näkökulmasta riippuvainen (2007b: 2–3) ja periaatteessa miltei kaikki tekstit voidaan määritellä löyhästi apofaattisiksi. Termin oikeutettu käyttö perustellaan yksinkertaisesti demonstroimalla, miten toiset ovat sitä enemmän ja toiset vähemmän (2007a: 3-4). Rajaamaan kyseistä demonstraatiota Päivi Mehtosen ei-minkään poetiikan (*poetics of nothingness*)<sup>12</sup>, meontologisen fiktion (2007), ja mystiikan sekulaariinkin kirjallisuuteen tuomien teemojen (2009) yhteydessä esitetyt koonnit ovat hyödyllisiä. Mehtosen mukaan muun muassa meontologinen tematiikka<sup>13</sup>, kertovan minän kyseenalaistuminen, rationaalisen perustan epäily, *quest*, jonka päämäärää ei ole olemassa tai itsensä peruuttava *anti-quest* sekä retoriset puheen kieltämisen ja merkityksen hämärtämisen keinot ovat merkkejä apofaattisten kokonaisuuksien läsnäolosta teksteissä (2009; 2007: 11–18). On selvää, että tätä luetteloa voi aina täydentää, eikä mitään piirrettä voi pitää ilman tulkintaa mekaanisesti apofaattisena. Tämän tutkielman kannalta ei ole oleellista Calvinon käyttämien apofaattisten keinojen nimeäminen ja luokittelu. Luokittelun sijaan on löydettävä juuri Calvinon poetiikalle luonteenomaista tapaa esittää transsendentti, problematisoida sitä tai viitata siihen.

Tämän kysymyksen muotoilemisen kannalta William Franke (2005) esittää kiinnostavan jaottelun vertaillessaan, miten Paul Celan ja Edmondn Jabés kytkeytyvät eri tavoin apofaattiseen

---

Apophatic Poetics” tarkastellessaan negatiivista ilmaisua Emily Dickinsonin tuotannossa. Gibbons nostaa esiin hyviä esimerkkikatkelmia, mutta ei juuri auta apofaattisen poetiikan määrittelyssä.

<sup>11</sup> Apofaattisuus on viime aikoina ollut jopa yllättävän suosittu aihe, ainakin Tampereella. Tampereen yliopistossa tehdyt Joni Lankin (2010) ja Hanna Lajusen (2010) Beckettin trilogiaa käsittelevät opinnäytetyöt hyödyntävät apofaattisuutta kirjallisuudentutkimuksen käsitteenä. Samoin Tytti Rantasen (2010) Marguerite Duras’n Intia-sykliä käsittelevä tutkielma ja Maria Valkaman (2010) Michel Tournierin *Keijujen kuningas* -teosta luotaava työ sivuavat apofaattisuutta.

<sup>12</sup> Mikään ei periaatteessa estä ottamasta Mehtosen tapaan kattokäsitteeksi ei-minkään poetiikkaa. Preferoin kuitenkin apofaattista poetiikkaa kokoavana käsitteenä, sillä apofaattisuus ei ilmaisuna tule yhtä helposti kuin ei-mikään yhdistetyksi pelkkään negatiivisuuteen.

<sup>13</sup> Meontologia tarkoittaa karkeasti ottaen ajattelua, joka kääntää ontologisen pohjan pääläelleen perustamalla kaiken olemassa olevan jonkin sijaan ei-millekään. Käsitteestä lisää ks. Cunningham 2002: xiii–xvii. Teoksessa voi sanoa esiintyvän meontologista tematiikkaa tai sen voi sanoa olevan meontologinen fiktio esimerkiksi, kun sen voidaan tulkita välittävän ajatusmaailmaa, jossa oleva ei saa perustaansa mistään toisesta olevasta.

perinteeseen:

Vertailu Jabésin ja Celanin välillä voi auttaa erottamaan toisistaan kaksi erillistä apofaattisen ajattelun logiikkaa ja jatkumoa, toinen niistä perustuu tietyn asian, olevan sanomattomuuteen, oli kyseessä sitten Jumala, toinen ihminen tai tapahtuma, toinen taas pohjaa sanomattomuuteen kielen sisällä. Jälkimmäinen yhdistetään perinteisesti Jumalan sanomattomaan nimeen. Sana kaikkien sanojen alkuperässä, liian pyhä/aukkoinen [”hol(e)y”] tullakseen lausutuksi, on puuttuva perusta tai kuilu, johon kaikki kieli luiskahtaa. (Ibid.: 635–636.)

Frankelle on siis olemassa kaksi tapaa ajatella apofaattisesti, toisessa on kyse jostakin kielelle ulkopuolisesta, jota ei voi ilmaista, toisessa taas jokin sana tai merkitsijä kielessä on itsessään sanomaton. Molemmat johtavat ei-mihinkään ja kietoutuvat, vaikka ponnistavat kokonaan eri lähtökohdista (ibid.: 636). Franken jaottelua voi mielestäni *mutatis mutandis* sovittaa myös proosaan, Calvinon teoksiin. Tutkielman alussa lainattu katkelma antaisi ymmärtää, että myös Calvinolle jokin ulkopuolinen olemassa oleva on sanomatonta, mutta kuten tullaan huomaamaan, hänen teoksensa eivät välttämättä ole yksioikoisesti samaa mieltä. Tässä kontekstissa kysymys eimistään kytkeytyy erottamattomasti Calvinon romaanien tapaan suhtautua transsendenttiin. Apofaattisen poetiikan näkökulmasta kysymys on yksinkertaisimmillaan muodossa: millä keinoilla Calvinon teokset esittävät ja rakentavat transsendentin ja pitävät sen tyhjänä siihen mahdollisesti liittyvistä määreistä.<sup>14</sup> Vaalivatko Calvinon teokset jotain tiettyä representaatiota transsendentista vai onko Calvinolla joku muu keino kuvata representoitumatonta ei-mitään? Karkaako transsendentti horisonttiin vanhan paroni Cosimon lailla tämän kadotessa asuttamistaan puista ennen kuolemaansa kuumailmapallon kyydissä (NA: 300–301), vai kohoaako se vertikaalisen korkeuden keveyteen kuten Boccaccion Guido Cavalcanti hypähtämällä keveästi haudan yli vastaväittäjiensä saavuttamattomiin (vrt. Calvino 1999: 11–13)? Tätä laajaa kysymystä voi tarkentaa mukailemalla Franken jaottelua: onko Calvinon poetiikan apofaattisuus epistemologista vai ontologista. Toisin sanoen, onko sanomaton Calvinon teoksissa ensisijaisesti kielen riittämättömyyttä vai esittävätkö teokset sellaisen maailman, jossa sanomattomuus on transsendentin olemattomuudesta tai ei-mikyydestä johtuvaa kielestä riippumatta.

Vaikka apofaattinen poetiikka voi toimia hyvänä kattokäsitteenä, rajauksena ja kysymystä

---

<sup>14</sup> Vaikka Calvinon teosten negatiivinen kielenkäyttö tulee esiin tutkimuksissa aika ajoin, transsendenttia on käsitelty todella vähän. Tietääkseni aihetta käsittelevät suoraan vain vastikään ilmestynyt Ruth Dunsterin opinnäytetyö *The Abyss of Calvino’s deconstructive writing: An apologetic for Non-foundational Theology* (2010) ja aikaisempi Evelyn Teichertin väitöskirja *Words about Nothing: Writing the Ineffable in Calvino and Ma Yuan* (1994).

tarkentavana taustoittajana, se on kuitenkin itsessään aivan liian abstrakti ja hatara, jotta siitä olisi apua teosten analysoinnissa. Calvinon apofaattisen poetiikan piirteiden tutkimisessa tarvitaan konkreettisia, itse tekstin kudokseen tarttuvia välineitä, trooppeja ja figureita. Koetan seuraavaksi muokata ellipsin klassista figuraa Calvinon ja apofaattisuuden tarkastelua tarkentavaksi käsitteeksi.

## 1.2 Ellipsin materiaalisuus

Edellä esitetystä apofaattiseen poetiikkaan liitettävistä osa-alueista niin kutsutut retoriset puheen kieltämisen tai hämärtämisen keinot vaikuttaisivat konkreettisimmilta tekstianalyttisiltä välineiltä määrittää Calvinon teosten tapaa rakentaa transsendenttia. Toki kuten myöhemmin tullaan huomaamaan, kirjailijalla on käytössä kokonainen kavalkadi-tällaisia välineitä, mutta erityisen merkittäväksi ja merkilliseksi näistä keinoista nousee ellipsi. Selkeästi konkreettisimmillaan ja ehkä ongelmallisimmillaan kysymys transsendentin luonteesta herää *Il castello*-teoksessa kytkeytyen tiiviisti ellipsin figuraan<sup>15</sup>: Romaanin lukijan silmien eteen tuodaan kirjan henkilöahmojen pöydälle latomista tarokkikorteista muodostuva rakennelma, johon on aseteltu kaikki kirjan ”La taverna”-osiossa käytetyt kortit (ks. CDI: 92). Korteista muodostuva sommitelma pakkaa mykkien henkilöahmojen korteilla esittämät kertomukset tiheäksi vyyhdiksi lukuun ottamatta neliön keskusta, johon on jäänyt yhden kortin suuruinen aukko. Minäkertojan korteista tulkitsemisissa tarinoissa henkilöahmot nimittävät tätä tyhjää keskusta ”ei-minkään tilaksi” (”lo spazio del niente”), jonka ympärille kaikki oleva on kehrätty.

– Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell’universo è lo spazio del niente, attorno all’assenza si costruisce ciò che c’è, in fondo al gral c’è il tao, – e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi. (CDI: 91.)

– Maailman ydin on tyhjä, ei-minkään tila on kaiken maailmankaikkeudessa liikkuvan alkuperä, kaikki mikä on olemassa rakentuu poissaolon ympärille, graalin pohjalla on tao, Parsifal sanoo ja osoittaa tarokkien ympäröimään tyhjään suorakulmioon.

---

<sup>15</sup> Nimitän vakiintuneen tavan mukaan ellipsiä troopin sijaan figuriksi seuraten jo Quintilianuksella esiintyvää jaottelua, jossa karkeasti ottaen troopit ovat sanatason muutoksia, kun taas figurit vaikuttavat erityisesti koko lauseen ymmärrettävyyteen (ks. Quintilianus 1854: 86–88, 94–95). Nimityksen oikeutus ei ole itsestään selvä, mutta tämän tutkielman kannalta on ainakin tässä vaiheessa triviaalia, puhutaanko troopeista vai figureista.

Se, mitä teoksen hahmot eivät voi kortein kuvata, elliptinen tyhjä tila, tuntuu saavan kertomuksessa ikään kuin viimeisen sanan koko kosmosta järjestävänä keskuksena ja siten kommentoivan kaikkia muita Calvinon teoksia sekä kirjallisuutta ylipäänsä. Nimitettäessä Parsifalin viittomaa valkoista suorakulmiota ellipsiksi saadaan kyllä levitetyksi auttava retorinen verkko luonnehtia Calvinon apofaattista poetiikkaa, mutta samalla herää kysymys, mitä tällainen maailman keskuksen yhdistäminen ellipsiin tekee jokseenkin harmittomalle ellipsin figurille.

Sananmukaisesti ellipsi tarkoittaa puuttumista ja poisjäämistä (vrt. kr. *ἔλλειψις*). Se on retorinen poisjätön figuuri, joka ilmaisee kontekstin tai syntaksin vaatiman sanan tai rakenteen kirjoittamatta tai puhumatta jättämistä (*Silva Rhetoricae. The Forest of Rhetoric*: S.v.: ”ellipsis”). Ellipsi merkitään usein ajatusviivoin, asteriskein tai kolmella pisteellä (*points de capiton*) (Henry 2001: 137), mutta se voidaan jättää myös kokonaan merkitsemättä. Sen lisäksi, että ellipsi merkitsee syntaktista poistoa, se on myös poisjätön yläkäsite (Preminger ja Brogan 1993: 326), johon liitetään eri määritelmässä toistuvasti tekijän tai lukijan intentiota, kuten pyrkimys tiiviyyteen tai ymmärryksen selkiyttämiseen (Shaw 1972: 133; Cuddon 1991: 275; Dubriez 1991: 149–151). Määritelmässä toistuu myös Quintilianuksen oppeja mukaileva ajatus siitä, että ellipsöidyn lauseen sisältö ei jää epäselväksi, vaan se ymmärretään ympäröivästä kontekstista (ibid.), *subtractum verbum aliquod satis ex ceteris intellegitur* (Quintilianus 1854: 119). Quintilianus itse asiassa erottaa ellipsin juuri poistetun jäsenen arvattavuuden perusteella muista hämäämistä figureista, kuten *aposiopesiksestä*, joka tarkoittaa virkkeen jättämistä epäselvästi kesken esimerkiksi päätöksen ylitsevuotavuuden tähden (ibid.: 120; ks. myös Dupriez 1991: 149–151).

Koko Calvinon tuotanto kuhisee edellisen kaltaisia ellipsejä, mutta niillä ei välttämättä ole kovinkaan paljon tekemistä apofaattisen poetiikan tai transsendentin kanssa. Esimerkiksi seuraavassa tunnetussa *Le città* -romaanin katkelmassa, jossa Marco Polo viitaten historialliseen vastikkeeseensa paljastaa kertomustensa muotoutuvan kuulijan ohjaamana, alun perin merkitsemättömät ellipsit palvelevat yksinomaan sanomisen sujuvuutta.

Altra è la descrizione del mondo cui tu presti benigno orecchio, altra quella [descrizione] che farà il giro dei capannelli di scaricatori e gondolieri sulle fondamenta di casa mia il giorno del mio ritorno, altra ancora quella [descrizione] che potrei dettare in tarda età, se venissi fatto prigioniero da pirati genovesi e messo in ceppi nella stessa cella con uno scrivano di romanzi d’avventura. Che comanda al racconto non è la voce: è l’orecchio. (CI: 136.)

Se maailman kuvaus, jolle suot suopean korvasi, on toinen kuin se [kuvaus] joka kiertää taloni edustalla sotamiesten ja gondolieerien ryhmässä sinä päivänä jona olen palannut, ja toisenlainen vielä sekkin [kuvaus], jonka vanhana miehenä voisin sanella jos genovalaiset merirosivot vangitsisivat minut ja panisivat kahleisiin samaan selliin seikkailuromaanien kirjoittajan kanssa. Kertomusta ei määrää ääni: korva.” (NK: 139.)<sup>16</sup>

Poistettu jäsen on etenkin merkitsemättä jätetyissä ellipseissä täydennettävissä paikalleen kielen edellyttämän rakenteen pohjalta, eli ellipsi kielii ikään kuin automaattisesti poistamansa jäsenen. Vaikka ellipsi poistaessaan sanoja näennäisesti onkin apofaattisen kielenkäytön *exemplum gratium*, sen ei-sanomisen kavaltaminen kuuluu siihen yhtä olennaisesti kuin vaikeneminen.<sup>17</sup> Ellipsi nojaa oletettuun lukijan täydentämiskykyyn, joka riippuvainen lukijan kompetenssista, tiedosta esimerkiksi kielenkäyttötavoista teoksen julkaisuajankohtana. Näin ei itse asiassa koskaan voida varmasti taata, milloin kyse on todella ellipsistä, sillä ellipsöidyn virkkeen jäämisestä hämäräksi voidaan aina syyttää puutteita lukijan kompetenssissa, kyvyssä täydentää kielen vaatimat puuttuvat jäsenet tekstiin. Näiden ongelmien välttämiseksi ellipsille on tässä tutkielmassa esitettävä jo alustavasti muunneltu muotoilu. Ellipsi on 1) poisjätön figuuri, joka on 2) sidottu poistetun jäsenen luonteeseen puuttuvana. Ellipsissä heijastuvat poisjättöä selittävät odotukset 3) tekijän intentionaalisesta stilisoinnista ja 4) lukijan mahdollisuudesta täydentää poistetuiksi tulkitut jäsenet kontekstin perusteella. Tällaisessa määritelmässä korostuu ellipsin luonne täydentyvänä, mahdollisena tai virtuaalisena, mikä on itse asiassa hyvin lähellä ellipsin merkintätavan historiallista alkuperää. Anne Henryn (2001) mukaan varhaisimmat kopioituihin käsikirjoituksiin merkityt ellipsit ilmaisivat paikkaa, jossa kohdin alkuperäinen teksti oli turmeltunut ja joihin kaivattiin tulevilta kopioijilta täydennystä (135–139).

Kyseinen määritelmän aihio karsii ellipseistä monia apofaattisuuden selvästi viittaamattomia tapauksia pois, mutta projisoimisen ja prosessuaalisuuden painottamisella ei vielä tyhjennetä

---

<sup>16</sup> Olen lisännyt hakasulkeisiin oletetun ellipsin poistaman jäsenen. Kaikki lainauksissa hakasulkeisiin merkitty on vastaisuudessakin tutkielman kirjoittajan käsialaa, lainatuissa katkelmissa ei esiinny hakasulkeita.

<sup>17</sup> Ellipsi yhtä aikaa sekä kertoo hiljaisuudesta että hiljentää kerronnan: toisaalta ellipsit kertovat, missä puhe taukoaa, toisaalta ne taas vain merkitsevät ei-puhetta. Loevlie jakaa samalla tavalla hiljaisuudet puhuessaan ensimmäisen ja toisen tason hiljaisuuksista (*first- and second-degree silences*), joista ensimmäinen on kerrottua hiljaisuutta, kun taas toinen hiljennettyä kerrontaa. (Ks. Loevlie 2003: 30).

ellipsiä esimerkiksi tekijän intentioista.<sup>18</sup> Vaikka ellipsin tuottama tyhjä tila heijastelisikin vain siihen projisoituja odotuksia, tekijän oletettu intentio rajaa mahdollisten poistettujen jäsenten joukon hänen tarkoittamukseen, jolloin ellipsi on lukittu viittaamaan ainoastaan auktorin salattuihin mielteisiin. Yltiörationaalinen ja puheidensa merkityksistä täysin tietoinen puhuja on kuitenkin helppo kyseenalaistaa esimerkiksi freudilaisen psykoanalyysin keinoin. Freud itse asiassa täydentää potilaidensa ellipsejä, mutta erotuksena retorisiin käsityksiin ellipsistä Freudilla poistettu jäsen ei ole tekijän tietoisesti tarkoittama vaan ennemminkin nousee tulkitsijan analysoitavalle antamasta kehyksestä ja oletetuista puhujan tiedostamattomista motiiveista (ks. esim. Freud 1954: 16–22).<sup>19</sup> Ellipsit voivat siis olla tahattomia tai esittää tahattomuutta niin, että niiden merkitykset karkaavat teosta rakentavalta mieleltä oli kyse sitten tekijän intentioista tai lukijan tekijän intentioiksi heijastamista odotuksista.

Siitä huolimatta että tekijän ylivalta ei välttämättä ulotu kaikkiin ellipseihin, ne kantavat silti oletusta jonkin puuttumisesta. Klassisessa mielessä ellipsi on puuttumisen merkitsijä.<sup>20</sup> Apofaattisen poetiikan kysymyksen kannalta tämä on ongelmallista, sillä ellipsi munii puutteen tutkimuskohteeseen jo etukäteen. Se varaa edellisessä aluvussa esitetyn kysymyksen transsendentin luonteesta yksinomaan epistemologialle: joko a) kielestä puuttuvat merkitsijät, joilla transsendenttia voisi kuvata tai b) transsendentti kuvataan juuri puutteen merkitsijällä, toisin sanoen ellipsillä. Kumpi tahansa tie valitaan, päädytään epistemologiseen käsitykseen transsendentista ja kysymys raukeaa jo ennen tutkimusta. Lisäksi on jo melko vahva tulkinta sanoa etukäteen, että esimerkiksi *Il castello*-teoksen korttisommitelman ellipsi on täydennettävissä jollakin puuttuvalla jäsenellä. Tämän ei kuitenkaan tarvitse olla näin. Calvinon yhteydessä kiinnostavaa ei ole se, mikä on sanomattakin selvää vaan se, mikä on juuri sanomatta jättämisen tähden epäselvää. Ontologisen tulkintamahdollisuuden avaamiseksi on valaistava vielä yhtä ellipsiin olennaisesti liittyvää piirrettä,

---

<sup>18</sup> Erilaisten aukkojen esiintyminen kirjallisuudessa on niin laaja aihe, etten koetakaan sisällyttää niitä kaikkia määritelmään, vaan keskittyä apofaattisen poetiikan kannalta relevantteihin ellipseihin. Mielestäni kattava luokittelu erilaisista ellipseistä tai aukoista on kuitenkin esitetty (ks. Wolf 2005: 114–116).

<sup>19</sup> Varsin lystikäs esimerkki tästä: Freud täydentää ”Rottamiehen” omasta sisarentyttärestään, Ellasta esittämää elliptistä pakkoajatusta ”Jos antaudut sukupuoliyhteyteen, Ellalle tapahtuu onnettomuus” jokseenkin vuolaasti seuraavaan tapaan: ”Jokaisen sukupuoliyhteyden aikana, myös vieraan kanssa, sinun on ajateltava, ettei sukupuoliyhteys johda avioliitossasi koskaan lapsen syntymään. [--] Se aiheuttaa sinulle niin suurta tuskaa, että sinä tulet kateelliseksi Ellasta etkä soisi sisarelle lasta. Näiden kateellisten tunteiden seurauksena täytyy olla lapsen kuolema” (Freud 2006b: 314–315).

<sup>20</sup> Todettakoon jo tässä vaiheessa, että ilmaus ”puutteen” tai ”puuttumisen merkitsijä” (*signifiant du manque*) viittaa lacanilaisessa termistöissä niin fallokseen kuin transsendentaaliseen merkitsijään. Ellipsiä puutteen merkitsijänä lacanilaisessa viitekehyksessä käsitellään tarkemmin luvussa 5.

ikonista materiaalisuutta.

Viime vuosikymmenellä muutamissa ellipsiä koskevissa tutkimuksissa on alettu painottaa ikonisuutta. Esimerkiksi Anne Henry (2001) pyrkii osoittamaan ellipsien merkintätapojen kehittyneen laajalti ikonisuuteen nojaavaksi omaksi semanttiseksi systeemikseen (136). Werner Wolf (2005) puolestaan tahtoo kääntää usein läsnäoloon perustuvat semioottiset huomiot ellipseistä negatiivisiksi ja nimittää taideteoksissa esiintyviä aukkoja poissaolon ikonisuudeksi (*iconicity of absence*) (114). Siinä missä edellä esitetyissä luonnehdinnoissa ellipsi viittaa johonkin tunnettuun poistettuun, ikonisuuden painottaminen puolestaan kohdistaa havainnon merkitsijän ja merkityn kaltaisuuden välille. Vaikka onkin epäselvää, mikä lopulta tulkitaan ellipsin merkityksi, intuitiivisesti esimerkiksi aukolla tai kolmella pisteellä merkitty ellipsi vaikuttaisi kuvaavan kaltaisuuden kautta hiljaisuuden lisäksi muun muassa kertojan kyvyttömyyttä kertoa, yllätystä tai ylitsevuotavaa tunnetta. Vähintäänkin ikonisiksi tulkitut ellipsit kääntävät huomion kertomisen tapahtumaan sen sijaan, että poistetuksi oletettu jäsen täydentyisi automaattisesti lukijan ymmärryksen myötä tekstiin.

Ikonisuuteen liittyen Jenny Chamarette (2007) tuo artikkelissaan ”Flesh, Folds and Textuality: Thinking Visual Ellipsis via Merleau-Ponty, Hélène Cixous and Robert Frank” merkittävän lisän apofaattisesti varteenotettavan ellipsin käsitteen muotoiluun. Chamarette käsittelee ellipsin visuaalisuutta erityisenä tapana horjuttaa arkipäiväistä merkityksenmuodostuksen sujuvuutta.

Sen lisäksi, että ellipsillä on sijansa typografisena konventiona (so. lingvistisena mutta myös kirjallisena ja kertomuksellisena keinona), sillä on myös merkityksensä visuaalisella kentällä, koska se voi tuoda etualalle oman materiaalisen railonsa valkoisen sivun ja tekstin mustan kirjaimiston välillä. Näin ymmärrettynä ellipsi etualaistaa kontekstuaalisen materiaalisuuden, mitä muut tavanomaisemmat merkitsijät eivät tee. Kun havaitsemme sivulla tyhjän tilan siinä missä pitäisi olla tekstiä, merkityksenannon diegeettinen virta katkeaa. Korostamalla materiaalisuutta ellipsi kiinnittää huomion omaan (keskeytettyyn) havaintoomme ja tekstin ymmärtämiseen. (Chamarette 2007: 35.)

Chamarette korostaa ellipsin kykyä painottaa tekstin materiaalisuutta: ellipsissä lukijan huomio kiinnittyy itse viestin välittämisen keskeytymiseen ja epäonnistumiseen. Näin ellipsi tuo konkreettisesti lukijan eteen, sen mistä ei voida puhua. ”Paradoksaalisesti ellipsi käsin kosketeltavana poissaolona, sikäli kuin sellaisesta voidaan ylipäänsä puhua, on keino päästä käsiksi siihen, mitä ei voida ilmaista kielessä, muodossa, joka kaikesta huolimatta pitäytyy visuaalisesti lähellä kirjoitettua sanaa” (ibid., 35–36). Kuten Chamarette antaa ymmärtää, on totta, että ei

pelkästään ellipsi vaan myös sitä kehystävä teksti saa aukon kautta materiaalisen tai visuaalisen luonteen (ibid.). Lukijan havainto ikään kuin herätetään ellipsin kautta havaitsemaan myös merkeillä täytetyn tekstipinnan materiaalisuus, mikä tarkoittaa, että aikaisemmin merkitsevä ja kertova teksti saa ulottuvuuden, jossa samainen teksti vaikenee mykäksi paperiksi ja painomusteeksi. Tällaisen ellipsin, jota Chamarette kutsuu visuaaliseksi ellipsiksi (*visual ellipsis*), voi katsoa olevan vahva apofaattisen poetiikan keino, sillä se sekä osoittaa poisjätön itsensä materiaalisuuden että johdattaa myös ympäröivän tekstin materiaalisuuteen. On kuitenkin huomattava, että merkityksenannon keskeyttäminen ei ole mitenkään absoluuttista, sillä Chamarettelle visuaalisessa ellipsisissä ei ole kyse mistään erillisestä ellipsin lajityypistä vaan vain tietyn ominaisuuden korostamisesta, joten materiaalisuuden paljastumisesta huolimatta ellipsit toimivat myös osana merkityksenmuodostamista ja kommunikatiivista kielikäsitystä (ibid.: 36, 37).

Wolf (2005) kuitenkin kannattaa aukon ikonisuutta korostavan figuurin erottamista muista ellipseistä ja ehdottaa aisteja hierarkisoimatonta termiä 'sensorinen ikonisuus' (128). Mielestäni osuvampaa on puhua materiaalisesta ellipsisistä, sillä oli kyseessä sitten visuaalinen, auralinen tai haptinen ellipsi, kaikkia näitä yhdistävä tekijä on kirjoituksen materiaalisuuden ponnahtaminen esiin.<sup>21</sup> Tekstipinnan materiaalisuus toimii paradoksaalisesti kaiken merkityksenannon alustana, mutta toisaalta katkaisee merkityksen muodostumisen tullessaan ensisijaiseksi havainnon kohteeksi. Tekstipinnan materia on silkkää läsnäoloa, eikä sen korostumiseen johtava ellipsi ole merkittävä, joka viittaisi johonkin puhujan poistamaan jäseneseen. Tällaisena ellipsi ei itse asiassa viittaa muualle kuin itseensä – ja puutteen liittyminen sen paljastamaan materiaalisuuteen on kyseenalaista. Ellipsin materiaalisuus on toisaalta kielelle transsendenttia, mutta ei vertikaalisessa mielessä tavoittamatonta. Ennemmin se lävistää kielen taustana, joka ei palaudu merkittäjän ja merkityksen jaotteluun, ja on näin poissa- ja läsnäoloon nähden kolmannen alueella (vrt. Salminen 2010a: 137, 145–147). Näin ellipsin materiaalisuus nostaa mukaan kierolla tavalla myös ontologisen transsendentin tulkintamahdollisuuden. Se sallii väittää esimerkiksi *Il castello*-romaanin kosmisen ellipsin kielivän kielen riittämättömyydestä, mutta antaa samalla myös mahdollisuuden sanoa, että

---

<sup>21</sup> Ajatus kielen materiaalisuudesta on ladattu vähintään lingvistikilla, semioottisilla, sosiaalisilla, historiallisilla, ideologisilla ja poeettisilla konnotaatioilla, jotka lomittumisestaan huolimatta johtavat eri teille. Lisäksi on puhuttaessa kielen materiaalisuudesta esimerkiksi Gadamerilla, Lacanilla tai Derridalla puhutaan lopulta eri asioista. Tässä riittää toistaiseksi, kun materiaalisuuden ymmärretään tarkoittavan symbolisen kielen piiristä ulos rajattua mutta sitä perustavaa tekstipinnan materiaalisuutta. Materiaalisuuden käsite tulee tarkasteluuni runoudentutkimuksen puolelta ja siinä kontekstissa käsitettä ajateltu uudestaan viimeksi tietääkseni Gerald Brunsin toimesta. (ks. Bruns 2005: 7–9.)

teoksen maailmassa transsendentti on nimenomaan ei-minään läsnä ellipsin osoittamana materiaalisuutena.

Edelliset tulkinnat vaativat tietenkin analyyttisiä perusteita oikeutuksikseen, mutta ennen analyysia yllä olevan valossa pedattu ellipsin käsite voidaan muotoilla näin: Ellipsi on 1) poisjätön figuuri, jonka voidaan tulkita viittaavan 2) puuttuvaan poistettuun jäseneseen tai 3) nostamalla esiin tekstipinnan materiaalisuuden säilyttävän pelkkyytensä. Poistettuun sanaan, rakenteeseen tai semanttiseen sisältöön viittaava ellipsi lataa itseensä 4) lukijan tulkintakehyksen luomia oletuksia oletetun tekijän tietoisista tai tiedostamattomista syistä jättää tekstiä pois ja 5) mahdollisuuden täydentää poistettu osuus kontekstin perusteella ymmärryksen kasvaessa tai lykätä tätä täydentämistä jättämällä ellipsin puuttuva osa avoimeksi. Alustavasti vaikuttaa siltä, että materiaalisuuteen kallistuvat ellipsit johtaisivat ontologiseen transsendenssiin, ja puuttumisen merkitsijoinä toimivat ellipsit puolestaan taas epistemologiseen kielen riittämättömyyteen. Lopulta kuitenkin Calvinon teosten tulkinta ja ellipsejä luotaava analyysi määrittävät transsendentin luonteen tekstissä, ja tätä asetelmaa on syytä pitää vain valmistavana. Koettelen yllä esitettyä ellipsin määritelmää *Il castello*-teoksen johdattamana tarkastellen teoksissa esiintyvää elliptisyyttä ja materiaalisuutta luvuissa 2.1 ja 2.2 ja palaan aiheeseen päättävästi vasta muiden apofaattisten piirteiden tutkimisen tukemana luvuissa 5.1 ja 5.2.

*Il castello*-romaanin korttisommitelman analysoiminen edellä esitetyn ellipsin määritelmän valaisemana on eittämättä keskeistä kysymykselle sanomattoman luonteesta Calvinon tuotannossa, mutta tarkoitukseni on luonnollisesti tutkia myös muita kirjailijan tekstejä pohtien elliptisyyttä ja materiaalisuutta suhteessa apofaattiseen poetiikkaan. Joka tapauksessa ellipsit ovat tutkimuskohteina hyvin staattisia ja yksittäisiin esiintymiin rajoittuneita välineitä eivätkä yksinään riitä kuin korkeintaan tihentämään, konkretisoimaan ja problematisoimaan teosten esittämää transsendenttia. Jotta tutkimuksen edetessä pystyttäisiin ymmärtämään paremmin teoksiin pingotettuja haluja ja ajavia syitä etsiä transsendenttia tai tavoitella ei-mitään on myös analysoitava ellipsejä kattavampia ja selittävämpiä rakenteita. Tarkastelussani tällaisen ei-mitään kohti suuntautumista selittävän analyysin paikan ottaa henkilöhahmojen rakenteiden analyysi.

### 1.3 Lacanilaisen psykoanalyysin subjekti ja minän häivyttäminen

Tutkielman alussa lainattua katkelmaa seuraa muutaman kappaleen perästä uusi muotoilu, jossa Calvino nimeää kirjallisuutta kutsuvan kielen ulkopuolen tiedostamattomaksi.

L'inconscio è il mare del non dicibile, dell'espulso fuori dai confini del linguaggio, del rimosso in seguito ad antiche proibizioni: l'inconscio parla – nei sogni, nei lapsus, nelle associazioni istantanee – attraverso parole prestate, simboli rubati, contrabbandi linguistici, finché la letteratura non riscatta questi territori e li annette al linguaggio della veglia. (Calvino 1980: 175.)

Tiedostamaton on sanomattomissa olevan meri, kaiken sen, mikä on karkotettu kielen rajojen ulkopuolelle, torjuttu muinaisten kieltojen seurauksena: tiedostamaton puhuu – unissa, virhesanonnoissa, äkillisissä assosiaatioissa – lainatun puheen, varastettujen symbolien, kielellisten salakuljetusten kautta, kunnes kirjallisuus vapauttaa nämä alueet ja kytkee ne hereillä olevien kieleen.

Kyseinen ilahduttavan optimistinen ja klassisen psykoanalyttinen katkelma vihjaa kielen ulkopuolen ja samalla myös kysytyyn transsendentin olevan kytköksissä kirjallisuuteen tiedostamattoman kautta. Tiedostamaton on verrattavissa niin Calvinon sanoissa kuin merkittävässä osaa psykoanalyttistä traditiota ei-mihinkään, sillä siihen, mikä on määritelmällisesti tietoisuuden ulkopuolella, on vaikea liittää määreitä. Vaikka tämä luonnehdinta ei vielä sano mitään Calvinon teoksista, hänelle itselleen transsendentti näyttäisi tulevan immanentiksi jonkin yhteisen mutta kielletyn alkuperän näkymisenä esimerkiksi unina, parapraksiksina tai murroksina. Calvinon äärimmäisen huolitellut ja itsetietoiset tekstit vaikuttaisivat vastustavan katkelman provosoimaa murtumiin paneutuvaa luentaa. Kuten Barbara Spackman (2008: 7–8) toteaa ”syvydettöminä, anti-psykologistisina ja ’keveinä’, niiden [Calvinon teosten] metakirjalliset kehykset toimivat apotrooppisina psykoanalyttiselle luennalle”. Ehkä tiedostamatonta transsendenttina tuleekin etsiä jostakin muualta kuin kirjoittajan oletetuista lipsahduksista.

Robert Rushing (2006: 7–8) toistaa Kathryn Humen jo 1992 esittämän ihmetyksen psykoanalyttisen Calvino-tutkimuksen vähyydestä. Vaikka juuri kukaan ei ole tutkinut Calvinon tuotantoa ohjelmallisesti psykoanalyysin näkökulmasta, moni tutkija on kuitenkin esittänyt selvästi psykoanalyttisiä huomioita Calvinon henkilöihahmoista.<sup>22</sup> Siltikin verrattaessa muuhun Calvinosta

---

<sup>22</sup>Ks. Spackman 2008; Gabriele 1994: 60-89; Siegel: 1991; Re 1990: 256-320; de Lauretis 1989: 75-81. Näitä huomioita kuljetetaan mukana käsittelyluvuissa aina, kun ne sivuavat tekstejä, joita tarkastelen.

kirjoitettuun tutkimuksen määrään nämä huomiot ovat vähäisiä ja varautuneita. Tämä on edelleen kummallista, sillä mielestäni useimmat Calvinon henkilöhahmot suorastaan (ja ehkä tietoisestikin) kerjäävät psykoanalyttista luentaa. Calvinon henkilöhahmoista voi erottaa monia freudilaisia motiiveja. Jo vuonna 1947 julkaistun *Il sentiero dei nidi di ragni* ("Polku hämähäkkien pesille") -romaanin orpo päähenkilö toistaa Freudin havaintoja ihanneminään liittyvästä narsismista pyrkiessään epätoivoisesti samastumaan jopa vihaamiinsa mutta isällisiin saksalaisiin sotilaisiin (ks. Re 1990: 273–274). *Il cavaliere inesistente* taas parodioi klassista psyykeen trikotomiaa *idiin, egoon* ja *superegoon*: estottomasti ympäristöönsä yhtyvä Gurdulù, ritarinormiston oppikirjasta repäisty Agilulfo ja näiden välillä tasapainotteleva Rimbaldo muodostavat teoksessa hysterisen koomisen kolminaisuuden. Puhumattakaan syömiseen ja syödyksi tulemiseen liittyvästä fetisismistä novellissa *Sotto il sole giaguaro* (ks. Spackman 2008: 12–18) tunnettuja psykoanalyttisia aiheita toisintaa myös *Il visconte dimezzato* (*Halkaistu varakreivi*) -romaanin hyvään ja pahaan puoliskoon jaettu Medardo, jossa voi nähdä rujan konkreettisenä ilmestymänä kertojan halun maailman halkomiseen. Läpäisevimpiä ja ehkä vakavammin otettavia psykoanalyttisia motiiveja ovat kuitenkin menetyksen, identifikaation ja halun kohteen saavuttamattomuuden toistuvat rakenteet, jotka tulevat antoisimmin esiin kosmokoomisissa kertomuksissa ja etenkin tarinoiden proteusmaisessa päähenkilössä Qfwfq:ssa.

Vain muutamia esimerkkejä näistä juonteista mainitakseni: Tarinassa "La distanza della luna" ("Etäisyys kuusta") päähenkilö Qfwfq:n rakkaus äitimäistä rouva Vhd Vhd:ia kohtaan katoaa, kun päähenkilö saavuttaa rakastettuunsa samastuvan kuun ja toisaalta sublimoituu abstraktimmalle tasolle Qfwfq:n palatessa takaisin maahan ja jäädessä kaipaamaan etäännyvää kuuta. Kertomuksessa "Lo zio acquatico" ("Vesisetä") Qfwfq taas elää juuri vedestä maan kamaralle nousseena eliönä ja riemuitsee vedenylisen maailman avaruudesta mutta menettää lopulta rakastettunsa Lll:n vanhalle sedälleen, joka on vielä kala. Teksteissä "Senza colori" ("Värittömyys") ja "La spirale" ("Spiraali") päähenkilön halun kohde tulee eriytyneeksi maailman alkutilan samuudesta vihjailevien viestiensä kautta mutta samalla myös jälkimmäisessä katoaa muiden viestien sekasortoon tai ensimmäisessä häviää uuden värikkään maailman tieltä. Tämän lisäksi useasti alkuperään tai sellaisiin kosmisiin elementteihin kuten aurinkoon, kuuhun tai maahan samaistuvat halun kohteet näyttäytyvät feminiinisinä ja äidillisinä (Rushing 2006: 49), kuten esimerkiksi novelleissa "Tutto in un punto" ("Kaikki yhdessä pisteessä") spagettia valmistava alkuolio rouva Ph(i)nko tai "Tempesta solare" ("Aurinkomyrsky") -tarinassa maahan tuleva aurinkomyrsky, joka on kuin "[...] gigantessa che sta sempre sdriata nell'aria come una nuvola..."

(”[–] jättiläisnainen joka leijuu ilmassa pitkänään ilmassa kuin pilvi...”) (KK: 294). Psykoanalyttisesta näkökulmasta kiinnostavin ja haastavin analysoitava on kuitenkin itse Qfwfq, jonka puheissa ja toiminnassa tihtyvät edellä mainitut inhimilliset piirteet mutta joka toisaalta alati muuntuvana, kuolemattomana ja sarjakuvamaisena hahmona muistuttaa ehkä enemmän *l’hommeletteksi* nimettyä munakasmaista osa-objektia kuin perinteistä freudilaista subjektia (ks. Lacan 1998: 197–198).

Calvinon hahmojen freudilainen analyysi saattaisi jäädä naiviksi, sillä edellisen lisäksi, Calvinon tekstit ovat usein hyvinkin tietoisia omasta rakentumisestaan ja kuljettavat lähes aina mukanaan analogista kertomusta kielestä, merkityksestä, kirjoittamisesta tai lukemisesta. Tämän vuoksi tässä tutkielmassa Calvinon henkilöahmoja lähestytään ensisijaisesti lacanilaisen psykoanalyysin käsitteistön kautta. Jacques Lacanin projekti tulkita uudelleen ja laajentaa Freudin työtä muun muassa eksistenssifilosofian ja lingvistiikan avulla auttaa toisaalta välttämään psykologistista luentaa, jota Calvinon voi nähdä jopa parodioivan, toisaalta ottamaan paremmin huomioon kohdetekstien metatekstuaalisuus<sup>23</sup>. Lisäksi lacanilaisella kehyksellä on suora yhteys edellisissä alaluvuissa esittämäni transsendentin kysymykseen – ja juuri Lacanilla kysymys ei-mistäään kiinnittyy erottamattomasti teoriaan subjektista.

Tutkimuskysymyksen kannalta tärkeämpää on analysoida kohdetekstejä pitäen mielessä ne lacanilaisen subjektin piirteet, jotka kytkevät sen ei-mihinkään.<sup>24</sup> Lacanille tiedostamaton on subjektille ulkoista, kuten kieli on ihmiselle (Lacan 2006: 214) ja toimii osana Toisen diskurssia (ibid.: 10) symbolisen järjestelmän funktiona (Lacan 2008: 15), mikä karkeasti ottaen tarkoittaa, että ainut tapa ymmärtää tiedostamatonta on kielen toiminnan kautta (ibid.: 39). Se mikä on transsendenttia sekä kielelle että kielen puhujalle, on tiedostamattoman subjekti itse. Bruce Finkin (1995: 52) J.-A. Milleriltä poimima luonnehdinta subjektista tyhjänä joukkona on hyvin osuva, sillä

---

<sup>23</sup> Käytän käsitettä merkitsemässä tekstin taipumusta kuvata omaa rakentumistaan menemättä sen syvemmälle metafiktiivisyyden teorioihin. Metafiktiivisyys voi auttaa kartoittamaan tietyn kirjailijan erityistä metafiktiivisyyden filosofiaa tai erittelemään tapoja, jolla teksti kommentoi itseään (vrt. Krysinski 2002: 188, 197–199), mutta tämän tutkimuksen kannalta metafiktion teorioiden pohtiminen ei ole relevanttia.

<sup>24</sup> Lacanilla ei ole yhtenäistä teoriaa psykoanalyttisesta subjektista. Tässä tutkielmassa Lacanin huomiot subjektista rajataan 1950- luvun 1960-luvun vaihteen pääteosten, *Écrits*-kokoelman (2006) ja niin kutsutun etiikka-seminaarin (2008) luonnehdintoihin. Tarvittaessa viitataan myös Lacanin vuonna 1973 pitämään seminaariin (1998), jossa hän avaa keskeisiä etenkin visuaalisuutta ja imaginaarista koskevia käsitteitään aiempaa huomattavasti selvemmin. Koska Lacanin muotoilut ovat tietoisien obskurantistisia, kuljetan mukana myös viittauksia muun muassa Slavoj Žižekin ja Bruce Finkin, Mikkel Borch-Jakobsenin ja Janne Kurjen Lacanin ajattelua kehittäviin ja usein myös selventäviin teoksiin.

subjektille voidaan kyllä keksiä merkitsijä, joka nimeää tämän tyhjyyden, mutta tällä merkitsijällä ei voi olla sisältöä. Ehkä helpoin tapa avata tätä mutkikasta ajatusta, on ottaa esille subjekti railona lausumisen subjektin (*sujet de l'énonciation*) ja lausuman subjektin välillä (*sujet de l'énoncé*). Railo muodostuu siitä, että lausumisen subjekti ei kulje mukana lausuman subjektiin ja lausuman subjekti taas ei viittaa singulaarisesti itse lausujaan vaan muihin merkitsijöihin.<sup>25</sup> Puhuva subjekti on siis halkaistu kahtia kieleen palautuvan symbolisen ja määrittämättömän reaalisen välille, puhujaan lauseen subjektina sisältyy aina tietty kieleen artikuloimaton ylimäärä, kun taas singulaariseen lausumisen subjektiin ei ole mahdollista sen ollessa jotakin, mitä itse puheessa ei ole. (Lacan 2006: 555–556; Žižek 1993: 41, 94–95; Fink 1995: 40.) Lauseen ja lausumisen subjekti ovat erotettu toisistaan samalla tavalla kuin ajattelu ja oleminen. Näin ollen Lacanin variaatio kartesiolaisesta *cogitosta* kuuluu: ”[j]e pense où je ne suis pas et je suis où je ne pense pas” (”[a]jattelen siellä, missä en ole ja olen siellä, missä en ajattele”). Ajattelemisen ja tietäminen vaativat tuekseen symbolista kieltä, mutta subjektin sanatonta olemista ei voida tyhjentävästi artikuloida kielen piiriin. Täten lacanilainen tiedostamattoman subjekti on kaksinkertaisen puutteen paikka: toisaalta symbolisesta puuttuu sisältöön viittaava merkitsijä subjektille, kun taas toisaalta kielellä itseään määrittävältä subjektilta puuttuu oleminen (vrt. *manque à être*). (Lacan 2006: 430; 1998: 210–214; Fink 2004: 101–103; 1995: 42–46.) Subjekti on aina pihdeissä kahden tyhjyyden välissä: toisaalta subjektin täytyy olla lausumisen subjekti, jota tämä ei pysty määrittelemään joksikin olemassa olevaksi asiaksi, kun taas toisaalta lauseen subjekti näyttäytyy vieraana, ruumiittomana ja ulkoa käsin annettuna tyhjänä nimenä.

Painotettaessa lacanilaisen subjektin suhdetta ei-mihinkään Calvinon teosten kontekstissa on tärkeää kiinnittää myös huomio subjektin halun kohteiden pakenevaan luonteeseen. Subjektin halun perimmäinen kohde on jotakin saavuttamatonta ja symbolisen kielen avulla itsessään määrittämätöntä, joka ilmenee aina jonakin muuna kuin itsenään. Tällaista halun kohdetta kutsutaan lacanilaisessa traditiossa nimellä *objet petit a*<sup>26</sup> tai halun syy-objekti, sillä se toisaalta on subjektin

---

<sup>25</sup> Itse asiassa lausumisen subjektikaan ei viittaa puhujaan ihmisenä vaan vain vaihtuvaan paikkaan, josta puhe tulee. Lacan (2006: 677) yhdistää lausumisen subjektin Jakobsonin termiin *shifter*, joka saa eri sisältöjä riippuen puhujasta mutta ei itsessään viittaa juuri tiettyyn subjektiin.

<sup>26</sup> Lyhennän *objet petit a*:n objekti a:ksi tai käännän halun syy-objektiksi (vrt. *object-cause of desire*), sillä ilmaisu ”objekti pikku a” kuulostaa pikkutuhmalta, ”objekti pieni a” huonolta elokuvalta ja halun kohde-syy tai syykohde lähinnä joltakin ikävältä rakkulalta. Vielä seitsemännessä seminaarissaan Lacan kutsuu samankaltaista ilmiötä *das Dingiksi* viitaten Freudin lisäksi Kantiin ja Heideggeriin, mutta luopuu tästä termistä kokonaan 1960-luvun alussa (ks. Lacan 2008: 61–67, 77, 80–85, 146). Käytän mieluummin termiä objekti a, koska se sisältää käytännössä samat

halun (*désir*) äärimmäinen kohde ja toisaalta korvautuessaan metonyymisesti aina jollakin toisella objektilla konstituoit tämän halun ainaisesti täyttymättömänä. (Lacan 2006: 571–572, 653–654, 699; Žižek 2008: 54, 177–178; Fink 1995: 59–61.) Objekti a on kuin ritarimanssien neito *questin* kohteena, joka ei koskaan antaudu ritarille, vaan antaa itsensä korvikkeena jatkuvasti uusia tehtäviä ja lupauksia itsestään (vrt. Žižek 1994: 96–97). Korvikeobjektit tuottavat mielihyvää (*plaisir*), mutta subjektin halu kohdistuu näihin korvikkeisiin nähden ylimääränä näyttäytyvään objekti a:han.<sup>27</sup>

Psykoanalyttinen subjektikäsitelmä ehdottaa Calvinon teosten apofaattisen poetiikan painottuvan henkilöhahmojen kautta meontologiseen tematiikkaan ja *questiin*, jonka kohde on ei-mikään. Ei-mikään ei Lacanilla kuitenkaan redusoidu pelkästään subjektin halun ominaisuudeksi vaan on keskeinen osa koko tradition ontologiaa, jossa se saa jokseenkin harhaanjohtavan nimityksen: reaalin. Toisin kuin kuviin ja fantasioihin perustuva imaginaarinen tai merkityksiin ja kieleen pohjaava symbolinen järjestelmä, reaalin on jotakin, jota ei voi artikuloida kieleen muuten kuin ulkopuolena tai saavuttamattomana ytimenä. Objekti a ilman korvautuvuutta on reaalin, mahdoton kohde, joka palaa aina paikalleen subjektin tavoittamattomiin. (Lacan 2008: 22, 92, 146; Žižek 2008: 182–183; Kurki 2004: 89–91, 148.) Pysin tutkielmani kolmannessa luvussa jäljittämään Calvinon apofaattisen poetiikan erityispiirteitä kertovan minän suhdetta näin määriteltyyn reaaliin. Tarkoitukseni ei ole tuottaa lacanilaista luentaa vaan tarkastella hahmojen yhteyksiä ja eroja psykoanalyttisen subjektin kanssa tuodakseni esiin kertovan minän häivyttämisen prosessin keskeisyyden tarkasteltaville teoksille. Minän häivyttämisen pyrkimys apofaattisen poetiikan yhteydessä kytkeytyy erottamattomasti meontologiseen tematiikkaan, sillä maailmaa havaitsevan, siitä kertovan ja sitä järjestävän minän kadottaminen viittaa ei-minkään asettamiseen ontologisesti jotakin perustavammaksi alkuperäksi.

Nämä alustavat luonnehdinnat saattavat vaikuttaa erinomaisen epäselvältä, mutta valkenevat viimeistään kohdetekstien käsittelyn yhteydessä. Sen sijaan oikeasti ymmärrystä haastavaa on kysyä, minkälaisen horisontin lacanilainen psykoanalyysi luo koskien transsendenttia joko

---

asiat eri painotuksin, mutta kantaa lisänään viittausta imaginaariseen rekisteriin, sillä Lacanin mateemoissa a on imaginaarisen toisen symboli (termien päällekkäisyydestä ks. myös Kurki 2004: 90).

<sup>27</sup> Vulgaarin geneerinen esimerkki objekti a:sta primaarisena menetettynä objektina helpottaa ilmiön ymmärtämistä: jos oletetaan psykoanalyttisesti, että kaikissa ihmisissä säilyy halu eriytymättömyyteen äidistään, sulautuminen äitiin korvautuu myöhemmin toisilla vähemmän tuhoavilla osaobjekteilla, kuten rinnalla, ruualla, leluilla, päihteillä, arvovallalla tai akateemisella tunnustuksella. Luonteenomaista näille korvaaville objekteille on, että niissä alkuperäinen halun kohde jää aina ylimääräksi.

ontologisena tai epistemologisena. Transsendentti on psykoanalyysille, kuten Calvinon teksteillekin, avoin kysymys. Vaikka aiheeseen on tässä vaiheessa mahdotonta johdattaa, sanottakoon, että kysymys transsendentin luonteesta kulminoituu Lacanilla transsendentaalisen merkitsijän käsitteeseen (fallos, *lettre*), joka nostetaan pohdittavaksi luvussa 5.

#### 1.4 Kuvaamaton ja fantasmaattinen kuvallisuus

Jotta apofaattinen poetiikka osoittautuisi kattavaksi Calvinon teosten tulkintaa ohjaavaksi käsitteeksi, sen täytyy ottaa huomioon myös kirjailijan ehkä lävistävin yksittäinen aihe: visuaalisuus. Esther Calvino kertoo kommentoineen neljää aistia käsittelevästä teoksestaan *Sotto il sole giaguaro* puuttuvaa näköaistia sanoin: ”[o]ikeastaan olen kirjoittanut näkyväisyydestä (*visibilità*) koko elämäni” (Grundtvig, McLaughlin ja Petersen 2007: 3). Calvino pitääkin näkyväisyyttä yhtenä kuudesta 2000-luvulle säilytettävistä kirjallisista arvoista ja toteaa sisäisestä transsendentista lähteestä peräisin olevan kuvan olevan hänelle jopa ensimmäinen lähtökohta kaikelle kirjoittamiselle (Calvino 1999: 137–140). Ymmärrettäessä näkyväisyys laajasti myös kuvina ja kuvitteluna sen keskeisyys tulee esiin hänen teoksistaan miltei kysymättä. Esimerkiksi *I nostri antenati* -trilogia perustuu kuvittelulle kaikkien romaanien kertojien paljastaessa lopussa keksineensä tai kirjoittaneensa kerrotun tarinan. Yhtään vähempää kuvittelu ei ole läsnä myöskään kosmokoomisissa tarinoissa, jotka ovat kaikki eräänlaisia tieteellisten teorioiden kaunokirjallista kuvittamista, tai *Il castello*-romaanissa, jossa hahmojen kertomustn esitetään ohjautuvan konkreettisesti kuvallisten korttien sanelemana. Samoin myös suurin osa observatoriosta nimensä saavan Palomarin pohdinnoista liittyy näköaistiin toistaessaan esimerkiksi luonnon epäsäännöllisyyden seuraamisen teemaa päähenkilön koettaessa ymmärtää toisiinsa sekoittuvia aaltoja, loputtomasti leviävää ruohokenttää tai tähtitaivasta.

Visuaalisuuteen liittyvät ilmiöt kirjailijan tuotannossa ovat viime vuosikymmenellä kiinnostaneet yhä enemmän Calvino-tutkijoita. Keskittymistä visuaalisuuteen voisi jopa pitää 2000-luvun nousevana trendinä Calvino-tutkimuksessa. Viitataan tässä lähinnä Franco Riccin teokseen *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino* (2001) ja B. Grundtvig, M. McLaughlinin ja L.V. Petersenin toimittamaan kirjaan *Image, Eye and Art in*

*Calvino: Writing Visibility* (2007) sekä niiden taustalla vaikuttaneeseen Marco Belpolitin tyhjentävään klassikkoon *L'occhio di Calvino* (2006, ensimmäinen painos 1996). Sen lisäksi että visuaalisuus on Calvinon teosten kontekstissa luultavasti laajin yksittäinen teema, joka ylipäänsä voidaan ottaa tarkastelun kohteeksi, siihen liittyvät keskeiset käsitteet, kuten juuri näkyväisyys tai kuvittelu, ovat erityisen liukuvia. Ylipäänsä kuva on käsitteenä niin laava, että sen määrittäminen kirjallisuuden yhteydessäkin on lähes mahdotonta (ks. esim. Mitchell 1984: 503–504; Mikkonen 2005: 43–44). Kuvan tai visuaalisuuden ylipäänsä voi sanoa näkyvän Calvinolla muun muassa silmän ja katseen tematisoimisena, visuaalisen rekisterin käyttönä kerronnassa, ikonoteksteinä, ekfrasiksina, typografisina ratkaisuin tai ylitsevuotavina kuvauksina, mutta tässä riittää, kun erotellaan toisistaan visuaalisesti aistitut kuvat, ikonotekstit ja kerrotut kuvat.<sup>28</sup> Tämän paljouden tähden ilmiö on tässä tutkielmassa kuristettava käsiteltäväksi ainoastaan kytkettynä sanomattomaan ja kuvaamattomaan.

W. J. T. Mitchell erottaa toisistaan sanomattoman (*unspeakable*) ja kuvittelemattomissa olevan (*unimaginable*) troopit rinnastaen ensimmäisen sanomattomaan merkitsijään ja jälkimmäisen kuvaamattomaan merkittyyntä. Sanomattomuus koskee usein jotakin tiedettyä ja vaiettua asiaa, joka on kuviteltavissa mutta jota ei voida esimerkiksi sensuurin tai kielen riittämättömyyden tähden ilmaista. Sen sijaan Mitchellin mukaan kuvittelulta karkaavaan voidaan liittää käsitteitä mutta sitä on mahdoton ajatella (*unthinkable*) (Mitchell 2005: 295–296). Molemmat ovat kuitenkin liikkuvia määreitä sekä kuvan ja sanan tavoin toistensa kanssa dialektisessa suhteessa, sillä sanoin voi nimetä jotakin kuvittelulta pakenevaa (esim. kaksikulmainen suorakulmio tai sisäpuoleton kaupunki) ja toisaalta taas kuvin voi tuoda esiin esimerkiksi mykistävän tunteen intensiteetin (ibid.: 291–292, esimerkit eivät Mitchellin). Toisin sanoen sanomaton on kuviteltavissa, kun taas kuvittelemattomissa oleva on nimettävissä. Vaikka esimerkiksi suhteessa Calvinon luennollaan mainitsemaan kielen ulkopuoleen kyseinen erottelu on karkea ja vesittää sanomattoman joksikin ennustettavaksi ja kuviteltavaksi, ajatuksesta sanomattoman kuviteltavissa olevuudesta voi johtaa Calvinon apofaattiselle poetiikalle ehdotettavan piirteen: ei-minkään liittoutumisen kuvien ja kuvittelun kanssa. On siis kysyttävä, millainen asema Calvinon teoksille tyypillisellä

---

<sup>28</sup> Jaottelu on yksinkertaistava ja karkea, mutta tutkielman aiheen kannalta tarkoituksenmukaisempi kuin hienojakoisempi erottelu. Aistihavaintojen kohteena olevalla tai niiden muodostamalla kuvalla tarkoitan kuvaa, joka ei ensisijaisesti ole tekstuaalinen väline, kun taas kerrottu kuva on täysin tekstuaalinen, kuvittelua kysyvä kirjallinen keino. Ikonotekstiä puolestaan määrittää kuvan ja sanan erottamaton rinnakkaiselo, joka tuottaa kumpaankaan palautumattoman merkitsemisen tavan (ks. Wagner 1996: 15–16; Mikkonen 2005: 8, 55–56).

visuaalisuuden, kuvittelun ja kuvien korostamisella on representoitumattomaan ei-mihinkään. Kysymys on näin ensisijaisesti temaattinen. Erottaakseni tähän kysymykseen liittyvän juovan Calvinon visuaalisuuden paljoudesta, visuaalisen rekisterin käytöstä, ikonoteksteistä, ei-kielellisten kuvien hyödyntämisestä ja Calvinon omista näkyvyyttä koskevista pohdinnoista, puhun visuaalisuuden ja näkyvyyden sijaan kuvallisuudesta.

Ajateltaessa ei-mitään representaatiota vastustavana elementtinä kuva jakaantuu kahtia samalla tavalla kuin sanakin. Sillä on toisaalta sanaa vahvempi yhteys pinnan tekstipinnan materiaalisuuteen, mutta toisaalta se voi yhtä hyvin kuin sanakin esittää jotakin muuta kuin itseään (vrt. Chamarette 2007: 36). Esimerkiksi *Il castello*-teoksen korttisommitelman kytköstä transsendenttiin ei voida selvittää luotaamatta kuvallisuutta, sillä tarokkien asetelma esitetään lukijalle nimenomaan kuvana, vaikka toisaalta ellipsöitynyt keskus vaikuttaisi viittaavaan materiaalin mykkään läsnäoloon. Vaikka Calvinolle kirjailijana kuva voikin samastua kirjoittamattomaan maailmaan ja transsendenttiin alkuperään (Calvino 1999: 137–140), hänen teostensa kuvallisuudelle antama merkitys ei ole yhtä selvä. Calvinon näkymättömät kaupungit *Le città*-teoksessa antavat sopivan paradoksaalisen lähtökohdan kuvallisuuden merkityksen tarkastelulle; kaupunkien näkymättömyys viittaa kuvittelun kykyyn nähdä jotain siellä, missä mitään ei näy. Toisin kuin *Il castello* *Le città* ei esitä yhtäkään konkreettisesti visuaalista kuvaa mutta sisältää 55 kerrotuista kuvista ruuhkautunutta kaupunkikuvausta, joihin lukeutuu joukko itse kuvittelukykyä uhmaavia rakennelmia kuten Trudeksi nimetyn kaupungin, joka on ilman alkua tai loppua yksityiskohtaisesti samankaltainen kaikkien maailman erinimisten kaupunkien kanssa (CI: 129), tai jakamaton Zoe, jota ei voi erottaa ulkopuolestaan (ibid: 33). Vaikka kaupungeja esitetään kirjassa rajattu määrä, niiden sisältämät kuvat polveilevat ja monistuvat jopa niin, että Kublain koko valtakunta näyttäytyy rajattomasti laajentuvana kokoelmana kuvia. Yksinkertaisimmillaan kysymys transsendentista voidaan esittää teoksen kontekstissa analysoimalla, mikä jää teoksessa kuvittelemattomissa olevan alueelle ja mikä suhde kuvien moneudella on kuva- tai tekstipinnan materiaalisuuteen.

Vaikka ohitankin valtavan määrän postmodernismia kuvaavaa teoriaa kuvasta ja kuvittelusta, tarkoitus ei kuitenkaan ole luoda illuusiota siitä, että lähestyisin aihetta jotenkin objektiivisesti teoreettisesti latautumattomana ilmiönä. Kolmannen käsittelyluvun tavoin neljännessä luvussa ensisijaisena teoreettisena taustana on lacanilaisen psykoanalyysin peruskäsitteistö, joskin nyt tarkennettuna sellaisiin kuvallisuuteen liittyviin termeihin kuin katse, imaginaarinen ja fantasma. Kuvallisuuden tarkastelu ikään kuin jatkaa kolmannen luvun analyysia eri painotuksin, sillä

esimerkiksi monet subjektiin liittyvät piirteet, kuten halunkohteiden korvautuvuus, ovat selitettävissä symbolisen järjestelmän lisäksi imaginaarisen rekisterin kautta. Esimerkiksi Lacanin katseen käsitteeseen (*le regard*) pätee edellä esitetyt luonnehdinnat objekti a:sta tavoittelua pakenevana halun kohteena (Lacan 1998: 105). Kuitenkin ruodittaessa Calvinon apofaattisuutta kuvallisuuden kannalta erityisen tärkeä on imaginaarista määrittävä fantasman käsite. Lacanille fantasman funktio on täyttää se railo, jonka edellä nähtiin kalvavan symbolisen ja reaalisen välille jäänyttä subjektiä. Fantasman tarkoitus on peittää reaalisen ei-minkään kohtaaminen, mutta samalla jättää jälki tästä kohtaamisesta. Pääasiassa imaginaariseen järjestelmään kuuluvaa fantasmaa luonnehtii minän samastumisiin, heijastuksiin ja kuviin liittyvä hunnuttuminen sanomattoman reaalisen ympärille. Fantasma ikään kuin kehystää reaalista ja ylläpitää siten täyttymättömään puutteeseen perustuvaa halua ja suojelee subjektiä symbolisen järjestelmän murtumiselta merkityksettömyyteen. (Lacan 2008: 294–295, 320, 363, *passim.*; 2006: 653–654; Borch-Jacobsen 1991: 150; Kurki 2004: 205–206.) Lacanilaisessa traditiossa fantasmaattisen kuvallisuuden voi ajatella näin toimivan esimerkiksi materiaaliseen tekstipintaan nähden representatiivisesti laittamalla mykät ja merkityksettömät elementit edustamaan kuvallisesti jotakin merkityksellistä.

Kuvallisuuden tarkastelu sulkee tutkielman analyttiset käsittelyluvut, mutta kuten ellipsin materiaalisuuteen ja minän häivyttämiseen, kuvallisuuteenkin palataan luvussa 5, jossa tarkoitukseni on pohtien käsittelyluvuissa esitettyä keskittyä erityisesti *Il castello*-teoksen nostattamiin ajatuksiin ei-minkään esittämisestä.

## 2 *Il castello dei destini incrociati* ja valkean sivun materiaalisuus

Tässä luvussa on tarkoitus lähestyä tutkimusongelmaani mahdollisimman konkreettisesti Calvinon teosten suhdetta transsendenttiin selvittämällä tekstiesimerkkien kautta, kuinka ei-minkään esitettävyyden ongelma liittyy juuri Calvinolle tyypilliseen apofaattisuuteen. Ellipsit ovat näennäisesti ilmeisiä apofaattisuuteen kytkeytyviä figuureja, mutta viittaavat siltikin enemmän puhuttuun kuin hiljaisuuteen kielten täten aivan jostain muusta kuin apofaattisuudesta. Käsitellen elliptisyyttä näin ollen lähtökohtaisesti ongelmallisena apofaattisena piirteenä ja luonnostelen tapaa ymmärtää ellipsejä toisin. Tämä toinen tapa pohjaa Calvinon taipumukseen hyödyntää kirjoituksen materiaalisuutta, sillä juuri materiaalisuuden kautta voidaan ajatella ellipsejä merkityksenmuodostuksen keskeyttävänä tekijänä, joka ei automaattisesti viittaa mihinkään poisjätettyyn sanottuun vaan pysyy mykkänä. Esimerkkejä sekä materiaalisuudesta että elliptisyydestä löytyy runsaasti kirjailijan koko tuotannosta, mutta keskeisin kohdeteksti on tässä yhteydessä *Il castello*-teos. Erityisesti teoksen kolmanneksi viimeisessä tarinassa ”Due storie in cui si cerca e in cui si perde” (”Kaksi tarinaa etsimisestä ja löytämisestä”) esitetty korteista muodostuvan sommitelman keskukseen jäävä ellipsi antaa hyvän johtolangan pohtia materiaalisuuden ja elliptisyyden yhdistelmää apofaattisena keinona.

Siinä missä ellipsit figuureina voidaan erottaa yhteydestään retoriikan oppikirjan esimerkeiksi, apofaattisen poetiikan kannalta merkittäviä ellipseistä tulee vasta tulkinnan kautta: pelkkä mekaanisten poistotoimenpiteiden tunnistaminen ja luettelointi eivät vielä oikeuta liittämään elliptisyyttä apofaattisuuden piiriin vaan tällaisen kytkennän on saatava tukea muilta Calvinon poetiikan piirteiltä. Tämän vuoksi elliptisyyttä ja materiaalisuutta on aluksi tarkasteltava laveasti ja yleisesti Calvinon koko tuotannon näkökulmasta (2.1), minkä jälkeen vasta päästään koettelemaan ja pohtimaan tarkemmin materiaalisuuden elliptisyyttä *Il castello*-romaanin antaman esimerkin valossa (2.2).

## 2.1 Elliptisyys ja materiaalisuus kertomisen keinoina

Suurin osa Calvinon teoksissa käytetyistä ellipseistä noudattaa johdannossa esitettyä klassisen ellipsin määritelmää, jossa poisjätön tuottama tekstipinnan materiaalisuus ei ole merkittävää. Eipuheen tai materiaalisuuden sijaan tällaiset ellipsit toimivat kertomisen keinoina siten, että poisjätetyt jäsenet ovat helposti täydennettävissä joko puhujalle oletettujen intentioiden tai kielen vaatiman rakenteen avulla. Näin esimerkiksi novellissa ”Quanto scommettiamo?” (”Paljonko lyödään vetoa?”) kosmokoomisten kertomusten avainhahmon Qfwfq:n lyödessä vetoa dekaani (k)yK:in kanssa tähtien syttymisestä aikana, jolloin syttymistä tai tähtiä ei vielä ollut olemassa, tähtien yhtäkkiä syttyessä hämmentyneen dekaani (k)yK:in selittely-yritys katkeaa ellipsiin: ”– Eh, ma accendarsi non vuol mica dire quello lì... – cominciava (k)yK, col solito suo sistema di spostare la questione sulle parole” (TC: 84) (”– Niin-niin, mutta ei kai syttyminen tuollaista ole... (k)yK yritti tapansa mukaan saivarrella sanoilla” (KK: 100). Vaikka syttymisestä puhuminen ennen koko ilmiön ilmenemistä viittilöikin puheen mahdottomuuteen, (k)yK:in puheessa ellipsi ei osoita tähän mahdottomuuteen vaan merkitsee puheen tai ajatuksen jatkumista, jolloin lukija voi olettaa poisjätetyksi dekaanin selvityksen siitä, mitä hän tarkoitti syttymisellä. Toisaalta ellipsin voi tulkita yksinkertaisesti toimivan pelkkänä päälle puhumisen merkinä samaan tapaan kuin *Il castello*-teoksen kirotn morsiamen kertomuksessa (”Storia della sposa dannata”), jossa nuoren soturin ja soturittaren dialogissa esiintyy paljon elliptisyyttä: ”– La tua cortesia merita un guidardone, doveva aver detto la donna del bosco. ”– Scegli il premio che preferisci: io posso darti la ricchezza, oppure... / – Oppure? – ...Posso darmi a te” (CDI: 23) (”– Ansaitset palkkion huomaavaisuudestasi, metsän neidon täytyi sanoa – Valitse kumpi tahansa: Voin antaa sinulle vaurauden, tai... / – Tai? / – ...Voin antaa itseni”). Calvino käyttää hyvin paljon ellipsejä henkilöhahmojen vuorosanoissa eräänlaisena keinona tehdä repliikeistä luontevia keskeytyksineen epäröinteineen.<sup>29</sup> Konventionaalinen tapa käyttää ellipsejä imitoimaan luonnollista puhetta on ollut suosiossa 1700-luvulta lähtien, mutta vaikka tällä tavalla on oma ikoninen muotokielensä ja historiansa (Henry 2001: 141–143), sen tulkitseminen selkeästi apofaattiseksi on vaikeasti perusteltavissa.

---

<sup>29</sup> Puhekielelle ominainen elliptisyys tai epäjatkuvuus voidaan periaatteessa tulkita äänen materiaalisuuden imitoimiseksi. Kirjallisuuden oraalisuutta ja äänen materiaalisuutta on tutkittu laajasti, eikä sitä voida jäänneettömästi erottaa kirjoituksen materiaalisuudesta (ks. esim. Ong 2002: 7-8), mutta tässä joudun rajaamaan sen tutkimukseni ulkopuolelle.

Henkilöhahmojen vuorosanoissa esiintyvät ellipsit ovat luonnollisesti monilukuisimpia ja tiiviimmin kiinni puheen tavanomaisessa elliptisyydessä, mutta myös kerronnassa niitä on paljon. Tällaisten ellipsin muotoja tapaa Calvinon kaikissa teoksissa, sillä ne ovat melko tavanomaisia kertomisen ja yleisen kielenkäytön välineitä. Kuitenkin useammin kuin vuorosanoissa kerronnassa ellipsit vaikuttaisivat silkan puheen jäljentämisen sijaan antavan lukijalle aktiivisen roolin poistetun jäsenen täydentämisessä. *Il sentiero dei nidi di ragno* -teoksen päähenkilön, Pinin kirjoittamaan opettelua kuvataan ellipsillä, jonka poisjätetty jäsen on vaikeuksitta arvattavissa. Pinille tuottaa vaikeuksia siirtää kirjoitettuun muotoon huudahdus, *Viva l'Italia, Viva le Nazioni Unite*, joten hän päättää harjoitella helpommilla sanoilla: "[c]i pensa un po' su, poi comincia: un ci, un u, un elle..." (SNR: 68) ("Pin mietti hetken ja aloitti sitten: pee, ee, är..."). Kyseinen vaatimaton rivous on vielä helposti lukijan täydennettävissä, mutta näin ei ole esimerkiksi Palomarin ellipseihin päättyvissä havainnoissa loputtomasti leviävästä ruohokentästä (ks. P: 32–34) tai kosmokoomisessa novellissa "Le conchiglie e il tempo" ("Simpukankuoret ja aika"), jossa simpukka-Qfwfq syyttää ihmisiä nilviäisten historian unohtamisesta ja päättää paasauksensa mahdollisesti päättymättömään listaan: "La vostra storia è il contrario della nostra, [--] di ciò che [--] non è arrivato, di ciò che per durare è perso: la mano che modellò il vaso, gli scaffali che bruciarono ad Alessandria, la pronuncia dello scriba, la polpa del mollusco che secerneva la conchiglia..." (TC: 351) ("Teidän historianne on meidän historiamme vastakohta, sen [--] joka jäädäkseen olemaan on hävinnyt: käsi joka muotoili ruukun, Aleksandriassa palaneet kirjahyllyt, [kirjurin ääntämys,] nilviäisen liha joka eritti simpukan...[.]") (KK: 303)<sup>30</sup>. Simpukoiden vain kadonneina tallentuneista asioista koostuva historia ja Palomarin oletetut ajatuskulut poistettuina jäsenenä eivät enää anna täydennyksen ohjenuoraksi mitään sovittua sääntöä. Toki tällaisetkin ellipsit ottavat tietyn alan, rajaavat tietyn mahdollisten merkittyjen joukon (esim. lista kadonneista asioista), mutta korostavat avoimutta ja vapaata täydennettävyyttä, mahdollisuutta ajatuksen, havainnoinnin tai puheen jatkua määrättömästi *ad infinitum*.

Täydennettävyys, mahdollisuus, avoimuus ja kuvittelu ovat avainasemassa veistettäessä elliptisyydestä esiin Calvinon poetiikalle ominaista apofaattisuutta, sillä poisjätetyn jäsenen alan

<sup>30</sup> Käännöksen sujuvuudesta huolimatta Ryömä unohtaa luettelosta kirjurin ääntämyksen ("la pronuncia dello scriba") ja lisää tuntemattomasta syystä neljännen pisteen katkelman ellipsiin. Calvino käyttää nimenomaan kolmea pistettä, jolloin listan jatkuvuus korostuu. Neljännen pisteen käyttäminen tarkoittaisi tässä yhteydessä, että luettelo loppuu tietyssä pisteessä.

hipoessa ääretöntä, voidaan myös ellipsin katsoa viittilöivän kohti sanomatonta transsendenttia. Ellipsin avoimuutta ei voida kuitenkaan ottaa yksioikoisesti annettuna: useasti Calvinon teosten ellipsit viittaavat kyllä kuvitteluun ja täydentämiseen, mutta poisjätetyn ala pysyy tarkoin rajattuna. Edellä mainitussa kirotun morsiamen tarinassa kertojan tulkinta soturin pöydälle latomista korteista päätyy ellipsiin, jossa soturin ja soturittaren kohtaamisen kliimaksi on jätetty kuvaamatta ja jonka ala on siten laajennettavissa vain tietyssä kontekstissa:

Per il seguito del racconto dovevamo lavorare d'immaginazione: lui era già nudo, lei slacciò l'armatura appena indossata, e di tra le piastre di bronzo il nostro eroe raggiunse una mammella tonda e tesa e tenera, s'insinuò tra il ferreo cosciale e la tiepida coscia... Era di carattere riservato e pudico, il soldato, e non si dilungò in particolari [--]. (CDI: 23.)

Jatkaaksemme tarinaa meidän täytyi käyttää mielikuvitustamme: soturi oli jo alasti, soturitar riisui panssarin, jonka hän oli hädin tuskin juuri saanut päälleen, ja pronssilevyjen välistä sankarimme tarttui pyöreään, kimmoisaan ja hellään rintaan, ujutti itsensä rautaisten jalkasuojusten ja lämpimän reiden väliin... Luonteeltaan varautunut ja vaatimaton soturi ei viivytellyt yksityiskohdissa [--].

Kertoja ottaa aluksi ikään kuin esilukijan roolin, kuvittelemalla korttien perusteella mykän hahmon kertomusta omaan suuntaansa ja ikään kuin houkuttelee lukijan jatkamaan kuvittelua siinä, missä hän itse lopettaa. Huvittavasti itse soturi ei teoksessa sano mitään vaan hänen kainosteleva vaikenemisensäkin on kertojan tulkintaa. Näin ellipsi sensuroi rakkauskohtauksen kliimaksin nimenomaan kertojan mielikuvituksellisessa tulkinnassa, jolloin poisjätetty jäsen on lukittu oletuksiin kertojan soturin kertomukseen liittämistä omista kuvitelmissa. Ellipsin avoimuus vaikuttaisi tällä tavoin olevan erottamattomissa tekstin laajemmasta tulkinnasta, täydentämiseen ja kuvittelemiseen yllyttävät ellipsit eivät itsessään sisällä yhteyttä transsendenttiin. Voidaan kuitenkin hahmotella alustavaa elliptisyyden apofaattisuutta koskevaa sääntöä, joka tulee esiin rinnastettaessa edelliseen katkelmaan paljon hienovaraisemmalla poisjätetyn rajauksella toimiva ellipsi *Le città*-teoksessa: Tamara on kaupunki, joka esittää kaikki esineet ja asiat vain toisten asioiden tai esineiden merkkeinä, jolloin siellä matkaava ei koskaan saa tietää kaupungin todellista olemusta vaan omaksuu kaupungin itseensä ja alkaa nähdä sen ulkopuolellakin pelkkiä merkkejä.

Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo. Fuori s'estende la terra vuota fino all'orizzonte, s'apre il cielo dove corrono le nuvole. Nella forma che il caso e il vento danno alle nuvole l'uomo è già intento a riconoscere figure: un veliero, una mano, un elefante... (CI: 14.)

Matkaaja lähtee Tamarasta tietämättä millainen kaupunki tämän tiuhan merkkikuoren alla todellisuudessa on, mitä se sisältää tai kätkee. Kaupungin ulkopuolella avautuu maa tyhjänä horisonttiin asti, avautuu taivas jolla pilvet kiitävät. Muodosta, jonka tuuli sattumoisin antaa pilvelle, matkaaja on jo tunnistamassa hahmoa: purjelaiva, käsi, elefanti... (NK: 17.)

Tamaran, jonka kadut ovat kirjoitettuja ("come le pagine scritte" (CI: 13)), voi katsoa viittaavan epäsuorasti kirjoituksen lisäksi myös elliptisyyden luonteeseen: mitä enemmän lukijalle annetaan tilaa täydentää ellipsin poisjättämä sisältö tai muoto, sitä hatarampi poisjätetyn jäsenen ontologinen status on. Merkittömyydessä Tamaran ulkopuolella kuvataan olevan vain kiviä ja puita, tyhjää maata ja pilvistä taivasta, kunnes tuuli alkaa antaa pilvelle merkkejä, joiden loputtomat mahdollisuudet ilmaistaan ellipsillä. Sen lisäksi että kyseisen ellipsin poistama lista on käytännössä ääretön (kaikki ne muodot, joita pilvestä voi tunnistaa), itse pilvi kaikessa hataruudessaan on loistava kuva poisjätön sisällön suhteesta aktuaaliseen todellisuuteen. Se mitä kaupunki todella on ilman merkkejään, ei mitään mutta silti jotain, on samoin kuin pilvi, joka saa tunnistettavat hahmonsensa vain merkkien kautta. Näiden merkkien luetteloinnin rajoina ovat ainoastaan kuvittelukyvyyn rajat. Tässä ei toki voida ratkaista sitä, onko poistettua jäsentä olemassa ylipäänsä ollenkaan, mutta yhtä kaikki voidaan todeta, että näissä tapauksissa ellipsien oletettu sisältö ei palaudu tekijän mielessä tai edes kielellisistä rakenteista pääteltävissä olevaan sisältöön. Oleellista tässä yhteydessä ei ole niinkään poisjätetyn sisältö vaan ellipsit sisällön kuvaamattomuuden merkeinä.

Vaikka vain harvat kirjailijan teoksissa esiintyvät ellipsit ilmaisevat kuvaamisen mahdottomuutta, on mielenkiintoista, että juuri mahdottomuuteen yhdistyvissä tapauksissa tuntuisi toistuvan yhteys tekstipinnan materiaalisuuteen. Materiaalisuuden ja elliptisyyden kytkös nousee havainnollisesti esiin postuumisti kootussa kirjassa *Sotto il sole giaguaro* ("Jaguaarimaisen auringon alla") novellissa "Re in ascolto" ("Kuningas kuuntelee"). Siinä valtaistuimelleen jähmettynyt paranoidinen kuningas yrittää tulkita temppelissään kuulemiaan koputuksia morsetuksena, viesteinä hänen alamaistensa suosioista tai epäsuosioista:

Ma non ti basta: se le percussioni susseguono con regolarità devono formare una parola, una frase... [--]  
"Maestà... noi fedeli vegliamo... sventeremo le insidie... lunga vita..." [--] No, non vieni fuori nulla del genere. [--] "Cane bastardo usurpatore... Vendetta... Cadrai..." (SSG: 63.)

Mutta se ei riitä sinulle [kuninkaalle]: kun kopaukset kerran toistuvat säännöllisin väliajoin, niiden täytyy muodostaa jokin sana tai lause... [--] "Teidän ylhäisyytenne...me...uskolliset alamaisenne... vesitämme kaikki juonet... kauan eläköön..." [--] Ei, ei se ollut mitään sinnepäinkään. [--] "Koirra, äpärrä, vallananastaja... kosto... syöksemme sinut istuimelta..." [--].

Katkelman ellipsien voi nähdä esittävän kuninkaan yritystä saada selvää viestistä tai viittaavan niihin sanoihin, joista kuningas ei saanut selvää. Kuitenkin kaikesta huomaamattomuudestaan huolimatta kyseisen katkelman voi sanoa olevan selkämmin apofaattinen kuin edellä esiteltyjen lainausten, sillä poisjätettyjen jäsenten sisältö on ratkeamaton. Novellissa ei paljasteta, mitä koputukset lopulta tarkoittavat, eikä kuningas pysty päättämään kahden tulkinnan välillä. Pisteet sanojen välillä kuvaavat ikonisesti kuninkaan kuulemaa koputusta, joka itsessään vailla tulkintaa on merkityksetöntä, pelkkä pohja, jolta suosiollinen tai vahingollinen tulkinta nousee. Calvino itse asiassa toistaa tätä merkityksettömältä pinnalta tulkitsemisen motiivia myöhäistuotannossaan varsin itsepintaisesti: *Il castello* esittää kokonaan tulkintaa tarokkikorttien kuvista, *Le città*-teoksen Kublai tulkitsee kaupunkikuvauksia Polon tuomista mykistä esineistä, eleistä ja ilmeistä, Palomar koettaa selittää rastaiden laulua analysoimalla sitä kommunikaationa. Vaikka vain harvoissa kohdissa elliptisyys ja materiaalisuus esiintyvät edellisen katkelman tapaan yhteydessä toisiinsa, voidaan kuitenkin alustavasti todeta, että elliptisyys saa Calvinolla selvästi apofaattisia piirteitä yhdistyessään avoimeen täydentämiseen ja tekstipinnan materiaalisuuteen.

Kuten Calvinon klassiset ellipsit myös suurin osa materiaalisuuteen viittaavasta aineistosta ennemminkin synnyttää puhetta kuin vaientaa sitä. Miltei jokaisessa Calvinon teoksessa lukijan edessä olevaan tekstin materiaalisuuteen viitataan joko suoraan tai allegorisesti, jopa niin että tiettyjen värien, mustan, valkoisen ja harmaan, mainintojen yhteydessä kirjailijan voidaan katsoa viittaavan säännönmukaisesti valkoiseen paperiin, mustiin kirjaimiin ja näiden sekoitusta merkitsevään mieleen (ks. Belpoliti 2006: 297–314). Calvino on tunnettu metafiktiivisyydestä sekä kirjoittamisen ja lukemisen tematisoimisesta teoksissaan, mutta tällainen materiaalisuudesta kertominen ei suoraan osoita vielä apofaattiseen konkreettisen paperin tai painomusteen läsnäolevaan mykkyyteen. Hyvän kokoavan esimerkin antaa kosmokoominen novelli ”La forma dello spazio” (”Avaruuden muoto”), jossa kertoja jahtaa Ursula H’x:ksi nimettyä naismaista olentoa tilassa, joka viittaa sekä vektoreihin jaettuun avaruuteen että kirjan sivun riveihin. Kirjoituksen materiaalisuus saa novellissa toimia koomisesti päähenkilön ja hänen kilpakosijansa luutnantti Fenimoren taisteluaireenana:

Quelle che [--] erano simili in effetti a righe di scrittura corsiva tracciate su una pagina bianca [--], e così ci inseguivamo, io e il Tenente Fenimore, nascondendoci dietro gli occhielli delle “I”, specie le “I” della parola “parallele” [--] e attendere che passi Fenimore per fargli lo sgambetto e trascinarlo per i piedi facendogli sbattere il mento contro il fondo delle “v” e delle “u” e delle “m” e delle “n” [--]. (TC: 119.)

Nämä radat [--] muistuttivat itse asiassa kirjoituskirjaimin kirjoitettuja rivejä, ~~puhtaalle~~ [valkoiselle]

sivulle kirjoitettuja [--]. Näiden sanojen tavoin seurasimme toisiamme, minä ja luutnantti Fenimore, piilouduimme l:n silmukan taakse, nimenomaan sen l:n joka esiintyy sanassa paralleeli [--] ja minä odotellakseni että Fenimore ohittaisi minut jotta sitten voisin tehdä hänelle jalkakampin ja raahata häntä nilkoista ja rusautella hänen leukaansa v:n ja u:n taikka m:n ja n:n pohjiin [--]. (KK: 147.)<sup>31</sup>

Kirjoitusmerkkien materiaalisuus toimii kyseisessä katkelmassa miljöönä tapahtumille eikä sillä siten juurikaan ole tekemistä apofaattisuuden kanssa, mutta esimerkissä viitataan kuitenkin materiaalisuuden kirjoitusta avoimempaan muotoon, kirjoittamattomaan sivuun, jolla voisi arvella olevan syvällisempi yhteys ei-sanomiseen. ”Pagina bianca” on ilmaus, jota Calvino käyttää viittaamaan yksinkertaisimmillaan konkreettisen kirjoituksen puuttumiseen sivulta. Tietysti valkoinen sivukin toimii kertomisen keinona: esimerkiksi *Le città*-romaanin arkipäiväisyyteensä katoavan Phylliksen kaupungissa, jonka kaikki silmät näkevät kuin lukisivat valkoista sivua (CI: 92). Sama funktio sillä on Calvinon tunnetuimmassa romaanissa *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, jossa valkoinen sivu saa seksuaalisiakin konnotaatioita julmana haavana (”quel bianco crudele come una ferita” (SNIV: 42)), jonka Lukija pyrkii ylittämään etsimällä maanisesti jatkoa aloittamalleen tarinalle (vrt. de Lauretis 1989: 75–76). Tästä huolimatta valkoinen tai kirjoittamaton sivu resonoi edellä esiteltyjen ellipsien avoimuuden kanssa kiehtovalla tavalla: kuten ellipsisissä poisjätetyn jäsenen puuttuminen, samoin materiaalisen kirjoituksen puuttuminen kysyy kuvittelua ja täydentämistä.

Yllättävästi Calvinon melko vähäiselle huomiolle jääneessä kirjassa *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* kirjoittamattoman sivun valkoisuus osoittaa juuri edellä kuvaillulla tavalla avoimuuteen. Kokoelman päättävän novellin ”I figli di Babbo Natale” (”Joulupukin lapset”) lopussa esitetään näennäisesti irrallinen tarina sudesta ja jäniksestä. Kertojan kuvatessa suden ja tämän seuraaman jäniksen jäljet yksinomaan mustalla ja lumen ja jäniksen turkin puolestaan valkoisella, epilogimainen satu rinnastuu selvästi kirjoittamisen jättämiin mustejälkiin ja kirjoittamattomaan sivuun:

Il lupo vedeva sulla neve le impronte del leprotto e le inseguiva, ma tenendosi sempre sul nero, per non essere visto. Nel punto in cui le impronte si fermavano doveva esserci il leprotto, e il lupo uscì dal nero, spalancò la gola rossa e i denti aguzzi, e morse il vento.

---

<sup>31</sup> Sinänsä erinomaisissa Calvino-suomennoksissa on sen verran epätarkkuuksia, että en koe aiheelliseksi antaa perusteita jokaiselle muuttamalleni käännökselle erikseen, ellei se ole merkittävää tulkinnan kannalta, kuten tässä. Ryömä kääntää Calvinolla toistuvan ilmaisun ”una pagina bianca” oudosti ilmaisuksi ”puhtaalle paperille”, mikä hämärtää yhteyttä kirjoittamattomaan sivuun.

Il leprotto era poco più in là, invisibile; si strofinò un orecchio con una zampa, e scappò saltando.

È qua? è là? no, è un po' più in là?

Si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina. (MSC: 78)

Susi näki lumessa jäniksen jäljet ja seurasi niitä mutta pysytellen koko ajan pimeässä jotta olisi näkymättömissä. Paikassa, jossa jäljet päättyivät, täytyi olla jäniksenpoikasen ja susi tuli pimeästä, avasi punaisen kurkkunsa ja terävät hampaansa ammolleen ja puraisi tuulta.

Jäniksenpoikanen oli hiukan kauempana, näkymättömissä, se raaputti korvaansa käpälällään ja loikki pakoon.

Onko se täällä? Ei, onko se vähän kauempana? Ei näkynyt muuta kuin lumen pinta, valkoinen kuin tämä sivu. (M: 142–143)

Katkelman susi vertautuu lukijaan, joka jahtaa kertomuksesta merkityksiä mutta tuleekin yllättäen kirjan loppuun, jolloin lumi vastaa kirjoittamattoman sivun valkoisuutta. Lumen määrätön ulottuminen (”distesa”) antaa ymmärtää jonkin näkymättömän jatkuvan valkoisuuden jäljettömällä lakeudella tavalla, joka muistuttaa ellipsin poisjätetyn jäsenen rajatonta laajenemista kuvaamattomiin. Franco Ricci (2001) analysoi samaa kohtaa lähes samoin sanoin mutta painottaa lumen valkoisuutta ja hiljaisuutta yksinomaan visuaalisuuteen pohjaavan kirjoittamisen rajana rinnastaen katkelman Palomarin kuolemaan (90–91). Valkoisuus osoittaa kyllä rajan aistihavainnolle, mutta Ricci jättää huomioimatta Calvinon teoksissa esiintyvän kuvittelun ja täydentämisen merkityksen. Vaikka katkelmassa sivun materiaalista valkoisuutta käytetään kuvaamaan kerrottua elementtiä, lunta, eikä toisinpäin, teksti kuitenkin viittilöi kirjoittamattoman sivun materiaalisuuteen nimenomaan omana rajanaan: kertomuksen loputtua jää vain sivun valkoinen pinta, jossa kertomus voi jatkua ainoastaan kuvitteluna.

Teosten loput ovat Calvinolla aina tietoisia tekstin konkreettisesta vaikenemisestä ja niihin tullaan kiinnittämään huomiota jatkossakin. Tässä yhteydessä erityisen kiehtova on *Il cavaliere inesistente*-romaanin lopetus, joka samalla tavoin päättyy valkoiseen rajattomuuteen. Calvinon Boiardolta ja Ariostolta lainaama naissoturi Bradamante paljastaa kirjan lopussa itsensä teoksen sisältämää tarinaa kirjoittavaksi sisar Teodoraksi. Teodora-Bradamante ei päättää tarinaansa konventionaaliseen tapaan vaan heittäytyy itse tulevan tarinan vietäväksi.

Non saluto nemmeno la badessa. Già mi conoscono e sanno che dopo zuffe e abbracci e inganni ritorno sempre a questo chiostro.

Ma adesso sarà diverso... Sarà... Dal raccontare al passato, e dal presente che mi prendeva la mano nei tratti concitati, ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo. Quali nuovi standardi mi levi incontro dai pennoni delle torri di città non ancora fondate? quali fumi di devastazioni dai castelli

e dai giardini che amavo? quali impreviste età dell'oro prepari, tu mal padroneggiato, tu foriero di tesori pagati a caro prezzo, tu mio regno da conquistare, futuro... (NA: 407.)

Minä en edes hyvästele abbedissaa. He tuntevat minut täällä ja he tietävät, että taistelujen ja syleilyjen ja pettymysten jälkeen minä aina tulen takaisin tähän luostariin. Mutta ei nyt... Nyt...

Minä kerroin menneessä ajassa, ja jännittävinä hetkinä otti preesens minun käteni käteensä, mutta nyt, oi tulevaisuus, minä olen hypännyt ratsusi selkään. [-] Millaisia kultaisia aikoja sinulla on minun varalleni, sinulla jota ei voi käskää, sinulla jonka aarteet on maksettava kalliisti, sinulla, valtakunta jonka minä valloitan, tulevaisuus... (REO: 97.)

Huolimatta siitä, että sivujen valkoisuus mainitaan jo aikaisemmin (ks. NA: 339, 380), lopun ellipsi viestii siirtymää kertomuksesta valkoisen sivun transsendentille alueelle, jonka kertoja yhdistää tulevaan. Tietyllä tavalla koko teosta halkovana kätkeytyä jännitteenä toimii kertojan halu tähän tuntemattomaan tulevan valkoisuuteen, mistä osoituksena on esimerkiksi hänen keksimänsä olemattoman ritari Agilulfon valkoinen haarniska ja nimitys ”Il cavaliere bianco” (”valkoinen ritari”) (vrt. Petersen 2007: 90–92). Ellipsin ala vaikuttaisi tässä risteävän lopun valkoisen sivun kanssa: se, mitä ellipsillä jätetään kertomatta viittaa valkoisen sivun materiaalisuuden kanssa samaan potentiaan – tai itse asiassa valkoinen sivu ei viittaa, se on potentiaalisen kirjoituksen paikka. Bradamante-Teodoran tulevaisuutta on itse asiassa kovin vaikea ajatella poisjätettynä jäsenenä, ennemminkin ellipsi ei tässä jätä mitään pois vaan ilmaisee toisaalta sivun materiaalisuutta toisaalta kuvattavan kohteen transsendentaalisuutta.

Vaikka tavanomainen elliptisyys ei ole Calvinolla tulkittavissa mitenkään syvällisesti apofaattiseksi, muutamat esimerkit antavat ymmärtää, että etenkin yhteydessä avoimeen täydennettävyyteen, kuvittelun tuottamiseen tai materiaaliseen sivun valkoisuuteen, ellipsillä on selkeä yhteys sellaiseen kuvaamattomaan tai sanomattomaan, joka on tyypillinen nimenomaan Calvinon metatekstuaalisille kertomuksille. Johdattavasti esitelty *Il castello*-kirjan korttiasetelman ellipsöity keskus vaikuttaisi tässä valossa lukeutuvan näihin esiintymiin, mutta tämän toteaminen vaatii tarkempaa analyysia.

## 2.2 Kysymys ellipsin materiaalisuudesta

Analysoitaessa *Il castello*-teoksen korttiasetelman tyhjäksi koverrettua keskusta on eittämättä pidettävä myös mielessä edellä mainittu kirjoittamattoman sivun materiaalisuuden,

potentiaalisuuden ja tulevan nivoutuminen ellipsiin. Kuitenkin toisin kuin edellä romaani *Il cavaliere inesistente, Il castello* ei näyttäisi puhuvan tulevasta vaan menneestä. Kirjan mykiksi tulleet hahmot yrittävät kertoa korteilla mennyttä tarinaansa, joka selittäisi, mikä toi heidät linnaan tai majataloon, jopa niin, että tuleva ei enää kosketa hahmoja, kuten kertojan ajattelua tai muistiinpanoja imitoiva teksti toteaa: ”[–] ogni d’avvenire sembravamo svuotati, sospesi in un viaggio né terminato né da terminare” (CDI: 8) ([–] ”aivan kuin meidät olisi tyhjennetty kaikesta tulevasta, laitettu matkalle, joka ei ollut päättynyt eikä tulisi päättymään”). Kertojan havaintojen, tulkintojen ja selitysten kautta hahmot tulevat tunnistettaviksi, mutta kertojan korteista tekemissä tulkinnoissa ei ole kyse tulevasta vaan menneisyydestä. Kirjan molemmissa osioissa tarinoiden kokonaisuus esitetään lukijalle sommitelmana korteja, mutta kirjassa ei ole klassista käännettä, joka jollakin tavalla muuttaisi hahmojen tai kertojan suhtautumista tulevaan: ikään kuin hahmot olisi laitettu kiirastuleen tai helvettiin selvittämään ja korjailemaan omaa menneisyyttään (vrt. Schneider 1980: 74). Tämän perusteella *Il castello*-teoksessa näyttäisi olevan kyse jostain muusta kuin kirjoittamattomuuteen liittyvästä tulevasta, ja sitä pitää sitä analysoida omana kokonaisuutenaan.

Kokonaisuutena *Il castello* kytkeytyy kehyskertomuksiansa kautta hyvin tiiviisti apofaattiseen kielenkäyttöön ja sitä kommentoivaan traditioon: henkilöahmot ovat mykkiä ja pysyvät vaiti kuin Parsifal Amfortaksen linnassa, mutta heidän hiljaisuuttaan kehystää korttien tulkintoja tuottava kertojan periksi antamaton pulina, joka saa teoksen tarinoimaan tunnetuimmille esikuvillemme, Chaucerin *The Canterbury Tales* -teokselle ja Boccaccion *Il Decameron*-kokelmalle uskollisesti. Sama motiivi, sanojen tuottaminen puhumattomista kuvista, yhdistää molempia kirjan osia (”*Il castello dei destini incrociati*” ja ”*La taverna dei destini incrociati*”), jotka muuten poikkeavat toisistaan merkittävästi. Sanomattomuudella ja kuvista tuotetulla kerronnalla tuntuu niissä olevan jossakin määrin eri merkitys, joka heijastuu myös teoksen materiaalisiin elementteihin kuten sommitelmien muotoon, joten on tärkeää aluksi valottaa osien eroja ja yhteyksiä suhteessa teoksen esittämään ontologiaan.

Tarokkikortit rakentavat teoksen molempien osioiden esittämää käsitystä todellisuudesta, joka on vakaimmillaankin hämärän peitossa. Kirjan toisessa osiossa (”*La taverna*”) majatalon ulkopuoli, paikka, josta henkilöahmot ja kertoja ovat tulleet majataloon, on pelkkää pimeyttä:

Veniamo fuori dal buio, no, entriamo, fuori c'è buio, qui si vede qualcosa, in mezzo al fumo, la luce è fumosa, forse di candele, però si vedono i colori, dei gialli, dei blu, sul bianco, sulla tavola, macchie

colorate, rosse anche verdi, coi contorni neri, disegni su rettangoli bianchi sparpagliati sul tavolo. C'è dei *bastoni*, rami fitti, tronchi, foglie, come fuori prima, delle *spade*, che ci danno addosso colpi taglienti, d'in mezzo alle foglie, le imboscate nel buio dove c'eravamo perduti, per fortuna alla fine abbiamo visto una luce, una porta, c'è degli *ori* che brillano, delle *coppe*, questa tavolata con bicchieri e piatti [--]. (CDI: 51, kursiivi alkup.)

Me tulemme pimeästä, ei, me käymme sisään; ulkona on pimeää, täällä voi nähdä jotain; savun seassa, valo on utuista, ehkä kynttilästä, kuitenkin näemme värejä, keltaisia, sinisiä, pöydällä, valkoisella pohjalla, värillisiä läikkiiä, punaisia, ja vihreitä, mustilla ääri viivoilla, hahmoteltuna valkoisiin suorakulmiohin pöydällä. Täällä on *sauvoja*, paksuja oksia, tukkeja, lehtiä, kuten ulkona, ennen tätä, viiltäviä *miekkoja*, lehtien seassa, väijytyksiä pimeässä, jossa me olimme eksyksissä; onneksi huomasimme lopulta valon, ovi; täällä on *lantteja*, jotka kimaltavat, *maljoja*, pöytä täynnä laseja ja lautasia, [--].

Korteilla kertovien hahmojen sanotaan tulevan pimeydestä, mutta heti perään tämä kielletään: ulkopuolen pimeys tulee ymmärretyksi vasta jälkikäteisesti sisällä majatalossa, jossa pimeys onkin jo muuttunut menneisyydeksi.<sup>32</sup> Hengästynyt ja katkonainen kerronta viestii ulkopuolella toisaalta tapahtuneen jotain, mitä kertoja ei tarinoiden tulkinnoissaan pysty muistamaan, toisaalta se imitoi mukautumista uuteen kieleen. Tarokkikortit ovat hahmojen yhteisen kielen merkitsijöitä, sillä vain niiden kautta majataloon tulleet ihmiset alkavat jäsentää ympäristöään ja menneisyyttään: sauvat yhdistyvät oksiin ja miekat vainoojien väijytykseen, lantit puolestaan liittyvät majatalossa kultaisina loistaviin kolikoihin ja maljat ruokailuvälineisiin, eivätkä henkilöt ymmärrä värejä tai ääri viivojakaan muuten kuin korttien kuvituksen kautta. Hahmot eivät voi kirjaimellisesti puhua siitä pimeydestä, joka jää korttien kuvakielen ulkopuolelle ja jota kuvataan sauva-korttien avulla metsäksi. Majatalon ulkopuolisessa pimeydessä ei ole mitään, kaikki ulkopuolinenkin tulee ymmärretyksi vain korttien viittauksien avulla.

Ensimmäisessä osuudessa ("Il castello") asetelma vaikuttaisi olevan lähtökohtaisesti päinvastainen, sillä siinä kortit kuvataan sen perusteella, kuinka ne muistuttavat jotakin ulkomaailmassa:

Erano tarocchi più grandi di quelli con cui si gioca in partita o con cui le zingare predicano l'avvenire, e vi si potevano riconoscere a un dipresso le medesime figure, dipinte con gli smalti delle più preziose miniature. Re regine cavalieri e fanti erano giovani vestiti [--] Arcani Maggiori parevano arazzi d'un teatro di corte; e coppe denari spade bastoni splendevano come imprese araldiche ornate da cartigli e fregi. (CDI: 7.)

---

<sup>32</sup> Tällainen rakenne, jossa todellisuus tuotetaan jälkikäteisesti toistuu Calvinolla usein, etenkin kosmokoomisissa kertomuksissa ja *Le città*-teoksessa, mutta harvoin näin tiiviissä muodossa. Ks. tämän tutkielman luku 4.

Ne olivat tarokkikortteja, suurempia kuin ne, joita käytetään tavanomaisissa peleissämme tai ne joita mustalaiset käyttävät ennustamisessa, mutta niistä oli mahdollista erottaa enemmän tai vähemmän samoja hahmoja kuin mitä on maalattu kallisarvoisimpien miniatyyrien emaleihin. Kuninkaat, kuningattaret, ritarit ja lähetit olivat kaikki loisteliaasti puettuja nuorukaisia [--] Suuret arcanat näyttivät hoviteattereiden seinävaatteelta; ja maljat, lantit, miekat, sauvat loistivat kuin käärein ja friisein koristellut heraldiset kuviot.

Tarokeilla on selvästi kontekstinsa ja historiansa niillä kerrottujen tarinoiden ulkopuolella, esimerkiksi mustalaisten ennustustaito ja korttipelit antavat korteille nimet: hovikortit yhdistyvät kuninkaallisiin, suuret arcanat gobeliineihin, maat heraldisiin kuvioihin. Samoin linnan edustalla oleva metsä, josta kertoja on uupuneena ajautunut linnaan, kuvataan korttien kuvakielestä riippumattomana, ritariromanssien miljöistä lainattuna tapahtumapaikkana. Ero on ajatushistoriallisesti merkittävä, sillä ensimmäinen osa tuntuisi pohjaavan mimeettiseen todellisuuskäsitykseen, kun taas toisessa todellisuus on ennemminkin korttien tuottama konstruktio.

Kyseinen jako tulee kyseenalaisemmaksi tarkasteltaessa henkilöahmojen ja korttien suhdetta. Molemmissa osioissa henkilöt tuntuisivat säilyttävän jotain korteista riippumatonta. Toisessa osiossa: “Uno di noi gira una carta, la tira su, la guarda come se si guardasse in uno specchietto. È vero, il *Cavaliere di Coppe* pare proprio tutto lui.” (CDI: 53, kursiivi alkup.) (“Yksi meistä kääntää kortin, nostaa sen ylös, katsoo sitä kuin katsoisi itseään pienestä peilistä. Tosiaan, *Maljojen ritari* on aivan hänen näköisensä”). Kertoja jatkaa kortin kuvan yhdistämistä hahmoon siten, että kaikki tämän yksilömäiset piirteet tulevat hänelle kortin yksityiskohdista, mutta silti hänen eleensä, ilmeensä tai toimintansa (korttien latominen) eivät tule tulkituksi kortista. Samoin ensimmäisessä osassa kortit näyttäisivät täydentävän kaltaisuuden avulla hahmojen ulkonäköä: ”[t]utti notammo la somiglianza tra il suo viso e quello della figura, e ci parve di capire che con quella carta egli voleva dire ”io” e che s’accingeva a raccontare la sua storia” (CDI: 8) (“[j]okainen meistä huomaa yhdennäköisyyden hänen kasvojensa ja kortissa olevien kasvojen välillä, ja ainakin kuvittelemme ymmärtävämmä, että hän halusi sanoa nostamallaan kortilla ”minä”, ja että hän aikoi aloittaa kertomaan tarinaansa). Parhaiten tämä identiteettien riippuvaisuus korteista tulee esiin kertojan ongelmista löytää oma tarinansa ladottujen korttien joukosta. Kertoja on molemmissa osissa kadottaa minuutensa korttien mosaiikkiin erottamatta enää itseään korttien hänelle antamasta tarinoista (ks. CDI: 45, 93). Kortit eivät määritä hahmojen olemassaoloa, mutta miltei kaikki heidän tunnistettavat piirteensä syntyvät näiden pienten peilien avustuksella.

Molemmista osioista voi eristää katkelmia tukemaan erilaisia käsityksiä korttien ja ulkopuolen

suhteesta, mutta käytännössä nämä käsitykset elävät osioissa rinnakkain eriävistä aluista huolimatta: toisaalta kortit imitoivat ulkomaailmaa ja toisaalta ulkopuoli tulee ymmärretyksi vasta korttien perusteella. Tarkan jaottelun sijaan merkittävää teoksessa on, että se tuntuisi problematisoivan molempia todellisuuskäsityksiä, sillä viimeistään tarkasteltaessa osioiden loppuja kumpikin osio näyttäisi pyyhkivän pois korttien luoman todellisuuden. Ulkomaailman itsenäiseen olemassaoloon viittava osio päättyy polveilevaan tarinaan sankarittaresta, joka yllättäen lopulta tekee tyhjäksi muut tarinat korttien kytkeytyessä yksinomaan hänen tarinaansa.

Sfuggita all'agguatto, l'eroina s'era celata sotto i panni d'una ostessa o ancella di castello, come noi la vedevamo ora tanto in persona quanto nell'arcano della *Temperanza* mescere un purissimo vino (quale i motivi bacchici dell'*Asso di Coppe* garantivano). Eccola ora apparecchiare una tavola per due, attendere il ritorno dello sposo, e spiare ogni muovere di fronda in questo bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni colpo di scena incastro di racconti, finché non si arriva alla fine del gioco. Allora le sue mani sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo. (CDI: 48, kursiivi alkup..)

Vältettyään väijytyksen sankaritar pukeutui linnan emännän tai palvelijattaren pukuun, sellaiseksi kuin me sinä hetkenä hänet näimme edessämme tai kuten arcanassa *Kohtuus*, kaatamassa puhtainta viiniä (kuten *maljojen ässän* bakkhiset motiivit vakuuttivat meille). Ja nyt hän kattaa pöydän kahdelle, odottaa puolisonsa paluuta tarkaten jokaista liikettä tässä lehvistössä, jokaista nostoa tästä tarokkipakasta, jokaista käännettä tässä tarinoiden lajitelmassa, kunnes peli on lopussa. Sitten hänen kätensä levittävät kortit, sekoittavat pakan, aloittavat uudelleen alusta.

Katkelma alleviivaa osion lopun ja korttien sommitelman rikkomisen yhteyttä: kun kortit sekoitetaan uudestaan, konstellaatio, jossa kertoja oli kertojana, särkyä ja alkaa uusi kehys ("La taverna"). Naissoturilla on ilmeinen yhteys *Il cavaliere inesistente* -teoksen Teodora-Bradamanteen. On tärkeä huomata, että siirryttäessä pois kertojan korteista tekemistä tulkinnoista, kerronta siirtyy preesensiin, ja koko teosta rakentava korteilla kertominen tulee tulkituksi kyseisen hahmon ajanvietteeksi tämän odottaessa puolisoaan. Kuten *Il cavaliere inesistente* -romaanissa, joskin tässä vielä hienovaraisemmin, loppu valottaa koko osion uudelleen. Soturitar-emäntä kumoaa kerrottujen tarinoiden pysyvyyden sekoittamalla sommitelman ja horjuttaa samalla kertojan piirtämää kuvaa siitä menneisyydestä, jonka tämä on tulkinnut hahmoille.

Majatalossa tapahtuvassa osiossa asetelma on mahdollisesti vielä kiemuraisempi. Ulkopuolen luonnetta konstruktiona korostava osio tuntuisi ajautuvan kohti korttikerronnan ulkopuolta, sillä

loppua kohden hahmojen tarinat alistuvat yhä selvemmin erilaisille interteksteille.<sup>33</sup> Koko teoksen päättävän kertomuksen ”Tre storie di follia e distruzione” (”Kolme kertomusta hulluudesta ja tuhosta”) loppu jää hämäräksi korteista kertomisen ajautuessa kolmen hahmon tulkintakiistoihin samoista korteista ja heidän tarinoidensa paljastuessa versioiksi tunnetuista tragedioista, kuten Shakespearen näytelmiin *Macbeth* tai *Hamlet*. Jopa teoksen loppunootissa tekijänä teoksensa keskeneräisyyttä valitteleva ääni yhdistyy näin toisen osion kertojaan ja liittyy tarinoiden viimeisiin sanoihin, joissa kortit kastetaan onnettomuuden peilinsirpaleiksi ”i frantumi di specchio del disastro” (CDI: 112). Peilinsirpaleet kantavat tietysti konnotaatiota peilin sälähtämisestä koituvaan huonoon onneen, mutta todellinen onnettomuus vaikuttaisi tulevan ennemminkin peilin myötä sälähtäneestä maailmasta. Laajasti Calvinon kuvallisuutta tarkastellut Marco Belpoliti (2006) kytkee peilin palaset Calvinon teoksissa toistuvaan pyrkimykseen säilyttää kuvan singulaarisuus yhtä aikaa maailman moneuden kanssa (284–287). Näin tulkittuna tarokkikortit peilinsirpaleina luovat kuvan kertojasta, joka yrittää koota sirpaleiden palapelistä kokonaista peiliä palasten heijastusten alituisesti vaihtuessa ymmärtämättä, että todellisuus ulkopuolella itsessään on sirpaleinen.

Todellisuuden määrittämättömyys ja tarokkien analoginen suhde peiliin nostavat kysymyksen korttisommitelmien asemasta teoksen esittämässä ontologisessa epävakaudessa ja lopulta toisen osion tyhjän keskuksen osuudesta tähän epävakauteen. Olisi loogista ajatella, että keskuksen tyhjä suorakulmio olisi peilinsirpaleista puuttuva pala, joka löytyessään tekisi kuvan todellisuudesta yhtenäiseksi, mutta tällaista tulkintaa on vaikea oikeuttaa. ”La taverna”-osion asetelmassa on käytössä kaikki Marseille-pakan 78 korttia, eli toisin sanoen kaikki hahmojen jakaman kielen yksiköt, eikä näin voida sanoa minkään palasen puuttuvan. Sommitelman aukko ei näyttäisi näin johtuvan niinkään jonkin tietyn kortin puuttumisesta tai jäämisestä käyttämättömäksi. Pikemminkin aukko on itsessään kuva jostakin, mikä ei kuulu korttien symbolisen järjestyksen piiriin vaan ennemminkin taustaan, jolla kortit esitetään.

Verrattaessa osoiden sommitelmia toisiinsa tämä oletus tuntuisi vahvistuvan (ks. CDI: 92; vrt. CDI: 40), sillä ensimmäisen osion asetelmasta voi löytää kortteja, joiden funktio on viitata johonkin

---

<sup>33</sup> Jo yksin kirjan lopussa on viittauksia Sofokleeseen, Manniin, de Sadeen, Shakespearaan, Eliotiin ja Wolfram von Eschenbachiin. Intertekstuaaliset viittaukset ovat kiinnostavia mutta lopulta irrelevantteja tutkimuskysymyksen kannalta. Viittauksista tarkemmin ks. esim. Schneider 1980.

korttien kielelle transsendenttiin. Ensimmäisen osion Visconti-pakan 73 kortista muodostunut rakennelma olisi täydellisen symmetrinen ilman yhtä korttia oikeassa alakulmassa. Järjestyksen rikkoo *minor arcanan* sauvojen seitsemän, johon edellä mainittu naissoturin tarina loppuu, vaikka sitä ei tuoda esiin kertojan tulkintoja reunustavassa marginaalin kuvakerronnassa. Vaikka yllä siteeratusta katkelmasta viitataan puihin, lehvistöön ja sekoittumiseen, joiden kertoja mainitsee useasti muualla kirjassa yhdistyvän sauvoihin (ks. CDI: 9, 11, 28, *passim.*), tässä tapauksessa kortti jää sekä nimeämättä että esittämättä paikallaan marginaalissa (ks. CDI: 48).<sup>34</sup> Esittämättömyyttä voi perustella kehystarinan avulla: ainoana sommitelman symmetrisyyden rikkovana korttina se yhdistyy linnan ulkopuolelle kuvattuun metsään, josta kirjan hahmot ovat eksyneet paikalle ja jossa he ovat menettäneet puhekykynsä. Ladina Lambert pitää metsää teoksessa toistuvana yleisenä kertomisen tuoman järjestyksen ulkopuolisen, kaoottisen ja merkityksettömän maailman kuvana, joka yhdistää korttien sekoittamisen tarinoiden sekoittumiseen (”*mescolanza*”) (Lambert 2002: 156; vrt. Schneider 1980: 75–77). Kuitenkin yhtä merkityksellinen kortti on naissoturin päättävän tarinan kannalta, sillä se yhdistää siinä metsän ulkopuolen linnan sisäpuoleen ja osion alun sen loppuun, jossa tasojen sekoittuminen tapahtuu. Symmetrian rikkova kortti alkaa näin kantaa viittausta tarinoiden vyyhden ulkopuolen kaoottisuuteen. Kaiken kaikkiaan tämä haiskahtaa ikävän symmetriseltä: siinä missä toisen osion korttikyhäelmässä ulkopuolta edustaa aukko sommitelmassa, ensimmäisessä saman roolin ottaa ylimääräinen kortti.

Sommitelmien merkittävät eroavaisuudet eivät jää pelkän symmetrian tai epäsymmetrian varaan. Ensimmäisen osan voi katsoa sulkeutuvan immanenssiinsa, koska siinä on käytössä ainoastaan 73 korttia 78:sta, jolloin mahdolliset aukot olisivat täydennettävissä asetelmaan latomattomilla korteilla. Itse asiassa kertoja mainitseekin muutamaan otteeseen, kuinka hahmo täyttää tyhjän tilan (”*spazio vuoto*”) tai ei jätä yhtään ikkunaa auki keskukseen (”*finestre aperto nel centro*”) (ks. CDI: 32, 35). Mielenkiintoista on lisäksi, että myös ensimmäisen osan sommitelman keskuksessa tapahtuu jonkinasteista tyhjiöitymistä: Kuten Lambert (2002) on hyvin nostanut esille, suoraan Ariostoon viittaavassa tarinassa ”*Storia dell’Orlando pazzo per amore*” (”Tarina hullun lailla

---

<sup>34</sup> Kortti lyödään kyllä pöydälle jo kirjan ensimmäisessä tarinassa ”*Storia della ingrato punito*” (”Tarina kiittämättömästä ja hänen rangaistuksestaan”), jossa se kuvastaa hahmojen onnetonta eroa metsässä (ks. CDI: 9). Kuten jo mainittu, kertojalla on tapana käyttää toisten tarinoiden kortteja uudestaan, eikä sauvojen seitsemännen esittämättömyys tule näin perustelluksi sillä, että se on jo käytetty toisessa tarinassa. Sen sijaan kertojalla ei ole tapana jättää kortteja selittämättä siten, että kertomus ei yllä sommitelman reunaan, mikä taas puoltaa symmetrian rikkomisen erityisyyttä.

rakastuneesta Rolandista”) sommitelman keskukseen asetetaan kuuta (”La luna”) ja hullua Rolandia (”Il matto”) merkitsevät kortit, joiden voi tulkita kommentoivan kirjoittajan luovaa hulluutta pisteessä, jossa kaikki korttien kombinaatioiden mahdollistamat tarinat risteävät (156–158). Mainitussa kertomuksessa rakkaudesta höynähtäneeseen Rolandiin samastuva hahmo etenee korttikokoelman keskukseen, mitä kertoja kommentoikin seuraavasti: ”[--] Orlando era disceso giù nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo, al punto d’intersezione di tutti gli ordini possibili” (CDI: 33) (”Roland oli laskeutunut asioiden kaotiseen ytimeen, korttien nelikulmion ja maailman keskukseen, kaikkien mahdollisten järjestysten risteämiskohtaan”). Lambertin tulkinta on oikeutettu, mutta tämän tutkielman kannalta oleellisempi on keskukseen asetettu kuun kortti.<sup>35</sup> Rolandin tarinaa seuraa välittömästi toinen Ariosto-mukaelma ”Storia di Astolfo sulla Luna” (”Tarina Astolfosta kuussa”), jossa Astolfo lähtee etsimään Rolandin kadonnutta järkeä kuusta ja tapaa siellä runoilijan. Runoilijan enigmaattisissa repliikeissä on merkittävää tapa, jolla kuun valkoinen pinta yhdistetään lanttien ässän avulla valkoisen sivun tyhjyyteen: ”[--] la Luna è un deserto [--]. [--] da questa sfera arida parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d’un orizzonte vuoto” (CDI: 39) (”[--] kuu on autiomaata [--]. [--] tältä hedelmättömältä alueelta kaikki puhe ja jokainen runo lähtee liikkeelle; ja jokainen matka halki metsien, taistelujen, aarteiden, makuukammareiden, tuo takaisin tänne, keskelle tyhjää horisonttia”). ”Il castello”-osion keskusta vaikuttaisi näin viittaavan kirjoittamattoman sivuun kertomisen lähtökohtana ja päätepisteenä ja samalla myös täydennettävyyden mahdollisuuteen. Kyse on kuitenkin nimenomaan viittaamisesta transsendenttiin, kuun kortti tai kertojan kommentointi vain viittaavat tyhjyyteen jokaista tekstiä liikuttavana voimana. Materiaalisella tekstipinnalla ei ole läsnäoloa samalla tavoin kuin esimerkiksi edellisessä alaluvussa esitetyssä *Il cavaliere inesistente* -romaanin lopussa.

Kirjan ensimmäinen osio antaa vihjeen tulkita samalla tavoin ”La taverna”-osion sommitelman viittaavan valkoiseen sivuun keskuksen materiaalisella aukollaan. Joka tapauksessa, kuten edellä nähtiin, aukko ei ole kortti, eikä ilmaise jonkin tietyn kortin puuttumista. Itse asiassa kortteja, joilla viitataan tyhjyyteen, esiintyy myös ”La taverna”-osiossa, mutta mikään tarinoista ei ilmaise suoraan tekstin materiaalisuutta. Minkään kortin ei myöskään kerronnassa sanota suoraan osoittavan

---

<sup>35</sup> Kuu saa Calvinon tuotannossa monia kiehtovia merkityksiä, mutta tässä vaikutteet tulevat ensisijaisesti Arioston *Orlando furioso* -runoelmasta, jossa kuu on paikka, minne kaikki maailman hukatut esineet ja asiat – siten myös Rolandin järki, on talletettu. Calvinon kuusta lisää ks. esim. Jeannot 2000: 162–164, 171–174.

aukkoa, mutta vähäiselläkin tarokkien tuntemuksella voi huomata, että tyhjää tilaa vertikaalisesti ja horisontaalisesti lähinnä olevat ovat ladattuja viittauksilla transsendenttiin. Maailma ("Il mondo") viimeisenä tarottien *major arcanasta* ilmaisee korttien oman kertomuksen pääteipistettä, manifestin maailman tai universumin saavutettua totaliteettia (Douglas 1972: 113–114.). Samoin 13. valttikortti, Kuolema ("La morte") kytkeytyy synkkyydestään huolimatta uudelleensyntymään ja muodonmuutokseen (ibid.: 90) ja liittyy näin 18. suuren salaisuuden, Kuun ("La luna") tarotennustuksissa käytettyihin merkityksiin kuolemanjälkeisenä tienä, tiedostamattoman tai lunaarisen ei-tiedon mahdollisuutena (ibid.: 105–106). Maljojen ässä ("Asso di Coppe") merkitystä avataan alempana, mutta jo näihin kolmeen korttiin tihentynyt transsendentin representaatioiden määrä kontrastoituessaan aukon kanssa kertoo toisen sommitelman eroavan perustavasti ensimmäisestä: "La tavernassa" mikään kortti ei saa erityistä asemaa transsendentin kuvana, ennemminkin juuri transsendentin kuvat kehystävät aukkoa.

Näin ollen aukon jääminen sommitelman keskukseen näyttäisi olevan ennemminkin asettelun kuin kortteihin ladattujen merkitysten kysymys. "La taverna"-osion asetelmassa on myös huomattava, että vaikka keskuksen aukko onkin erityisessä asemassa, sommitelma rakennettu niin, että vasempaan ylälaitaan, oikeaan alalaitaan ja keskukseen jää jokaiseen yhden kortin suuruinen aukko. Eräs viittauskohde näillä aukoilla voisi olla yksinkertaisesti alfan ja omegan, alun ja lopun kuvaamattomuus, sillä noudatettaessa oletettua lukusuuntaa aukot sijoittuvat alkuun vasempaan ylänurkkaan ja loppuun oikeaan alanurkkaan. Alun ja lopun puuttuminen tai kuvaamatta jättäminen on melko osuvaa koko teoksen kannalta, koska näin ne yhdistyisivät osion kehyskertomuksen alussa vellovaan ulkopuolen olemattomuuteen ja lopun toivomukseen tehdä maailma tyhjäksi (ks. CDI: 111–112). Alun, lopun ja keskuksen asettelu niin, että niille ei ole korttia, viestii tietystä positiivisuudesta: kyse ei ole minkään puuttumisesta tai viittaamisesta transsendenttiin, sommitelman valkoinen tausta on aukoissa asetelmallisista syistä materiaalisesti läsnä ilman, että sillä olisi poissaoloistavaa viittaussuhdetta mihinkään.<sup>36</sup> Vaikka Calvinon poetiikkaa on vaikea rinnastaa Celanin vahvasti mystiikasta ammentavaan vähäsanaiseen runouteen, sommitelman aukot

---

<sup>36</sup> Materiaalisuuden hyödyntäminen ei ollut 1970-luvulla mitenkään mullistavaa proosassa, kuvataiteissa tai runoudessa. Valkoisia sivuja esiintyy jo vuosien 1759 ja 1767 välillä julkaistussa Lawrence Sternin *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Lähin Calvinon sommitelman sukulainen lienee kuitenkin Eugen Gomringerin kuuluisa konkreettinen runo *Schweigen* (1969), jossa 14 kertaa toistettu sana "schweigen" ("vaieta") kehystää keskelle jätettyä tyhjää tilaa. Kyseisessä runossa näkyy vielä ilmeisemmin kontrasti merkitysijöiden "hiljaisuuden" ja materiaalsen hiljaisuuden tai täyden potentian välillä.

materiaalisessa läsnäolossaan ovat verrattavissa Celanin runoissaan käyttämiin ellipseihin, joissa transsendentti ei ole jotakin tekstin yläpuolella tai takana olevaa vaan pysyttelee tekstin immanenssissa (ks. Salminen 2010a: 53, 135–138, 150–151).

Tällainen tulkinta jättää kuitenkin huomiotta aukkoa kommentoivan kertojan tekstin, jossa Faustiksi ja Parsifaliksi tulkitut hahmot selittävät keskuksen aukkoa. Siinä missä Celanin voi tulkita jättävän ellipsin tuottaman sivun materiaalisuuden rauhaan, Calvinon hahmot osoittelevat sitä pölisten siitä verraten vuolaasti. Käsittelyn ruuhkautumisen uhallakin esitettäköön kyseinen katkelma tässä kokonaisuudessaan:

Non so da quanto tempo (ore o anni) Faust e Parsifal sono intenti a rintracciare i loro itinerari, tarocco dopo tarocco, sul tavolo della taverna. Ma ogni volta che si chinano sulle carte la loro storia si legge in altro modo, subisce correzioni, varianti, risente degli umori della giornata e del corso dei pensieri, oscilla tra due poli: il tutto e il nulla.

– Il mondo non esiste, – Faust conclude quando il pendolo raggiunge l’altro estremo, – non c’è un tutto dato tutto in una volta: c’è un numero finito d’elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e s’impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le settantotto carte del mazzo di tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano.

Mentre questa sarebbe la conclusione (sempre provvisoria) di Parsifal: – Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell’universo è lo spazio del niente, attorno all’assenza si costruisce ciò che c’è, in fondo al gral c’è il tao, – e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi. (CDI: 91.)

En tiedä, kuinka kauan (tunteja vai vuosia) Faust ja Parsifal ovat jatkaneet reittiensä jäljittämistä kortti kortilta majatalon pöydältä. Mutta joka kerta kun he kumartuvat uudelleen korttien ääreen, koko heidän kertomuksensa on luettavissa toisella tavalla, se saa täsmennyksiä, variaatioita, jotka kumpuavat ajatusten juoksusta ja päivän tuulesta, heilahdellen kahden navan välillä: kaiken ja ei minkään.

– Maailma ei ole olemassa, – Faust päättelee heilurin ulottuessa toiseen ääripäähän, - ei ole kaikkeutta, joka olisi annettu yhdellä kertaa: on äärellinen määrä elementtejä, joiden yhdistelmät monistuvat miljardien miljardeiksi, ja kaikesta tästä vain harvat elementit saavat muodon ja mielen. Ne pistävät esiin pölypilvestä vailla muotoa tai mieltä; kuten tarokkipakan seitsemänkymmentäkahdeksan korttia, joiden sommitelma tuo näkyviin tarinoiden sarjat vain kumoutuakseen välittömästi.

Sitä vastoin tämä voisi olla Parsifalin (aina vielä väliaikainen) ratkaisu: – Maailman ydin on tyhjä, ei-minkään tila on kaiken maailmankaikkeudessa liikkuvan alkuperä, kaikki mikä on olemassa rakentuu poissaolon ympärille, graalin pohjalla on tao, Parsifal sanoo ja osoittaa tarokkien ympäröimään tyhjään suorakulmioon.

Katkelmaan on tihtynyt paljon tutkimuskysymyksen kannalta oleellista aineistoa, kuten hahmojen pyrkimysten suhde kertojan heille tulkitsemiin pyrkimyksiin, heiluriliike kaiken ja ei minkään välillä ja sommitelman väliaikaisuus, joita ei voida ottaa tarkasteluun kerralla ja niihin on siten palattava seuraavissa käsittelyluvuissa. Tässä ensisijaista on Parsifalin ilmaisu: ”Graalin

pohjalla on Tao”.<sup>37</sup> Maljojen ässä (”Asso di Coppe”) kuvattu graal saa ritariromansseista vuolaasti ammentavassa kirjassa merkityksen Parsifalin viimeisenä päämääränä, jolloin sen yhteyttä transsendenttiin on vaikea sivuuttaa. Graal vaikuttaisi kuitenkin olevan jälleen yksi transsendentin representaatioista, sillä sen pohjalle tai juurelle (”in fondo a”) jäävä Tao kytketään tyhjän keskukseen. Tao ei tunnetusti ole jotain tai ei mitään vaan taustoittaa affirmaation ja negaation kategorioita jääden itse olevan ja ei-olevan erotteluun nähden kolmannelle alueelle. Sommitelmaa kommentoiva kertojan tulkinta tuntuisi näin tukevan vähintäänkin keskuksen ellipsin pitämistä radikaalisti materiaalisena: valkoisen sivun tai taustan materiaalisuus yhdistyy olemattomaan ja olevaan jakautumattoman taon asemamaan. On ehkä liikaa sanoa, että tällä tavoin tarokkiasetelman *axis mundi* kantaisi samankaltaista vapaan täydennettävyyden potentiaa kuin edellisen alaluvun kirjoittamattomaan sivuun johdattavat ellipsit, sillä keskuksen asettaminen ja hahmojen kommentit ikään kuin tukkivat täydennettävyyden mahdollisuuden. Kirjoittamattoman sivun potentiaalisuuteen verrattuna keskuksen aukko näyttää jämähtäneen auki, varaavan itsensä ainoastaan tyhjänä maailman keskuksena ja siten luopuvan tulemisesta, kirjoituksen tai kirjoittamatta jättämisen potentiasta. Joka tapauksessa jo tässä vaiheessa voidaan sanoa, että ellipsöity keskus osoittaa aivan erityiseen kolmannen alueen läsnäoloon teoksessa.

Vaikka tämä tulkinta on samoin kuin tarokkiasetelmat *sempre provvisoria*, jo tässä vaiheessa voidaan todeta sommitelman aukon torpedoivan johdannossa kyhäämäni materiaalisen ellipsin määritelmän: 1) Ellipsi on poisjätön figuuri, mutta ei ole mitenkään sanottua, että ”La taverna”-osion aukot ovat poisjättöjä. Alustavan tarkastelun perusteella ne vaikuttaisivat ilmaisevan jotain, mitä ei ole, ilman, että mitään kuitenkaan puuttuisi. Poisjätö ei kuitenkaan tuottanut ongelmia kuvatessani edellisessä alaluvussa analysoimiani ellipsejä, joissa kyse oli selvästi tulevasta, täydentämisestä ja potentiaalisuudesta. 2) Poisjätön ja puuttumisen ollessa epäselvä on myös vaikea kuvitella, mikä voisi olla tällaisen ellipsin poisjätetty jäsen. Samoin vaikka 3) asetelman aukot tuovat epäilemättä esiin tekstipinnan mykän materiaalisuuden, ei voida sanoa, että 4) aukoissa lukijan tekijälle heijastamat intentiot tai tekstin pyrkimys johonkin tiettyyn suuntaan tulisivat selvästi näkyviin tai että 5) oletettu ellipsöity jäsen olisi vapaasti täydennettävissä. Määritelmän raamien kalina ei kuitenkaan poista sommitelmien kytkeytymistä Calvinon poetiikan

---

<sup>37</sup> Hahmo viittaa korttien asemiin: sommitelman keskuksessa oleva aukko on sijoitettu Graaliin yhdistyvän maljojen ässän alapuolelle. Tao, eli Tie on taolaisen perinteen nimeämätön ja kuvaamaton transsendentti, josta ei voida puhua: ”Tie josta voidaan puhua, ei ole muuttumaton Tie, / nimi joka voidaan nimetä, ei ole muuttumaton nimi. / Nimetön on kymmenen tuhannen olennon Äiti. [--]”. (Laozi 2001: 75; ks. myös: 78, 88, 96, 109, 111.)

apofaattisuuteen: ennemminkin ne kiinnittyvät kirjoittamattoman sivun romantisoitua syvällisemmin ei-minkään esittämisen ongelmaan. Kysymys transsendentin luonteesta mukailee sommitelman aukkojen tulkintaa: Transsendentin kuvaamisessa maljojen ässän kaltaisten representaatioiden avulla liikutaan kielen riittämättömyyden alueella, sillä tulkittaessa aukot ei-mihinkään viittaaviksi kielellisiksi yksiköiksi, sommitelmassa on kyse epistemologisesta suhteesta kielen ulkopuoleen. Jos taas pidetään kiinni aukkojen luonteesta negaation ja affirmaation taustana, transsendentti näyttää tyhjänä ontologisenä osana maailmaa ilman, että tämä tyhjiys olisi vain epäonnistuneen kuvaamisyrityksen sille antama määre. Calvinon transsendentille antaman luonteen selvittäminen vaatii kuitenkin epäilemättä laajempaa analyysia muista Calvinon apofaattiseen poetiikkaan kuuluvista piirteistä kuin vain elliptisyydestä.

Kuten edellä huomattiin, *Il castello*-teoksessa kertojalla on erityisen suuri merkitys kirjan tulkinnalle ja siten myös sommitelman kyseenalaisille ellipseille: muilla hahmoilla, kuten keskukseen osoittavalla Parsifalilla, ei ole kirjassa kertojan tulkintayrityksistä riippumatonta olemassaoloa. Näin tulee aiheelliseksi kysyä, mikä on kertojan suhde ei-mihinkään maailman keskuksessa, alussa ja lopussa. Toisin kuin hänen kertomansa hahmot, hän ei ole löytää itseään korteista ja valitsee itseään kuvaamaan monia kortteja (ks. CDI: 93, 98). Vaikka ei ole syytä olettaa, että kertoja viittaisi itseensä asetelman aukkojen avulla, kertojan määrittymätön minuus vaatii huomiota, sillä sen kautta voidaan paneutua kertojan tulkintaa liikuttaviin motiiveihin ja siten mahdollisesti vastata kysymykseen, miten sommitelman aukot tulisi ymmärtää transsendentteina. Minuuden häilyvyys ei kuitenkaan koske yksin *Il castello*-teosta. Selkeiten se tulee esiin kosmokoomisissa tarinoissa, joita tarkastelen seuraavaksi tarkoitukseni tuoda esiin Calvinolla esiintyvän minän häivyttämisen projektin yhteys ei-mihinkään.

### 3 *Tutte le cosmicomiche* ja Qfwfq tyhjiönä tyhjiössä

Se vi dico che me ne ricordo – *cominciò Qfwfq*- voi obietterete che nel niente niente può ricordare niente né essere ricordato da niente, ragion per cui non potete credere nemmeno una parola di quello che sto per raccontarvi. Argomenti difficili da controbattere, lo ammetto. Tutto quello che posso dirvi è che [--]. (TC: 363.)

Jos sanon teille, että muistan sen - aloitti Qfwfq - niin väitätte että ei-missään ei-mikään ei voi muistaa mitään eikä tulla minkään muistamaksi, josta syystä ette voi uskoa sanaakaan siitä mitä teille juuri aion kertoa. Vaikea väittää tätä vastaan, myönnetään. Voin sanoa [--]. (KK: 313.)

Elliptisyyden tarkastelu osana Calvinon apofaattista poetiikkaa nosti ikään kuin sivutuotteena esiin, kuinka tyhjiys, tulkittiin se sitten radikaaliksi ei-miksikään tai vain sen representaatioksi, saa temaattisia piirteitä Calvinon tuotannossa. Vaikka olisi mahdollista vain vahvistaa edellisen luvun huomioita tutkimalla pelkästään tyhjiyden tematisoitumisen tapoja, koetan kuitenkin samalla etsiä jälkiä kohdeteksteihin kudotusta tietoisesta tai kutoutuneesta tiedostamattomasta kurottautumisesta kohti tätä tematisoitunutta tyhjiyyttä. Tarkasteltaessa tekstiin upotettuja taipumuksia huomio kiinnittyy ensisijaisesti Calvinon teosten henkilöhahmoihin ja kertojiin, joiden teoista tai kerronnasta kyseisen pyrkimyksen voi ainakin olettaa tulevan näkyviin. Calvino itse esittää erääksi kirjalliseksi haaveekseen kirjoittavan minän poissaolon siitä paikasta, jossa kirjoittaminen tapahtuu (Calvino 2003a: 189; 1999: 123; ks. tämän tutkielman luku 4.1), minkä on nähty tulevan esiin hänen teoksistaan erilaisina tapoina hankkiutua eroon maailman ja kielen välillä olevasta kertovasta minästä (ks. esim. Belpoliti 2006: 81–85; Teichert 1994: 39; de Lauretis 1989: 75–76; 1972: 416–418). Näin ollen tässä luvussa olennaisin apofaattisen poetiikan piirre on mentologisen tematiikan lisäksi minän häivyttämisen problematiikka.

Kosmokoomisten tarinoiden kertova päähenkilö, Qfwfq:n herkeämättömässä muodonmuutoksessaan tarjoaa vahvimman johtolangan minän häivyttämisen pyrkimyksen analysoimiselle.<sup>38</sup> Vaikka Qfwfq:ta voi pitää eräänä Calvinon *alter egoista* (ks. esim. Ricci 2001:

---

<sup>38</sup> Tämän tutkielman rajoissa on tyydyttävä hyvin pitkälti vain kosmokoomisten kertomusten ja niissä esiintyvän Qfwfq:n analyysiin. Huomiot muuta tuotantoa koskien jäävät viitteenomaisiksi luonnoksiksi tulevaa tutkimusta varten.

78), tämän tutkielman kannalta on mielekkäämpää pitää henkilöahmoa eräänlaisena kokeena, jossa kertova minää törmäytetään rajoihinsa, kertomisen ja olemisen mahdottomuuteen. Sen sijaan että tutkisin esimerkiksi *io*-pronominin käyttöä, rajaan tarkastelun henkilöahmon kertomusten sisällöissä toistuviin temaattisiin ilmiöihin rinnastamalla Qfwfq:n lacanilaisen psykoanalyysin subjektiin, jonka konstituutiosta ei-mihinkään verrattava, merkityksellistämistä vastustava reaalinen on avainasemassa. Tarkoitukseni ei ole tehdä diagnoosia, tai edes soveltaa psykoanalyysin praksista teoksiin siten, että istuttaisin ketään sohvalle tai antaisin hahmoille valmiit subjektin raamit. Ennemminkin vertaamalla eroja ja yhtäläisyyksiä yritän tuoda näkyväksi, millä tavalla Qfwfq:n lacanilaisen subjektin kanssa resonoivat piirteet voi tulkita osana minän häivyttämiseen tähtäävää projektia.

Aluksi on selvitettävä Qfwfq:n suhdetta lacanilaiseen subjektiin avaamalla kosmokoomisissa olosuhteissa vallitsevaa yhteismitattomuutta lausumisen subjektin (*sujet de l'énonciation*) ja lauseen subjektin (*sujet de l'énoncé*) välillä. Tuodakseni esiin henkilöahmon häilyvää asemaa hänen omissa tarinoissaan koetan tarkastella eroa kertovan Qfwfq:n ja hänen puheessaan kerrotuiden Qfwfq:iden välillä. Lacanilaiselle subjektille ominaista on tyhjiöityminen lausumisen ja lauseen subjektin välille, palautumattomuus toisaalta kielelliseen symboliseen järjestelmään, toisaalta kieleen niveltymättömään reaaliseen, mikä vaikuttaisi olevan myös yksi Qfwfq:ta luonnehtivista piirteistä. (3.1) Jatkan Qfwfq:n rinnastamista psykoanalyyttiseen subjektiin sysäämällä painotuksen kertojasta itsestään tämän tavoittelemiin halun kohteisiin. Suuri osa Qfwfq-tarinoista rakentuu halun kohteen tavoittelemisen luomalle jännitteelle. Lacanilaisen tradition keskeisimpiä opinkappaleita ovat halun perustuminen puutteelle, halun kohteita koskeva korvautuminen ja halun perimmäisen kohteen luonne aina jo menetettynä ja tavoittamattomana objekti a:na. (3.2) Qfwfq:ssa on kuitenkin paljon piirteitä, jotka eivät noudata psykoanalyyttisen subjektin rakenteita. Niistä mielenkiintoisimpia apofaattisen poetiikan kannalta on Qfwfq:n nimeen liittyvä sanomattomuus. Nimeä Qfwfq ei ole vain miltei mahdotonta ääntää, sen avulla hahmo kytketään myös kirjoituksen materiaaliseen pintaan ja sekä avaruutta että mahdollisesti myös Calvinon fiktiivisiä miniä ohjaaviin lakeihin. (3.3)

### 3.1 Qfwfq määrittämättömänä subjektina

Kosmokoomiset tarinat ovat kertomuksia kokemuksesta kuvaamattomissa olosuhteista, ajasta ennen alkuräjähdyttä, valon syttymistä, solujen jakautumista, jalallisten eliöiden kehittymistä, sanojen syntyä – puhetta siellä, missä sitä ei pitäisi olla. Paikka, josta puhe kumpuaa, ei ole tästä huolimatta perinteisellä tavalla, ou-topos, ei-paikka vaan suvereenisti eri ajoissa ja tiloissa eri muodon ottava Qfwfq puhuvana subjektina, lopultakin kovin inhimillisten kokemusten jakajana.<sup>39</sup> Kuten jo luvun alun sitaatista nähdään, Qfwfq tuottaa puhetta, vaikka sen pitäisi olla mahdotonta, mikä itsessään jo vetää kosmokoomiset kertomukset meontologisen tematiikan alueelle johdattamalla kysymään, kuinka siellä missä ei ole mitään, voi olla puhetta. *Il castello*-teoksessa kertoja suoltaa tarinoitansa mykistä korteista ja *Le città*-romaanissa Kublai tulkitsee kaupunkikuvauksia Polon sanattomista ilmeistä ja eleistä. Kosmokoomisissa kertomuksissa puolestaan Qfwfq sepittää omakohtaisia kokemuksiaan jokaisen kertomuksen ingressinä esitetyn tieteellisen teorian tai faktan pohjalta milloin vahvistaen (*”confermò”*) spekulatioita aurinkoa edeltäneestä ajasta (TC: 53) milloin kommentoiden (*”commentò”*) kristallien syntymistä (TC: 176) tai tarkentaen (*”precisò”*) kyberneettistä logiikkaa (TC: 92, kursiivit alkup.). Periaatteessa kyseessä on variaatio samasta teemasta, jossa mykistä kuvista tai asioista tuotetaan puhetta, mutta toisin kuin edellä mainitut teokset kosmokoomiset tarinat esittävät sanattoman aineksen nerokkaasti Qfwfq:n kautta minän omina kokemuksina.

---

<sup>39</sup> Itse asiassa Qfwfq ei ole kaikissa kosmokoomisissa tarinoissa nimetty puhujaksi. Novelleissa ”La forma dello spazio” (”Avaruuden muoto”), ”Gli anni-luce” (”Valovuodet”), ”Ti con zero” (”Tee ja nolla”), ”L’inseguimento” (”Epäjatkuvuus”), ”Il guidatore notturno” (”Öinen kuljettaja”), ”Il conte di Montecristo” (”Montecriston kreivi”) ja ”La memoria del mondo” (”Maailman muisti”) puhujaa ei nimetä Qfwfq:ksi, mutta ensimmäisenä mainitussa puheenparsii muistuttaa niin suuresti Qfwfq:n tapaa erottaa ihmislukijat itsestään ”teinä”, että se voidaan mielestäni lukea Qfwfq-tarinoiden joukkoon. Toisaalta taas novellissa ”Ti con zero” protagonistiksi nimetään Q, mutta puheen tyyli eroaa selvästi Qfwfq-tarinoista. Eräs ulkopuolisen kertojan tunnusmerkki on kursiivin käyttö novellien alussa esitettyjen tieteellistä tekstiä mukailevissa ingresseissä. Yksittäisten sanojen kursivointia lukuun ottamatta samanlainen kursiivi toistuu ainoastaan ja kerrottaessa Qfwfq:n kertovan ja ”Spiraali”-novellin toisessa osassa päähenkilön kerronnan välissä purkautuvassa kuvaryöpyssä (ks. TC: 142–145). Muutamissa tutkimuksissa tämä erottelu on jätetty huomioimatta ja kaikki novellit yhdistetty Qfwfq:n puheeseen (ks. esim. Dipple 1988: 105), mitä on hankala perustella nojaamalla ulkokirjallisiin seikkoihin. Nähdäkseni syy, miksi kertoja toisaalla tulee esiin ja toisaalla jää mainitsematta, on ratkaisematon novellien sisältä käsin: sille voi löytää vain ulkokirjallisia syitä, painavimpana sen, että *Tutte le Cosmicomiche* on postuumisti koottu novellikokoelma, jonka tekstit ovat kirjoitettu eri aikoina, eikä kertojan ja Qfwfq:n välinen suhde siten ole tulkittavissa johdonmukaiseksi. Teen kompromissin ja tulkitseen novellin ”La forma dello spazio” Qfwfq:n kertomiksi, mutta jätän selvästi eri kertojaan viittaavat kertomukset tulevan tutkimuksen pulmaksi.

Nämä kokemukset ovat usein räikeän koomisella tavalla ristiriitaisia. Koko teos tulvii esimerkkejä, joissa kerronta kahnaa kertojan tai muiden hahmojen olomuodon tai olosuhteiden kanssa. Qfwfq:lle onkin tyypillistä korjata olosuhteisiin sopimattomia ilmauksiaan tyyliin: ”[c]ominciai a camminare nel buio, nel pantano di quella condensazione di nebula, emettendo un sibilo continuato. Dico: camminare, cioè un modo di muoversi in superficie [--]” (TC: 30) (”[a]loin kävellä tuossa pimeässä sumusuossa ja vihelsin taukoamatta. Sanon kävellä, tarkoitan liikkua tuolla pinnalla [--]”) (KK: 31) tai ”[i]nsomma, non avevo limiti ai miei pensieri, che poi non erano pensieri perché non avevo un cervello in cui pensarli [--]” (TC: 136) (”[k]aikien kaikkiaan ajatuksillani ei ollut rajaa vaikeivät ne oikeastaan mitään ajatuksia olleetkaan, eihän minulla ollut aivoja millä ajatella” (KK: 168). Qfwfq:n kerronnassa toistuu inhimillisten kategorioiden heijastaminen siihen, missä niitä ei itsessään ole. Luvun alun katkelmassa inhimillinen muisti tuodaan anakronistisesti aikaan, jolloin sen aihioitakaan ei – ainakaan luonnontieteellisen historian valossa – ollut olemassa. Samalla tavoin muutkin aistimiselle tai ajattelulle välttämättömät käsitteet kalahtavat paradokseihin korostaen mahdottomuutta puhua oikein siitä, miten Qfwfq kokee ympäristönsä ja itsensä:

[--] io una volta passando feci un segno in un punto dello spazio, apposta per poterlo ritrovare [--]. [--] voi pensate subito a un segno marcato con qualche arnese oppure con le mani, [--] ma a quel tempo arnesi non ce n'erano ancora, e nemmeno mani, [--]. [--] Visibile? Sì, bravo, e chi ce li aveva gli occhi per vedere, a quei tempi là? (TC: 37.)

[--] kerran minä piirsin merkin avaruuteen ihan vain nähdäkseni sen uudestaan [--]. [--] ajattelette heti merkkiä joka on tehty työkalulla tai pelkästään käsin, [--] mutta tuohon aikaan ei vielä ollut työkaluja eikä käsiä sen paremmin, [--]. [--] Näkyikö se? Mitä te oikein kuvittelette? Kenellä siellä muka oli silmät nähdäkseen, noihin aikoihin? (KK: 39-40.)

Così preferivamo lasciar scorrere i secoli [--] darsi una voce ogni tanto per esse re [sic] sicuri che eravamo sempre tutti lì; e – naturalmente – grattarsi; perché, si ha un bel dire, ma tutto questo vorticare di particelle non aveva altro effetto che un prurito fastidioso. [Kuitenkin Qfwfq toteaa tuntumisen syntyneen vasta myöhemmin:] Qui si tocca! – un'espressione senza significato (dato che prima d'allora niente aveva mai toccato niente, si può esserne certi) [--]. (TC: 25–26, 28.)

Niinpä oli parempi antaa vuosisatojen vierä [-] äännähtää silloin tällöin varmistuakseen että kaikki olivat läsnä, ja – tietysti – raapia itseään. On turha sanoa että kaikkien noiden osasten vilinä aiheutti inhottavaa kutinaa. [-] [Kuitenkin kertoja toteaa tuntumisen syntyneen vasta myöhemmin:] –Täällä tuntuu jotakin! Ilmaisulla ei ollut merkitystä (sillä aiemmin ei ollut taatusti tuntunut mitään) [-]. (KK: 25–26, 28.)

Ristiriidat Qfwfq:n inhimillistä kieltä käyttävän kertovan Qfwfq:n ja muistelun kohteena olevan Qfwfq:n välillä eivät ole vain kerronnalle tyypillistä eläinten antropomorfisointia tai kappaleiden

animismia vaan periaatteellista mahdottomuutta olla kielellinen tietyssä fysikaalisessa tilassa. Jälkikäteen tapahtuva kertominen luo ristiriidan ja jakaa näin ilman tuntoaistia kutisevan Qfwfq:n lausumisen esisymboliseen subjektiin ja symboliseen lauseen subjektiin. Qfwfq:n puheessa se pohja, jolta symbolisointi tehdään, on kielellistämisyritysten tavoittamattomissa mutta toimii puheen paikkana tuottamassa koomisia kosmoksen ja inhimillisten käsitteiden törmäytyksiä kuten novellissa ”Tutto in un punto”, jossa avaruuden ensimmäiseen pisteeseen tiivistyneistä henkilöihahmoista alkaa liikkua inestiin viittaavia juoruja: ”[--] padre figlie fratelli sorelle madre zie, non ci si fermava davanti nessuna losca insinuazione” (TC: 49) (”[--] isä tyttäret veljet sisaret äiti tädit – siinä ei kavahdettu suttuisimpiakaan vihjailuja”) (KK: 56). Oleellista Qfwfq:n puheessa on, että päähenkilö ei vaikene mahdottomuuden edessä – vaan päinvastoin jatkaa puhumista paradokseista huolimatta niin kuin kertomuksessa ”Senza colori”: “Poi, il silenzio: avevi un bel gridare! Senz’aria che vibrasse, eravamo tutti muti e sordi. [--] Lanciai un muto grido: Ayl! Perché sei scappata!” (TC: 52–53, 55) (”Ja hiljaisuus sitten: oli ihan turha huutaa! Koska ei ollut ilmanvärähtelyä, olimme kaikki kuuroja ja mykkiä. [--] Huusin mykästi: – Ayl? Miksi olet juossut karkuun?”) (KK: 60, 64).

Näiden esimerkkien valossa Qfwfq esitetään kyllä tietoisena yhteismitattomuudesta, mutta koska päähenkilö alituisesti korjaa ilmaisuaan, myös alisteisena erottelulle lausumisen ja lauseen subjektiin. Kertomisen jatkuminen paradokseista huolimatta on koomista mutta ei silti osoita, että Qfwfq pystyisi sulautumaan jäänteettä ympäröiviin olosuhteisiin – tai käyttäökseni sopivalla tavalla sopimatonta sanaa – ruumiiseensa (vrt. Siegel 1991: 52–53). Lacanilaiselle subjektille täydellinen sulautuminen reaaliin on mahdollista vain psykoottisessa symbolisen ulossulkemisessa (*forclusion, Verwerfung*), joka johtaa reaalin ja symbolisen sekoittumiseen, merkityksettömyyteen (Lacan 2006: 465–466, 470, 479). Qfwfq:n puhe ristiriidoista huolimatta, tai ehkä niiden takia, on kaikkea muuta kuin psykoottista tai epäinhimillistä, eikä sen voida näin tulkita imitoivan symbolista murtumista, sulautumista symboliseen nivoutumattoman ainekseen. Humoristinen jännite Qfwfq-kertomuksissa syntyy nimenomaan siitä, että puhuva Qfwfq säilyttää galaktisia mittoja saavan eron itsensä ja kerrotun välillä (vrt. Mehtonen 2009: 156).

Mitä Qfwfq sitten on suhteessa lauseen subjektiin? Edellä lainattujen katkelmien ristiriidat eivät liity maailmankaikkeuden itsensä ristiriitaisuuteen vaan kohdistuvat itse Qfwfq:n olemiseen tässä ympäristössä. Vaikka teoksen yleisvaikutelma on kaihoisuudessaankin koominen, eräänlainen perustattomuus tuntuu ajavan Qfwfq:ta etsimään itselleen alituisesti uusia symbolisia määreitä ja

epäonnistumaan siinä kerta toisensa jälkeen (vrt. Constance 1999: 93–94). Tämä tulee selkeimmin esiin henkilöhahmon halussa sulautua halunsa kohteisiin, mitä käsitellään erikseen seuraavassa alaluvussa, mutta myös hyvin kirkkaasti kertomuksissa ”La spirale”, ”I dinosauri” ja ”Lo zio acquatico”. ”I dinosauri” kertoo Qfwfq:sta muinaisen sukupuuttoon kuolleen lajin viimeisenä edustajana, joka soluttautuu vahingossa tulokkaiksi (”i nuovi”) kutsutun lajin yhteisöön. Tarinassa on hienosti kuvattu toisaalta Qfwfq:n olemuksen epävakaas ja perustattomuus hänen jatkuvasti epäroidessään, kuuluuko hän todella muinaiseen lajiin vai onko sopeutuminen tehnyt hänestä jo tulokkaan, ja toisaalta yhteisön arvostuksen vaikutus Qfwfq:n ymmärrykseen itsestään: päähenkilön käsitykset dinousaurusmaisuudestaan vaihtelevat häpeästä salattuun kunnioitukseen sen mukaan, miten hänen ympärillään siihen suhtaudutaan. Eräänlainen perustaton määritysten välissä-oleminen tuntuu jäävän hahmon kohtaloksi, sillä kertomuksen lopussa tämän tavatessa jälkeläisensä Qfwfq nimeää itsensä ei-keneksikään (”nessuno”) ja päättää kadota: ”[p]ercorsi valli e pianure. Raggiunsi una stazione, presi il treno, mi confusi con la folla” (TC: 109) (”[v]aelsin yli laaksojen ja tasankojen. Saavuin asemalle, nousin junaan, sulauduin väkijoukkoon”) (KK: 134). Samalla tavoin myös kertomuksessa ”Lo zio acquatico”, jossa Qfwfq:n ilkeä kalasetä viekoittelee maalla elämisen eduista retostelevan päähenkilön rakastetun takaisin vedenaliseen menneisyyteen, jolloin Qfwfq joutuu valitsemaan eräänlaisen muuttumisen ja määrittymättömyyden osakseen:

Continuai la mia strada, in mezzo alle trasformazioni del mondo, anch'io trasformandomi. Ogni tanto tra le tante forme degli esseri viventi, incontravo qualcuno che “era uno” più di quanto io non lo fossi: uno che annunciava il futuro, [--]. Tutti costoro avevano qualcosa, lo so, che li rendeva in qualche modo superiori a me, sublimi, e che rendeva me, in confronto a loro, mediocre. Eppure non mi sarei cambiato con nessuno di loro. (TC: 81.)

Minä jatkoin omaa tietäni maailman muutoksen keskellä itsekkin muuttuen. Elävien olentojen monien muotojen joukosta minä kohtasin silloin tällöin jonkun joka oli jotakin enemmän kuin minä, jonkun joka enteili tulevaa, nisäkkään joka imetti munasta kuoriutunutta, kirahvin joka kohosi korkealle vielä matalan kasvuston yläpuolelle, [--]. Kaikissa näissä oli jotakin, sen tiedän, joka teki heidät jotenkin minua paremmaksi ja minut heidän rinnallaan keskinkertaiseksi. Enkä minä silti olisi vaihtanut osaa kenenkään kanssa. (KK: 97.)

Qfwfq on lacanilaiselle subjektille tyypillisesti jakautunut lausumisen subjektiiin (määrittelemätön minä) ja lauseen subjektiiin (dinosauri, tulokas, maankamaraan asukki) eikä hänellä ole symbolista perustaa, joka takaisi olemuksen eheyden. Päähenkilö on ulkopuolinen kaikkiin evoluution luomuksiin nähden, Qfwfq:n keskinkertaisena osana näyttäisi olevan osattomuus lajien kehityksestä. Vielä korostuneemmin tämä symbolisten määritysten ulkopuolisuuden tuo esiin

novelli ”La spirale”. Kertomuksessa Qfwfq esitetään maapallon alkumeressä lillivänä nilviäisenä, joka alkaa erottuakseen toisista kehittää itselleen kuorta. Epäily, että hänen rakastetulleen lähettämät signaalit sekoittuvat toisten nilviäisten viesteihin, saa hänet haluamaan perustaa olemassaololleen: ”[v]olevo fare qualcosa che marcasse la mia presenza in modo inequivocabile, che la difendesse, questa mia presenza individuale, dalla labilità indifferenziata di tutto il resto” (TC: 140) (”[t]ahdoin tehdä jotain joka ilmentäisi minun olemassaoloani erehtymättömällä tavalla ja erottaisi minun yksilöllisen olemassaoloni kaiken muun katoavaisuudesta”) (KK: 174). Kuitenkin simpukankuori tuottaa vain kuvia (lauseen subjekti) luojastaan (lausumisen subjekti), ja vaikka Qfwfq kertookin naaraspuolisen nilviäisen ja hänen oman kuvansa kohtaamisesta katsojan silmässä, palautumaton ero alkumeren täyteyteen on jo tehty.

Qfwfq:n palautumattomuus reaaliseen ja jääminen ulkopuoliseksi symbolisille määreille näyttäisi juontuvan ensisijaisesti kielestä, halusta tehdä ero kaaosmaisen massan ja järjestyneen kosmoksen, muun maailman ja minän, välille. Esimerkiksi Kristi Siegel (1991: 42, 52) pitää ensimmäisen Qfwfq-tarinoita sisältävän *Le cosmicomiche*-kokoelman kertomuksia Qfwfq:n yrityksinä löytää oma identiteettinsä. Siegel toteaa päähenkilön epäonnistuvan tässä kahdella tasolla: Qfwfq menettää itsensä niin merkityksellistämisen (”signification”) kuin myös merkityksellistämistä edeltävällä (”pre-signification”) tasolla, mikä johtaa hahmon identiteetin hajanaisuuteen (ibid.: 46, 51, 53). Siegel (ibid.: 46–47) käyttää ensimmäisenä mainitusta tapauksesta esimerkkinä tarinaa ”Un segno nello spazio”, jossa Qfwfq – huomattuaan avaruuteen piirtämänsä ensimmäisen merkin tulleen sotketuksi – valittaa: ”[a]vevo perduto tutto tutto: il segno, il punto quello che faceva sì che io [--]” (TC: 40) (”[o]lin menettänyt kaiken: merkin, pisteen, minuuteni, koska olin tuon pisteen merkin minä [--]”) (KK: 44). En yhdy Siegelin tulkintaan, että kosmokoomisista kertomuksista olisi löydettävissä jonkinlainen kertojan identiteettiä lujittava ratkaisu, jossa Qfwfq oppisi ”hallitsemaan haluaan hallita kosmosta” (1991: 46), mutta todetessaan Qfwfq:n minän riippuvaisuuden merkistä hän osuu mielestäni oikeaan. Sen sijaan, että ”Un segno nello spazio” olisi pelkkä leikkimielinen demonstraatio de Saussuren semiotiikasta (vrt. Constance 1991: 93–94), tarina kuvaa minän pyrkimystä löytää itselleen jokin lopullisesti erottava ja pysyvä symbolinen tekijä, transsendentaalinen merkitsijä. Kuten jo sanottu, tämä pyrkimys ei toteudu vaan Qfwfq tuntee katoavansa jälleen: ”[I]o spazio, senza segno, era tornato una voragine di vuoto senza principio né fine, nauseante, in cui tutto – me compreso – si perdeva” (TC: 40) (”[j]a avaruus ilman tuota merkkiä oli taas pelkkä ällöttävä tyhjyyden syöveri ilman alkua tai loppua, johon kaikki – myös minä itse – katosi” (KK: 44–45).

Qfwfq:n kertomuksissa välittyvä kosmos on jumalaton myös semioottisessa mielessä: mikään transsendentti tai käyttäkseni lacanilaisempaa ilmaisua Toisen Toinen<sup>40</sup>, ei anna päähenkilölle pysyvää määrettä, joka erottaisi tämän muusta kosmoksesta omana erityislaatusena minänään. Sen sijaan, että esimerkiksi edellä mainitussa novellissa Qfwfq uskoisi johonkin transsendenttiin merkitysten takaajaan, hän epäilee toisessa galaksissa asuvan kilpakumppaninsa Kgwgk:n käyneen suttaamassa alkuperäisen merkin (TC: 41–43). Pysyvän minää määrittävän merkin sijaan, Calvino näyttäisi alistavan Qfwfq:n kautta minän erottavien merkkien kilvoittelulle. *Il castello*-teoksen molempien osioiden kertoja tuntuisi jakavan Qfwfq:n halun erottautua muista merkkien (korttien) avulla, mutta kuten Qfwfq, hänkin kadottaa itsensä muiden hahmojen merkkeihin yrittäessään muodostaa kertomusta siitä, kuinka päätyi linnaan tai majataloon. Minäkertoja pohtii suhdettaan tarinoiden kokonaisuuteen muun muassa seuraavasti:

Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarme. (CDI: 45.)

Myös oma tarinani on upotettu korttien muodostamaan kuvioon, menneisyyteni, nykyisyyteni ja tulevaisuuteni, mutta en pysty enää erottamaan sitä muiden tarinoista. Metsä, linna, tarokit toivat minut tähän määränpäähän: kadottamaan tarinani, sekoittamaan sen kertomusten pölyyn, vapauttamaan itseni.

Apro la bocca, cerco d'articolare parola, mugolo, sarebbe il momento di dire la mia, è chiaro che le carte di questi due sono pure quelle della mia storia che m'ha portato fin qui, una serie di brutti incontri che forse è solo una serie d'incontri mancati. (CDI: 93.)

Avaan suuni, yritän muodostaa sanoja, mumisen, nyt minulla olisi tilaisuus kertoa tarinani. On selvää, että näiden kahden käyttämät kortit kuuluvat myös minun tarinaani, joka on tuonut minut tänne asti, siihen ikävien kohtaamisten sarjaan, joka on kenties vain sarja ohitettuja kohtaamisia.

Ilmaus ”pulviscolo delle storie” (tarinoiden pöly) liittää korttien muodostamat sommitelmat kosmokoomisissa tarinoissa pölypilveksi tai pölyksi nimiteltyyn kaikkeuteen (ks. Pilz 2007: 145–147). Kertojan ollessa yksin tulkintojensa kanssa vailla kertomusten tulkintoja ohjaavaa nuoraa, muiden hahmojen tarinat alkavat kilpailla hänen oman tarinansa kanssa, jolloin ”La taverna”-osiossa kertoja alkaa epäillä, tapahtuivatko hänen muistamat kohtaamisten sarjat todellisuudessa

---

<sup>40</sup> Eräs keskeisimpiä Lacanin symboliselle järjestykselle antamia määreitä on transsendentaalisen merkitsijän puuttuminen. Lacan ilmaisee asian enigmaattiseen tyyliin lauseella ”Il n’y a pas de l’Autre de l’Autre” (Ei ole olemassa Toisen Toista), mikä tarkoittaa, että ei ole olemassa kielestä riippumatonta metakieltä, viime kädessä mikään transsendentti ei takaa symbolisen järjestelmän eheyttä. (Lacan 2006: 688; Fink 1995: 122, 193.)

laisinkaan, kun taas ”Il castello”-osiossa kertoja tuntee itsensä vapautuneeksi menneisyydestään tarinansa kadotessa muiden joukkoon.

*Il castello*-teoksen osioiden kertojat eivät kauhistele Qfwfq:n tapaan minuuden sotkeutumista mahdollisten merkkien tai tarinoiden rämeikköön, eikä itse asiassa Qfwfq:kaan tunnu lopulta kadottavan merkin katoamisessa ja monistumisessa itseään, vaan ennemminkin koko avaruuden moneus saa alkunsa tästä menetyksestä: ”[--] qualsiasi segno accavallato agli altri poteva essere il mio, ma lo scoprirlo non sarebbe servito a niente, tanto era chiaro che indipendentemente dai segni lo spazio non esisteva e forse non era mai esistito” (TC: 45) (”[--] mikä tahansa merkki muiden kupeessa saattoi olla minun merkkini. Mutta sen huomaaminen ei olisi hyödyttänyt enää mitään, sillä oli selvää että ilman merkkejä avaruutta ei olisi olemassa eikä ehkä ollut koskaan ollutkaan”) (KK: 51). Qfwfq:n piirtämä merkki on monistuessaan luonut avaruuden ja kadottanut alkuperäisyytensä, mutta päähenkilö ei katoa alkuperän menetyksessä vaan toteaa, että merkkiä ei voi löytää, sillä se on samalla kaikki merkit eikä mikään niistä. Novelli on mahdollista tulkita lacanilaisittain tarinana astumisesta kielen symboliseen järjestelmään, joka juuri eron tai leikkauksen kautta mahdollistaa olemassaolon siten, että yhteys alkuperään korvautuu kielellisillä kohteilla. Kuitenkin Qfwfq:n osa novellissa on vähintäänkin monimielinen, sillä juuri hän sanoo piirtävänsä tai kuvittelee piirtäneensä ensimmäisen merkin, vaikka hän itse on alkuperäisen merkin monistumisen ja katoamisen uhri, subjekti. Qfwfq omissa kertomuksissaan merkityksellisyyttä itseään edeltävänä otuksena ei voi edes periaatteessa saada itseensä istuvia symbolisia määreitä, mutta päähenkilön ei myöskään voi sanoa kimmattavan kokonaan symbolisen ulkopuolelle, reaalisuuteen. Jo tässä vaiheessa on selvää, että Qfwfq:n minä häilyy kielellistymisen rajoilla, mutta tätä täytyy vielä tarkentaa kohdistamalla analyysi päähenkilön halun, siihen voimaan, joka motivoi suurinta osaa kosmokoomisista kertomuksista.

### **3.2 Qfwfq ja halun tavoittamattomat kohteet**

Toisin kuin Qfwfq itse, hänen kertomuksiensa keskeinen sisältö ei ole, ainakaan kosmologisessa mielessä, mahdoton: suurin osa Qfwfq:n kertomuksista on epäinhimillisillä ja fantastisilla elementeillä sakeutettuja rakkaustarinoita, jotka toistavat miltei itsepintaisesti rakkauden tai halun

kohteen menetystä tai saavuttamattomuutta. Halun kohteiden saama suuri merkitys Calvinon tuotannossa ylipäänsä on herättänyt monien tutkijoiden kiinnostuksen: Esimerkiksi Barbara Spackman (2010: 11) sanoo juuri tämän piirteen pitävän voimassa kerronnallista jännitettä suurimmassa osassa Calvinon kertomuksia ja Tommasina Gabriele (1994: 149) nostaa ”erokseksi” nimittämänsä kategorian yhdeksi niistä alueista, jotka jäävät Calvinolla puheen tavoittamattomiin (”ineffable realms”). Angela Jeannet (2000: 167) puolestaan erittelee Calvinolla esiintyviä halun kohteita todeten näiden olevan lähes poikkeuksetta feminiinisiä. Nainen halun kohteena saa hänen mukaansa kolmenlaisia hahmoja: feminiininen hahmo voi toimia pakoreittinä tai tarjota eskapistisen mahdollisuuden, näyttäytyä harhaanjohtavana haavekuvana ja arvoituksena tai toimia hellyyden ja myötätunnon motiivina (ibid.). Kosmokoomiset tarinat pyörittävät ympäriinsä ja sekoittavat näitä kolmea hahmoa Qfwfq:n heijastaessa halunsa kohteita milloin väritymyyteen, milloin kristalleihin tai simpukoihin, mutta minän häivyttämisen kannalta oleellisinta kohteissa ei ole niiden feminiinisyys vaan ennemminkin niiden perustava merkitys Qfwfq:n olemassaololle.

Robert Rushing (2006: 47) väittää miltei kaikkien kosmokoomisten kertomusten olevan ”tarinoita mahdottomasta suhteesta haluun, joka perustuu aina menetykselle”.<sup>41</sup> Tämä tulee esiin jo tekstien suurpiirteisestä referoinnista: Esimerkiksi novellissa ”La distanza della luna” Qfwfq palaa etääntymään alkaneesta kuusta maahan jääden kaipaamaan ikuisiksi ajoiksi kuuhun sulautunutta signora Vhd Vhd:tä (TC: 23), kertomuksessa ”Lo zio acquatico” juuri kalasta jalalliseksi kehittynyt Qfwfq menettää rakastettunsa Lll:n vanhoillisesti syvyyksiin jääneelle sedälleen (TC: 81), kun taas värien synnystä kertovassa tarinassa ”Senza colori” suljettuaan Aylin maan sisälle värillisen maailman ulkopuolelle rikkomalla orfisesti hänen katseen kieltonsa Qfwfq jää ikuisesti kaipaamaan väritöntä mielittyyään (TC: 62). Novellissa ”Priscilla” puolestaan soluvaiheessa olevat Qfwfq ja Priscilla ovat rakenteellisesti erotetut toisistaan, sillä molempien molekyylliseen ohjelmaan on kirjoitettu tulevaisuus riippumatta ulkopuolen vaikutuksista (TC: 220). Samoin eräänlaisessa audiaaliseen muotoon muutetussa inversoidussa Orfeus-myytissä ”Il cielo di pietra” maanalisen kivitaivaan alla asuva Qfwfq kadottaa Rdx:n maanpinnan yliseen sfääriin (TC: 323–327).

---

<sup>41</sup> Menetyks ja saavuttamattomuus toistuvat novelleissa ”La distanza della luna”, ”Tutto in un punto”, ”La spirale”, ”L’origine degli Uccelli” (”Lintujen alkuperä”), ”Lo zio acquatico”, ”Senza colori”, ”Le figlie della Luna” (”Kuun tyttäret”), ”Il cielo di pietra” (”Kivitaivas”), ”Tempesta solare”, ”Il sangue, il mare” (”Veri, meri”), ”Priscilla”, ”I meteoriti” (”Meteoriitit”) ja ”Il niente e il poco” (”Ei mitään ja vähän”), joten ilmaisu ”miltei kaikkien” on paikallaan.

Menetykset, puute ja halu tavoittamatonta kohtaan muodostavat lacanilaisen psykoanalyysin subjektikäsityksen ytimen. Lacanin mukaan niin subjekti kuin halukin syntyvät siirryttyä alkuyhteyden tilasta symboliseen järjestelmään, joka tuo kielen myötä puutteen ja poissaolon maailmaan. Symbolinen järjestelmä pitää yllä halua mutta samalla myös synnyttää sen: subjektin todellinen halu kohdistuu takaisin erottoman maailman täyteyteen, joka on siltä kielletty, mutta kääntyy symbolisen rekisterin tarjoamiin vaihdettaviin korvikeobjekteihin, jotka säilyttävät vain osan alkuperäisestä *jouissancesta*<sup>42</sup> ja siten eivät koskaan tyydytä halua lopullisesti. Halua ei kuitenkaan voi olla ilman symbolista järjestelmää, koska ilman kielen tuomaa merkittävien poissaoloa, se olisi jo tyydytetty. (Lacan 2008: 103; Lacan 2006: 700, ks. selvennykseksi Kurki 2004: 36, 83, 92, 95–98.) Tällä tavoin eräänlainen ensimmäinen menetys määrittää niin ihmisyyden, kielen kuin halunkin synnyn ja jättää subjektin ikuisesti tavoittelemaan jotain, jonka tavoittamisen hänen olemassaolonsa kieltää.

Kosmokoomisissa kertomuksissa esitetty päähenkilön halu mukailee psykoanalyttisen subjektin halun rakennetta siten, että kielellistyttyään halun kohde on lähtökohtaisesti menetetty. Tämä logiikka tulee kirkkaimmin esille kirjan tiivistyneimmässä novellissa ”Tutto in un punto”. Siinä Qfwfq muistelee aikaa, jolloin universumi oli tiivistynyt yhteen pisteeseen: ”[o]gni punto d’ognuno si noi coincideva con ogni punto di ognuno degli altri in un punto unico che era quello in cui stavamo tutti” (TC: 45) (”[j]okainen jokaisen meidän piste yhtyi jokaiseen kaikkien muiden pisteeseen yhdessä ainoassa pisteessä joka oli se meissä missä me kaikki olimme”) (KK: 52). Vaikka kyseiseen tilaan on loogisesti mahdotonta liittää määreitä, päähenkilön mukaan yhden pisteen käsittämättömässä ykseydessä ja moneudessa asustaa hänen lisäksi muun muassa koko ajan tiellä oleva signor Pber<sup>t</sup> Pber<sup>d</sup>, siirtolaisperhe Z’zu, ja Qfwfq:n halun kohde signora Ph(i)nk<sub>o</sub>. Qfwfq:n muistelemana rouva Ph(i)nk<sub>o</sub> yhdistyy käsitteitä edeltävään alkutilaan, johon kaikki tahtovat takaisin tullakseen yhdeksi jälleen hänen kanssaan. Qfwfq haikailee kollektiivisesti: ”[--] la signora Ph(i)nk<sub>o</sub>, il suo seno, i suoi fianchi, la sua vestaglia arancione, non la incontreremo più, né in questo sistema di galassie né in un altro” (TC: 48) (”[--] me emme enää tapaa rouva Ph(i)nk<sub>o</sub>ta, hänen poveaan hänen lanteitaan, hänen oranssia aamutakkiaan, emme tässä linnunratajärjestelmässä

---

<sup>42</sup> *Jouissance* jätetään ilmeisistä syistä useasti kääntämättä. Sana vastaa suomen ’nautinto’-sanaa, mutta termin sisältö on niin kaukana sanan arkisesta merkityksestä, että sen kääntäminen nautinnoksi johtaisi harhaan. *Jouissance* on kyse tuhoavasta ja mielihyvälle vieraasta hekumasta, joka tarkoittaa konkreettisimmillaan palaamista kohtuun ja lienee rinnastettavissa uskonnolliseen tai esteettiseen kokemukseen, jossa koko merkitsevä maailma murtuu. ”*Jouissance* ei ole kivaa.” (ks. Kurki 2004: 83–85)

emmekä missään muussakaan” (KK: 55). Päähenkilölle onnettomaan hajautumiseen johtavat syyt ovat selvät:

Si stava così bene tutti insieme, così bene, che qualcosa di straordinario doveva pur accedere. Bastò che a un certo momento lei dicesse: – Ragazzi, avessi un po’ di spazio, come piacerebbe farvi le tagliatelle! – E in quel momento tutti pensammo allo spazio che avrebbero occupato le tonde braccia di lei muovendosi avanti e indietro con il mattarello sulla sfoglia di pasta [--] pensammo allo spazio avrebbero occupato la farina, e il grano per fare la farina, e i campi per coltivare il grano [--] allo spazio [--] per tener spersa ogni galassia ogni nebula ogni sole ogni pianeta, e nello stesso tempo del pensarlo questo spazio inarrestabilmente si formava [--]. (TC: 50.)

Meidän oli niin hyvä olla yhdessä, niin kovin hyvä, että jotain oli pakko tapahtua. Eikä tarvittu muuta kuin että hän kerran sanoi: – Poikakullat, kun olisi vähän tilaa, minä hirveän mielelläni tekisin teille ~~spagettia~~ [tagliatellea]! Ja sillä hetkellä me kaikki ajattelimme sitä tilaa jonka hänen pyöreät käsivartensa täyttäisivät kaulitessaan taikinalevyä edestakaisin kaulimella, hänen poveaan [--]. [--] ajattelimme tilaa, jonka jauhot täyttäisivät, ja vehnäjauhojen tekoa, ja vehnäniittyjä, ja vuoria joilta virtaisi vesi niittyjen kasteluun, [--]. Ajattelimme tilaa jota tarvittaisiin jotta aurinko tulisi [--] joka pitäisi kulussaan joka galaksin joka tähtisumun joka planeetan [--]. Ajattellessamme tämä tila väistämättä syntyi. (KK: 57.)

Signora Ph(i)nk<sub>o</sub> rikkoo itse hajaannusta edeltävän täyteen tulemalla ulos itsestään, puhumalla, erottautumalla juuri rouva Ph(i)nk<sub>o</sub>:ksi. Henkilöhahmojen kuvittelu luo tilan, jossa ero on mahdollinen ja Ph(i)nk<sub>o</sub> muuttuu *jouissancen* lähteestä, esioidipaalisesta, kantavasta äidistä symboliseksi äidiksi tai vaimoksi pyöreine käsivarsineen, kaulimineen ja siten lakkaa olemasta enää yksinkertainen ja määrittelemätön, kaiken kattava piste. Qfwfq:lle kyseessä on hoivaava ele, joka tuhoaa itse ykseyden mutta samalla myös luo halun ja kaipauksen alkuperäistä rouva Ph(i)nk<sub>o</sub>:a kohtaan, joka ei ole koskaan sama kuin symbolinen vastineensa:

[--] un vero slancio d’amore generale, dando inizio nello stesso momento al concetto di spazio [--] e al tempo [--] rendendo possibili miliardi di miliardi di soli [--] e di signore Ph(i)nk<sub>o</sub>, sparse per i continenti dei pianeti che impastano con le braccia unte e generose infarinate, e lei da quel momento perduta, e noi a rimpiangerla. (TC: 51.)

Todellinen kaikkea syleilevä rakkauden ele oli antanut idun käsitteelle tila ja samalla myös itse tilalle, ja ajalle, [--] tehnyt mahdolliseksi miljardi miljardia aurinkoa, [--] ja että kaikkien planeettojen mantereilla rouva Ph(i)nk<sub>o</sub>t öljyisin ja jauhoisin ja anteliain käsin vaivaavat taikinaa. Sinä hetkenä hän katosi ja me jäimme häntä kaipaamaan. (KK: 58.)

Tällä tavoin symbolinen halun kohde tai korvikeobjekti kirjoittautuu alkuperäisen halun kohteen päälle ja luo halun varsinaisen kohteen poissaolon kautta jatkuvan puutteen. ”Tutto in un punto” ei täten ole pelkkä myytti eron ja tilan synnystä vaan ennen kaikkea halun synnystä. Rushing (2006:

52–53) mielestäni painottaa oikein sanan *tagliatelle*<sup>43</sup> merkitystä: pastan lisäksi 'pieniä leikkauksia' tarkoittava sana viittaa leikitellen Lacanin symbolisen kastration käsitteeseen. Kastraatiossa subjektilta evätään pääsy alkuyhteyden erottomuuteen, jolloin alkuperäisen halun kohde osittuu kieleen siten, että korvikeobjektit viittaavat kyllä alkuperäiseksi fantasoituun mutta eivät koskaan itsessään ole sitä. (Lacan 2006: 700; Fink 1995: 89–91.) *Se non è vero, è ben trovato*, *tagliatelle* viittaa subjektin leikkaamiseen irti *jouissance*n lähteestä, jolloin halun kohteet altistuvat päättymättömälle symboliselle korvautumiselle. Rouva Ph(i)nk<sub>o</sub>:n korvautuminen figuriineillaan liittyy näin oleellisesti objekti a:n käsitteeseen: objekti a on se tavoittamaton Ph(i)nk<sub>o</sub>, joka kuvitellaan paradoksaaliseen alkupisteeseen ja joka jakaa puutteen kaikkiin siihen viittaaviin Ph(i)nk<sub>o</sub>:ihin. Reaalinen Ph(i)nk<sub>o</sub> objekti a:na tulee halutuksi vain muistelun tai fantasioinnin kautta. Lisäksi hän on halun syyobjektina sekä halun perimmäinen kohde että sen lähde aiheuttaessaan novellin henkilöissä kokonaisuuden kaipauksen, joka ei katoa saavuttamalla rouva Ph(i)nk<sub>o</sub>:n symbolinen korvike. Tämä selittää myös ”Un segno nello spazio” novellissa tapahtuvaa Qfwfq:n piirtämisen alkuperäisen merkin katoamista ja monistumista: alkuperä, jokin mikä tapahtuu ennen merkitysten syntyä (merkin piirtäminen), on monistunut ja kategorisesti tavoittamaton.

Lacanille halu on ennen kaikkea metonymista: objektien korvautuminen toisillaan etenee syntagmaattisesti kohteesta toiseen ulottumatta paradigmaattisesti puutteen aiheuttajaan, reaaliin kohteeseen (Lacan 2006: 428, 431, 439, 520). Samankaltaisia halun kohteen korvautumista ja ylimääräytymistä tapahtuu miltei kaikissa Qfwfq:n tarinoissa, mikä viestii halun kohteen luonteesta transsendenttina. Qfwfq:n halun kohteet ovat lähes yhtä hypoteettisia ja muuntuvaisia kuin hän itse. ”La spirale”-kertomuksen naaraspuolisen nilviäisen oletetusta alkuperäisestä muodosta ei kerrota muuta kuin tämän lähettämät feminiiniset värähtelyt, mutta korvautuessaan kuvallaan simpukka-Qfwfq:n erittämän kuoren kierteissä hän saa miltei kaikki mahdolliset määreet (ks. TC: 144–145). Samalla tavoin käy myös ”La distanza della luna” -novellin signora Vhd Vhd:lle, jota Qfwfq aluksi ihailee, mutta tyrehtyttää halunsa myöhemmin joutuessaan viettämään kuukauden hänen kanssaan kuussa. Qfwfq:n kaipuu rouva Vhd Vhd:ia kohtaan herää uudelleen itse kohteen poissaolon vuoksi Qfwfq:n onnistuessa palaamaan takaisin maahan. Kuusta tulee tietyllä tavalla

---

<sup>43</sup> Italian *tagliare* on suomeksi 'leikata', eli *tagliatellen* voi tulkita tarkoittavan 'pieniä leikkauksia'. Lauseen voi siis tulkita sekä arkisesti että korostaen kastratiota: ”Poikakullat, jospa minulla vain olisi tilaa, kuinka minusta olisikaan kiva tehdä teille tagliatellea/napsaista teiltä jotakin pois” (*farvi le tagliatelle*, tehdä teille pieniä leikkauksia). Fallisista aiheista kielii myös nimi ”Ph(i)nk<sub>o</sub>”, jos ajatellaan sen yhdistyvän graafisesti sukuelimiin ja Lacanin falloksesta usein käyttämään merkintään: φ tai phi (ks. esim. Lacan 1998: 89, 104–105).

sekä halun saavuttamaton kohde että Vhd Vhd:n korvikeobjekti: ”[--] vederla, lei o qualcosa di lei ma nient’altro che lei, in cento in mille viste diverse, lei che rende Luna la Luna e che ogni plenilunio spinge i cani tutta la notte a ululare e io con loro”) (TC: 24) (”[--] näen, hänet tai jotain hänestä, mutta en muuta kuin hänet, tuhansin eri tavoin hänet, joka tekee Kuusta Kuun ja joka täysikuun öinä pakottaa koirat ulvomaan koko yön ja pakottaa minut ulvomaan koirien mukana”) (KK: 24).

Eräs nokkelimmista kosmokoomisista kertomuksista, ”L’origine degli Uccelli” vie halun kohteen korvautumisen ehkä kaikista pisimmälle. Siinä Qfwfq ohjeistaa kuvittelemaan omaa tarinaansa sarjakuvana samalla, kun kertoo matkastaan mahdottomien olioiden asuinsijoille sarjakuvaruudun tuolle puolen. Mahdottomien olioiden maailmassa päähenkilö ihastuu subliimiin lintujen kuningatar Org-Onir-Ornit-Or:iin<sup>44</sup>, jonka kuvaamisyrityksissä korvautuminen näkyy ihastuttavan naiiveina kuvina:

Una bellezza *diversa*, senza possibilità di confronto con tutte le forme in cui era stata da noi riconosciuta la bellezza (nel fumetto continua ad essere situata in modo che ad averla di fronte sia solo io, ma il lettore), eppure *nostra* [--] (nel fumetto si potrebbe ricorrere a una rappresentazione simbolica: un mano femminile, o un piede, o un seno, che spuntano da un gran manto di piume) [--] (un occhio, si portrebbe designare, un occhio dalle lunghe ciglia raggiate che si trasformano in un vortice) [--] (o una bocca, lo schiudersi di due labbra finemente disegnate, alte quanto me, e io che volo aspirato verso la lingua che affiora dal buio). (TC: 169–170, kursii vi alkup.)

Tuo kauneus oli erilaista, sitä ei pystynyt vertaamaan mihinkään muuhun, meidän tunnistamaamme kauneuteen (kuvan sijoittelu on edelleen sellainen että olento on vain minun edessäni, ei lukijan), ja silti meidän omaamme, [–] (neliössä voisi turvautua vertauskuvalliseen esitykseen: naisen käsi, tai sääri, tai rinta, jotka työntyvät näkyville isosta sulkaviitasta) [–] (sen voisi piirtää silmäksi, jossa on pitkät kaartuvat ripset jotka muuttuvat pyörteeksi) [--] (tai suuksi, kahden minun korkuiseni hienopiirteisen huulen sulkeutumiseksi, ja minä kiidän kohti pimeydessä hämmöttävä kieltä). (KK: 206–207.)

Katkelmassa *Il castello*-teoksen tyhjään suorakulmioon verrattavissa olevaan tyhjään sarjakuvaruutuun on piirtymässä olio, joka saa Qfwfq:n kerronnan liukumaan halki tavanomaisimpien feminiinisten osaobjektien, käden, säären, rinnan, silmän, huulten, halki. Calvinolle tyypillisen metatekstuaalisesti liukuma päättyy suuhun ja pimeydessä odottavaan kieleen

---

<sup>44</sup> Nimi viittaa loistavan koomisella tavalla halun objektin syntagmaattiseen korvautumiseen. Nimen voi täydentää italiaksi vaikkapa näin: Org(asmo)-Onir(ico)-Ornit(ologia)-Or(o) (orgasmi-uni-lintutiede-kulta). Graafisesti nelinkertainen o-kirjain tuo mieleen suorasukaisesti aukon tai silmän tai suun, joita kertoja ehdottaakin kuvaamaan kyseistä kuvaamatonta olentoa, mutta samaan liukumaan päästään myös pitäydyttäessä olennon kutsumanimessä ”Or” (engl. ’tai’).

(*la lingua*), joka italiassa samoin kuin suomessa tarkoittaa yhtä lailla konkreettista kuin puhuttua kieltä. Halun metonyymista korvautumista noudattavan liukuman päättymisen kieleen tulee toistamiseen esiin Calvinon viimeisiin lukeutuvassa novellissa ”Sotto il sole giaguaro”. Novelli pingottuu tietämisen (*sapere*), maistamisen (*sapore*) ja antropofagian kiellon välisille jännitteille: Meksikossa lomaileva pariskunta fantasoi siitä, kunka muinaisissa kulttuurissa ihmiset tiesivät ihmislihan maun toisin kuin novellin kertoja ja hänen vaimonsa Olivia. Kuten Spackman (2008) on hyvin tarkkanäköisesti osoittanut, sen sijaan, että Calvino yhdistäisi syödyksi tulemisen ruumiin rajojen katoamiseen seksuaalisessa aktissa päätepisteenä halun metonyymiselle liikkeelle, novelli päättyy listaan paikallisista ruokien nimistä: ”[--] e la sopa di frijoles, lo huacinango a la veracruzana, le enchiladas...” (SSG: 48). Spackmanin mukaan tämä osoittaa, kuinka Calvino siirtää kielen läpinäkyvyyden (”transparency”), tiedettävissä olevuuden, halun siirtymän viimeiseksi kohteeksi (Spackman 2008: 14–15; vrt. Gabriele 1994: 130–135). ”L’origine degli Uccelli” antaa tälle tulkinnalle vaihtoehdon: Qfwfq ei koeta enää kuvata Oria siirtymien avulla, vaan valittelee mahdottomuutta kuvata kohdetta, ja siirtää vastuun lukijoille kehottamalla heitä kuvittelemaan: ”[p]er raccontare dovrei in qualche modo descrivere com’era Or: e non posso farlo. Immaginate una figura [--]” (TC: 170) (”[v]oidakseni kertoa minun pitäisi jotenkin kuvata millainen Or oli: siihen en pysty. Kuvitelkaa hahmo [--]”) (KK: 208). Toki tämä performatiivinen ele johtaa vain uuteen sarjaan korvikkeena toimivia kuvia Or:ista, mutta korostaa kuvittelun kohteen todellisen luonteen kuvaamattomuutta ja tavoittamattomuutta (ks. TC: 170–171).

Ajateltiin halun päätepisteeksi kuvaamattomuuden synnyttämä kuvittelemisen tai Spackmanin tapaan itse kieli, päädytään lopulta edellisestä luvusta tuttuun ilmiöihin: avoimuuteen ja täydennettävyyteen. Spackmanin nostamassa esimerkissä kieleen kohdistuvan halun kytkeytyminen korvikeobjekteihin ilmaistaan listana eksoottisista ruuista, joiden loputtomuutta kuvataan ellipsillä. Toisaalta taas jos ajatellaan kerronnan kiertävän kuvaamattomia halun kohteita korvaavien objektien ympärillä, halun perimmäinen kohde saa kerronnassa aseman puuttuvana, jonakin sellaisena, jonka kuvaamiseen kieli ei riitä. Periaatteessa vaikutelma on sama: halun kohteen kuvaamattomaksi osaksi jää se, jonka voidaan ajatella synnyttävän korvautumisen. Itsessään kuvaamattomaksi jäävä kysyy kuvittelua ja toimii näin ikään kuin eriytymättömänä taustana kuvittelun tuottamille merkitsijöiden siirtymille. Vaikka Qfwfq:n halun tavoittamaton kohde on eri mielessä transsendentaalinen kuin edellisessä luvussa käsitelty ellipsin paljastama materiaalisuus, suhde kieleen kuitenkin luonnehtii kumpaakin. Tulkittaessa halun perimmäinen kohde reaaliseksi, joka määritelmällisesti karkaa haltuunottoa, tällä perimmäisellä kohteella on käytännössä Qfwfq:n

kertomuksissa samankaltainen asema kuvittelun herättäjänä kuin ellipsöidyillä listoilla tai kirjoittamattomalla sivulla. Tosin kosmokoomisissa kertomuksissa kyse on useimmiten jo valmiiksi Qfwfq:n sanoiksi tuottamasta kuvittelusta, ei lukijalle sysätystä kuvittelun tehtävästä.

Qfwfq:ta tekstipinnan materiaalisuuteen verrattava tausta ei kiinnosta. Kaikissa kertomuksissa toistuu käsittämättömien ja epäinhimillisten tilojen antropomorfoinnin motiivi, jossa metonyymiset siirtymät kumpuavat juuri taustalla olevan todellisuuden kuvittelusta. Esikielellisestä massasta tulee merkityksellistä tavalla, joka vastaa halun kohteen korvautumisen liukumaa. Esimerkiksi kertomuksissa ”La spirale”, ”Il niente e il poco” ja ”Senza colori” itsessään juuri ja juuri objektivoidussa oleva todellisuus ottaa seksuaalisen hahmon. Ennen spiraalikuoren rakentamista nilviäis-Qfwfq:n alkaessa vasta hahmottaa ympäristöään hän alkaa tunnistaa feminiinisinä eriytyviä värähtelyjä: ”[e] c’erano *le altre*. L’acqua trasmetteva una vibrazione speciale, come frin frin frin [--]” (TC: 138, kursii alkup.) (“[j]a oli myös naispuolisia muita. Vesi välitti aivan erityisen värähtelyn kuin trin trin trin”) (KK: 171). Näin myös siinä universumin vaiheessa, jossa ei mistään on tulossa jotain: ”[t]ra queste presenze ve n’erano di – diciamo – femminili, voglio dire dotate di cariche propulsive complementari alle mie; una di loro soprattutto attrasse la mia attenzione: altera e riservata, delimitava attorno a sé un campo di forze dai contorni longilinei e dinoccolati” (TC: 366) (“[n]äiden olemisien joukossa oli – sanotaan nyt vaikka näin – naispuolisia, eli siis täynnä sykehdyksiä jotka vastasivat omiani; varsinkin yksi kiinnitti huomioni: se oli muuttuvainen ja varautunut, ympärillään ääriivoiltaan pitkulainen ja veltohko voimakenttä” (KK: 317). Valaisevin esimerkki tästä lienee kuitenkin Qfwfq:n etsiessä väritöntä rakastettuaan värittömästä maisemasta, josta alkaa yhtäkkiä erottua selkeämpiä muotoja:

M’inoltrai in un deserto di sabbia: procedevo affondando tra dune sempre in qualche modo diverse eppure quasi uguali. A seconda del punto da cui le si guardava, le creste delle dune parevano rilievi di corpi coricati. Là pareva modellarsi un braccio richiuso su di un tene ro [sic] seno, col palmo teso sotto una guancia reclinata; più in qua pareva sporgere un giovane piede dall’alluce snello. Fermo ad osservare quelle possibili analogie, lasciai trascorrere un buon minuto prima di rendermi conto che sotto i miei occhi non avevo un crinale di sabbia, ma l’oggetto del mio inseguimento. (TC: 54.)

Jouduin hiekka-aavikolle: etenin ja vajosin hiekkaharjanteiden väliin, jotka aina poikkesivat toisistaan ja olivat kuitenkin melkein samanlaisia. Riippuen siitä mistä kulmasta niitä katsoi ne muistuttivat ääriivoiltaan päällekkäin makaavia vartaloita. Tuolla näytti kuin käsivarsi painaisi pientä rintaa, kämmen nojaisi kallistunutta poskea: hiukan etäämpänä näytti työntyvän esiin nuori siropohkeinen jalka. Pysähdyin katselemaan mitä ne toivat mieleen ja hukkasin hyvän tovin ennen kuin huomasin että silmiäni edessä ei ollutkaan hiekkaharju vaan etsintäni kohde. (KK: 61.)

Aivan kuin väritön hiekka-aavikko, jälleen yksi kirjoituksen materiaalisuuteen viittaava calvinolainen kuva (ks. Calvino 1996: 155), maailmankaikkeuden kaoottinen alkupiste tai sekasortoinen meri vastustaisi tulemista havaituksi ilman yhdistymistä halun kohteeseen. Novellissa ”Senza colori” Qfwfq alkaa nähdä etsittynsä ruumiinosia värittömällä hiekka-aavikolla, mutta Qfwfq:n lopulta menettäessä Aylin maan ytimeen väritön kiviseinä, joka erottaa kaksi hahmoa, näyttäytyy hänelle vain kylmänä ja harmaana kiviseinä. Kiviseinä, autiomaan hiekka ja alkumeressä risteilevät värinät ilman halua ylläpitäviä osaobjekteja tuovat esiin objekti a:n reaalisen luonteen ja Calvinon tavan hyödyntää sitä kosmokokoomiikassaan: halun kohteen realaisuus on se piste, jonka kuvaamattomuuden tai saavuttamattomuuteen varaan kertominen virittyy. Calvino vaikuttaisi tietoiselta tästä miltei kliseisestä rakkauden kohteen kuvaamattomuuden toistamisesta ja vie korvautumisen niin pitkälle, että on aiheellista kysyä, eikö ei-mikään itsessään sitten voi tulla Qfwfq:n halun korvikeobjektiksi.

Novelli ”Il niente e il poco” leikittelee ei-minkään representaation ja representoimattomuuden kanssa.<sup>45</sup> Siinä Qfwfq vannoutuu ensin kannustamaan ei mistään räjähdysmäisesti joksikin muuttuvaa maailmankaikkeutta mutta kääntää kelkkansa äkisti kuunneltuaan ihailemansa Nugktan vastakkaisia mielipiteitä. Miellyttämisen halusta kipeä Qfwfq äännähtää mielilylleen hilpeästi: ”[o]h, potessimo perderci nei campi sconfinati del nulla” (TC: 368) (”[v]oi, kunpa voisimme kadota eiminkään äärettömille niityille...” (KK: 320), mutta tultuaan torjutuksi pohtii: ”[c]i misi un po’ di tempo a rendermi conto di quanto ero stato grossolano e a imparare che del nulla si parla (o meglio: non si parla) con tutt’altra discrezione” (TC: 368) (”[m]inulta vei hetken tajuta miten karkea olin ollut sekä oppia, että eimistään puhutaan (tai pikemminkin: ei puhuta) paljon hienovaraisemmin”) (KK: 320). Sen lisäksi, että hienovarainen ei-puhuminen itse asiassa tiivistää loistavan ironisesti ajatuksen apofaattisesta poetiikasta, ei mikään saa novellissa samankaltaisia fantasoituja metonyymisia liukumia kuin muutkin halun kohteet. Qfwfq oppii pian puhumaan ei-mistään pastoraalisia niittymaisemaakuvauksia elegantimmin, mutta korvautuminen säilyy:

Entrai in una fase in cui soltanto gli spiragli di vuoto, le assenze, i silenzi, le lacune, i nessi mancanti, le smagliature nel tessuto del tempo mi parevano racchiudere un senso e un valore. Spiavo attraverso quelle breccie il grande regno del non essere, vi riconoscevo l’unica mia vera patria, che rimpiangevo

---

<sup>45</sup> Merkitsen Qfwfq:n puheessa olevaan liittyviä määreitä saavan ”ei-minkään” tarkastelemastani ei-mistään jättämällä väliviivan pois aina, kun kyse on tyhjyydestä novellin tarkoittamassa mielessä.

d'aver tradito in un temporaneo obnubilamento della coscienza e che Nugkta m'aveva fatto ritrovare. Sì, ritrovare: perché insieme alla mia ispiratrice mi sarei infiltrato in questi sottili cunicoli di vuoto che attraversano la compattezza dell'universo; insieme avremmo raggiunto l'annullamento d'ogni dimensione, d'ogni durata, d'ogni sostanza, d'ogni forma. (TC: 369.)

Jouduin ~~tilaan~~ [vaiheeseen], jossa vain tyhjän spiraalit, poissaolot, hiljaisuudet, aukot, puuttuvat yhteydet, silmäpaot ajan kudelmassa tuntuivat sisältävän mieltä ja arvoa. Tähysin noiden aukkojen läpi olemattomuuden suurta valtakuntaa, totesin että se oli minun ainoa oikea isänmaani, se jonka katuvin mielin tunsin tietoisuuden hetkeksi hämärtyessä pettäneeni mutta jonka olin Nugktan ansioista taas löytänyt. Niin, löytänyt: yhdessä innoittajattareni kanssa olin sujahtava noihin hauraisiin tyhjän onkaloihin jotka halkovat universumin tiiviyyttä; yhdessä olimme saavuttava sen mikä tyystin mitätöi jokaisen ulottuvuuden, keston, substanssin, muodon. (KK: 321.)

Verrattuna ei mihinkään kosmoksesta tulee Qfwfq:lle vain mitätön pölypilvi, mutta ei-mikään halun kohteena näyttäisi väkisinkin kääntyvän joksikin. Puhujan halu sekä kuvata ei-mitään että omistaa se antaa transsendentille määreitä, jotka kuuluvat jollekin. Ei-mikään saa aseman universumin alussa. Siitä tulee koomisesti valtakunta ja Qfwfq:n oikea isänmaa, eikä sitä oikeastaan voi erottaa Nugktasta, jolloin novellissa toistetaan ”Tutto in un punto”-kertomuksesta fantasioitu alkuykseys. Ero reaalisen, halun metonymiseen liukumaan artikuloitumattoman ei-minkään ja ei minkään halun kohteena välillä on sama kuin transsendenttiin viittilöivien tarokkikorttien ja materiaalisen aukon välillä: siinä missä aukkoa reunustavat kortit vain viittaavat transsendenttiin ja antavat sille tiettyjä representaatioita, ainakin oletetusti aukon materiaalinen pinta pysyy vaiti mykässä pelkkyydessään. Ei-mikään ei tule Calvinolla halun kohteeksi, mutta ei mikään jonakin taas yhtä hyvin kuin mikä tahansa muu jokin. Ei-minkään tuleminen halun kohteeksi on Qfwfq:n paradoksaaliset muodonmuutoksetkin ylittävä käsitteellinen mahdottomuus, enkä kykene edes kuvittelemaan tekstuaalista taktiikkaa, jolla se voitaisiin esittää. ”Il niente e il poco” on juuri tässä mielessä tärkeä novelli apofaatisen poetiikan kannalta, sillä se osoittaa, kuinka se ei mikään, joka voi tulla puheeseen ja halun kohteeksi, on takertunut olevaan. ”Tyhjiys” (”il vuoto”), ”ei mikään” (”il niente”, ”la nulla”), ”ei-oleminen” (”non essere”) eivät merkitse halun reaalista kohdetta, joka pysäyttäisi korvautumisen liikkeen, eikä niiden voida siten katsoa rikkovan ei-olevan ja olevan erottelua vetäytymällä kieltoon ja myöntöön nähden kolmannelle alueelle. Tästä kielii myös novellin päättyminen lohdulliseen alistumiseen sille vähälle, johon ei mikään on sidoksissa. Qfwfq jatkaa juuri muotoutunutta universumia kannattamaan siirtynyttä Nugktan jahtaamista, joskin nyt tietoisena kaikkeuden vähydestä todeten: ”[--] del nulla non avevamo altra immagine che il nostro povero universo. [--] povero gracile universo figlio del nulla, tutto ciò che siamo e facciamo t'assomiglia” (TC: 370-371) (”[--] meillä ei ollut eimistään muuta kuvaa kuin universumi rassukkamme [--]. [--] hauras universumiparka, sinä tyhjästä syntynyt, kaikki mitä olemme ja

teemme on sinun kaltaistasi”) (TC: 322–323).

Edellisten esimerkkien perusteella Qfwfq mukailee subjektin halun rakennetta jopa niin, että ei mikään tempautuu mukaan osaobjektien liukumaan. Tässä mielessä Ögüt Özlem (1994: 564) yhdistää mielestäni liian kevein perustein Calvinon kosmokomiikan Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin skitsoanalyysiin, joka hylkää puutteeseen pohjaavan halun ankarin sanankääntein (ks. Deleuze ja Guattari 2007: 34, 67–68, 126, 139). Özlem mainitsee novellit ”Senza colori” ja ”La distanza sulla Luna” esimerkkeinä siitä, kuinka halun kohteet eivät jakaudu esisymboliseen eriytymättömään järjestykseen (”undifferentiated order”) ja symboliseen eriytyneeseen (”differentiated order”) järjestykseen, vaan Calvinolla on käytössä ”halun käsite, joka ei ole suunnattu kohteen haltuunottoon vaan kokeilemiseen, alituisen tulemiseen, prosessiin” (ibid.). Kuitenkin kaikki tässä luvussa esille nostettu todistaa tällaista halun käsitettä vastaan: Qfwfq:n tarinat jäävät halun kohteen puuttumisen piiriin nimenomaan symbolisen eron kautta ja kohteet liukuvuudestaan huolimatta ovat aina miltei nolosti yksinomaan maskuliinisesta näkökulmasta nähtyinä rajattu feminiinisiksi. Tarkasteltaessa Qfwfq:n kertomuksien antamaa kuvaa hänestä itsestään ja hänen halunsa kohteista minän häivyttäminen vaikuttaisi kulkevan pitkälti lacanilaisia reittejä: Qfwfq:n antama vaikutelma minän epävakaudesta juontuu kahdesta syystä: Ensinnäkin minäkertoja on liian kielellinen yhdistyäkseen symboliseen niveltymättömään lausumisen subjettiin eikä toisaalta löydä sijaansa kielessä vaan jää määrittymättömäksi roikkumaan näiden kahden alueen välille. Toiseksi Qfwfq:n halun kohteet näyttäisivät korvautuvan osaobjektien metonymisten siirtymien mukaisesti kantaen viittauksia alkuperäiseen eriytymättömyyteen, mikä entisestään korostaa Qfwfq:n asemaa reaalisen ja symbolisen järjestelmän välillä. Lacanilaisesta näkökulmasta kosmokoomisissa tarinoissa reaalin vaikuttaa kertomuksessa ainoastaan kuvaamattomuuden ja puutteen kautta, sen on jopa kosmokoomisten mahdottomuuksien kontekstissa mahdoton tulla halun kohteeksi,

Vaikka en löydäkään ajatusta Qfwfq:sta Calvinon kokeellisena minänä Özlemin artikkelista, hänen väitteensä tuntuisi pitävän puoltaan paremmin, kun Qfwfq:ta ajatellaan eräänlaisena kertovan minän kokeena, minän rajojen luotaajana. Psykoanalyttinen subjekti ei itsessäänkään ole mikä tahansa kolo, vaan sillä näyttäisi olevan merkitystä Calvinon apofasiksen kannalta nimenomaan minän kytkemisessä kielellisyyteen. Siltikin Calvinon näyttäisi vievän minän häivyttämisen leikin subjektin rakenteita pidemmälle upottamalla Qfwfq:hun myös näiltä rakenteilta karkaavia piirteitä, joita tarkastellaan seuraavaksi.

### 3.3 Qfwfq:n ja minuuden entropia

Siitä huolimatta että Qfwfq mukailee psykoanalyttista subjektia etenkin halun ja halun kohteiden ollessa kyseessä, hahmoa ei voi palauttaa ihmiseen. Tätä usein koomisena mutta kuolemattomana antisankarina ja sarjakuvahahmomaisena oliona vaikuttavaa fiktiivistä rakennelmaa ei ole mielekästä rinnastaa kokonaan kuolevaisen tai ajalliseen ihmissubjektiin, tai edes välttämättä tulkita ihmistä imitoivaksi henkilöahmoksi.<sup>46</sup> Qfwfq:n ambivalenttia kytkeytymistä lacanilaiseen traditioon selittänee osaltaan Calvinon kiintymys lapsikertoihin, mutta ilahduttavasta naivismistaan huolimatta Qfwfq:ta ei ole syytä palauttaa myöskään lapseen vasta muodostumassa olevana subjektina.<sup>47</sup> Qfwfq:n kertomukset kuvaavat kyllä jonkinlaista kasvua tai murrosta maailmankaikkeudessa ja siten myös henkilöahmossa, mutta kyse on psyykkisen kasvun sijaan evolutiivisesta muutoksesta. Lisäksi tarinoiden ulkopuolisen kertojan ainoa hahmolle antama määre on vanhuus: ”*Il vecchio Qfwfq*” (”vanha Qfwfq”) (TC: 9, 25, 46, 70, *passim.*). Ennemminkin Qfwfq:ssa tiivistyy liuta Calvinon luomia henkilöahmoja: Qfwfq on muuntuvainen kuin ympäristöönsä itsensä hukkaava Gurdulù, mutta samalla tavalla fiktiivinen kuolematon olento kuin Agilulfo. Qfwfq toisaalta sepittää tarinansa soluista ja tähtijärjestelmistä kertovista ingresseistä samalla tavalla kuin *Il visconte dimezzato* -romaanin nimetön kertoja tarinoi kokonaisen kertomuksen pinjan piikistä, toisaalta taas epäröi kuvauksissaan kuin *Il castello*-kirjassa tarokkeja tulkitseva kertoja. Qfwfq on mahdollista tulkita kokoelmana, jossa subjektin rakenteet ovat vain tämän kokoelman eräitä rakenteita. Päivi Mehtonen vertaa kosmokokoomisten tarinoiden minää Deleuzen ja Guattarin *cogiton* deterritorialisointiin<sup>48</sup>, mikä on oikeastaan hyvin osuvaa, sillä Qfwfq

---

<sup>46</sup> Kosmokokoomisten tarinoiden koomisuus suhteessa apofaattiseen poetiikkaan on eräs lanka, jota ei tämän tutkielman puitteissa pystytä seuraamaan. Kuten monista siteeraamistani katkelmista tulee näkyviin, apofaattisuus ei ole Calvinolla missään mielessä kurttuotsaista. Proseminarityöni ”Halun mahdoton komedia. Psykoanalyysin traagis-herooisen paradigman kritiikki Italo Calvinon teoksessa *Kosmokomiikkaa*” käsittelee Qfwfq:n koomisuutta piirteinä, joka näyttäisi toimivan psykoanalyttisen subjektin kritiikkinä, jopa sen tietoisena parodiana. Koska tässä näkökulma ei ole ensi kädessä psykoanalyttinen, en koe aiheelliseksi toistaa ajatusketjua. Riittää kun todetaan, että päähenkilön koomisuus on ristiriidassa tavallisesti traagisesti kuolemaa kohti suuntautuvan tai sitä välttelevän lacanilaisen subjektin kanssa.

<sup>47</sup> Lapsikertajat ovat pääosassa romaaneissa *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Il visconte dimezzato* ja *Il barone rampante*. On hyvin mahdollista, että lacanilaiseen subjektiin viittaavat piirteet, tulevat Calvinon käyttöön alun perin kiinnostuksesta lapsen siirtymään esikielellisestä kielelliseen maailmaan (vrt. Re 1991: 275–278). Tähän perustuu myös eräs löyhä hahmotelmani *Il visconte dimezzato* -romaanin lacanilaisesta luennasta (ks. Mankinen 2009).

<sup>48</sup> Deterritorialisointilla tarkoitetaan liikettä pois maasta ja maahan liittyvistä kytköksistä abstrakteihin kokonaisuuksiin. Esimerkiksi nuija osoittaa deterritorialisoituneeseen puun oksaan, rinta eläimen maitorauhaseen, lapsen suu eläimen suuhun (Deleuze ja Guattari 2004: 191). *Cogiton* ollessa kyseessä Deleuze ja Guattari puhuvat absoluuttisen deterritorialisuuden mahdollisuudesta (ibid.: 146–147). Käsite on erinomaisen laajalle ulottuva ja vaikea (ks. esim.

tuntuu abstrahoituneen korkeammalle olemisen tasolle, miltei kaikkietävään ”puhtaan järjen näkökulmaan” puhuen ihmisistä itsestään erillisinä teikäläisinä (Mehtonen 2009: 155). Kuten Mehtonen toteaa, Qfwfq:n tulkinnat maailmankaikkeudesta palaavat kuitenkin kotoiseen käsitykseen, jossa ihminen ”ajattelee ja toimii kuin koko kosmos olisi häntä varten luotu” (ibid.). Tästä huolimatta ajateltaessa deterritorialisaatiota jatkuvaan muutokseen ajavana pakovoimana, paon viivana (vrt. Deleuze 2005: 136), Qfwfq:n hahmosta voi nostaa esiin tähän kotoisuuteen palautumattomia ominaisuuksia, erityisesti Qfwfq:n merkityksellistymistä vastustavan nimen.

Lävistävin symbolinen määre psykoanalyttiselle subjektille on nimi. Isän nimi (*Le nom du père*) symbolisena auktoriteettina ja kastroiva inestikielto (*Le non du père*) yhdistyvät Lacanilla subjektin kielellistymisessä tapahtuvaan eroon halun perimmäisestä kohteesta. Vaikka isän nimi ei välttämättä ole juuri erisnimi, sillä on kuitenkin samankaltainen rooli kuin Saul Kripken ankaralla määritelmällä (*rigid designator*), joka nimeää saman kohteen kaikissa mahdollisissa maailmoissa. (Lacan 2006: 230, 462–465; Fink 1995: 56–58.) Vaikka Qfwfq ei löydä itselleen sopivaa symbolista asemaa, sama kirjainyhdistelmä viittaa kuitenkin häneen halki kaikkien kertomusten ja määrää hahmolle jonkinlaisen aseman symbolisessa järjestelmässä. Calvinolla on tästä huolimatta käytössä varsin elegantti taktiikka hankkiutua eroon Qfwfq:n nimen ihmismäisyydestä ja siten myös kyseisen kirjainyhdistelmän merkitsijyydestä.

Calvino-tutkimuksessa on usein kiinnitetty huomiota sekä protagonistin että muiden kosmokoomisissa novelleissa esiintyvien hahmojen nimien omituisuuteen ja tuotettu kilpaa niille jokseenkin uskottavia selityksiä. Kirjainsarja viittaa milloin Raymond Queneau'hon milloin predikaattilogiikkaan (ks. Chubb 1997: 23–30; Obremski 1997: 83–85; vrt. esim. Ricci 2001: 78, Weiss 1993: 96, alaviite 30).<sup>49</sup> Minän häivyttämisen kannalta olennaisin huomio on kuitenkin, että Qfwfq:n palindrominen ja symmetrinen, kemiallista kaavaa muistuttava nimi tuo esiin kirjainten graafisen materiaalisuuden, joka ei ainakaan vaivatta antaudu merkityksellistämislle (vrt. esim. de Lauretis 1975: 417; Chubb 1997: 24–25 Ricci 2001: 78–79). Qfwfq:n nimen materiaalisuuteen

---

ibid.: 193–201), mutta tässä yhteydessä riittää, kun deterritorialisaatio ymmärretään pyrkimyksenä pois minän psykologisten ”syvyyksien” vaalimisesta (vrt. Deleuze 2005: 145–149).

<sup>49</sup> Lisään oman arvotteluni näiden välillä koomisuuteen yltävien tulkintojen joukkoon: Qfwfq:n nimen kirjainten numeeriset arvot laskettuna niiden esiintymisjärjestyksen perusteella sellaisista latinalaisista aakkosista, joissa myös w on mukana, ovat seuraavat: q=17, f=6, w=23. Näin nimestä voidaan summata (w ei ole tässä leikissä mukana, koska se on yksinään nimen keskellä) erottaa lukusarja 23 23 23. Näin se viittaa niin kutsuttuun 23-enigmaan, uskoon numeron 23 pahaenteisyydestä ja diskordianismin lakiin kaikkeuden palautuvan aina numeroon 5 (2+3).

viitataan monissa kertomuksissa: Esimerkiksi novellissa ”Ciochi senza fine” (”Loputtomia leikkejä”) Qfwfq:n päätyessä peilikuvamaisen leikkikumppaninsa Pfwfp:n kanssa universumin rajalle he tuottavat yhdessä symmetrisen janan (pfwfp, qfwfq), jossa henkilöhahmot eivät enää tiedä kumpi alun perin jahtasi kumpaa (TC: 69) (Chubb 1997: 25). Näin myös edellä käsitellyssä tarinassa ”Un segno nello spazio”, jossa Qfwfq:n alkuperäistä merkkiä väärentävän olennon nimi, Kgwgk, on ikään kuin huono kopio Qfwfq:n nimestä (Weiss 1993: 99–100). Näin Qfwfq näyttäisi olevan enemmän kuin nimensä symbolisen merkitysten sen graafisen materiaalisuuden vanki. Tähän materiaalisuuteen viitataan suoraan tarinassa ”La forma dello spazio” kertojan pudotessa halunsa kohteen, Ursula H’x:n, kilpailijansa luutnantti Fenimoren ja mahdollisesti kaikkien muiden hahmojen kanssa pitkin tekstin riveihin rinnastuvia linjoja, jotka: ”[--] non significano altro che se stesse nel loro continuo scorrere senza incontrarsi mai così come non ci incontriamo mai nella nostra continua caduta io, Ursula H’x, il Tenente Fenimore, tutti gli altri” (TC: 120) (”[--] eivät merkitse mitään muuta kuin itseään siinä loputtomassa kulussa jossa ne eivät koskaan kohtaa toisiaan, kuten emme koskaan kohtaa toisiamme loputtomassa kulussamme minä, Ursula H’x, luutnantti Fenimore ja kaikki muut”) (KK: 148) (vrt. de Lauretis 1975: 421).

De Lauretis kutsuu hahmojen nimien materiaalisuutta ikoniseksi pysyvyydeksi (”iconic fixity”), jonka hän näkee ennakoivan *Il castello*-romaanin kortteja (ibid.: 418), mutta kosmokoomisten tarinoiden sisällä nimet eivät vielä ole samalla tavoin tulkintoja nostattavia materiaalisia alustoja kuten kuvalliset kortit. Nimet tuntuisivat toisaalta viittaavan jonkinlaiseen esikielelliseen kaaokseen, jossa niistä ei ole vielä ehtinyt muodostua selkeitä kokonaisuuksia tai toisaalta kulttuuristen kertomusten hajaannukseen, sillä kertomuksissa ajalehti myös länsimaisessa kirjallisessa kaanonissa esiintyviä henkilöhahmoja, kuten roomalaiseen mytologiaan viittaavat Diana-nimiset kuun tyttäret tai kirjailija James Fenimore Cooperiin yhdistyvä luutnantti Fenimore. Kosmokoominen henkilökatalogi herättää kysymyksen nimien ja minien suhteesta: samastuvatko minät nimiin vai onko lopulta niin, että nimet samastavat minät, eivät tiettyhin persoonallisuuksiin vaan ennemminkin muistumiin, alueisiin tai vaikutuksiin. Deleuze ja Guattari ajattelevat nimien samastavan miniä erilaisiin intensiteetteihin levittäen fyysisiä vaikutuksia kuvaavat nimet (Joule-vaikutus, Seebeck-vaikutus) historiallisten nimien alueelle (Jeanne d’Arc-vaikutus, Heliogabalus-vaikutus) (Deleuze ja Guattari 2007: 98). Näin nimet osoittavat intensiteettitiloja, jotka eivät palaudu mihinkään tiettyyn persoonallisuuteen vaan ennemminkin minät kulkevat näiden tilojen läpi. Kaikilla minillä on potentia olla jokin tietty nimi. (Vrt. ibid., 26–27).

Mikä sitten on intensiteetti, jonka Qfwfq nimeää? Mielestäni Qfwfq:n nimeä avartavin havainto on Kerstin Pilzin huomio, että kirjainsarja yhdistyy termodynamiikan toiseen lakiin ja siten kosmiseen hajaantumisen liikkeeseen, entropian kasvuun jokaisessa suljetussa järjestelmässä (Pilz 2007: 146). Vaikka Pilz (ibid.: 146–149) yhdistää entropian kasvun Calvinon tuotannossa esiintyviin ajatuksiin katastrofista, hän ei avaa lain yhteyttä nimeen tämän enempää. Joka tapauksessa ajateltaessa kirjainsarjaa italiaksi se tosiaan voidaan esittää kaavana: ”Q fa W fa Q” (”Q on W on Q”), joka on mukaelma entropian postuloimiseen johtaneen Carnotin lämpövoimakoneen toimintaperiaatetta kuvaavan kaavan ytimeä ( $Q_h \rightarrow W \rightarrow Q_c$ , jossa  $Q_h$  tarkoittaa korkeaa lämpöä,  $W$  työtä ja  $Q_c$  alentunutta lämpöä).<sup>50</sup> Qfwfq:n yhdistyminen juuri kyseiseen kaavaan on merkittävää, sillä eräänlainen hajaantumisen liike, ymmärrettiin se sitten fyysikaalisen lain imitointina tai kielelle ominaisena minän sirpaloimisena merkitsijöiden moneuteen, se vaikuttaisi merkitsevän Qfwfq-tarinoita ohjaavan lain: epäjärjestyksen kasvun. Hajaannuksen ja epäjärjestyksen lisääntymistä ei kosmokoomisissa kertomuksissa esitetä Qfwfq:n luomana kuten galakseja tai ensimmäistä merkkiä vaan päähenkilön täytyy alistua tälle liikkeelle: Rouva Ph(i)nk<sub>o</sub> hajoaa tuhansiksi rouva Ph(i)nk<sub>o</sub>iksi (TC: 50–51), Qfwfq:n alkuperäinen merkki hukkuu epäaitojen jäljennösten säännöttömään moneuteen (TC: 45), värittömyyteen puhjenneet värit saavat alkuperäisen harmauden näyttämään Qfwfq:sta täydelliseltä (TC: 62), kuu etäännyttävä jättäen Qfwfq:n ikävöiden ulvomaan sitä koirien kanssa (TC: 24) tai laukkaamaan pitkin mannerta ahdistuksen valtaan joutuneena mammuttina (TC: 309). Lisäksi novellissa ”Quanto scommettiamo?” aluksi ennustettava maailmankaikkeus muuttuu päätelmille mahdottomaksi muhennokseksi (TC: 91), tarinassa ”I cristalli” Qfwfq:n ihailema täydellisen säännönmukainen kristalli sulkee sisäänsä koko maailman, jolloin tuloksena on iso rappeutunut, sotkettu ja sekoitettu kristalli (TC: 184). Samoin kertomuksessa ”Priscilla” Qfwfq ennakoi lopulta kohtaavansa rakastamansa alkio-Priscillan hajaantuneena kieleen: ”[–] una rete di parole cui un io scritto e una Priscilla scritta incontrandosi si moltiplichino in altre parole e altri pensieri [–] ” (TC: 231) (”[–] sanojen verkossa, jossa kirjoitettu minä ja kirjoitettu Priscilla kohtaavat ja monistuvat toisissa sanoissa ja ajatuksissa [–]”) (ks. vielä Pilz 2007: 46–48, 142–145).

Qfwfq:n suhtautumisista hajaantumisen liikkeelle merkittävimmiksi minän häivyttämisen kannalta

---

<sup>50</sup> Kuten lukija huomaa, tulkittaessa Qfwfq:n nimen kirjainten esittävän termodynamiikan toista lakia irtaudutaan kirjainmerkkien materiaalisuudesta. Fyysisten kaavojen esittävyys ei kuitenkaan ole itsestään selvää, sillä voidaan sanoa, että ne esittävät vain itseään tai ovat itsessään lakeja, jotka tekevät tapahtumisesta ymmärrettävää: kaava ei kuvaa mitään tapahtumaa vaan on sen looginen muoto. Kaavojen materiaalisuus on joka tapauksessa hyvin kiistanalaista ja sitä palataan pohtimaan reaalisen virtuaalisuuden kautta luvussa 5.2.

nousevat vastakohtaiset ratkaisut: Vuoden 1984 lokakuussa julkaistu, Calvinon viimeiseksi jäänyt kosmokoominen novelli ”L’implosione” (”Imploosio”) esittää hajaantumisen liikkeen vastustamisen tai siihen mukaan astumisen keskeisenä ongelmanaan Qfwfq:n kysyessä shakespearilaisesti: ”[e]splodere o implodere [--] questo è il problema [--]” (TC: 372) (”[r]äjähättää ulos- vaiko sisäänpäin [--] kas siinä pulma [--]”) (KK: 325 ). Luhistumisen erinomaisuudesta vakuuttunut Qfwfq kehottaa:

Non distraetevi arzigogolando sui comportamenti inconsulti d’ipotetici oggetti quasi stellari ai malcerti confini dell’universo: è qui che dovete guardare, al centro della nostra galassia, dove tutti i calcoli e gli strumenti indicano la presenza d’un corpo di massa enorme che però non si vede. (TC: 375.)

Älkää haksahatko setvimään oletettujen taivaankappaleiden harkitsematonta liikehdintää universumin epämääräisillä rajoilla: tänne teidän on katsottava, meidän galaksimme keskukseen, missä kaikki laskelmat ja mittausvälineet viittaavat sellaisen kappaleen olemassaoloon jonka massa on valtava mutta jota ei näe. (KK: 328).

Qfwfq tahtoo liittää alun tieteellisessä ingressissä vertailluista mustista ja valkoisista aukoista itsensä mustaan aukkoon, jonka hän kertoo olevan ”[--] mio polo, il mio specchio, la mia patria segreta” (TC: 375) (”[--] minun napani, minun kuvastimeni, minun salainen isänmaani”) (KK: 328) ja johon verrattuna kaikki itseensä luhistumaton ”[--] verrà stritolato nel mortaio centripeto, assimilato all’altro modo d’essere, il mio” (TC: 375) ”[--] tulee jauhautumaan keskihakuisessa morttelissa ja sulautumaan toiseen olemisen tapaan, minun tapaani” (KK: 329). Qfwfq ei kuitenkaan ole sisäisyydessään yksin, vaikka kaikki ulospäin räjähtänyt onkin hänelle vain näennäistä:

Certo alle volte mi pare di sentire una voce dalle ultime galassie. – Sono Qfwfq, sono il te stesso che esplode mentre tu implodi: io mi spendo, m’esprimo, mi diffondo, comunico, realizzo ogni mia potenzialità, io veramente esisto, non tu, introverso, reticente, egocentrico, immedesimato in un te stesso immutabile... (TC: 375–376.)

Joskus kylläkin olen kuulevani uloimmista galakseista äänen. – Olen Qfwfq, minä olen sinä itse joka räjähdän ulospäin kun sinä räjähdät sisäänpäin: minä olen altis, minä ilmaisen itseäni, jaan itseäni, kommunikoin, toteutan jokaisen mahdollisuuteni, minä olen todella olemassa, etkä sinä, senkin introvertti, salailija, omaan muuttumattomaan itseesi samastuva egosentrikko... (KK: 329.)

Tämä Qfwfq vaikuttaisi vahvasti olevan vuoden 1965 *Le cosmicomiche*-kokoelman päätösnoVELLIN ”La spirale” simpukka-Qfwfq, joka puolestaan tavoittaakseen halun kohteensa päättää mukailta hajaantumista jakautumalla erittämänsä simpukankuoren tuottamiin kuviin ja kuvien synnyttämiin silmiin. Tarinassa juuri erottuakseen ja näkyäkseen kuoren erittänyt Qfwfq

vaikuttaisi hajaantumalla kuviksi tietyllä tavalla jopa saavuttavan – tai ainakin kuvittelevan saavuttavansa – halunsa kohteena olevan naarassimpukan:

Tutti questi occhi erano i miei. Li avevo resi possibili io; io avevo avuto la parte attiva; io gli fornivo la materia prima, l'immagine. Con gli occhi era venuto tutto il resto, quindi tutto ciò che gli altri, avendo gli occhi, erano diventati, in ogni loro forma e funzione, e la quantità di cose che avendo gli occhi erano riusciti a fare, in ogni loro forma e funzione, veniva fuori da quel che avevo fatto io. Non per nulla erano implicite nel mio star lì, nel mio aver relazioni con gli altri e con le altri eccetera. Insomma avevo pervisto proprio tutto.

E in fondo a ognuno di quegli occhi abitavo io, ossia abitava un altro me, una delle immagini di me e s'incontrava con l'immagine di lei, la più fedele immagine di lei, nell'ultramondo che s'apere attraversando la sfera semiliquida delle iridi, il buio delle pupille, il palazzo di specchi delle retine, nel vero nostro elemento che si estende senza rive né confini. (TC: 148–149.)

Kaikki nämä silmät olivat minun silmiäni. Minä olin tehnyt ne mahdollisiksi, minun osuuteni oli ollut tärkein, minä tuotin niille ensiarvoisen materiaalin – kuvan. Silmien myötä oli syntynyt kaikki muu, niinpä kaikki se miksi nämä silmäkkäät olivat tulleet, jokainen niiden muoto ja toiminta ja kaikki se minkä ne olivat onnistuneet silmiensä avulla tekemään johtui siitä mitä minä olin tehnyt. Eivät ne syyttä suotta sisältyneet siihen että minä olin, että minulla oli suhteita miespuolisiin ja naispuolisiin muihin jne., siihen että olin ryhtynyt tekemään simpukkaa jne. Sanalla sanoen minä olin aavistanut ennalta kaiken.

Ja loppujen lopuksi minä olin kaikissa noissa silmissä. Tai niissä asui toinen minä, yksi minun kuvistani. Se kohtasi hänen kuvansa, kaikkein uskollisimman kuvan hänestä siinä ultramaailmassa, joka avautuu iiriksen puolijooksevan sfäärin ja pupillin pimeyden tuolla puolen, verkkokalvon peilialin takana – meidän oikeassa elementissämme joka leviää vailla rantaa tai rajaa. (KK: 185)

Qfwfq:n räjähdysmäinen kotiloituminen kuvien spiraaliksi, jossa juoksevilla kuvissa hän on jokaisessa mukana omana kuvanaan, asettuu vastavoimaksi luhistumiselle: toisin kuin Qfwfq:n käpristymisen mustaksi aukoksi, ainoaksi entiteetiksi, joka vastustaa entropiaa, Qfwfq:n spiraali pursuaa yksityiskohtia ja moneuksia aina Herodotoksen kaksikielisestä laitoksesta pyramidien ja Kleopatra-filmien kautta Spinozan hollanninkielisiin käännöksiin (ks. TC: 142–145). Entropian liikkeen seuraaminen ei johda minän vaalimiseen vaan pikemminkin hajottamiseen monistamalla. Qfwfq sanoo kyllä narsistisesti laajentuessaan olevansa kaikkialla, mutta teksti viittaa vahvasti nimenomaan kuvien, vain eräiden Qfwfq:n tuottamien kuvien kohtaamiseen silmien takaisella kuvittelun alueella, jolloin palataan jälleen Qfwfq:n jakautumiseen kertojaan (kuvan lähde) ja kerrottuun (kuva).

”L’implosione”-novellin luhistuvaa Qfwfq:ta vaivaa ulospäin räjähtämisen uhka ja tämä näkee vastustajastaan samanlaisen unen kuin päähenkilö toteuttaa kertomuksessa ”Giochi senza fine”.

Siinä Qfwfq ja Pfwfp ajaessaan toisiaan takaa galakseilla tuottavat eschermäisen kuvan, jossa jokaisen ”dietro ogni Qfwfq c’era un Pfwfp e dietro ogni Pfwfp un Qfwfq e ogni Pfwfp inseguiva un Qfwfq e ne era inseguito e viceversa” (TC: 69) (”Qfwfq:n kannoilla [oli] Pfwfp, ja jokaisen Pfwfp:n kannoilla Qfwfq, ja jokainen Pfwfp jahtasi Qfwfq:ta joka jahtasi Pfwfp:ta ja päinvastoin”) (KK: 81), mutta koskien yksin itseään ja paljon vakavampaan sävyyn: ”[n]essun Qfwfq salva dalla deflagrazione i Qfwfq che esplodono, i quali non riescono a trattanere nessun Qfwfq dal loro inarrestabile implodere” (TC: 376) (”[y]ksikään Qfwfq ei pelasta tuholta niitä Qfwfq:ita jotka räjähtävät ulospäin, jotka eivät pysty estämään ainuttakaan Qfwfq:ta räjähtämästä auttamatta sisäänpäin”) (KK: 330). Laajentuminen ei enää ”L’implosione”-novellissa ole viatonta leikkiä vaan saa tummempia sävyjä yhdistymällä esimerkiksi sotaan ja ydintuhoon (ks. TC: 374). Näkymättömäksi tihentyvä Qfwfq ja kuviksi monistuva Qfwfq eivät voi olla olemassa samaan aikaan, joten novellin lopuksi päähenkilö päättyy luhistumiseen: ”[s]o che non devo dar ascolto alle voci, né dar credito a visioni o a incubi. Continuo a scavare nel mio buco, nella mia tana di talpa” (TC: 376) (”[t]iedän ettei minun pidä kuunnella ääniä eikä uskoa näkyihin eikä painajaisiin. Jatkan kuoppani, oman myyränkoloni kaivamista”) (KK: 330). Qfwfq:n puheessa käytetty ilmaus ”myyränkolo” (”la tana di talpa”) viittaa Kafkan *Der Bau*-novelliin, jossa myyrämainen kertoja sulkeutuu samalla tavoin koloonsa ulkomaailmalta.<sup>51</sup> Novellin kuuluisa elliptinen loppu, jossa kertoja jää sisäisyyteensä todeten kaiken pysyvän muuttumattomana (Kafka 1997: 438) tuo mieleen *Il castello*-teoksen kertojan toteamukseen, että vaikka hän on saanut kaikki kortit järjestykseen, mikään hänen sisällään ei ole muuttunut (ks. CDI: 104).<sup>52</sup>

Ulkopuolelle laajenemiseen yhdistyvät negatiiviset sävyt eivät ole yksinkertainen käänne, joka tapahtuisi vain myöhemmissä kosmokokoomisten tarinoissa, sillä ulkopuoli näyttäytyy hyvinkin traagisena esimerkiksi kesäkuussa 1967 julkaistussa novellissa ”Il sangue, il mare”. Tarinassa leikitellään aluksi ulkopuolen ja sisäpuolen käsitteillä Qfwfq:n uiskennellessä kaahaavassa autossa istuvien ihmisten suonissa muistellen vereen rinnastuvaa alkumerta, jossa tämä lisääntyi takapenkillä istuvan Zylphian kanssa. Teksti päättyy kuitenkin autoonnettomuuteen, jossa

---

<sup>51</sup> Kuten suomennoksessa myös italiantielisessä Kafkan novellin käännöksessä käytetään pesää tai koloa tarkoittavaa sanaa *la tana* eikä seurata saksan ensisijaisia, rakennukseen liittyviä konnotaatioita.

<sup>52</sup> Kafkan *Der Bau*-novellin myyränkolo liittyy Deleuzen ja Guattarin ajattelussa keskeiseen rihmaston käsitteeseen, jossa olennaista tässä yhteydessä ovat rihmaston näkymättömät yhteydet ja keskukseton moneus (ks. Deleuze ja Guattari 1986: 3,13, 37, 41). Qfwfq:n kolon tulkitseminen rihmastomaiseksi vaatii mittavia perusteluja, jotka jäävät jatkotyön tehtäväksi. Kuitenkin jo nämä viittilöimisen tasolle jäävät yhteydet näyttäisivät kertovan, että luhistumisessa ei ole kyse minkään psykologisen syvyyden tonkimisesta vaan näkymättömäksi tulemisesta.

ulkomaailma hylätään kuivana ja merkityksettömänä, sillä se veri “[--] che allaga la lamiera pesta non è il sangue-mare delle origini ma solo un infinitesimo dettaglio del fuori, dell’insignificante e arido fuori, un numero per la statistica dei sinistri nelle giornate di weekend” (TC: 195) (“[--] joka tulvii ruttaantuneelle pellille ei ole alkuperäinen veri-meri vaan vain kuivan ja merkityksettömän ulkopuolen äärettömän pieni yksityiskohta, luku viikonlopun sanomalehden onnettomuustilastoissa”). Näyttäisikin siltä, että eräänlainen sisäisyyteen pakeneminen ei ainakaan Qfwfq:n tapauksessa tarkoita minän lujittamista vaan ulkopuolen sulkemista pois, näkymättömäksi muuttumista. ”Tutto in un punto”-novellin alkupisteeseen verrattavassa luhistuneessa tiheydessä Qfwfq on täysin vastakkainen aiemmalle itselleen, näkymätön, raskas ja salainen keskus, joka ennemmin sulkeutuu kuin tavoittelee nähdäksi tulemista. Tällainen lähes täydellisen luhistunut ja sulkeutunut tila tulee lähelle intensiteetin nollavarausta, jossa kaikki toiminta, myös hajaantuminen lakkaa (ks. Deleuze ja Guattari 2007: 366–367). Sanon lähelle, sillä Qfwfq sanoo jatkavansa kolonsa kaivamista ja toisaalta novellissa jää epäselväksi, kumman Qfwfq:n valitsema tie johtaa onnettomuuteen.

Qfwfq nimenä ennakoi sitä liikettä, jota Qfwfq:n minä noudattaa joko vastustamalla sitä luhistamalla tai menemällä siihen mukaan räjähtämällä kuviksi. Qfwfq:n nimi on näin tiiviissä yhteydessä calvinolaisessa kosmoksessa vaikuttavaan liikkeeseen, johon monistuminen ja tihentyminen ovat keskeisiä minästä luopuvia suhtautumistapoja. Tietyllä tavalla *Il castello*-teoksen kertojakin on näiden liikkeiden vaikutuksen alainen: toisaalta hän monistaa minänsä eri kortteihin ja kertoo sitten omaa tarinaansa korttien antamien vihjeiden varassa, kun taas toisaalta kertojan oletettu sisäpuoli ei tule näkyviin korteissa tai muutu tarinoiden johdattamana. Kuitenkin myös muiden linnan ja majatalon hahmojen tarinat ovat kertojan tulkinnan tuotoksia, mikä tekee tihentymisen ja laajentumisen liikkeestä entistä näkyvämpää. Laajentuminen ja tihentyminen käyvät nimittäin yksiin teoksesta esiin nousseen Faustin ja Parsifalin edustaman kahteen napaan, kaikkeen ja ei mihinkään. Tämä napaisuus kytkeytyy myös katafasikseen ja apofasikseen tekstuaalisina liikkeinä, mitä tarkastellaan lähemmin seuraavassa luvussa. Lacanilaisen subjektin rakenteiden lisäksi minän häivyttäminen näyttäisi liittyvän hajaantumisen ja tihentymisen liikkeisiin, jotka voi nähdä niin kosmisina kuin semioottisina ilmiöinä. Nämä kaksi liikettä vaikuttaisivat ääripäissään punoutuvan meontologiseen tematiikkaan maailmaa järjestävän minän kadotessa luhistuneisuuteensa tai sulautuessa kuvien moneuteen, mutta niiden koko merkitys apofaattisuudelle ja ei-millekään on vielä tuomatta esiin.

Jotta näiden kahden tarkastellun liikkeen kytkentä apofaattisuuteen olisi selitysvoimaista, on siirryttävä tarkastelemaan toistaiseksi varjoon jäänyttä Calvinon apofaattiseen poetiikkaan kuuluvaa piirrettä: kuvallisuutta. Kosmokokoomissa tarinoissa minän häivyttäminen monistamalla ”La spirale”-kertomuksessa tapahtuu juuri Qfwfq:n muuttuessa silmiksi ja kuviksi, eikä ulkopuolen kieltävä Qfwfq:kaan vaikuttaisi pääsevän kokonaan irti kuviin liittyvistä metaforista nimittäessään mustaa aukkoa peilikseen (TC: 375). Silmät ja kuvat tuntuisivat säilyttävän jonkinlaisen muita korvikeobjekteja syvällisemmän viittauksen transsendenttiin: Novellissa ”L’origine degli Uccelli” päähenkilö muistelee matkaansa alkuperäisten lintujen mahdollomaan maailmaan. Kun Qfwfq julistaa tajuavansa vihdoinkin, kuinka mahdollomat ja mahdolliset oliot elävät samassa maailmassa rinnakkain kätkeytyneenä toisiltaan, tämä johtaa automaattisesti näiden kahden maailman erottamiseen, jolloin päähenkilö ei enää muista mitään:

Di quel che avevo capito allora, ho dimenticato tutto. Ciò che vi ho raccontato è quanto posso ricostruire, aiutandomi con congetture nei passaggi lacunosi. Che gli uccelli possano riportami un giorno dalla regina Or, non ho mai smesso di sperarlo. Ma saranno i veri uccelli, questi che sono rimasti tra noi? Più li osservo e meno mi ricordano quello che vorrei ricordare. (L’ultima striscia del fumetto è tutta di fotografie: un uccello, lo stesso uccello in primo piano, la testa dell’uccello ingrandita, un particolare della testa, l’occhio...) (TC: 175.)

Olen unohtanut kaiken siitä mitä tuolloin ymmärsin. En pysty muistamaan muuta kuin tämän minkä olen kertonut, apunani hataria olettamuksia. En ole koskaan lakannut toivomasta, että linnut pystyisivät jonain päivänä viemään minut takaisin kuningatar Orin luo. Mutta ovatko nämä meidän joukkoomme jääneet linnut oikeita? Mitä enemmän niitä tarkkailen, sitä vähemmän ne tuovat mieleeni sen minkä tahtoisin muistaa. (Viimeinen kuvasarja on pelkkiä valokuvia: lintu, sama lintu lähikuvassa, linnun pää suurennettuna, pään yksityiskohta, silmä...) (KK: 214.)

Tavalliset linnut eivät muistuta Qfwfq:ta aikaisemmin kuvaamattomaksi julistetusta Or:ista vaan ennemminkin kätkevät sen. Novellin lopun voi kuitenkin tulkita kahdella tavalla: Kuvien tarkentuma voi kuvata Qfwfq:n havaintoa, jolloin silmä ellipsöidyn listan viimeisenä havaintona muistuttaa kaikista vähiten mahdolltomasta maailmasta peräisin olevaa Or:ia. Toisaalta kuvasarjan voi katsoa esitetyn lukijalle ikään kuin paljastaen kohdan, josta Qfwfq ei onnistu näkemään toiselle puolelle. Tällöin linnun silmän mustuutta voidaan pitää sinä rajana, johon kuvaus päättyy ja jossa katsoja vaihtuu joksikin toiseksi. Tämän tulkinnan mukaan Qfwfq:n kuopsuttaman reikäisen mustan aukon sijaan silmä tuntuisi olevan se todellinen musta aukko, jota edes kaikki mahdolliset muodot saava päähenkilö ei onnistu näkemään peilinään.

#### **4 *Le città invisibili* ja kuvallisuus ei-minkään fantasmaattisena pintana**

Qfwfq:n suhde kuviin toi esille kaksi Calvinon poetiikan apofaattisuuden kannalta tärkeää tapaa ajatella kuvallisuutta: kuvallisuus on yhteinen nimittäjä sekä silmälle ja toisen katseelle halun tavoittamattomina kohteina että Qfwfq:n rajattoman monistumisen liikkeelle. Kuvallisuus ei ole kuitenkaan yksin minän häivyttämisen kautta kytköksissä apofaattiseen poetiikkaan. Kuvittelu, sanojen tuottamisena mykistä eleistä, esineistä tai muodoista yhtenä Calvinon teoksissa useimmin esiintyvänä teemana sitoo kuvitteellisuuden myös tekstipinnan materiaalisuuteen. *Le città invisibili* rakentuu *Il castello*-teoksen tavoin tälle pohjalle, ja kuvallisuus tulee siinä esiin erityisen keskeisenä, sillä romaani koostuu lähes yksinomaan kuvitelluista kuvauksista. Kirja kokoaa yhteen kolme elementtiä: kristallinkirkkaaksi hiotun rakenteen, tekstuaalisten kuvien runsaudensarvena toimivat kaupunkikuvaukset ja kehyskertomuksena näitä aforistisen enigmaattisesti kommentoivan Marco Polon ja Kublai-kaanin dialogin. Kehyskertomuksessa venetsialainen kauppias, Polo kertoo itämaiselle keisarille, Kublaille kuvauksia hallitsijan valtakunnan kaupungeista, joista nämä keskustelevat paikoin kadottaen identiteettinsä tai muuttuen itsekin vain osiksi kaupunkien kuvauksia. Kaupunkikuvausten lähde on udun peitossa, sillä lopulta ei ole selvää, tulevatko kertomukset sanallisiksi Kublain tulkinnasta vai Polon matkakertomuksista. Kuvallisuus kiinnittyy apofaattisuuteen juuri tätä kautta: myriadit kuvat saavat alkunsa juuri alkuperän puuttumisesta.

Tarkoituksenani on tässä luvussa pohtia kuvallisuudelle annettua merkitystä, ei niinkään tutkia tiettyä spesifistä piirrettä kielen kuvallisuudessa, ikonoteksteissä tai muuten kirjailijan tuotannossa ilmenevissä ei-tekstuaalisia kuvissa. Koetan aluksi nostaa esiin kuvallisuuden ja transsendentin yhteyden kaupunkikuvauksissa tarkastelemalla niitä katseen (4.1) ja imaginaarisen fantasman näkökulmasta (4.2). Katseeseen ja silmään liittyvä fantasmaattisuus on erityisen kiinnostava *Le città*-kirjan rakenteellisen keskuksen muodostavien viiden silmistä kertovan kaupungin kannalta, sillä niihin kiteytyy koko teoksen kuvallisuutta kommentoiva ja ehkä myös selittävä ydin. Toisen katse fantasmana tuntuisi intuitiivisesti osuvalta selittämään sekä Calvinon kaupunkikuvausten runsasta kuvallisuuden hyödyntämistä että kuvausten tuottamista tyhjästä. Kaupunkikuvaukset heijastelevat myös henkilöhahmojen haluja kuvata valtakunnan saavuttamaton kokonaisuus (Polo) tai hioa se järkeväksi rakenteeksi (Kublai). Yritän analysoida näitä haluja rinnastamalla ne apofaattiseen ei-sanomisen ja katafaattiseen kaiken sanomisen liikkeisiin koettaen kiinnittää näitä

liikkeitä niille transsendenttiin materiaaliseen tekstipintaan (4.3).

#### 4.1 Silmä ja katse näkymättömissä kaupungeissa

*Le città invisibili* rakentuu 55 kaupunkikuvauksesta ja yhdeksään lukuun jaetusta kehyksestä. Kuvaukset on upotettu kehykseen niin, että ensimmäisessä ja viimeisessä luvussa on molemmissa 10 kuvausta ja näiden välillä jokaisessa luvussa viisi kuvausta. Itse kuvaukset on jaettu yhteentoista eri kategoriaan, joissa kussakin on viisi eri kaupunkia: *la memoria* (muisti), *il desiderio* (halu), *i segni* (merkit), *sottili* (ohuet), *gli scambi* (vaihdot), *gli occhi* (silmät), *il nome* (nimi), *i morti* (kuolleet), *il cielo* (taivas), *continue* (jatkuvat) ja *nascoste* (kätkeytyt). Kategorioiden esiintymisjärjestys kirjassa kulkee aina ensimmäisestä viidenteen, kun taas kaupunkien järjestys luvussa kulkee aina viidennestä kohti ensimmäistä.<sup>53</sup> Kehystarinaaan liittyvä rakenne tuo jo itsessään viittauksia muun muassa Thomas Moren *Utopia*-teoksen 54:n kaupunkiin, *Tuhat ja yksi yötä* -kertomukseen ja tietenkin *Il milione* nimellä tunnettuihin Marco Polon matkakuvauksiin. Tämän lisäksi kaupungin nimiin, kuten Ottavia, Ersilia tai Penthisileia, on kytketty yhteyksiä aina tunnetuista historiallisista tapahtumista hämäämpiin kansantaruihin ja myytteihin. Tässä sokkeloisessa moneudessa on ilmeisen vaikea löytää kädensijaa, mutta kuvallisuuden kannalta ilmeisimpänä lähtökohtana toimivat kirjan viisi kaupunkia, jotka on otsikoitu viittauksella silmiin: ”Le città e gli occhi” (”Kaupungit ja silmät”).

”Le città e gli occhi” -sarja leikkaa kirjan rakenteen niin, että kyseisen sarjan kolmas kaupunki nimeltään Baukis muodostaa koko teoksen keskipisteen. Baukiin, järjestyksessä 28. kaupungin kuvaus kirjan keskustana ei ole näkökulmani tuottama tulkinnallinen kysymys, vaan se voidaan osoittaa matemaattisesti monella eri tavalla (ks. Hjerrild 1995: 265–271). Teoksen ollessa Calvinolle vähemmän tyypilliseen tapaan suljettu tämä antaa olettaa, että silmään liittyvissä kaupungeissa on jotain erityisen painokasta. Epälineaaraisesti esitettynä silmistä kertovat kaupungit ensimmäisestä viidenteen kantavat nimiä Valdrada (CI: 53), Zemrude (ibid.: 66), Bauci (Baukis)

---

<sup>53</sup> Luvuittain etenevän järjestyksen voi esittää esimerkiksi näin: I: 1 > 2, 1 > 3, 2, 1 > 4, 3, 2, 1; II-VIII: 5, 4, 3, 2, 1; IX: 5, 4, 3, 2, > 5, 4, 3 > 5, 4 > 5.

(ibid.: 77) Fillide (Phyllis) (ibid.: 91) ja Moriana (ibid.: 105). Kuten Hjerrild huomauttaa, silmistä kertovien kaupunkien asettelu ja rakenne ovat symmetrisiä ja keskushakuisia: Kaupungit toistavat oppositiorakenteita siten, että Valdradassa (1) ja Morianassa (5) kaksi kaupungin eri puolta on ulkoisesti erotetut toisistaan, kun taas Zemrudessa (2) ja Phylliksessä (4) katsoja hahmottaa kaupungin kahdella eri tavalla. Näin Baukiin (3) kaupunki, joka esitetään katseen tavoittamattomiin jäävänä puujaloilla korkeuksiin pystytettynä rakennelmana, on näihin nähden jakamaton, kaupunkien pupilli. (Hjerrild 1995: 274–278.) Toisin sanoen silmistä ja katseesta kertovat kaupunkikuvaukset viittaavat jo rakenteellisestikin silmään ja katseeseen.

Silmäiltäessä kaupunkeja tarkemmin ne paljastavat myös syvemmän yhteyden näkyväsyyteen. Kauimpana keskukselta Valdradan ja Morianan kaupungit kommentoivat kuvaan liittyviä ajatuksia kaltaisuudesta ja materiaalisuudesta. Kaltaisuuden kaupunkina muinaisten<sup>54</sup> rakentama Valdrada on suunniteltu siten, että se peilaa jokaisen osansa ja tapahtumansa järven pinnasta. Inversiivinen heijastus toisaalta kieltää kaupungin tapahtumat ja toisaalta kohottaa ne odottamattomaan arvoon, jolloin koko kaupunki itse asiassa elää heijastuksensa armoilla. Näin ollen ”[I]e due Valdrade vivono l’una per l’altra, guardandosi negli occhi di continuo, ma non si amano” (CI: 54) (”[m]olemmat Valdradat elävät toisilleen, katsovat toisiaan jatkuvasti silmiin mutta ne eivät rakasta toisiaan”) (NK: 56), mikä kertoo paljon (peili)kuvaan liittyvän kaltaisuuden ajatuksen luomasta erottavuudesta ja etäisyydestä. Morianan vedenalainen kaupunki taas viittaa kuvan materiaalisuuteen: toisella puolella kaupunkia luonnon elementit yhdistyvät keveästi rakenteisiin, korallit pylväisiin, kalat tanssijoihin, meduusat kattolamppuihin, kun taas toiselle puolelle on kerääntynyt kaikki raskas jäte: ” [--] una distesa di lamiera arrugnita, [--] corde buone solo per impiccarsi a un trave marcio” (CI: 105) (”[--] laaja kenttä ruostunutta peltiä, [--] rikkinäisiä tuolikankaita, köysiä, joilla ei voi tehdä muuta kuin hirttäytyä lahoon kattohirteen”) (NK: 107). Kaupungin eri puolet voi paljastaa kulkemalla puoliympyrän, eli kääntämällä sivua, jolloin kaupungilla on vain ”[--] un dritto e [--] un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi” (CI: 105) (”[--] oikea ja nurja puoli kuin paperiarkissa, hahmo siellä toinen täällä ja ne eivät voi irrottautua toisistaan eivätkä katsoa toisiaan”) (NK: 107). Moriana kertoo kuvan materiaalisuuden lisäksi kuvan käänteisyydestä ja

---

<sup>54</sup>Maininta ”muinaisista” (*antichi*), jonka Kapari kääntää harhaanjohtavasti ”esi-isiksi” viittaa ennemminkin kaltaisuuden pitkään traditioon länsimaisessa filosofiassa kuin Calvinon luomiin fiktiivisiin esi-isiin (”antenati”) *I nostri antenati* -trilogiassa.

pintaisuudesta: kuva on sidottu siihen pintaan, jossa se paljastaa, kun taas pinnan vaihtaminen voi paljastaa jotain, jota itse kuvassa ei ole.

Keskuksen vierekkäiset kaupungit Zemrude ja Phyllis siirtävät aiheen kuvasta ja peilaamisesta kaupungissa kulkevan matkustajan katseeseen ja perspektiiveihin. Zemrudessa katseen perspektiivit ovat sidottuja katsojan mielialoihin niin, että kaupungissa nokka pystyssä viheltelevä hahmottaa kaupungin yläosan, mutta leuka rinnassa kulkevan katse erottaa vain ”[--] raso terra, nei rigagnoli, i tombini, le resche di pesce, la cartaccia [--]” (CI: 66) (”[--] paljasta maata, vesikouruja, viemäriaukkoja, [perkausjätteitä], roskapaperia [--]”) (NK: 68), mutta silti ei voida sanoa jommankumman kaupungeista olevan toista todempi. Phylliksessä perspektiivin muutos puolestaan jännittyy uuden ja vanhan näkemisen välille. Toisaalta Phyllis on kaupunki, jossa ”[i]n ogni suo punto la città offre sorprese alla vista: un cespo di capperi che sporge dalle mura della fortezza, le statue di tre regine su una mensola, una cupola a cipolla con tre cipolline infilzate sulla guglia” (CI: 91) (”[j]okainen kohta tarjoaa katseelle yllätyksiä: linnoituksen muurista kasvava kaprispensas, kolmen kuningattaren patsaat konsolin päällä, sipulikupoli jonka huipulla on kolme pienempää sipulia”) (NK: 93). Toisaalta taas jäätessä kaupunkiin pidemmäksi aikaa se haalistuu sovinnaisuudessaan näkymättömiksi reiteiksi: “Fillide è uno spazio in cui si tracciano percorsi tra punti sospesi nel vuoto, la via più breve per raggiungere la tenda di quel mercante evitando lo sportello di quel creditore” (CI: 91–92) (“Phyllis on tila jossa vedetään reittejä kahden tyhjässä riippuvan pisteen välille, lyhin tie jonkun kauppiaan luo velkojan ovea välttäen”). Lopussa kertoja vertaa vielä Phyllistä katseen kohteena tyhjään sivuun, joka kuten kaupunki, täytyy yllättää, jotta siihen kirjoitetut tarinat ottavat muotonsa. Kaupunkeihin kirjoitetun katseen oppositioihin sisältyy liike ylhäältä alas ja uudesta kuluneeseen, mutta samalla myös mahdollisuus tulkita, vaihtaa kuvakulmaa toisin kuin Valdradassa ja Morianassa, jotka ovat rakenteellisesti vastakohtaisia.

Edettäessä silmistä kertovia kaupunkeja kohti niiden keskusta vapaus rakenteellisesta pakottavuudesta näyttäisi lisääntyvän. Baukiissa<sup>55</sup> edellisissä kaupungeissa nähty lukittu tai

---

<sup>55</sup> Baukis viittaa teokseeniseen myyttiin köyhästä mutta vieraanvaraisesta pariskunnasta nimeltään Baukis ja Filemon, jotka majoittivat ihmisten asussa kuljeskelleen Zeuksen ja Hermeen. On todennäköistä, että ensisijainen viittaus on nimenomaan Ovidiuksen versioon, sillä Calvino kertoo pitäneen yöpöydällään kahta kirjaa: Lucretiuksen teosta *De rerum natura* ja Ovidiuksen *Metamorphoseon libri I-XV* -runoelmaa (Weiss 1993: 210). Ovidiuksen kertomus Baukiista ja Filemonista on kuvauksen kannalta kiinnostava kahdella tavalla: Ensinnäkin myytti ylistää kodille ja asumiselle olennaista vieraanvaraisuutta muukalaisia kohtaan, sillä jumalat toteuttavat kiitokseksi vanhusten toiveen ja muuttavat heidät myöhemmin arvostetuiksi puiksi lehmukseksi ja tammeksi. Toiseksi ylhäältä katsomisen motiivi tulee esiin

perspektiiveihin sidottu vastakohtaisuus kumoutuu kolmannen jäsenen mukaantulolla. Keskeisyyden vuoksi kuvaus lainattakoon kokonaisuudessaan:

Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame.

Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la Terra; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza. (CI: 77.)

Marssittuaan seitsemän päivää metsiköiden lävitse Baukisiin matkaaja ei pysty näkemään kaupunkia mutta hän on jo perillä. Ohuet puujalat, jotka kohoavat maasta kaukana toisistaan ja katoavat pilviin, kannattavat kaupunkia. Sinne nousee portaita. Maan pinnalla asukkaat näyttäytyvät vain harvoin: heillä on kaikki tarvittava ylhäällä ja mieluummin he ovat laskeutumatta. Mikään osa kaupungista ei kosketa maata paitsi pitkät flamingon koivet joilla se seisoo, ja aurinkoisina päivinä rei'itetty kulmikas varjo joka lankeaa lehvistöön.

Baukisin asukkaista on kolme olettamusta: he vihaavat maata; he kunnioittavat sitä siinä määrin että välttävät kaikkea kosketusta; he rakastavat sitä sellaisena kuin se oli ennen heitä ja alassuunnatuilla kiikareilla ja kaukoputkilla he tutkivat sitä väsymättä, lehti lehdeltä, kivi kiveltä, muurahainen muurahaiselta tarkkaillen ihastuneina omaa poissaoloaan. (NK: 79.)

Siinä missä muut kirjan näkymättömät kaupungit ovat vain osittain tai kuvitteellisesti näkymättömiä, Baukista itseään ei kuvata lainkaan puujalkoja lukuun ottamatta. Verrattaessa edellisiin kaupunkeihin Baukiissa katsojalla ei ole enää toista perspektiiviä tai itse kaupungilla jakautunutta rakennetta. On vain olettamuksia, ja kaksi vastakkaista hypoteesia (viha-kunnioitus) puretaan kolmannella, jossa arvellaan asukkaiden rakastavan maata ilman omaa läsnäoloaan niin paljon, että viettävät aikansa sitä ihastellessaan. Kolmas hypoteesi saa ratkaisevan merkityksen: Baukiissa piilee siis kaksi katsetta, matkamiehen kuvauksessa oleva katse, joka ei näe itse kaupunkia, ja matkaajalle tavoittamaton asukkaille oletettu katse, joka näkee oman poissaolonsa maan pinnalta. Oman poissaolon näkeminen on toki jotain saavuttamatonta, mutta lisäksi, jos ajatellaan Hjerrildin (1995: 270) tavoin kaupunkia silmän ytimenä, pupillina, se viittaa johonkin itsessään tavoittamattoman, toisen ihmisen katseeseen, johon kenellekään ei ole pääsyä

---

jumalten viedessä vanhan pariskunnan vuorelle, josta nämä katsovat kotinsa säilyvän tuhotulvalta ja muuttuvan pyhäköksi. (ks. Ovidius 1997: 274–277.) Baukis-kaupungin nimi siis viittaa jo itsessään kotiin, etäisyyteen ja jopa eräänlaiseen pelastukseen. Myös muilla kaupungin nimillä on enemmän vähemmän kaupunkien luonteisiin liittyvät intertekstuaaliset kytkökset, jotka ovat usein esimerkillisen hämääviä. Valdrada viittaa Sisilian kuninkaan, Leecen Tancredin Saksaan vankilaan vietyyn tyttäreen, Zemrude *Tuhat ja yksi yötä* -tarinoiden ”Samarkandin smaragdiin”, ympäriinsä ryösteltyyn Zumurrud-neitoon, Phyllis puolestaan Theseuksen pojan Demofonin ikävään kuolleeseen vaimoon ja lopulta Moriana toimii eräänlaisena feminiinisenä yleisnimenä maureille. On tuskallisen selvää, että näin suppeassa työssä näiden kiinnostavien siteiden on jätävä vain maininnoiksi.

kadottamatta omaa identiteettiään.

Tietenkin voidaan väittää, että Baukiin kuvaus on ironinen tai kriittinen analogia luonnontieteistä, jotka pyrkivät tutkimaan maailmaa aivan kuin inhimillistä näkökulmaa ei olisikaan, mutta tällaiseen tulkintaan jättäytyminen ennemminkin sulkee tekstiä kuin avaa sitä. Baukiin kuvauksessa näyttäisi nimittäin tiivistyvän kaksi Calvinon myöhäistuotannossa silmään ja katseeseen liittyvää hyvin oleellista juovaa: oman poissaolon näkeminen ja toisen katseen tavoittamattomuus. Itse asiassa Calvino viittaa itse Baukisiin ja toiveeseen oman poissaolon näkemisestä Daniele Del Giuducen vuonna 1978 tekemässä haastattelussa vastatessaan kysymykseen, miksi hänen täytyy asua Pariisissa poissa Italiasta: ”[e]hkä jotta ymmärtäisin kuka olen, minun täytyy tarkastella paikkaa, jossa olisin voinut olla, mutta en ole” (Calvino 2003a: 189). Parhaan muotoilun samainen toive saa romaanin *Se una notte d’inverno un viaggiatore* keskimmaisessä luvussa kaukoputkella lukevaa naista tarkkailevan fiktiivisen kirjailijan Silas Flanneryn sanoissa:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! (SNIV: 171.)

Kuinka hyvin kirjoittaisinkaan ellen olisi täällä! Jos tuon valkoisen arkin ja kiehuvien sanojen ja lauseiden välillä jotka ottavat muodon ja katoavat ilman että kukaan kirjoittaa niitä ei olisi tuota harmillista väliseinää joka on persoonani! (JTM: 181.)

Kuinka katsoa maailmaa, niin että itse olisi samalla sieltä poissa? Calvinon viimeisessä romaanissa *Palomar* samoin nimetty päähenkilö löytää tähän koomisen vastauksen: maailma katsoo hänen kauttaan itseään ja ”[p]er guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar” (P: 116) (”[k]atsellakseen itseään maailma tarvitsee herra Palomarin silmiä (ja silmälaseja)”) (HP: 118). Herra Palomarin lohdullinen vastaus ulkoistaa katseen katsojasta maailmaan. Tällöin maailman tulee haluta katsoa itseään: ”[--] è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che collega alla cosa che guarda” (P: 117) ”[--] katsottua ja katsovaa yhdistävän linjan on lähdettävä katsotusta asiasta” (HP: 119), jolloin Palomar voi vain tyytyä odottamaan maailman halua katsoa itseään. Näin oman poissaolon katsomisen fantasia pohjaa haluun irtautua omasta näkökulmasta sulautumalla toisen katsojasta itsestään riippumattomaan näkökulmaan. Baukiin kaupungissa ylhäältä näkymättömissä olevat asukkaat edustavat toisen katsetta, joka on saavuttamaton kaupunkija kuvaavalle matkustajalle. Samalla Baukiin asukkaille heijastetaan kyky katsoa omaa poissaoloaan, mikä yhdistää toisen katseen saavuttamattomuuden oman poissaolon

katsomisen mahdottomuuteen. Täten silmän keskuksessa on läsnä kaksi transsendenttia aluetta, toisen katse halun kohteena ja sen mahdoton kyky katsoa itseään poissaolevana.

Katseeseen liittyvät mahdottomuudet ja fantasioinnit resonoivat yllättävällä tavalla niiden katseen teorioiden kanssa, joita Lacan avasi laajemmalle yleisölle 11. seminaarissaan vuonna 1973 vain vuotta myöhemmin tarkasteltavana olevan kirjan ilmestymisestä. Yksi harvoista Lacanin suorasanaista luonnehdinnoista koskee juuri katsetta: katse (*le regard*) on objekti a visuaalisen alueella (Lacan 1998: 105). Katseeseen siis pätee määritelmä objekti a:sta korvautuvana ja saavuttamattomana halun kohteena, mutta visuaalisuus tuo käsitteelle uuden ulottuvuuden: subjekti voi nähdä mutta katse ei ole koskaan hänen omaansa. Katse kuuluu subjektin ulkopuolelle Toisen alueelle. (Ibid.: 83, 106.) Sartren katseen fenomenologian pohjalta rakentavalle Lacanille katse on katsojaan nähden ensisijaista, jo ennen silmää tai subjektia maailmassa olevaa, eikä subjekti siten voi koskaan katsoa itseään siitä paikasta, josta toinen hänet näkee (ibid.: 72, 103). Calvinon teoksissa toistuu samankaltainen ajatus, jossa jokin ulkopuolinen puhkaisee silmän sokeaan aineeseen. Esimerkiksi kirjassa *Palomar* päähenkilö tajuaa uintiretkellä pitkällisen pohdiskelunsa jälkeen, kuinka veden pinnalla kimaltava ”la spada del sole” (”auringon miekka”) nosti silmän merestä näkemään itsensä (ks. P: 20). Kuten edellisessä luvussa ennakoitiin, myös kosmokoomisissa tarinoissa katse kytkeytyessään minän häivyttämisen prosessiin saa samankaltaisen aseman: novellissa ”La spirale” simpukka-Qfwfq halutessaan erottautua toisille synnyttää itse silmän maailmaan luomalla niille ensin kuvan: ”Tutti questi occhi erano i miei. Li avevo resi possibili io; io avevo avuto la parte attiva; io gli fornivo la materia prima, l’immagine” (TC: 148) (“[k]aikki nämä silmät olivat minun silmiäni. Minä olin tehnyt ne mahdollisiksi, minun osuuteni oli ollut tärkein, minä tuotin niille ensiarvoisen materiaalin – kuvan”) (KK: 185). Lacanille subjekti on ennemminkin kuva kuin katseen haltija, mikä tulee Lacanin mukaan esille kaikkia kuvia luonnehtivasta poissaolosta: toisin kuin havainnosta kuvasta puuttuu etuala, joka pitäisi sisällään subjektin oman katseen (1998: 106).<sup>56</sup> Qfwfq:n strategia tavoittelemansa naarassimpukan saavuttamiseksi onkin muuttua itse kuvaksi ja monistaa itsensä toisen katseeseen, jossa kohtaaminen on mahdollista “[–] il buio delle pupille, il palazzo di specchi delle rètine, nel vero nostro elemento che si estende senza rive né confini” (TC: 149) “[–] pupillin pimeyden tuolla puolen, verkkokalvon peilialin takana – meidän oikeassa elementissämme joka leviää vailla rantaa

---

<sup>56</sup> Vaikka Calvino ja Lacan eivät mainitse kertaakaan toisiaan, myös Lacan puhuu äyriäisistä silmän synnyn ja valon yhteydessä (ks. Lacan 1998: 91).

tai rajaa (KK: 185). Qfwfq:n muuttuminen kuvaksi on kierolla tavalla loogista, sillä jos mielikuvituksen oletetaan olevan pupillin takainen rajaton transsendentti, siihen yhtyminen onnistuu vain tulemalla itse kuvaksi. Tässä mielessä toisen katse saa Calvinolla transsendenttiin verrattavan aseman: kuva syntyy toisen katseen kautta ja toisaalta oman poissaolon näkemisen fantasia toteutuu juuri kuvaksi tulemisessa.

Calvinolla silmä ei ole yksinomaan näköhavaintoon kykeytyvä aistillinen elin, vaan myös abstrakteja viivoja, visuaalisia vektoreita ja karttojen pohdiskeleva ajattelun keskus (vrt. Ricci 2001: 107, 136–137). Riccin mukaan kirjoitus toimii Calvinolla yhdistämässä näitä kahta tasoa: abstrakteja kaavoja kontemploiva silmä ja konkreettiseen visuaaliseen havainnointiin omistautunut silmä kohtaavat kirjoituksessa, tekstin havaitsemisessa ja mielikuvituksen piirtämien kuvien katselemisessa (ibid.: 136). Tämän valossa on mielenkiintoista, että Baukiin kuvauksessa poissaolon katseleminen osoittaa selkeästi lukemisen tapahtumaan. Asukkaiden oletetaan näkevän, lehtiä, kiviä ja muurahaisia, jotka muualla Calvinon tuotannossa viittaavat tekstin materiaaliseen pintaan, kivet ovat merkkejä, hyönteiset kirjoitusta ja lehdet kuten suomessa kirjan lehtiä (ks. Belpoliti 2006: 150, 187). Baukiin kuvauksessa toki kerrotaan vain oman poissaolon katsomisen näkymättömyydestä, silmästä, joka tähyää ylhäältä kuvaamattomasta pisteestä omaa poissaoloaan, kirjoitusta, mutta kaupungin asettuminen kirjan pupilliksi vihjaa myös rakenteeseen upotetusta silmästä, joka toljottaa suoraan lukijaan. Katkelmaan on näin mahdollista tulkita juutalaiskristillinen ajatus pyhästä kirjasta jumalan silmänä, jonka voitaisiin eckhartilaisittain sanoa lukevan sinua sillä samalla silmällä, jolla sinä luet sitä (vrt. Eckhart 2009: 205). Kun puhutaan silmästä, kirjoituksesta ja kuvaan sulautumisesta, katkelmasta tulee myös väkisinkin mieleen Maurice Blanchot'n teos *Thomas l'Obscur* (1941), jossa tekstiin sulautuminen ja kuvaksi tuleminen tapahtuu samalla tavoin katseen kautta, joskin toisin kuin Calvinolla Blanchot'lla sulautuminen johtaa jakautumiseen, sokeuteen, pimeyteen ja yöhön (Alanko-Kahiluoto 2007: 48-52, 160-164).<sup>57</sup>

Vaikuttaisikin siltä, että Calvinolla silmä ei ilmennä tekstistä lukijaan kohdistuvaa katsetta vaan on

---

<sup>57</sup> Blanchot ja Calvino tuntuvat intuitiivisesti hyvin vierailta toisilleen, mutta kuva, silmän ja lukemisen tematiikka tuntuisi yhdistävän heitä yllättävän monella ja monimutkaisella tavalla. Molemmilla on versiointinsa katsomisesta Ovidiuksen Orfeus ja Eurydike -tarinasta ja Narkissos-myytistä, molemmat nostavat esille kuvaksi tulemisen problematiikan ja viittaavat lukemiseen ja tekstin materiaalisuuteen visuaalisesti (ks. esim. Alanko-Kahiluoto 2007: 48–52, 134–138; ja vrt. esim. TC: 52–62, 379–387). Kirjailijoiden visuaalisuuteen liittyviä yhtäläisyyksiä ja eroavuuksia olisi todennäköisesti hyvin hedelmällistä tutkia laajemmassa kontekstissa kuin tämän tutkielman puitteissa.

pikemminkin kääntynyt lukemaan tekstiä. Mikäli kirjoitus ymmärretään esimerkiksi kosmokoomisten merkitsemisyriyten pohjalta merkinä, joka kertoo merkin tekijän poissaolosta, juuri kirjoitus toteuttaa toiveen oman poissaolon näkemisestä: merkki vaatii sitä merkityn asian poissaoloa. Baukiin asettaminen symmetrisesti rakennetun kaupunkien verkon keskukseen on verrattavissa esteettä myös *Il castello*-teoksen ellipsöityyn keskukseen. Kirjan kertojan korttien katselu rinnastuu miltei kitkatta Baukiin poissaoloon tähyäviin asukkaisiin, sillä kertoja ei löydä korttien antamista kuvista omaa tarinaansa vaan sovittaa itselleen useita kirjoittamiseen viittaavia kortteja, kuten sauvojen kuningasta, erakkoa tai maagikkoa (ks. CDI: 85, 98). Minän häivyttäminen monistamalla se kuviin on tältä kannalta strategia, joka toteutuu *Il castello*-kirjan kertojan kokemuksena itsestään. Tästä huolimatta sommitelman tyhjää suorakulmiota on hankala nähdä *Le città*-teoksen Baukiin asemassa: oman poissaolon näkemisessä on kyse kerrotusta sisällöstä, kun taas sommitelman keskuksessa ei ole selvää kerrottua sisältöä. Baukis kaupunkien pupillina näyttää oman poissaolon katsomisen pupillin pimeydessä hehkuvana toiveena tai fantasiana, kun taas *Il castello*-romaanin aukko on avoin, varattu mahdollisesti ainoastaan sillä tyhjyydellä, jonka Parsifal viittilöimisellään sille osoittaa. Baukiin kuvauksessa osoitettu kerrotun tekstin katsomisen (asukkaat) lukutapahtumassa toteutuvan tekstin katsomisen (lukija) rinnastamisella painotetaan ennemminkin kirjoituksen luonnetta kuvana ja merkityksenmuodostusta kuvitteluna. Tarokkisommitelman suorakulmion paljastaman materiaalisuuden sijaan *Le città*-kirjassa on kyse kuvista, joita tälle pinnalle heijastetaan. Näissä heijastuksissa apofaattisuuteen viittaava aines tulee esiin niiden mahdottomuuden ja paradoksaalisuuden kautta. Jotta oman poissaolon näkemisen fantasiaa ja kuvallisuuden suhdetta apofaattiseen poetiikkaan voitaisiin täsmentää, *Le città*-teoksen kaupungeja onkin tarkasteltava juuri kuvittelun ja fantasian näkökulmasta.

## 4.2 Kaupungit halun näyttämöinä

*Le città*-teoksen kaupunkien kuvitteellisuus on helpoin vastaus kysymykseen, miksi kirjassa kuvatut kaupungit nimetään näkymättömiksi, vaikka itse asiassa vain Baukis ei puujalkojaan lukuun ottamatta ole otettavissa kuvailun kohteeksi. Tämä helppous ei kuitenkaan johda tylsämielisyyteen – päinvastoin juuri fantastisten elementtien toistuminen halki kirjan tekee kuvauksista eläviä ja dynaamisia. Osa teoksen kaupungeista on vaivatta kuviteltavissa mahdollisina, kuten esimerkiksi

kuilun yllä roikkuva *la città-ragnatela*, verkkokaupunki Ottavia (CI: 75), tähtiä kohti rakentuva mutta ikuisesti keskeneräinen Tekla (CI: 128) tai häilyvän Merkuriuksen epämääräinen ihme Eutropia, joka pysyy asukkaiden vaihtumisesta huolimatta aina samanlaisena (CI: 64–65). Vähintään yhtä suuri osa kaupungeista hankaa kuvittelukyvyyn rajoihin. On vaikea kuvitella esimerkiksi Zairaa, jonka tilallisuus määräytyy sen koko menneisyyden tapahtumien kautta (CI: 10–11), tai vain hypoteettisesti olemassa olevaa Fedoraa ja sen lasipalloissa näkyviä malleja, joista toisessa on se, mikä ”[--] è accettato come necessario mentre non lo è ancora [--]” (CI: 32) (”[--] on hyväksytty välttämättömäksi kun se ei vielä ole sitä”) (NK: 35) ja toisessa ”[--] che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più” (CI: 32) (”[--] se mikä on kuviteltu mahdolliseksi mutta ei enää minuutin kuluttua enää ole”) (NK: 35). Vielä vaikeampaa on piirtää kuva ulkopuolensa päälle kasvaneesta Ceciliasta (CI: 152–153), esikaupunkeina kaikkialle leviävästä, keskuksettomasta Penthisileiasta (CI: 156–157) tai Argiasta, jossa maa ja ilma ovat vaihtaneet paikkojaan, mutta silti painamalla ”[--] l’orecchio al suolo, alle volte si sente una porta che sbatte” (”[--] korvansa maahan, kuulee silloin tällöin oven paukkuvan” (NK: 129). Useat kaupungit ovat paradokseja<sup>58</sup>, jotka tuovat esille sekä käsitteellistämisen että kuvittelun rajoja, mutta ovat tästä huolimatta – tai ehkä paradoksaalisesti juuri tämän takia – liikkuvia kuvauksia, kuviteltuja mahdollisuuksia tai mahdottomuuksia.

Kuvitelmien paradoksaalisuus tuo kaupunkeihin eräänlaisen pois pyyhkiytymisen vaikutelman. Sekä kehyksessä että itse kuvauksissa toistuu tietty kerronnallinen strategia, jota William Franke kutsuu dekonstruktiiviseksi anti-logiikaksi.<sup>59</sup> Kaupunkien kuvauksissa ja henkilöhahmojen puheissa käytetään runsaasti sumeita ilmauksia ja disjunktivisia väittämiä, jolloin teksti hylkää yhden ainoan ”totuuden” ja pitää voimassa päällekkäisiä ja jopa vastakkaisia mahdollisuuksia. (Teichert 1994: 39–42.) Sen lisäksi, että kehyksessä keskustelevat Polo ja Kublai eivät välillä tunnu tietävän, missä tai keitä ovat (ks. CI: 117), kuten jo edellisessä luvussa esitellyissä ”Le città e gli occhi” -

---

<sup>58</sup> Olen aikaisemmin käyttänyt paradoksin käsitettä synonyymisesti ristiriitaisuuden kanssa. Tässä yhteydessä paradoksi on syytä määritellä tähän tapaan: paradoksi on yhden tai useamman tulkintatavan ristiriitaa (yksi voi olla ristiriidassa itsensä kanssa), joka on riippuvainen tulkintojen kontekstista ja ratkeamaton, mutta silti dynaamisesti uudelleen tulkittavissa (ks. Salminen 2006: 16; kattava määrittely paradoksin käsitteestä ja sen suhteesta ei-mihinkään: ks. *ibid.*: 9–23). Tässä kirjoitelmassa näkymättömien kaupunkien paradoksaalisuutta ei kuitenkaan voida tarkastella käsitteen syvyyden vaatimalla tavalla, vaikka paradoksaalisuutta voisikin hyvin ehdottaa erääksi Calvinon apofaattisen poetiikan piirteeksi.

<sup>59</sup> Franke esittää ajatuksen artikkelissaan *The deconstructive anti-logic of Le Città Invisibili* (1989), joka ei ikävä kyllä ole saatavillani. Joudun täten siteeraamaan Franken huomioita Evelyn Teichertin (1994) ja M. Ruth Dunsterin (2010) kautta.

sarjan kuvauksissa, muissakin kaupungeissa pidetään usein voimassa vähintään kahta mahdollisuutta kuvata kaupunkia: Despina näyttäytyy eri kaupunkina riippuen siitä, lähestyykö sitä maitse vai meritse (CI: 17–18), Isidora muuttaa sisältöään matkajaan iän mukaan (CI: 8) ja Eufemia vaihtaa matkustajien muistot toisiinsa, jolloin kuvakin kaupungista on aina jonkun toisen (CI: 36–37). Kaupunkien muuntuvuus ja näkökulmien vaihtuvuus yhdistävät kaupungit *Il castello*-teoksen korttisommitelmiin, sillä niidenkin kerrotaan olevan jatkuvassa sekoittumisen ja muuntumisen tilassa (ks. CDI: 48, 91). Qfwfq:n kerronnan epäröintiin verrattavat kuvaukset eivät näin ainoastaan esitä kuvaa kaupungeista vaan liikkuvat mahdollisten kuvien välillä ikään kuin kuvauksella yritettäisiin lähestyä jotakin, ehkä kaupunkien yhteistä nimittäjää.

Tulkittaessa kaupunkeja kirjan kehyskertomuksen kautta niillä vaikuttaisi olevan yhteinen juuri. Kirjan kuudennessa luvussa Kublai tivaa Pololta, miksi tämä ei kerro koskaan hänelle omasta kotikaupungistaan Venetsiasta. Polo väistää kysymykseen kätketyn vaatimuksen vastaamalla, että kaikissa hänen kertomissa kaupungeissaan on osia Venetsiasta, jonka itsessään täytyy jäädä vain oletetuksi (*“che resta implicata”*) kertomusten alkupisteeksi. Kun Kublai vielä tämän jälkeenkin vaatii Poloa kertomaan kotikaupungistaan, Polo tuo esiin pelkonsa, että kadottaisi Venetsian kokonaan, jos hän kertoisi siitä suoraan. (CI: 87–88.) Erityisen merkittävää kyseisessä kehyksen katkelmassa on kuvaus, jonka kertoja antaa, ennen kuin Polo vastaa Venetsian olevan mukana kaikissa kuvauksissa: *”[I]’acqua del lago era appena increspata; il riflesso di rame dell’antica reggia dei Sung si frantumava in riverberi scintillanti come foglie che galleggiano”* (CI: 88, kursiivi kaikissa kehyksestä otetuissa lainauksissa alkup. ) (*“Järven vesi tuskin väreili, kuparin heijastus vanhasta hallintopalatsista hajosi valon kimallukseksi kuin kelluvat lehdet”*) (NK: 90). Lyhyt miljöön kuvaus näyttää Kublain oman kodin ja alkuperän kuvan hajoavan järven pinnalla rinnastuen näin lehtien kautta käsiteltävän kirjan sivuihin ja Polon toteamukseen Venetsian sirpaloitumisesta kaikkiin kaupunkien kuvauksiin. Kehyksessä siis vihjataan, että kaupunkien yhteinen kanta on kuva, joka on hajonnut osaksi muita, mikä vaikuttaisi olevan yhteydessä Qfwfq:n ratkaisuun hajottaa itsensä kuvaksi toisten katseita varten. *Le città* esittää tämän kuvan alkuperästä menetettynä alkuperänä, jota ei voi lähestyä suoraan ja joka täytyy siten vain olettaa kuvauksien lähteeksi.

Alkuperän menetettyys ja oletettu resonoiivat kiinnostavalla tavalla Freudin alkunäyttämön<sup>60</sup> (*die Urszene*) ja jälkikäteisyyden (*die Nachträglichkeit*) käsitteiden kanssa. Yleisesti ottaen psykoanalyttisessa praktiikassa alkunäyttämöksi kutsutaan sitä traumaa, joka palaa menneisyydestä potilaan nykyhetkeen elävänä ja synnyttää potilaan oireet. Freud alkaa kuitenkin epäillä oman käsitteensä todenperäisyyttä analysoidessaan pakko-oireista eläinfoobikkaa, Sergei Pankejeffiä, jota hän kutsuu potilaan näkemän unen innoittamana ”Susimieheksi”. Freud ei yrityksistään huolimatta onnistu löytämään oireiden alkuperää, joten hän joutuu olettamaan ”Susimiehen” oireiden syyksi niinkin koomisen tapahtuman, että epäilee uskottavuuttaan avoimesti: ”Nyt lähestymme kohtaa, jossa minun on luovuttava tukeutumasta analyysin kulkuun. Pelkään tämän olevan myös kohta, jossa lukija menettää uskonsa minuun” (Freud 2006a: 447). Freud ehdottaa Susimiehen alkuperäiseksi traumaksi sen, että tämä näki puolitoistavuotiaana vanhempiensa yhdynnän *a tergo* kolme kertaa peräkkäin, mutta sanoo suoraan, että alkunäyttämön suhde todella tapahtuneeseen on *non liquet*, ratkaisematon (ibid.: 448, 468, 509, ks. myös alaviite 54). Merja Hintsu tulkitsee alkunäyttämön käsitettä radikaalisti mukailleen Lacanin ja Derridan Freud-luentoja väittämällä, että alkunäyttämön trauma tai oireiden alkuperä on nimenomaan jälki ilman alkuperää, se muodostetaan analyysissä jälkikäteen, eikä mitään kausaalisesti oireet aiheuttavaa henkilöhistoriallista tapahtumaa ole välttämättä olemassakaan. Sen sijaan traumaattinen tapahtuma tulee tulkituksi menneisyydessä vaikuttavaksi syyksi tässä hetkessä ikään kuin *ad hoc* selittämään ja siten helpottamaan oireita. (Hintsu 1998: 21–22, 64–65.) Alkunäyttämö on eräs niistä käsitteistä, joiden pohjalta Lacan muodostaa käsityksensä kauneudesta ja fantasmasta imaginaarisina peitteinä sille, että oireiden alkuperä on kuvitteellinen, itsessään tyhjä.<sup>61</sup> Vaikka olisi väärin pitää fantasmaa yksin kuvitteluun liittyvänä ilmiönä (Lacan 2006: 531–533), Calvinon kannalta merkittävää on kuitenkin juuri käsitys alkuperästä kuvana, jota ei voi jälkikäteen saavuttaa hajottamatta sitä kuvien moneudeksi. Tämä ei koske yksin Poloa ja Kublaita, sillä myös Qfwfq peilattaessaan itseään mustassa aukossa epäillen toisen itsensä auttamatta räjähtävän kuviksi ja tarokkien kuvista menneisyyttään selittävää tarinaa etsivä kertoja ovat pirstoutuneen alkuperäisen kuvan kysymyksen äärellä.

---

<sup>60</sup> Käännän käsitteen *die Urszene* termillä ’alkunäyttämö’ useammin käytetyn käännöksen ’kantanäky’ sijaan, sillä alkunäyttämö korostaa paremmin alkuperässä nähdyn luonnetta konstruktiona ja viittaa ennemminkin tilaan, joka näyttää kuvia, kuin itse kuviin (vrt. Hintsu 1998: 20).

<sup>61</sup> Alkunäyttämö on itse asiassa sama kuin Lacanin fundamentaalinen fantasma, jonka subjekti rakentaa alkuperän puuttumisen tilalle (Kurki 2004: 205–206). Lacan käyttää seitsemännessä seminaarissaan kauneuden käsitettä fantasman sijaan. Niille molemmille onkin Lacanilla yhteistä symbolisen rakenteen suojeleminen Toisen puutteelta, ts. sellaisilta elementeilä, jotka tuovat esiin symbolisen järjestelmän rajat. (ks. Lacan 2008: 294–295, 320, 363, *passim*..)

Mikä sitten vastaisi alkunäyttämöä *Le città*-teoksessa? Olisi jokseenkin nöyryyttävää pönkiä kirjasta esiin traumaattisia elementtejä erottelemalla kuvauksista ne osat, jotka viittaavat Venetsiaan. Pikemminkin Venetsia on vain yksi sisältö sille oletetulle alkuperälle, joka teoksessa asuttaa kaikkia kaupunkeja, mutta ei tule missään niistä kuvatuksi itsenään. Jos kaupunkeja ajatellaan halun kohteina, niissä kaikissa feminiinisyyden näyttäisi olevan päällimmäinen fantasmaattinen elementti. Vaikka fantasman ei tarvitse olla seksuaalinen, naisten nimillä nimetyt kaupungit vihjaavat, että naisesta tulee kirjassa sekä halun kohde että figuuri muuttuville merkityksille (Malgorzata 2009: 224). Jopa Bauksin voidaan tällä tavoin nähdä noudattavan kertomusta maskuliinisesta katseesta, jonka kohteena on nainen: esimerkiksi Teresa de Lauretis (1989) analysoi edellä referoitua kohtausta, jossa Silas Flannery katsellessaan lukevaa naista toivoo pääsevänsä eroon persoonastaan, ja yhdistää sen länsimaisen kirjallisuuden vaalimaan kliseeseen rinnastaa naisen tyhjä kohtu valkoiseen sivuun, jonka (mies)kirjailija voi hedelmöittää kynästään tulevilla kirjoituksella (75–76). Tätä on vaikea väittää vastaan, sillä eittämättä arkkikertomus naista tavoittelevasta miehestä toistuu hyvin tiheään Calvinon tuotannossa, jolloin ei olisi mitenkään outoa pitää näkymättömien kaupunkien transsendenttina alkuperänä menetettyä feminiinistä halun kohdetta, eräänlaista äitikaupunkia. Teichert päätyy juuri halun kohteiden feminisyyden vuoksi väittämään, että radikaali ei-mikään, jota Teichert tutkielmassaan kutsuu Taoksi, jää Calvinolla feminiiniseksi (Teichert 1994: 283–284, 291).

Ennen kuin edellä esitetystä vedetään vastaavia johtopäätöksiä, on tärkeää pitää erillään kaksi tapaa ymmärtää kaupunkien luonne: Ensinnäkin kuvauksien voi tulkita yksinkertaisesti esittävän halun kohteita, jolloin niissä tavoittamattomaksi jäävä elementti on eittämättä feminiininen. Toiseksi kaupungit voidaan tästä huolimatta ymmärtää kuvauksina siitä, millä tavalla katseeseen kirjoitettu halu itsessään rakentuu, jolloin taas kaupunkien kuvauksissa sanomattomaksi jäävä ei ole yhtä helposti ratkaistavissa. Toki selkeästi miesnäkökulmasta kirjoitettujen kuvausten kaupungeille antama lyyrinen kirkkaus ja tarkka polveilevuus vastaavat fantasiaa mystisestä naisesta, mutta kirjaa on vaikea kuvitella silkkana kuvauksilla mehusteluna. Kaupungeilla on myös performatiivinen puoli, joka nimenomaan liittyy kuvausten fantasmaattisuuteen, ja juuri fantasma lainatakseni Žižekin kuuluisaa luonnehdintaa ei niinkään näytä mihin halu kohdistuu, vaan kertoo, millä tavalla halu rakentuu (Žižek 2008: 132–133).

Osuvimmin performatiivisuus tulee esiin erään suosikkikaupunkini, Zobeiden kuvauksesta: Zobeide

on rakennettu paikalle, jossa asukkaiden näkemässä unessa kaunis neito katosi näkyvistä. Kaupungin arkkitehtuuri suunniteltiin niin, että ilmestyessään uudelleen samaan paikkaan neito ei enää pääsisi karkuun. Kun itse neitoa ei vuosien jälkeenkään näy, asukkaat unohtavat koko unen. Kaupunkiin muuttaa kuitenkin uusia asukkaita, jotka ovat nähneet unen samasta neidosta ja tahtovat asua untansa vastaavassa kaupungissa. Tällöin vanhat asukkaat alkavat ihmetellä, mikä uusia asukkaita ajaa Zobeideen ”[–] in questa brutta città, in questa trappola” (CI: 45–46) (”[–] tuohon rumaan kaupunkiin, tuohon loukkoon” (NK: 47–48). Vaikka valtavaksi ansaksi muodostuneen kaupungin voisikin tulkita hirviömäisyydessään yleväksi naiseksi, joka tavoittelemalla unenomaista kauneutta tekee itsestään lopulta pelkän ansan, mielestäni uskottavampaa on todeta Spackmanin tavoin, että Calvinon kertomukset ovat nimenomaan lavastettu (*staged*) niin, että halun kohde on feminiininen (2008: 11). Zobeide on rakennettu siten, että se näyttää, kuinka pakonomaisesti kohteensa hallitsemiseen pyrkivä halu kovettuu tyhjäksi ansaksi. Lavastuksen ja naiseuden kannalta erityisen kiinnostava on myös Teodoraksi nimetty kaupunki, jonka asukkaat yrittävät puhdistaa sen kaikista likaisiksi kokemistaan hyönteisistä ja eläimistä, mutta säilyttävät niitä Buffonin ja Linnén luonnonhistoriallisissa teoksissa kirjastossa. Hirviöiden hyllyttäminen ei kuitenkaan onnistu, sillä lopulta hyljityt olennot valtaavat koko kaupungin kirjallisten monstrumien muodossa sfinkseinä, yksisarvisina, griffeinä ynnä muina taruolentoina. (CI: 158–159.) Teodora lavastaa kertomuksen repressiosta, jossa torjuttu palaa kuvitelmien kautta hallitsemaan kaupunkia. Teodora, ”jumalan lahja”, viittaa *Il cavaliere inesistente* -teoksen kertojaksi paljastuvaan sisar Teodoraan, jonka kyseisen romaanin lopussa paljastetaan luoneen kirjan tarinan ja synnyttäneen siten sellaisia mielikuvituksellisia olioita kuin olemattoman ritari Agilulfon. On kuitenkin huomattava, että myös sisar Teodora on fiktiivinen hahmo, eli hänet on luettava kaupungista puhdistetun olennoston joukkoon. Kun ajatellaan kuvittelua ja sen tuottamia olentoja ylhäältä annettuna lahjana pitäen kaupungin nimeä lukuohjeena, Teodora kertoo, kuinka juuri torjuttu feminiinien palaa mielikuvituksen kautta hallitsemaan kaupunkia. Täten tavoittamaton nainen vaikuttaisi olevan Calvinon kaupungeissa kuvan ja fantasman ominaispiirre, eikä niinkään liittyvän kaupunkiin paikkana, jolle fantasma heijastuu.

Kaksi esimerkkiä ei vielä riitä osoittamaan, että samankaltainen lavastaminen toteutuisi kaikissa kirjan kaupungeissa, mutta kysyttäessä transsendentin ja kuvallisuuden suhdetta riittää, kun tuodaan esiin ajatuksen perustavuus teoksen antamalle kuvalle transsendentista. Itse asiassa Baukis on myös tässä mielessä merkittävässä asemassa, sillä kuten huomattiin edellä, se panee näyttämölle lukemistapahtumaan rinnastuvan fantasmaattisen katseen, joka pystyy tulemaan kuvaksi ja

näkemään oman poissaolonsa. Žižek (1993) nimittää tällaista katseen fantasmaa ”puhtaaksi *cogitoksi*”, jota länsimaisessa filosofiassa on uudelta ajalta lähtien koitettu tavoitella ja jossa keskeinen fantasmaattinen aines on maailman näkeminen mahdottomasta, ihmiselle ulkopuolisesta pisteestä (61–64). Žižek kirjoittaa:

Ratkaisevaa on kuitenkin, että puhdas cogito vastaa täysin katsetta fantasiana [*fantasy-gaze*]. Siinä [--] en ole mitään muuta kuin katse, joka tarkkailee maailmaa, jossa en itse ole olemassa (esimerkiksi fantasia vanhempien yhdynnästä [--] tai omista hautajaisista). [--] Perimmäiseltä rakenteeltaan katse fantasiana pitää sisällään katseen kahdentumisen: ikään kuin tarkkailisimme ”alkunäyttämöä” omien silmiemme takaa, ikään kuin emme olisi läsnä omassa katsomisessamme vaan jossakin sen ”takana”. (Žižek 1993: 64.)

Kyseinen ajasta ja paikasta riippumaton katse on fantasmaattinen, koska se peittää alleen inhimillisen mahdottomuuden siirtyä jumalan näkökulmaan ja katsella maailmaa omasta itsestään riippumatta. Calvinon kaupungeista juuri Baukis viittaa tähän keskeiseen visuaalisuuteen pohjaavaan fantasmaan. Kertomuksen tasolla matkaajan pilvien yläpuolelle oletama katse näkee kuvitellun katsojasta riippumattoman luonnon kirjoituksena. Kaupungin lavastaman mahdottoman katsomisen pisteen fantasmaattisuutta korostaa se, että se itsessään ei ole näkyvä vaan oletettu. Lisäksi kaupungin asettaminen eräänlaiseksi pupilliksi rinnastaa poissaoloaan katsovan silmän lukijan silmään, joka kyllä Baukiin asukkaiden tavoin katselee tekstiä, mutta ei silti pysty havaitsemaan omaa poissaoloaan. Näin Baukiin yhteydessä voidaan puhua kaksinkertaisesta mahdottomuudesta: samoin kuin kerrottu katse ei voi nähdä itseään poissaolevana, myöskään se silmä, jota asettelu tarjoaa lukijalle, ei voi nähdä tekstiä ilman oman näkökulman heijastamista siihen. Vain fantasioituina esitetyt Baukiin asukkaat voivat nähdä tekstin ilman omaa läsnäoloaan.

Erityistä Baukiissa on, että katseen mahdottomuus vaikuttaisi liittyvän oleellisesti juuri tekstipintaan ja kirjoituksen materiaalisuuteen: monissa Calvinon teoksissa esitetty materiaallisen tekstipinnan mykkyys yhdistyy tässä lukijan mahdottomuuteen katsoa tekstiä – tai maailmaa ylipäänsä – heijastamatta siihen omia projektioita, kuvia itsestään. Näin ollen viitaten Kublain ja Polon keskusteluun kaupunkien alkuperästä kuvaukset näyttäisivät heijastuvan tiettyä kuvaksi tulematonta pintaa vasten. Vesi, jonka väreilystä kaupungit heijastuvat kadotetun alkuperän sirpaleina, ei ole kuva vaan antaa kuvalle pohjan, joka rinnastuu fantasioituun katsojasta riippumattomiin kiviin, lehtiin ja muurahaisiin kirjoituksena. Tässä mielessä *Le città*-teoksessa alkuperäinen kuva on heikommassa mielessä transsendentti kuin kaupunkikuvauksia kannatteleva pinta: alkuperäinen kuva tulee pinnalle monistuneena ja sälähtäneenä, mutta silti moneuden kautta

kuvattavana. Materiaalisuuteen viittaava kirjoitus tai vesi heijastuspintana taas ovat katsojasta riippumatonta aluetta, jolle tämän moneuden kerrotaan levittyvän. Kysymys kuvallisuuden apofaattisuudesta *Le città*-kirjassa näyttäisi kytkeytyvän edellisessä luvussa käsiteltyihin hajaantumisen liikkeeseen ja sen vastustamiseen: kuvien tausta ei periaatteessa vastaa kysymykseen ykseydestä ja moneudesta, kun taas kuviin ja kuvauksiin vaikuttaisi liittyvän oleellisesti tietty imaginaarinen ja fantasmaattinen moneus. Kosmokokoomisiin kertomuksiin rinnastettavasta liikkeestä ei kuitenkaan voida puhua pelkkien teoksen kaupunkikuvausten perusteella, niiden yhtymäkohdat tulevat paremmin esiin kirjan kehyskertomuksesta käsin.

### 4.3 Kuvien *katafasis* ja tekstipinnan *apofasis*

*Le città*-teoksen kehys toimii eräänlaisena kaupunkikuvausten ensimmäisenä kommentaarina ja siten myös niiden lukuohjeena: Polon ja Kublain keskustelut problematisoivat kertojan ja kuulijan, näkijän ja katsojan kaupunkeihin heijastamia erilaisia asenteita, toiveita ja pelkoja pyrkien päästä ymmärrykseen valtakunnan todellisesta olemuksesta. Tätä kommentaaria on kuitenkin vain näennäisesti helppo ymmärtää lähettäjä/vastaanottaja-mallin kautta. Lähtökohtana on kyllä asetelma, jossa venetsialainen kauppias toimittaa herralleen raportteja imperiumin eriskummallisista kaupungeista, mutta lopulta on epäselvää, kumpi heistä lopulta määrää enemmän kertomusten sisältöä, kumpi luo kertomukset kuunteleva korva vai kertova ääni (ks. CI: 136). Toki monissa kaupungeissa, kuten Zairan kuvauksessa, Polo yhdistyy suorasukaisesti kertojaan: “[i]nutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira [--]” (CI: 10) (“[t]urhaan, jalo Kublai, yritän kuvata sinulle Zairaa [--]”) (NK: 14). Tästä huolimatta itse dialogin sisältö kyseenalaistaa moneen kertaan, että kuvausten sisältö määräytyisi pelkästään Polon kokemusten perusteella. Jo heti kirjan alussa käy ilmi, että Polo on vasta oppimassa keisarin puhumaa kieltä ja joutuu siten raportoimaan kaupungeista aluksi eleiden, ilmeiden ja esineiden kautta, jolloin voisi päätellä, että suurin kielellinen anti kuvauksissa tulee nimenomaan Kublain kautta. Eräs kehyskertomuksen vallitsevista motiiveista on juuri näennäisesti mykästä eleestä tai esineestä, pääkallosta, hyppäävästä kalasta, tulesta kävelevästä maagista (CI: 21–22) kertominen tai kuuntelemalla, tulkitsemalla kertomuksen tuottaminen, jopa niin, että hahmot itse hahmot on mahdollista rinnastaa tällaisiin esineisiin: ”*Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, – chiese a Marco, – riuscirò a possedere il*

*mio impero, finalmente? [--] -Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemì” (CI: 21) (“[--] – Sinä päivänä jolloin tunnen kaikki ~~arvoitukset~~ [embleemit], hän kysyi Marcolta, – onnistunko lopulta omistamaan imperiumini? [--] – Majesteetti, älä kuvittele: sinä päivänä olet itse ~~arvoitus-arvoitusten~~ [embleemi embleemien] joukossa”)* (NK: 26)<sup>62</sup>. Lähettäjän ja vastaanottajan roolit menevät sekaisin, ja *Le città*-teoksen kehyksen polaarisuus onkin hedelmällisempää ymmärtää ennemmin kahtena erilaisena asenteena kertomiseen, kuvauksien tuottamiseen jonkin itsessään sanattoman pohjalta kuin karkeana korvan ja suun erona.

Kublain ja Polon henkilöahmot edustavat keskenään ristiriitaista halua tiivistämiseen ja laajentamiseen, liikettä kuvien kaottisesta moneudesta kristallinkirkkaaseen ykseyteen ja ykseydestä polveilevaan kuvien moneuteen. Selkeimmillään nämä suunnat tulevat esiin lyhyestä keskustelusta, jossa hahmot kiistelevät, tulisiko sillan, ja siten myös kaupunkien kuvauksessa tai kertomisessa ylipäänsä, painottaa universaalia sääntöä vai partikulaaristen yksikköjen moneutta:

*Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.*

*– Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? – chiede Kublai Kan.*

*– Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, – risponde Marco, – ma della linea dell’arco che esse formano.*

*Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: – Perché mi parli delle pietre? È solo dell’arco che m’importa.*

*Polo risponde: – Senza pietre non c’è arco. (CI: 83.)*

*Marco Polo kuvailee sillan kivi kiveltä.*

*– Mutta mikä kivi kannattelee siltaa? kysyy Kublai-kaani.*

*– Siltaa ei kannata tämä tai tuo kivi, Marco vastaa, – vaan kaaren linja jonka ne muodostavat.*

*Kublai-kaani on hiljaa ja miettii. Sitten hän lisää: – Miksi puhut minulle kivistä? Minua kiinnostaa vain kaari.*

*Polo vastaa: Ilman kiviä ei ole kaarta. (NK: 85.)*

Kiistan voi hyvin muotoilla kysymykseksi ideaalisen ykseyden ja konkreettisen moneuden suhteesta. Suurkaania kiinnostaa vain valtakuntansa perusta ja universaali kaava, jonka hän hioa esiin Polon sanattomista tai sanallisista kertomuksista. Häntä ajaa idea mallikaupungista, “[--] *da cui dedurre tutte le città possibili [--]*” (CI: 69) (“[--] *josta voi johtaa kaikki mahdolliset kaupungit*

---

<sup>62</sup> Kapari kääntää italian sanan *emblema* sanalla ”arvoitus”, joka on luettavampi kuin sana embleemi, mutta hautaa yhteyden kuvallisuuden ja konkreettisten esineiden välillä. Katkelmassa sana *emblema* viittaa nimenomaan ilmiöön, jossa kielen sanat alkavat kehystää keisarin korvissa esineitä ja eleitä, joilla Polo aikaisemmin on kuvannut matkojaan. Näin keisarin muuttuminen embleemiksi korostaa sitä, että myös puhujat ja kuuntelijat ovat kuvauksen osia, shakkinappuloita, lähetti ja kuningas.

[--]”) (NK: 71) ja joka ”[--] *racchiude tutto quello che risponde alla norma. Siccome le città che esistono s’allontanano in vario grado dalla norma, mi basta prevedere le eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili*” (CI: 69) (”[--] sisältää kaiken mikä vastaa normia. Koska olemassa olevat kaupungit poikkeavat vaihtelevassa määrin normista, minun on ennakoitava poikkeamat ja laskettava todennäköisimmät yhdistelmät” (NK: 71). Vastoin Polon todistuksia valtakunta on hänelle täydellisen suunnitelman mukaan tehty ”*diamante splendido e durissimo, un’immensa montagna sfaccettata e trasparente*” (CI: 59–60) (”loistava ja kova timantti, valtava hiottu läpinäkyvä vuori”) (NK: 62). Kaupunkien kokonaisuus on tältä kantilta sekä *logos* että *eidos*, kokoava järki ja ideaalinen kuva, täydellisen rationaalinen mielikuva ja samalla suunnitelma koko valtakunnan rakenteesta äärellisenä ja omistettavana kokonaisuutena.

Polon asenne on täysin päinvastainen. Maailmanmatkaja ei pyri ottamaan kaupunkeja haltuunsa alistamalla ne jollekin kaavalle, vaan ennemminkin kaupungit edustavat hänelle jotain sellaista, joka pakenee haltuunottoa. Kaupungit ovat Pololle kuin ”*uno specchio in negativo*” (”peilin negatiivi”), jossa ”[i]l viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà (CI: 27) (”[m]atkaa tunnistaa sen vähän mikä on hänen omaansa, kun löytää sen paljon mitä hänellä ei ole ollut eikä tule olemaan”) (NK: 31). Venetsialainen näyttäisi jopa pilailevan valtiaansa yrityksillä omistaa valtakuntansa. Keisarin mallikaupungin irvikuvaksi Polo kehittää oman samalla logiikalla toimivan paradoksaalisen versionsa:

*Anch’io ho pensato un modello di città da cui deduco tutte le altre, -risposo Marco. – È una città fatta solo d’eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi. Se una città così è quanto c’è di più improbabile, diminuendo il numero degli elementi abnormi si accrescono le probabilità che la città sia veramente. Dunque basta che io sottragga eccezioni al mio modello, e in qualsiasi ordine proceda arriverò a trovarmi davanti una delle città che, pur sempre in via d’eccezione, esistono. Ma non posso spingere la mia operazione oltre un certo limite: otterrei delle città troppo verosimili per essere vere. (CI: 69.)*

– Minäkin olen ajatellut mallikaupungin josta johdan kaikki muut, Marco vastasi. Se on pelkistä poikkeuksista, ~~kielloista~~ [estoista], ristiriidoista [, epä]johdonmukaisuuksista, nurinkurisuuksista] tehty kaupunki. Jos tällainen kaupunki on mitä epätodennäköisin, kasvaa todennäköisyys että kaupunki on [todella] olemassa, kun vähennetään epänormaalien elementtien lukumäärä. Riittää siis että vähennän poikkeukset mallistani ja vaikka etenen missä järjestyksessä tahansa, tulen lopulta olemaan kaupungin edessä joka poikkeuksena on olemassa. Mutta en voi viedä operaatioitani tietyn rajan ylitse: päätyisin kaupunkeihin jotka olisivat liian ~~todennäköisiä~~ [todenkaltaisia] ollakseen tosia. (NK: 71.)<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> En ymmärtänyt laisinkaan, mistä kyseisessä katkelmassa oli kyse, kunnes tutustuin alkukieliseen teokseen. Suomekkosesta ei ole saada tolkkua, sillä Kapari kääntää sanat *la probabilità* ja *la verosimilità* johdannaisineen

Polo käyttää samaa vähentämisen metodia kuin Kublai tavoitellessaan kristalliksi hiottua valtakuntaansa, mutta ottaa lähtökohdaksi mallikaupungin vastakohdan, jossa vähentäminen johtaa epätodelliseen todenkaltaisuuteen. Polon kaottinen mallikaupunki alleviivaa näin Kublain ideaalin kuvitteellisuutta ja ikään kuin pyyhkii pois suurkaanin haaveen vastaesimerkillä.

Kirjan napaisuus ei ole jäänyt Calvino-tutkimuksissa huomioimatta.<sup>64</sup> Franke pitää kehyksen positioiden ratkeamattomuutta eräänä dekonstrukttiivisen anti-logiikan piirteenä ja de Lauretis taas yhdistää Polon metaforiseen ja Kublain metonymiseen kielen liikkeisiin (Dunster 2010: 19–20), mutta ehkä kattavimmin tätä kahtalaisuutta on tuonut esiin Kerstin Pilz monella tavoin oivallisessa teoksessaan *Mapping Complexity: Literature and Science in the Works of Italo Calvino* (2005). Pilz kytkee jaon moneuden ja ykseyden välillä laajemmin Calvinon tuotantoon ja seuraten Calvinon pohdintoja nimittää näitä suuntia älylliseksi klaustrofobiaksi ja agorafobiaksi. Agorafobiaan kuuluu esimerkiksi Palomarin pyrkimykset rajata maailmaa listoilla ja katalogeilla, Agilulfon rigoristista säännön seuraamista ja Kublain halua ansoittaa maailman moneus kartalla tai hallita sitä rationaalisella systeemillä. Klaustrofobia puolestaan nimeää sen, mitä Calvinolla edustavat esimerkiksi Gurdulùn eroja tiedostamaton olemassaolo, Palomarin katselemien aaltojen hallitsematon liike tai Polon säännöttömät ja ehtymättömät kuvaukset. (Pilz 2007: 57–58, 75, 79, 91–92, 96.) Vaikka fobia-nimitykset ovat uskollisia Calvinon omille kommenteillemme ja kuvaavat hyvin teoksille tyypillistä jakautumista, ne peittävät näiden suuntien kytköksen transsendenttiin. Jos käännetään Pilzin negatiiviset fobiat positiivisiksi filioiksi ja tarkastellaan sitä, mihin henkilöhaamot pyrkivät, Kublain ja Polon vastakkaiset käsitykset kaupungeista alkavat resonoida apofaattisuuden ja katafaattisuuden traditioiden kanssa, jotka ovat suoraan yhteydessä transsendenttiin.

Apofaattinen kielenkäyttö pyrkii lähestymään transsendenttia jumalaa kieltämällä tähän liitettävä inhimillisen ymmärryksen ulottuvilla olevat määreet jopa niin, että myös transsendentin negatiiviset ominaisuudet tulevat kielletyiksi. *Apofasista* ohjaa pyrkimys hiljaisuuteen, mutta se

---

sanalla 'todennäköisyys', vaikka tekstissä sanoilla on selvä ero: ensimmäinen koskee toteutumisen mahdollisuutta, todennäköisyyttä, jälkimmäinen taas kaltaisuutta todellisuuden kanssa. Ajatus ei siis ole niin vaikea kuin käännös antaa ymmärtää. Polon mielestä totuuteen kuuluu poikkeukset ja ristiriidat, niiden poistaminen johtaisi pelkkään kaltaisuuteen.

<sup>64</sup> On vaikea kuvitella osuvampaa nimeä napaa edustavalle hahmolle kuin Marco Polo, sillä suomeksi sanan *il polo* merkitys on 'napa'.

paradoksaalisesti yhtä kaikki on sidottu tuottamaan itseään kieltävää puhetta siitä, mistä ei voida puhua. Vaikka Kublain repliikit eivät välttämättä ole esimerkillisesti apofaattista kielenkäyttöä, hänen pyrkimyksensä abstrahoinnilla ja hiomisella kuoria esiin valtakuntansa kirkkain ydin vastaa yritystä tyhjentää transsendentti käsityskyvyn sille antamista määreistä. Tätä vastoin *katafasis* puolestaan pyrkii kuvaamaan transsendenttia liittämällä siihen kaiken, mikä on sanottavissa, sanomaan jokaisen asian ja keksimään nimiä asioille, joilla niitä ei vielä ole. Polon ajama valtakunnan kaupunkien esiin nostamien kuvien moneus tuntuisi löyhästi olevan yhteydessä katafaattisuuteen: Polo ei välttämättä yritä tavoitella mitään transsendenttia, mutta hän vastaa Kublain hallintapyrkimyksiin nimenomaan laajentamalla horisonttia, avaamalla valtakuntaan uusia mahdollisuuksia, jotka karkaavat valtiaan otteesta. Katafaattisuus ja apofaattisuus ovat toisistaan riippuvaisia, dialektisessa suhteessa toisiinsa, sillä jokainen negaatio sisältää oletetun affirmaation ja lopulta molempien suuntien tavoittelema jää kiellot ja myönnöt ylittävälle alueelle. (ks. esim. Franke 2006: 1–37; Turner 1995: 19–50.) Kuten Teichert (1994: 42–47) osoittaa, miltei kaikki näkymättömien kaupunkien dialogit käydään hiljaisuuden rajoilla keskustelijoiden ollessa epävarmoja, istuvatko he ajatuksissaan vain kuvitellen puhuvansa. Merkittävää on myös, että kehukseen viitataan sisällysluettelossa ellipseillä. Vaikka henkilöhahmojen roolit puhujina ovat epävakaita ja kirjan sisältä käsin lopulta lopullisesti määrittämättömiä, jako katafaattiseen ja apofaattiseen napaan näyttäisi saavan tukea myös Calvinon omista analyyseista.

Myös Calvino kertoo täsmällisyyttä (*L'essatezza*) käsittelevällä luennollaan *Le città*-teoksen kirjoittamisen tuoneen esille hänelle ominaiset kaksi tietä, joissa monet piirteet kielivät jaosta apofaattiseen ja katafaattiseen tendenssiin:

Kun olin kirjoittanut tuon sivun minulle selvisi, että täsmällisyyden tavoitteluni haarautui kahteen suuntaan. Toisaalta satunnaisten tapahtumien tiivistäminen abstrakteihin kaavoihin, joiden avulla voidaan suorittaa toimenpiteitä ja todistaa teoreemoja; toisaalta sanoihin kohdistuva ponnistus, jotta asioiden aistein havaittavat ominaisuudet tulisivat mahdollisimman täsmällisesti esiin.

Kun kirjoitan, edessäni on itse asiassa aina ollut kaksi eri suuntiin johtavaa tietä: toista etenen ositetun järkipärisyyden mielentilassa, jossa voin vetää pisteitä, heijastuksia, abstrakteja muotoja, voimavektoreita toisiinsa yhdistyviä viivoja; toista etenen esineitä kuhisevassa tilassa ja pyrin luomaan tuon tilan sanallisen vastineen täyttämällä sivun sanoilla, ponnistellen saadakseni *kirjoitetun mukautumaan pikkutarkasti kirjoittamattomaan*, luodakseni kokonaisuuden, joka sisältää sekä sanottavan että sen mitä ei voida sanoa. (Calvino 1999: 116–117, kurssiivi alkup..)

Sen lisäksi että Calvino tuo tässä hyvin esille Kublain ja Polon henkilöhahmoja määrittävät pyrkimykset, hänen täsmällisyyden tavoitteluun liittämänsä tiet näyttäisivät jossakin määrin vastaavan *via negativaa* ja *via affirmativaa*, sillä Calvinon päämääränä on nimenomaan

mukautuminen transsendenttiin kirjoittamattomaan. Kiinnostavaa Calvinon itseanalyysissä on, että kunnianhimoisesti hänelle ei näytä riittävän pelkkä apofaattinen hiljaisuus tai toisaalta katafaattinen paljous, vaan molempien tulee olla voimassa yhtä aikaa. Arvatenkin kuten Kublai ja Polo eivät kykene saavuttamaan päämääräänsä, myös Calvino myöntää näiden teiden keskeneräisyyden:

Ne edustavat kahta erilaista pyrkimystä kohti täsmällisyyttä, joista kumpikaan ei koskaan saa ehdotonta täyttymystä. Ensiksi kuvattu tie ei yllä siihen siksi, että luonnolliset kielet sanovat aina *enemmän* kun formaalikiel, niihin kuuluu aina tietty määrä *melua*, joka häiritsee viestin olennaista ydintä. Toinen tie taas ei johda perille siitä syystä, että kartoittaessaan meitä ympäröivän maailman tiheyttä ja jatkuvuutta kieli osoittautuu puutteelliseksi ja katkelmalliseksi ilmaisuksi, joka sanoo aina *vähemmän* kuin kokemuspiirimme kokonaisuus. (Ibid.: kursivi alkup..)

Calvinon kaksi tietä eivät tavoita päämääräänsä: apofaattisen tendenssin mukainen reduktio vähimpään mahdolliseen johtaa ylimääräiseen meluun ja katafaattisen tien seuraaminen puolestaan johonkin puuttuvaan, vähempään kuin kokemus. Näyttäisikin siltä, että ennemmin kuin päämäärien saavuttamisesta, tärkeää Calvinon teoksille on heiluriliike näiden napojen välillä. Vaikka Calvino ei muistioissaan mainitse tällaista oskillaatiota, *Il castello*-teoksen kertoja kytkee nämä navat Parsifalin ja Faustin korttikerronnan avulla liikkeeseen kaiken ja ei minkään välillä:

Non so da quanto tempo (ore o anni) Faust e Parsifal sono intenti a rintracciare i loro itinerari, tarocco dopo tarocco, sul tavolo della taverna. Ma ogni volta che si chinano sulle carte la loro storia si legge in altro modo, subisce correzioni, varianti, risente degli umori della giornata e del corso dei pensieri, oscilla tra due poli: il tutto e il nulla. (CDI: 91.)

En tiedä, kuinka kauan (tunteja vai vuosia) Faust ja Parsifal ovat jatkaneet reittiensä jäljittämistä kortti kortilta majatalon pöydältä. Mutta joka kerta kun he kumartuvat uudelleen korttien ääreen, koko heidän kertomuksensa on luettavissa toisella tavalla, se saa täsmennyksiä, variaatioita, jotka kumpuavat ajatusten juoksusta ja päivän tuulesta, heilahdellen kahden navan välillä: kaiken ja ei minkään.

Vanha luomistyötä jäljentävä alkemisti Faust ja kokemattomuudessaan utelias Parsifal on helppo yhdistää Polon ja Kublain hahmoihin, mutta kaltaisuutta voi nähdä myös Qfwfq:n laajenemista tai tihentymistä koskevassa kosmis-eksistentiaalisessa dilemmassa. Olennaista kuitenkin on, että Calvinolla *katafasis* ja *apofasis* jäävät keinumaa kahden navan, ei minkään ja kaiken välille, alueelle, joka on puhumisen, kertomisen ja kirjoittamisen aluetta merkitysten tuottamisen mielessä: absoluuttinen hiljaisuus tai kaiken kattava puhe ääripäinä eivät itsessään tuota merkityksiä, vaan näiden välillä oleminen. Näinpä korttien sommitelmat ovat jatkuvassa liikkeessä vailla lopullista ratkaisua, luhistuvan Qfwfq:n uni alati laajentuvasta itsestään novellissa ”Il niente e il poco” horjuttaa hahmon päättäväisyyttä, eikä Kublain ja Polon edustamista näkemyksistä kumpikaan saa

valtakunnan luonnetta tavoittavan selityksen asemaa.

Tästä ratkeamattomuudesta huolimatta edellisen valossa erityisen kiinnostavaksi nousee katkelma *Le città*-teoksen kahdeksannessa luvussa, jossa paljastetaan ensimmäistä kertaa dialogin tasolla kirjan rakenteen analogia shakkiruutujen kanssa. Tämä analogia johtaa Kublain ymmärtämään oman abstrahoituun täsmällisyyteen tähtäävän halunsa rajoitukset:

*Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero o bianco. A forza di scorporre le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla... (CI: 122–123.)*

*Suurkaani yritti samastua peliin mutta nyt hän ei tajunnut pelin tarkoitusta. Jokainen peli päättyy voittoon tai tappioon: mutta mistä? Mikä oli todellinen pelipanos? Shakkimatissa voittajan käden poistaman kuninkaan jalan alle jää musta tai valkoinen ruutu. Tekemällä voittonsa aineettomiksi, voidakseen pelkistää ne olennaiseen, Kublain lopullinen valloitus, josta imperiumin moninaiset aarteet olivat vain pettäviä kuoria, pelkistyi höylättyyn neliskulmaiseen puukappaleeseen, olemattomaan... (NK: 125.)*

Kublain apofaattinen tendenssi näyttäisi johtavan lopulta eksistentiaalista kauhua tuottavaan totuuteen: kaikkien valloitusten ja siten koko hänen valtakuntansa syvin olemus on nolla, pelkkä kappale puuta, tyhjä shakkiruutu. Kublaille valtakunnan jakamaton perusta saa apofaattisen transsendentin luonteen olemattomana, josta ei enää voi ottaa mitään pois. Kyseisen katkelman ellipsi on erityisen monimerkityksinen: sinänsä se voidaan tulkita hiomisen jatkumisena tai viittauksena tekstipinnan materiaalisuuteen, mutta kehyksen tarinan jatkuessa ellipsillä seuraavassa luvussa (ks. CI: 133–134) ellipsi merkitsee tässä myös kehyksen keskustelun hiljenemistä, alistumista kaupunkien kuvauksille. Polo puolestaan suhtautuu shakkilaudan paljastamaan tyhjään tilaan aivan toisella tavalla. Hän alkaa sepittää siitä tarinoita tulkitsemalla shakkiruudun materiaalia, puun koloja ja koukeroita yhdistäen ne puissa asuviin toukkiin ja puutavaraa veistäviin työläisiin. Polon tyhjistä esiin nostamaa kuvien paljoutta kuvataan myös ellipsillä:

*La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre... (CI: 133–134.)*

*Asioiden määrä joka voitiin lukea sileästä ja tyhjistä puupalasta sai Kublain ymmälleen ja Polo oli jo päässyt puhumaan eebenpuumetsistä, sääskistä, tukkilautoista joita uitetaan pitkin jokia, rantalaitureista, naisista ikkunoiden ääressä... (NK: 135–136.)*

Sikäli kuin katkelman lopussa olevan ellipsin voi tulkita merkitsevän listan määrätöntä jatkumista, katafaattisuus ja apofaattisuus näyttäisivät kohtaavan tyhjällä shakkiruudulla: lopulta hiljaisuuteenkin kätkeytyy laskematon määrä puhetta, jonka kokonaisuus on yhtä lailla kuvaamaton kuin olemattomuuskin. Teos kommentoi näin myös omaa syntyään, sillä katkelmassa mustat ja valkoiset ruudut toimivat ilmeisinä rinnastuksina kirjoituksen materiaalisuuteen, josta tarinat kumpuavat ja johon hiominen kielen hiominen radikaaleimmillaan johtaa.<sup>65</sup> Kublai ja Polo kaupunkikuvausten kertojina ja tulkitsijoina edustavat vastakkaisia näkemyksiä valtakunnasta, mutta molemmat liikkeet vaikuttaisivat pohjaavan tekstin materiaalisuuteen: apofaattinen liike sulkeistamalla kuviin liittyvän moneuden paljastaa valtakuntaa perustavan tyhjyyden, kun taas kuviin kiinnittyvä *katafasis* tuo esiin tekstipinnan mykkyytteen kätkeytyneen kertomusten potentian. Calvinon apofaattisen poetiikan yhteyttä kuvallisuuteen kuvaa hyvin se, että kuvien spiraalimaista moneutta hyödyntävä katafaattinen suunta kantaa usein halun kohteita ja niiden korvautuvuutta mukanaan: Polon shakkiruudusta tarinoimassa listassa naiset ikkunoissa ovat viimeinen mainittu asia ennen luettelon ellipsöitymistä, mikä sopii edellä esitettyyn todisteluun kuvien pohjaamisesta jollekin, joka ei itsessään ole kuva. Jälleen Calvinon apofaattiselle poetiikalle näyttäisi olevan ominaista käsitys tekstipinnasta, oli kyse sitten kirjoitukseen vertautuvasta mustasta shakkiruudusta tai kirjoittamattomaan sivuun rinnastuvasta kirjoittamattomasta sivusta, jonakin merkityksenannon taustalle jäävänä perustana.

Vaikka Calvino ei itse suoraan anna kirjoituksen materiaalisuudelle näin perustavaa asemaa, hän viittaa siihen myöhemmin muistioissaan tavalla, joka tuo mieleen Polon ja Kublain pohdinnat tyhjän shakkiruudun äärellä:

Kaikki ”todellisuudet” ja ”fantasiat” voivat kuitenkin saada muodon vain kirjoituksen kautta, ja siinä ulkoisuus ja sisäisyys, maailma ja minä, kokemus ja mielikuvitus näyttävät koostuvan samasta sanallisesta aineksesta; silmien ja sielun monimuotoiset näyt sisältyvät suurten ja pienten kirjainten, pisteiden, pilkkujen ja lainausmerkkien yhdenmuotoisiin riveihin. Sivut, joilla merkit on pakattu tiiviisti vierä vieräen kuin hiekkajyvät, esittävät maailman monenkirjavaa näytelmää pinnalla, joka on aina

---

<sup>65</sup> On sinänsä redundanttia spekuloida, onko ruutu, johon kertoja viittaa musta vai valkoinen, sillä sitä ei kirjassa sanota. Sikäli kun Polo ja Kublai pelaavat perinteistä shakkia, jossa isäntä (Kublai) pelaa valkeilla nappuloilla, ruutu vieraan (Polon) kuninkaan alla on alkuasetelmassa valkoinen. Kuningasta voi kuitenkin liikuttaa myös mustille ruuduille, joten lopulta on mahdotonta päätellä, viittaako kertoja mustaan vai valkoiseen ruutuun. Voidaan ajatella, että Calvino on myöhäistuotannossaan ottanut etäisyyttä valkoisen sivun potentiaalisuuden romantisointiin ottamalla mukaan tekstipinnan mustuuden kätkemän potentian, joka yhdistyisi ennemmin lukemiseen kuin kirjoittamiseen, mutta toisaalta voidaan yhtä hyvin väittää hänen vain toisintavan *Il cavaliere inesistente* -romaanin lopussa käytettyä valkoisen sivun yhdistymistä tulevaan.

sama ja aina erilainen, kuin autiomaan tuulen siirtelemät hiekkadyynit. (Calvino 1999: 155.)

Calvino näyttäisi itse kytkevän tekstipinnan materiaalisuuteen yhtä aikaa sekä pysyvyyden että muutoksen rinnastaessaan tekstipinnan autiomaahan. Näin ajatellen se alue, johon Kublain ja Polon tyhjä puuneliö viittaa, ei ole joko kaikkea tai ei mitään, vaan toimii eräänlaisena heilurin nollapisteenä, absoluuttisena keskivälinä, johon kaikki kertomukset redusoituvat mutta josta kaikki tarinat myös saavat alkunsa. Kuten levossa olevassa heilurissa on koko kaaren ja äärien potentia, samoin sivu pintana, jolle ”todellisuudet” ja ”fantasiat” heijastuvat, sisältää sekä kirjoituksen että hiljaisuuden mahdolliset merkitykset. Itse asiassa *Le città*-teoksen usein siteeratun ja kauniin lopetuksen voi myös katsoa kommentoivan kyseistä puhtaan potentiaalisuuden tilaa:

[Kublai d]ice: – *Tutto è inutile, se l'ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente.*

*E Polo: – L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.*(CI: 163–164.)

Hän [Kublai] sanoo: – *Kaikki on turha jos viimeinen maihinnousu voi tapahtua vain helvetilliseen kaupunkiin ja yhä voimakkaampi virran pyörre vetää meitä sinne.*

*Ja Polo: – Elävien helveti ei ole jotain sellaista mikä on tulossa; jos helveti on olemassa, se on jo täällä, helveti jota elämme päivästä päivään ja jonka muodostamme eläessämme yhdessä. On kaksi tapaa olla kärsimättä siitä. Ensimmäinen on monille helppo: hyväksyä helveti ja tulla osaksi sitä eikä enää nähdä sitä. Toinen on vaikea ja vaatii jatkuvaa tarkkaavaisuutta ja oppimista: on etsittävä ja tunnistettava kuka ja mikä helvetissä ei ole helvettiä, on sallittava sen säilyä ja annettava sille tilaa.* (NK, 164–165.)

Tarkasteltaessa katkelmaa tässä kontekstissa huomataan, että Kublain käyttämät sanat ”una spirale” (”spiraali”) ja ”la corrente” (”virta”) eivät ainoastaan viittaa Danten viemärimäiseen infernoon vaan myös Polon vaalimaan kuvien ehtymättömään virtaan.<sup>66</sup> Polo kuitenkin kumoaa suurkaanin pelon toteamalla, että helveti ei ole jotain tulevaa vaan aina jo läsnä tarjoten valtiaalle kaksi tapaa tulla toimeen elävien helvetissä: sulautuminen virtaan tai tilan antaminen jollekin muulle kuin helvetille. Sulautumisen vaihtoehtoon tiivistyy kaikuja muualta Calvinon tuotannosta, ja sitä voi pitää eräänlaisena narsistisena kuvan monistamisena, jossa mikään ei jää alati korvautuvien ja itseä

---

<sup>66</sup> Spiraali toistuu halki koko Calvinon myöhäistuotannon nähdäkseni lähes aina viittaamassa kaikkeuteen, moneuteen ja äärettömään laajenemiseen, kuten edellisessä luvussa analysoidussa ”La spirale”-novellissa.

monistavien kuvien kierron ulkopuolelle. Toinen, vaikeampi vaihtoehto taas vaatii erottelua ja tilan antamista, minkä voi hyvin nähdä viittauksena materiaalisuuteen kytkeytyvään tulevaan. Teoksen viimeiset sanat ("dargli spazio") kehottavat raivaustyöhön, jotta tulevalle olisi tilaa: pelkkä hyvän tai kauniin erottaminen infernaalisesta pyörteestä ei riitä, niille on myös annettava luonne tulevana. Itse asiassa kirjan otsikon voi nähdä kastavan tulevan näkymättömäksi: kirjassa kerrotut kaupungit eivät ole näkymättömiä vaan esimerkkejä potentiansa menettäneistä kaupungeista, jotka ovat tulleet näkyviksi.

Polon ohje resonoi myös novellissa "Tutto in un punto" rouva Ph(i)nk<sub>o</sub>:n tilavaatimusten kanssa, mutta tässä yhtedessä kehoitus näyttäisi koskevan nimenomaan tulevaa, eikä enää menetettyä mennyttä. Vaikka tilan antaminen viittaa eroon, Polon neuvossa tämä ero ei enää merkitse yksinomaan alkuykseyden menettämistä ja kadotetun korvaamista imaginaarisilla kohteilla. *Le città*-kirjan tekstipinnalle antaman aseman perusteella myös Qfwfq:n tarinoihin voi tietyin varauksin ehdottaa samankaltaista luhistumisen ja laajentumisen ulkopuolista perustaa. Se tyhjiys, johon Kublain apofaattinen reduktio päättyy ja josta Polon katafaattinen kuvien pyörre alkaa, antaa vihjeen ajatella, että myös Qfwfq liikkeidensä ääripäissä viittaisi jollakin tavalla tekstin materiaalisuuteen. Kuten edellä on nähty, kosmokoomisissa tarinoissa hyödynnetään kyllä paljon kirjoituksen materiaalisuutta, mutta sen yhdistäminen kaiken ja ei-minkään napoihin on vaikeampaa. Tästä huolimatta novellissa "L'implosione" luhistuneen Qfwfq:n ratkaisu jatkaa kuoppansa kaiveskelua lupaa jonkinlaista yhteyttä kaiken ja ei-minkään välillä. Tämä yhteys tulee novellin ingressistä, jossa mainitaan laajentuvien valkoisten aukkojen olevan kiinnitettyjä mustiin aukkoihin siten, että mustat aukot sulkevat sisäänsä kaiken aineen, kun taas valkoiset aukot sylkevät saman materian ulos jossakin toisessa avaruuden pisteessä (ks. TC: 372). Qfwfq:n tihentyminen ja laajeneminen ovat saman prosessin kaksi aspektia, ja myyräntolon kaivaminen vihjaa näkyvää kaikkeutta ja näkymätöntä singulariteettia yhdistävän reitin (Einstein-Rosen-sillan) puhkaisemiseen. Tässä mielessä liitettäessä hahmon molemmat aspektit toisiinsa Qfwfq on kosminen salaoja, joka omalla liikkeellään yhdistää sekä katafaattista spiraloitumista että apofaattista tiivistymistä. Kuten shakkiruutujen mustat ja valkoiset pinnat edustavat musteen ja kirjoittamattoman sivun vuorottelua niin myös valkoiset ja mustat aukot rinnastuvat kirjoituksen kirjoitukseen. Näin Qfwfq molempien

aspektiensa koskaan toteutumattomassa liitossa<sup>67</sup> näyttäisi edustavan eräänlaista pohjaa sekä laajentumiselle että tiivistymiselle. On kuitenkin huomattava, että tästä eri puolien yhdistymisestä ei kerrota vaan siihen viitataan hämärästi kolon kaivamisen jatkumisena, jolloin myös Qfwfq:hun on upotettu heikko lupaus tulevasta, napojen yhdistymisestä toisiinsa.

*Le città*-romaanin johdattamana kuvallisuus vaikuttaisi ainakin pohjaavan materiaalisuuteen eräänlaisena taustana tarkastelemilleni apofaattisuuden ja katafaattisuuden liikkeille. Erityisesti katseeseen liittyvän fantasman keskittäminen kertoo tietynlaisesta hierarkiasta: fantasia oman poissaolon katsomisesta kytkeytyy tekstipinnan mykkyyteen, joka merkitsee kaikkien kuvausten ja kaupunkien kuvaamattoman ja sanomattoman alkuperän. On tästä huolimatta pidettävä mielessä, että samoin kuin *Le città*-teoksessa myös kosmokoomisissa kertomuksissa tekstipinnan materiaalisuus on kerrottua: siihen ja sen alkuperäisyyteen viitataan ensi kädessä hahmojen puheen kautta, joka on samassa asemassa kirjoituksen materiaalisuuteen kuin Parsifalin sommitelman ellipsistä tuottama puhe. Kuvallisuus fantasmaattisena elementtinä on kyllä läsnä *Il castello*-teoksessakin juuri kertojan korteista tuottamissa tulkinnoissa, mutta kuvilla on kirjassa myös oma materiaalisuutensa, joka katkaisee kuvaa fantasmaattisuudessa kiinni pitävät kahleet. *Il castello*-kirjassa korttien pohjalta tapahtuva kuvittelu on kuitenkin selvästi sidotumpaa kuin tyhjältä pinnalta tai konkreettisista kirjaimista kertominen: juuri tarokkien kuvalliset vihjeet rajoittavat ja ohjaavat kertojan tulkintaa tehden kuvista kertomuksia. *Il castello* ikään kuin lavastaa siirtymän Polon valkealta sivulta tai musteen täyteydestä nostamista kuvista kerrottuihin kuvauksiin ja kertomuksiin, jotka eivät enää etene listojen tavoin loputtomasti laajentuen vaan sisällyttävät itseensä tietyn rakenteen, alkavat ja päättyvät. *Il castello*-kirjan korttisolmittelmien ja niiden aukkojen materiaalisuus kuitenkin irtoaa yksin kuvallisuuteen liittyvistä ongelmista ja teoksen apofaattiselle poetiikalle nostamia kysymyksiä onkin pohdittava kokoavasti omassa luvussaan.

---

<sup>67</sup> Qfwfq:n eri puolien liittyminen toisiinsa tuottaa heraldisen käänteiskuvan, joka on tuttu esimerkiksi *Il visconte dimezzato* -romaanin haljenneesta Medardo di Terralbasta. Kuten kirjan metatekstuaaliset elementit ja henkilöahmon nimi ('Medardo valkeamaalainen') antavat ymmärtää, vastakohtien yhteenliittyminen kirjoituksen materiaalisuuden yhteydessä ei ole Calvinolle vieras ajatus, mutta siitä kerrotaan vain harvoin suoraan. Esimerkiksi romaanin lopussa pahaan ja hyvään puoliskoon haljenneen Medardon tullessa jälleen yhdeksi, kertoja menettää pian mielenkiintonsa koko hahmoa kohtaan (ks. Mankinen 2009). Qfwfq:n laajentumisen ja luhistumisen yhteys jää vielä selvemmin avoimeksi.

## 5 Materiaalisen tekstipinnan meontologiaa

Tässä tutkielmani luvussa soudetaan öisellä suolla. Calvinon apofaattisen poetiikan tarkastelu johti jokaisessa käsittelyluvussa ongelmiin, jotka kytkeytyvät ajattelun, tulkitsemisen ja merkityksenannon perustaviin kysymyksiin, jotka periaatteessa perustavat kysymykseen ei-minkään esittämisen mahdollisuudesta tai mahdottomuudesta. *Il castello*-teoksen innoittama ellipsien materiaalisuuden johtolangan seuraaminen nosti kysymyksen, palautuuko kaikki Calvinon teoksissa representaatioon vai annetaanko niissä sijaa sellaiselle materiaalisuudelle, jonka voisi katsoa karkaavan olevaan ja ei-olevaan representaatioon nähden kolmannelle alueelle. Mikä merkitys teoksissa nähtävällä materiaalisuuden korostamisella tai materiaalisen elementin puuttumisella tarkalleen ottaen on? Minän häivyttämisen taktiikoiden tutkiminen kosmokoomisissa kertomuksissa sotkeutui samankaltaiseen ongelmaan muuntaen kysymyksen muotoon: kuinka kertovaa minää tulisi ajatella suhteessa ei-mihinkään. Qfwfq:n minät monistuvat, luhistuvat ja sekoittuvat, mutta katoavatko ne todella koskaan edes Qfwfq:n nimen minättömään materiaalisuuteen. Edelleen *Le citta*-romaanin kontekstissa kuvallisuus vaikutti olevan yhteydessä sekä materiaalisuuteen että minän monistavaan hajauttamiseen. Monistumisen ja tiivistymisen liikkeiden kiinnittäminen katafaattiseen ja apofaattiseen pyrkimykseen vaikutti osoittavan näille navoille yhteiseen transsendenttiin, mutta edelleen jäi epäselväksi tämän transsendentin tarkempi luonne. Onko kuvittelun pohjana toimiva pinta Calvinolla itsessäänkin vain kuva?

On selvää, että näiden monisyisten ongelmien kautta ei voida ratkaista kysymystä ei-minkään esitettävyydestä, mutta on tähdellistä tuoda esiin, kuinka pitkälle Calvinon teokset vievät tämän ongelman. Vaikka Calvinon tuotannossa riittäisi tältä kannalta vielä paljon analysoitavaa, koetan analyysin sijaan seuraavaksi koota kohdetekstien tarkastelussa esitettyjä huomiota antaen ensisijaisesti tilaa *Il castello*-teoksen materiaalisen ellipsin tuottamien ongelmien pohtimiselle ja kytkemiselle filosofiseen kontekstiin. Ensimmäiseksi punon yhteen ajatuksia korttisommitelmasta ja kohdeteksteistä löydettävästä polaarisuudesta. Koetan selvittää, miten Faustin ja Parsifalin, monistuvan ja tihentyvän Qfwfq:n, Kublai-kaanin ja Marco Polon, kaiken ja ei-minkään polaarisuus kohtaavat korttiaselman aukossa ja luonnostella kuvapinnan ja materiaalisen pinnan erottelua. (5.1) Toiseksi koetan laajentaa materiaalisuuden käsitettä lacanilaisen reaalisuuden virtuaalisuuden kautta niin, että Calvinon etenkin myöhäistuotannossa suuren merkityksen saavat teosten

geometrisesti tai matemaattisesti eksakteja rakenteita voidaan ajatella suhteessa apofaattiseen poetiikkaan. Keskeisenä rakenteellisena ilmiönä tuon mukaan *clinamenin*, poikkeaman säännöllisessä rakenteessa toisaalta filosofisena merkityksellisyyden alkuperää selittävänä käsitteenä toisaalta oulipolaisena kirjoittamisen tekniikkana. Calvinon teosten rakenteiden merkityksen pohtimisen tarkoitus on syventää aiemmin esitettyjä analyyttisiä huomioita ja valottaa entisestään transsendentin asemaa tarkastelluissa teoksissa. (5.2)

## 5.1 Tyhjän kuvan alla on tyhjä sivu

Luvussa 4 todettiin apofaattisen ja katafaattisen liikkeen yhdistyvän Calvinon tuotannossa toistuvaan heiluriliikkeeseen vastakkaisten äärien, kaiken ja ei minkään välillä. Molemmat navat, kaikki ja ei mikään, vaikuttaisivat saavan varauksensa eri tavoin samasta kannasta: ei-mistään, olemattomuudesta, kirjoituksen tai kirjoittamattoman sivun materiaalisuudesta. Qfwfq luhistuu sisäisyyteensä näkymättömyyteen, Kublai hioo valtakuntansa tyhjäksi neliöksi, Parsifal päättää kertomuksensa graalia perustavaan tyhjyyteen. Ja toiseen suuntaan: Faustille miljardeista alkuainesten kombinaatioista syntyvää maailmaa ei ole olemassa, Polon Kublain tyhjentämästä shakkiruudusta nostamat kuvien lista ellipsöityy jatkumaan loputtomiin, Qfwfq:n kuvat etenevät silmientakaiseen rajattomuuteen. Sekä katafaattinen että apofaattinen napa vaikuttaisi olevan alisteinen perustavalle ei-millekään, joka toimisi ennemminkin taustana kyseisille äärille tulematta itse mukaan tähän kahtalaiseen liikkeeseen. Tarkasteluni osoittaa tämänkaltaiseen asetelmaan, mutta kolmansuuden kytkeminen kirjoituksen materiaalisuuteen ei ole itsestään selvää. Eikö niin kirjoitetun kuin kirjoittamattomankin sivun voi muka sanoa olevan kieltä yhtä kaikki? Ongelma tiivistyy jälleen *Il castello*-teoksen aukkojen tulkintaan, sillä niissä tyhjiys vaikuttaisi olevan tulkittavissa yhtä aikaa kolmella tavalla: esimerkiksi keskuksen aukko on vain yksi kuva kuva-asetelmassa, mutta silti Parsifalille ja Faustille tyhjyyden merkitsijä ja toisaalta vielä materiaallinen merkityksenantoa vastustava tausta. Nämä kolme eivät välttämättä sulje toisiaan pois, mutta jostakin kielen rajoilla olevasta on eittämättä vaikea pitää kuvana saati merkitsijänä.

Mitä pitäisi ajatella *Il castello*-teoksen reikäisestä korttiasetelmasta suhteessa kieleen? Kuten luvussa 2 todettiin, korttien kielestä ei puutu yhtään tunnettua merkitsijää, vaan tyhjiö keskukseen ja

reunoille tulee asetelusta ikään kuin sattumalta muodostaen kortinmuotoisia aukkoja. ”La taverna”-osion sommitelma on keskipakoinen, sillä keskusta ympäröivät kortit näyttäisivät kuvakielensä avulla viittaavan transsendenttiin. Aukko keskuksessa sen sijaan on sommitelman rajaama suorakulmio, joka on ikonisessa suhteessa taustalla olevaan valkoiseen sivuun. On liian yksioikoista tulkita Parsifalin näin viittilöivän korttien kielen kyvyttömyyteen esittää alkua, ytimiä tai loppuja, sillä keskus, kuten alku ja loppu, voivat itsessään olla jotain sellaista, mikä on kielessä – tai maailmassa – sanomatonta ja kuvaamatonta. Tämä ei kuitenkaan takaa materiaalisuuden mykkyyttä tai pelkkyyttä. Voidaan nimittäin sanoa, että juuri taustan materiaalisuus esittää sanomatonta, mikä itse asiassa selittäisi, miksi aukot ovat juuri kortinmuotoisia. Sommitelman symmetria saa aikaan sen, että vaikka kortit yhdistyisivät mykkään taustaan, ne kuitenkin alkavat merkitä tyhjyyttä, eivätkä itsessään ole tyhjyyttä. Tyhjä suorakulmio on maailman keskuksen, alun ja lopun kuvaamattomuuden tai olemattomuuden merkitsijä.

Aukkojen tulkitseminen merkitsijöiksi klassisten retoristen ellipsien tapaan johtaa kiistaan merkitsijöiden luonteesta, sillä merkitsijä edellyttää merkityn poissaoloa. Mikäli esimerkiksi maljojen ässä -korttia pidetään yksinomaan merkitsijänä, kortti ei itsessään ole kuppi, Graalin malja tai transsendentti edes ikonisesti vaan ainoastaan viittaa siihen merkityn samalla merkitsemisen kohteen poissaoloa. Voidaanko samaa sanoa sommitelman aukoista? Rinnastus ontuu, sillä ei voida sanoa, että rajattu osa taustaa ei itsessään ole taustaa vaan vain viittaa siihen merkityn samalla sen poissaoloa. Rinnastusta kamppailaa nimenomaan se seikka, että aukko merkitsijänä näyttäisi yhtä aikaa sekä olevan sommitelman tausta että merkitsevän sitä. Mikäli tavanomainen merkitsijä kantaa mukanaan merkityn asian poissaoloa, aukon materiaalisuus tuntuisi ennemminkin vaalivan tämän poissaolon poissaoloa, toisin sanoen valkoisen pinnan läsnäoloa, joka ei viittaa itsensä ulkopuolelle.

Tässä on erityisen kiinnostavaa, että Lacan, jota on syytetty ontoteologiasta ja läsnäolon metafysiikasta, antaa transsendentaaliselle merkitsijälle sommitelman aukkoja vastaavia luonnehdintoja.<sup>68</sup> Toki ellipsit ja aukot siinä missä muutkin kielelliset elementit ovat Lacanille merkitsijöitä (Lacan 2006: 327, 413), mutta de Saussuren tapaan Lacan kiinnittää merkitsijät tiettyyn materiaaliseen perustaan, joka itsessään ei ole merkitsevä. Tällaista materiaalista pohjaa

---

<sup>68</sup> Esimerkiksi monet dekonstruktivistiset ajattelijat syyttävät Lacania transsendentalismista ja kytkeytymisestä läsnäolon metafysiikkaan juuri merkitsijän transsendentaalisuuden tähden (ks. Derrida 1989: 413–496; Nancy ja Lacoue-Labarthe 1992: 28–32, 48–49). Žižek odotetusti puolustaa Lacania vetoamalla transsendentaalisen merkitsijän luonteeseen puutteen merkitsijänä, jollaisena se ilmaisee myös oman puuttumisensa (ks. Žižek 2008: 178–181).

Lacan kutsuu ”kirjaimeksi” (*la lettre*) (ibid.: 16, 418, 495). Kirjain on jakamaton (ibid.: 16) ja sillä on verrattuna ketjuissa liikkuviin merkitsijöihin aina tietty paikka (ibid.: 418). Merkitsijän materiaalisuus on näin lacanilaisittain ”kirjaimellisuutta”, joka irrotettuna symbolisesta viittaavuudestaan on merkitsijän reaalin aspekti. Vaikka merkitsijä on kytketty reaaliseseen perustaansa, se ei voi yhtä aikaa olla perustansa ja merkitä sitä, sillä merkitseminen tuo aina poissaolon liikkumattomaan ja osittamattomaan reaaliseseen. Itse asiassa lacanilainen transsendentaalinen merkitsijä, fallos, tarkoittaa juuri tätä, merkityksettömään läsnäoloon tehtyä leikkausta, joka tuottaa sekä merkityksen että poissaolon. Fallos on transsendentti ja samalla perustavalla tavalla impotentti: se merkitsee oman epätäydellisyytensä, symbolisen kielen perimmäisen vajaavaisuuden, läsnäolon tai olemisen puutteen (*manque à être*). (Ibid.: 594–595, 579, 599; Žižek 2008: 175–177; Borch-Jacobsen 1991: 228–229.) En ehdota, että *Il castello*-teoksen aukkoja tulisi kutsua falloksiksi, mutta tulkittuina merkitsijöiksi ne ajautuvat lacanilaisen falloksen käsitteen kanssa samankaltaiseen kvasitranssendentaaliseen asemaan. Ne viittaavat omaan tyhjyyteensä, korttien kielen kyvyttömyyteen sulkea sisäänsä taustan materiaalista läsnäoloa. Aukko voi viitata taustan materiaalisuuteen tuottaen näin poissaoloa, mutta samalla läsnäoleva materiaalisuus tulee esiin aukon ikonisesta suhteesta valkoiseen sivuun ja vesittää viittauksen poissaoloa tuottavan vaikutuksen. Vaikka puhun vain *Il castello*-teoksen korttiasetelmasta, huomio koskee periaatteessa yhtä lailla muita luvussa 2 käsiteltyjä materiaalista tyhjää sivua hyödyntäviä ellipsejä kuten *Il cavaliere inesistente*-teoksen loppua ja ellipseihin päättyviä loputtomia listoja. Näin ajateltuna aukot eivät esitä ei-mitään, joka olisi kielen tai ymmärryksen ulkopuolella, vaan näyttävät, kuinka itse todellisuus on elliptinen, aukkoinen ja reikäinen: alut, loput ja keskukset ovat verrattavissa syntymään, kuolemaan ja olemassaolon perustattomaan perustaan, jotka inhimillisinä rajoina näyttävät itsessään kuvaamattomina.

Rinnastettaessa sommitelman aukot transsendentaaliseen merkitsijään, ne antavat kuvan todellisuudesta määrätelmällisesti epätäydellisenä ja viittilöivät näin Calvinolle tuttuun kategoriaan: tulevaan. Teodora-Bradamenten tulevaisuuteen katoavan kirjoituksen ja täydennystä kysyvien ellipsöityjen listojen johdattamana voi sanoa, että potentiaalisuuden ja tulevan kategoria ovat Calvinon apofaattiseen poetiikan hyvin keskeisiä. Tulevalle nojaavat myös Polon kehoitus antaa tilaa helvetistä erkaantuville asioille, Qfwfq:n laajeneminen silmien takaiseen sfääriin tai myyränkolon kaivaminen mustan aukon tiheydessä, mutta rajoittamattomimmillaan tuleva ilmenee kirjoittamattoman sivun materiaalisuutena. *Il castello*-teoksen sommitelman aukkojen tulkitseminen potentiaalisiksi on tästä huolimatta ongelmallista, sillä kirjassa korttien tarkoitus kertoa

ennemminkin hahmojen menneisyydestä, kuten luvun 2.2 alussa todettiin. Toki menneisyys tulee aina jatkuvasti uudelleen tulkituksi ja on siten tulevaa, mutta kirjan korttien ollessa juuri niitä välineitä, kuvia, joiden avulla kertoja rakentaa hahmojen menneisyyden, myös asetelmien aukot toimivat periaatteessa selittämässä mennyttä. Voidaan kysyä, miksi sommitelman aukkoja ei voisi materiaalsen sivun sijaan tulkita tällä perusteella Malevitšin valkoisen neliöön viittaaviksi tyhjiksi kuviksi, jotka ovat ikonisessa suhteessa taustan valkoisuuteen. Tyhjän sivun tulkitseminen imaginaariseen rekisteriin kuuluvaksi kuvaksi periaatteessa tukkisi tyhjän sivun rajattoman potentian ja kytkisi sen menetettyyn alkuyhteyteen, sillä tällöin sitä voitaisiin pitää yhtä hyvin fantasmana kuin muitakin usein feminiinisiin kohteisiin kiinnittyviä kuvia. Kuten luvussa 4 huomattiin, *Le città*-kirjassa kaupunkien kudoksen keskuksessa möllöttävän silmän voi ajatella pitävän paikkaa Calvinon tuotannossa kulkevalle halulle nähdä itsensä poissaolevana, mikä jo itsessään voisi hyvin perustella samankaltaisen fantasian näkemistä myös tarokkien rajaamassa keskuksessa. Lisäksi kuva kertomusten lähteenä saa Calvinolla yhtä merkittävän aseman kuin tyhjä sivu. Erityisesti kuvallisuus näytti yhdistyvän moneuteen pohjaavaan katafaattiseen liikkeeseen, joka levittää kuvan kaikkialle: novellissa ”La spirale” Qfwfq:n kuva rönsyää kaikkeudeksi, *Le città*-teoksessa haave kotikaupungista levittäytyy Venetsian kuvana kaikkiin muihin kaupunkeihin ja *Il castello*-romaanissa koko hahmojen kieli perustuu kuvalliselle peilaamiselle. Kun vielä otetaan huomioon, että tarokkiasetelma esitetään lukijalle kuvana kirjassa tapahtuneesta korttien latomisesta hetkeä ennen korttien sekoittamista, sommitelman aukkoa näyttäisi olevan jopa perusteetonta pitää minään muuna kuin taustaa kuvaavana kuvana.

Mikä lopulta edes erottaa tyhjän kuvan kirjoittamattomasta sivusta? Periaatteessa ei mikään, mutta viime kädessä ei-mikään. Jaottelu tyhjään sivuun ja tyhjään kuvaan teosten sisältä käsin on vaikeaa, sillä Calvinon tuotannossa ei ole yhtään esimerkkiä tyhjästä kuvasta tai erottelusta tekstin ja kuvan materiaalsen pintojen välillä. Kuitenkin jonkinasteinen ero voidaan rakentaa kuvan ja materiaalsen tekstipinnan eri esiintymisyhteyksien perusteella. Melko varmasti voidaan kuvasta erottaa ne edellä käsitellyt tapaukset, joissa liukuma sivun valkoisuuteen sysätään kirjan loppuun tai merkitään ellipsillä. *Marcovaldo*-kirjan lopetuksessa valkoinen lumi toimii kuvana, joka rinnastetaan kaltaisuuden kautta sivun valkeaan pintaan, Teodora-Bradamanen kirjoituksen – ennemmin kuin kuvittelun – suhdetta tulevaan korostetaan rinnastuksella tyhjiin sivuihin, Kublain huomattaessa valtakuntansa abstrahoituvan olemattomuuteen kaupunkien voidaan tulkita ellipsin kautta yhdistyvän kirjoittamattomaan sivuun tai mykkään kirjoitukseen, ei niinkään kuvina esitettyihin kaupunkeihin. Potentiaalisuus ei yksin riitä erottamaan kuvaa sivusta, sillä esimerkiksi

juuri *Il castello*-tekstissä tarokeilla on oma ikoninen pysyvyytensä, jolloin niidenkin voidaan nähdä olevan juuri materiaalisuutensa kautta pohjana hahmojen menneisyyden selvittämisessä. Siltikin tulevan kategoria on kuvien yhteydessä rajatumpaa: kuvat voivat kyllä toimia pohjana tulkinnoille, mutta ne pitävät sisällään kytköksen minään ja halun kohteisiin. Näin esimerkiksi *Il castello*-kirjan kertoja sovittaen tarinaansa eri kortteihin voi samastua vain tiettyihin eri miniin, Qfwfq heijastaa itsensä kaikkialle etenevien kuvien sisään, *Le città*-teoksen kuva-arvoitukset toistavat feminiinisiä elementtejä. Lisäksi kuvat näyttäisivät Calvinolla edellyttävän jonkinlaisen perustavan taustan, ymmärrettiin tämä tausta sitten vetenä, jonka heijastumat vertautuvat Polon kaupunkikuvauksiin, muodottomana avaruutena tai valkoisena sivuna, joka kehystää korttien järjestystä. Antaessaan taustan kuvittelun tuottamille kuville, kirjoittamaton sivu on tässä mielessä kuvia perustava pohja, jolta kuvat heijastuvat mutta joka itse ei tule kuvaksi.

Mikään ei tästä huolimatta poista sitä tosiseikkaa, että lukijalle sommitelmat on esitetty kuvina. Oikeastaan ainut keino erottaa aukot kuvista on sanoa, että aukot saavat teoksen sisällä ei-kuvallisen merkityksen. Tämä tulee esiin kysyttäessä, miksi *Il castello*-teoksen ensimmäisessä osassa kortteilla kertominen oletetusti jatkuu soturittaren sekoittaessa pakan ja aloittaessa uudelleen alusta, kun taas toisessa osiossa kertomus päättyy korttien vertaamiseen peilin sirpaleisiin, onnettomuuteen (”i frantumi di specchio del disastro” (CDI: 112)). Ero ei ole vain eri luonnontieteellisten teorioiden mukailussa (vrt. Pilz 2007: 160–163) vaan suhteessa kuvien taustaan. ”Il castello”-osassa kertomukset eivät tuo esiin sommitelmaa kehystävää taustaa, vaan linnan ulkopuolikin saa sommitelmassa oman, metsää kuvaavan kortin, niin kuin luvussa 2 nähtiin. Tätä vastoin ”La taverna”-osiossa peilaavan kokonaisuuden illuusio on särjetty ja kuvien tyhjä tausta tulee näkyviin. Katafaattista napaa edustavalle Faustille maailma ei ole olemassa ja apofaattiseen, ydintä kohti menevään liikkeeseen yhdistyväälle Parsifalille maailman keskusta on tyhjä, juuri koska sommitelma antaa ymmärtää, etteivät alut, loput tai ytimet peilaa hahmoja. Aukot ovat korttien rakentamassa todellisuudessa se osa maailmaa, joka ei heijasta hahmoja tai heidän tarinoidensa kohtauksia kertojan tulkinnoissa. Tässä mielessä taustan materiaalisuus on kyllä kuviin nähden perustavaa, mutta kumpikaan hahmoista ei viittaa aukkojen täydentämisen mahdollisuuteen tai niiden osoittaman taustan potentiaalisuuteen. Vaikka asetelmien kerrotaan olevan jatkuvassa liikkeessä, kirjassa pysäytetty sommitelma näyttäisi kätkevän henkilöahmoilta ja kertojalta materiaan liittyvän potentian, vastoin muita Calvinolta löytyviä esimerkkejä kirjoituksen taustasta. Sen sijaan, että tarokkien muodostamat aukot kytkeytyisivät suoraan materiaan potentiaalisuuteen, ne kuuluvat oleellisena osana asetelman muotoon. Kuten symmetrisyys ja aukkojen sijoittaminen, alkuun,

keskukseen ja loppuun antavat ymmärtää, asetelman ellipseillä vaikuttaisi olevan vielä tulkitsematon kytkös suuressa osassa Calvinon teoksissa näkyvään rakenteen ankaruuteen.

## 5.2 Materian virtuaalinen poikkeama

Luonnosteltaessa Calvinon teosten rakenteiden suhdetta ei-mihinkään materiaalisena pintana, on heti alkuun todettava, että materiaalisuuden yhdistämien lacanilaisen kirjaimen reaalisuuteen vie pidemmälle kuin mitä edellisessä alaluvussa annettiin ymmärtää. Vaikka reaalisen käsitteessä on eittämättä mukana ajatus materiaalisesta läsnäolosta, reaalin ei palaudu yksinkertaiseen substanssin materiaalisuuteen, ennemminkin substantiaalisuus on tulkittavissa reaalisen imaginaariseksi piirteeksi (Wright 2007: osa 3, 08:00–09.15). Siinä missä Lacanin hämäryys on kenties sakeinta reaalista koskevissa määritelmässä, Slavoj Žižek hämmentää tätä sakeutta lisää kytkemällä reaalisuuteen ei-substantiaaliseen formaalisuuteen ja virtuaalisuuteen. Reaalisuuden symbolinen aspekti pitää sisällään viittauksen virtuaalisuuteen: esimerkiksi kvanttifysiikan kaavat vastaavat reaalisuuden vähimmäismääritelmää: reaalin on jotakin mikä vastustaa symbolista merkityksenantoa. Žižekin mukaan kaavan voi tulkita reaalisuudeksi, vaikka se koostuukin merkitsijöistä, se ei ole ymmärrettävissä osana jokapäiväistä todellisuutta. Kaavojen perustalle ei voi rakentaa elettävää ontologiaa, sillä eläminen niiden mukaan tuottaisi sellaisia käsittämättömiä tuloksia kuten ajan kulkemisen takaperin toistensa kanssa ristiriitaisia ulottuvuuksia. (Wright 2007: osa 1, 11:36–13:38.) Vaikka Žižekin esimerkki tasapainottelee uskottavuuden rajoilla, Qfwfq:n nimen materiaalisuus on mahdollista tulkita juuri tällä tavoin: kirjaimet viittaavat merkitsijöiden tapaan kaavaan, mutta itse kaava on virtuaalisessa mielessä reaalin, jotakin, joka vastustaa tulemistakin osaksi jokapäiväistä todellisuutta. Entropian kasvu on suhteellisen helppo ymmärtää arkisella tasolla yleisenä kaaoksen lisääntymisenä, mutta kosmisena kaikkeuden hajaantumisen ennustavana periaatteena sekin johtaa jokseenkin käsittämättömiin ajatuksiin, kuten niin kutsuttuun maailmankaikkeuden lämpökuolemaan. Useat Qfwfq:n ministä ovat koomisesti mahdoton yritys elää tällaisen kaavan osoittama periaate, mikä osaltaan selittää myös henkilöihän radikaalia jakautumista toistensa kanssa yhteismitattomiin osiin, kertovaan Qfwfq:hun ja kerrottuihin Qfwfq:hin.

Reaalisen virtuaalisuus ja formaalisuus on kuitenkin jotain vielä abstraktimpaa kuin fyysiset kaavat ja koskettaa Calvinon tuotannossa isompia kokonaisuuksia kuin Qfwfq:n nimi. Žižek kehittää reaalisen käsitettä yrittäen määrittellä sen virtuaalisen luonteen ytimen: hän rinnastaa reaalisen matemaattisiin attraktoreihin, jotka eivät ole olemassa itsestään mutta silti määrittävät tietyn joukon muodon ja niiden keskinäiset suhteet sitoen niitä yhteen. Siinä missä symbolinen järjestelmä on kaareutunut oman ulkopuolensa, sanomattoman, vaikutuksesta, Žižekin mukaan juuri tämän kaareutumisen katsoa olevan reaalisen luonne virtuaalisena. Oleellista reaalisen virtuaalisuudessa ei ole itse sanomaton vaan rakenne, joka pakottaa sisällöt tiettyyn muotoon. (Wright 2007: osa 2, 07:4–13:35.) Vaikka Žižek ei rinnasta virtuaalisuutta taideteoksiin, mielestäni on perusteltua puhua teoksen rakenteesta samankaltaisena reaalisen virtuaalisena aspektina. Rakenne ei ole substantiaalisessa mielessä materiaalista tai reaalista, mutta se toimii niiden tavoin symbolisia tai imaginaarisia sisältöjä leikkaavana ja rajoittavana tekijänä. Etenkin Calvinon teosten kohdalla tällä on merkitystä, sillä useissa hänen kirjoistaan rakenteen pakottavuus on olennaisena osana teosta jätetty näkyviin esimerkiksi sisällysluetteloiden avulla. Esimerkiksi *Le città*-teoksessa numeerinen rakenne, viidestä kohti nollaa laskeva numerointi määrää kaupunkien järjestyksen ja *Se una notte d'inverno un viaggiatore* -romaanin luvut ja juonen eteneminen rakentuvat fiktiivisten romaanin alkujen pohjalle. Samoin *Palomar*-teoksessa päähenkilön kertomukset jaetaan siististi kolmeen pääluokkaan, havaintoon, merkityksellisyyteen ja spekulatioon, joita sekoitetaan toisiinsa jokaisen kategorian kolmessa alaluvussa (ks. P: 130–132). *Il castello*-kirjassa kertojan tulkintojen eteneminen on puolestaan alistettu korttien keskinäisille yhteyksille tai asetelmien rakenteelle. Calvino vaikuttaisi etenkin myöhäistuotannossaan antavan rakenteelle jopa muotin ominaisuuksia: rakenne noudattaa sisällöstä riippumatonta omaa lakiaan, kuten numeerista etenemistä tai kombinatorisia suhteita. Tällä tavoin rakenteen voidaan tulkita lähenevän reaalista virtuaalisuuden kautta: rakennetta määräävä sääntö on toisaalta vain virtuaalisesti olemassa esimerkiksi mahdollisina kombinaatioina, mutta kuitenkin se sanelee ehdot, joiden rajoissa merkityksenanto voi tapahtua säännön jäädessä itse vain taustalla vaikuttavaksi näkymättömäksi tekijäksi.

Calvinon teosten rakenteen säännönmukaisuudelle on olemassa helposti selitettävä, jopa ohjelmallinen syy. Vaikka Calvinosta tuli Oulipon täysvaltainen jäsen vasta 1973, hänen kiinnostuksensa kokeelliseen, pakotteisiin, kuvioihin, kaavoihin ja geometrisiin rakenteisiin nojaavaan kirjoittamiseen tekniikkaan alkaa näkyä viimeistään vuonna 1965 julkaistuissa ensimmäisessä kosmokoomisessa kokoelmassa *Le cosmicomiche* (Weiss 1993: 88; McLaughlin 1991: xv–xvi). Tässä yhteydessä keskeisintä Calvinon oulipolaisuudessa on kirjoittamista ohjaavan

ja sitä tuottavan pakotteen käyttö, sillä näkyvimmillään tämä pakote kohdistuu Calvinolla juuri teosten rakenteeseen (ks. esim. McLaughlin 1991: 78, 101), sillä se korostaa entisestään teosten rakenteen omalakisuuutta suhteessa kertomusten sisältöön. Oulipolainen pakote ei kuitenkaan ole Calvinolla ehdoton, vaan rakennetta koskevaan sääntöön on ikään kuin kirjoitettu sisään kyseisen säännön poikkeama, jossa pakotteesta voidaan vapautua vain sillä ehdolla, että alkuperäisen säännön seuraaminen on vielä mahdollista. Oulipolaiset kutsuvat poikkeamaa pakotteen sanelemasta säännöstä *clinameniksi*<sup>69</sup>. Ilman tätä poikkeamaa edes ankaran geometrisiin ja matemaattisiin rakenteisiin paneutunut Calvino ei pitänyt teosta taideteoksena (Calvino 2003b: 187). Ajateltaessa edellä analysoituja teoksia rakenteellisella tasolla poikkeamaa ei ole kovinkaan vaikeaa paikantaa. Kuten luvussa 4 huomattiin, *Le città*-romaani noudattaa muuten ankaraa numeroon 10. perustuvaa rakennetta, mutta päälukujen määrä on vain yhdeksän. Luvut eivät noudata kaupunkien numeerista etenemistä: itse asiassa juuri kaupunkien järjestystä koskeva sääntö (eteneminen numerosta 5 kohti numeroa 1) aiheuttaa lukujen poikkeamisen kymmenjärjestelmästä, jolloin oulipolaisen poikkeuman käyttöä koskeva sääntö alkuperäisen rajoitteen säilymisestä täyttyy.<sup>70</sup> Kublain tyhjä ruutu shakkipelin lopussa toimii temaattisena viitteenä *clinameniin* epäjärjestystä tuottavana poissaolona (vrt. Pilz 2007: 142), mutta samalla se viittaa myös pelin päättymiseen, kirjan loppuun. Tämä tulkinta rakenteen poikkeamasta antaa vielä suuremman merkityksen *Le città*-teoksen kahdelle viimeiselle sanalle ”dargli spazio” (”antaa niille tilaa”) (CI: 164): niille asioille, jotka helvetissä eivät ole helvettiä, annetaan tilaa konkreettisesti kymmenennen luvun ellipsöityessä pois poiketen kaupunkien etenemistä määräävästä kymmenjärjestelmästä.

*Clinamenin* näkeminen siellä, missä ei ole mitään, ei ole pelkkää aukon kautta todistelua. Kuusi vuotta *Le città*-teosta myöhemmin ilmestyneessä Calvinon oulipolaisen kollegan Georges Perecin romaanissa *La vie mode d'emploi* (1978) poikkeus kymmenjärjestelmään nojaavasta säännöstä on samalla tavalla tyhjä tila. Romaani esittää kerrostalon asukkaineen nojautuen usein lukuun

---

<sup>69</sup> *Clinamen* on poikkeama säännöstä, kohta, jossa teosta rajoittava sääntö murretaan esimerkiksi esteettisistä syistä mutta kuitenkin niin, että poikkeama ei estä alkuperäisen säännön seuraamista (Matthews 1998: 126–127). Käsite tulee Lucretiuksen epikurolaisesta atomiopista, jossa jotta jotain syntyisi, tyhjiössä suoraviivaisesti putoavien atomien täytyy olettaa jossakin vaiheessa poikkeavan alkuperäisiltä radoiltaan, jolloin tapahtuu niin sanottu *clinamen atomorum* (”atomien syrjähdys”) (ks. Lucretius 1965: 126–127).

<sup>70</sup> Hämärtääkseni tätä hieman paremmin on todettava, että on mahdollista ajatella toisenlaisiakin rakenteellisia poikkeamia. Yksi näistä voisi liittyä kaupunkien nimiin, joista Baukis (*Bauci*) ainoana kaupunkina päättyy vokaaliin i muiden kaupunkien nimien loppuvokaalien ollessa yhteydessä lukujen lukumäärään 9. (Hjerrild 1995: 270.) Näin Baukista voisi myös ehdottaa poikkeamaksi rakenteessa, mikä ei tietenkään sulje pois sitä, että puuttuva 10. luku voitaisiin tulkita yhtä lailla *clinameniksi*.

kymmenen viittaaviin kuvioihin, mutta lopulta odotettu 100. huone lohmaistaan pois sisällysluettelosta sekä kerrostalon pohjapiirrosta mukailevasta muotista ja siihen viitataan vain hämärästi muun muassa erilaisten matemaattisten ongelmien kuten Goldbachin hypoteesin avulla. (Perloff 1990: 95–98; Matthews 1998: 126–127.) Tämän valossa ei ole vaikea arvata, mihin *Il castello*-teoksen rakenteellinen *clinamen* sijoittuu. Pilzin mukaan kirjan molemmat korttisommitelmat toteuttavat poikkeaman: ”Il castello”-osiossa keskustan korttien viitatessa Rolandiin kaikkien mahdollisten tarinoiden kaoottisessa risteyksessä ja ”La taverna”-osiossa puolestaan epäsymmetrisenä keskuksena (Pilz 2007: 142). Pilz osoittaa hyvin, että *clinamen* esiintyy Calvinolla temaattisesti yhteydessä tieteellisen determinismin romahtamiseen ja tulee tällaisena esiin esimerkiksi kosmokokoomisissa kertomuksissa (ibid.: 137–141), mutta tuntuu unohtavan käsitteen yhteyden pakotteeseen analysoidessaan *Il castello*-teosta. Mikäli ajatellaan symmetrisyyttä sommitelmien pakotteena, sen voidaan tulkita ”Il castello”-osassa yhdistyvän keskuksen sijaan linnan ulkopuoleen, kertomuksen alkuun ja loppuun, sillä sauvojen seitsemäs kortti rikkoo sommitelman symmetrian (ks. CDI: 40). Näin kortin voi katsoa viittaavan metatekstuaalisesti korttien antaman kielen ulkopuolen mahdottomuuteen: sauvojen seitsemäs kortti kuvatessaan linnan ulkopuolella olevaa metsää on myös symmetrian ulkopuolella. ”La taverna”-osion sommitelman poikkeamaa en välttämättä tulkitsisi Pilzin tapaan epävakautta tuottavaksi tekijäksi (”destabilizing factor”) tai keskeneräisyydeksi (”lack of completeness”) (ibid.: 142). Sitä vastoin aukot tuntuisivat kuuluvan oleellisena osana sommitelman symmetriaan eikä niiden luonne poikkeamina koske niinkään sommitelmien keskeneräisyyttä vaan asemaa korttien antamassa kielessä. Symmetriaan liittyvän rajoitteen sijaan aukot rikkovat toista teokselle paljon olennaisempaa rajoitetta, joka pakottaa noudattamaan kertomuksissa ainoastaan korttien kuvakielen antamia tulkintamahdollisuuksia. Kertomuksissa ei rikota hahmojen mykkyyttä antamalla heille puhekyky, mutta pitäytyminen pelkissä korteissa rikkoutuu juuri sommitelman aukkojen avulla. Korteissa pitäytymisen sääntöä on vaikea rikkoa siten, että alkuperäinen pakote pysyy voimassa muuten kuin särkemällä korttien kyky muodostaa eheä kokonaisuus. *Il castello*-teoksessa kertoja poikkeaa korttien kuvakielestä ottamalla kertomuksiinsa mukaan sen taustan, jolla kortit esitetään, tulkiten sen korttien tapaan merkityksellisenä muotoilemilleen tarinoille. Näin alkuperäinen sääntö säilyy voimassa, vaikka korttien kuvakielessä ei pysyttäydytäkään. Calvinolla ei ainakaan isompien tekstuaalisten kokonaisuuksien ollessa kyseessä tapahdu niinkään sääntöjen rikkomista transgression mielessä, pikemminkin poikkeuman voi jopa ajatella eräällä tavalla rajoitteeseen itseensä kuuluvaksi (esim. korteilla täytyy olla aina tietty tausta, joka ei kuulu kortteihin).

Näin ymmärrettynä Calvinon käyttämä poikkeama näyttäisi kytkeytyvän oulipolaisen kirjoittamisen teknologian ja luonnontieteiden lisäksi filosofiseen *clinamenin* käsitteeseen. Lucretiukselle syrjähdys tyhjiydessä suoraan putoavien atomien liikkeessä merkitsi paikkaa sekä maailman moneuden syntymiselle että vapaan tahdon postuloinnille säännönmukaisesti etenevässä kaikkeudessa (Lucretius 1965: 125–129). *Clinamen* atomistisen determinismin rajana ja olevan määrittämättömänä syntyhetkenä on hiljattain kiinnostanut yhä enemmän erityisesti Hegeliin nojaavia filosofisesti suuntautuneita psykoanalytikoita, mutta keskeinen poikkeamaa koskeva oivallus tulee kuitenkin antihegeliläiseltä psykoanalyysin kriitikolta Gilles Deleuzelta. Hänelle Lucretiuksen *clinamen* "[--]" on atomin liikkeen alkuperäinen suunta "[--]" joka "[--]" ei ole toista liikettä tai sellaista toista liikkeen määräytymistä, joka tuottuisi jonakin hetkenä tai jossakin vaiheessa" (Deleuze 1969: 311). *Clinamen* ei siis ole jotakin, joka muuttaisi atomien liikkeen ulkopuolelta tulevana toisena liikkeenä vaan suunnan muuttumisen mahdollisuus on alkuperäisen liikkeen ominaisuus. Alain Badiou kytkee Deleuzen muotoilun lacanilaiseen traditioon tulkitsemalla itse *clinamenin* reaalisesti samaan tapaan kuin yllä on käsitelty reaalisen virtuaalisuutta: *clinamen* alkuperäisenä atomien suuntana on mukana kaikissa järjestelmissä katoavana jäsenenä ("vanishing term") perustamassa kokonaisuutta (ks. Badiou 1989: 57–64). Badiou ilmaisee poikkeaman merkityksen kokonaisuuksille Žižekiä ytimekkäämmin: "[--]" vain se mikä puuttuu kokonaisuudesta voi antaa sille konsistenssin" (ibid.: 64). Näin *clinamen* on atomistinen nimitys subjektivaation liikkeelle ja vastaa lacanilaista leikkausta lausumisen subjektiin ja lauseen subjektiin, materiaan täytydessä olevaan alkuperäiseen eroon, joka perustaa kaikki kokonaisuudet (ibid.: 59–61). Kuten Mladen Dolar erinomaisessa esitelmässään painottaa hegeliläisin sävyin: subjekti on substanssin *clinamen*, joka on aina jo tapahtunut poikkeama atomeissa, alkuperäinen katkos substanssin täytydessä (Dolar 2011: osa 2, 04:35–08:00). Olennaista tässä on, että *clinamen* tapahtuu tai tulee jälkikäteisesti tulkituksi tapahtuneeksi ilman minkään transsendentin tahon, merkitsijän tai jumalan, väliintuloa ikään kuin atomien omana liikkeenä. Kyseinen spekulatio on erityisen relevantti juuri kysyttäessä Calvinon teosten suhdetta transsendenttiin, sillä juuri rakenteellisten ja intertekstuaalisten elementtien kombinatorinen käyttö viittaa samaan ilmiöön, jonka *Il castello*-teoksen Faust katsoo ohjaavan maailmaa (ks. CDI: 91): numeeriset sarjat tai elementtien merkityksettömät kytkökset synnyttävät poikkeamana ilmenevän merkityksen oman liikkeensä avulla, ovat luovia sattumalta. Calvino näyttäisi ainakin *Il castello*-teoksessa perivän Lucretiuksen ateistisesta atomiopista immanenttiin sattumaan pohjaavan myytin kaikkeuden alkuperästä.

Ei ole kuitenkaan sattumaa, että *Il castello*-teoksessa juuri materiaaliset aukot ovat poikkeamia

sommitelmassa. Aukot poikkeamina kytkeytyessään alun, keskuksessa olevan ytimen ja lopun kuvaamattomuuteen vaikuttaisivat viittilöivän käsitykseen *clinamenista* eräänlaisena merkityksellisyyden näkymättömänä katalyyttinä, joka juuri jäämällä järjestelmän ulkopuolelle takaa sen konsistenssin. *Clinamenin* atomistisen alkuperän yhdistäminen kirjallisuuteen ja merkityksellisyyden syntyyn ei ole uusi ajatus. Jo Lucretiuksella atomit olivat kirjaimia<sup>71</sup>, mikä ei jäänyt Calvinolta huomaamatta (ks. esim. Calvino 1996: 37). Kuitenkin Lucretiuksesta poiketen, Calvino liittää kirjainten poikkeamisen mahdollisuuden kuvitteluun. Kirjaimet materiaalisina kappaleina ja rivit atomien kulkua esittävinä suorina viivoina ovat esimerkiksi kosmokoomisessa tarinassa ”La forma dello spazio” kertomisen ensisijainen aines. Qfwfq putoaa avaruudessa atomien tavoin samassa linjassa halunsa kohteen Ursula H’x:n kanssa linjojen koskaan kohtaamatta. Ainoa mahdollinen *clinamen* on kuvittelun tuottama lisä: päähenkilö uneksii kohtaamisesta niin toiveikkaasti, ettei enää erota sitä todesta (ks. TC 111–112), jolloin hahmojen linjat kohtaavat hetkellisesti kuvitelman sisällä. Kuten aiemmin on todettu, Calvinolla juuri kuvittelu on se tekijä, joka täyttää materiaalisen pinnan tyhjyyden kuvilla, mutta tyhjä pinta ei itsessään ole kuva. Rinnastus atomeihin ei nimittäin koske vain kirjaimia vaan myös tarokkikortteja voidaan pitää atomeita edustavina kirjallisina kappaleina (ks. Pilz 2007: 152–153), sillä samalla tavalla kuin kirjaimilla myös korteilla on oma materiaalisuutensa. Kun ajatellaan kortteja atomeina, niiden tuottama poikkeama on vastakkainen edellä esitellylle poikkeaman käsitteelle: siinä missä tyhjässä putoavat atomit synnyttävät syrjähtäessään merkityksellisen kaikkeuden, poikkeamat sommitelmassa puolestaan osoittavat tyhjyyteen, joka edeltää erottelua aineen ja mielen välillä. On ehkä liikaa sanoa, että *Il castello* toteuttaisi näin jonkinlaisen käänteisen *clinamenin*, paremminkin poikkeaman ja aukon kytkeytyminen toisiinsa korostaa aukon jättämää tilaa ja antaa aseman eräänlaisena luomista edeltävänä, joka on teoksen ulkopuolella siinä mielessä, ettei se itsessään ole mukana lohkeamisessa materian lohkeamisessa merkitsevään ja merkityksettömään ainekseen.

*Clinamenin* varjossa aukot sitoutuvat kirjoittamattomaan sivuun varsin erityisellä tavalla. Ne eivät niinkään varaa itseään tulevalle täydennyksellä vaan ikään kuin kartoittavat ne pisteet, jotka perustavat merkityksen muodostamista. Navat, joita Parsifal ja Faust edustavat, ovat voimassa vasta poikkeaman luoman erottelun pohjalta ja heiluriliike näiden kahden äären välillä perustaa

---

<sup>71</sup> Lucretiuksen käyttämä sana *elementum* tarkoittaa sekä ’atomia’ että ’kirjainta’, jolloin *clinamenkin* voidaan tulkita poikkeukseksi nimenomaan kirjainten liikkeessä. Suomenoksessa tätä kaksoismerkitystä ei ole pystytty säilyttämään, mutta sana *elementa* on välillä käännetty ”aakkosiksi” (ks. Lucretius 1965: 61).

poikkeamalle materian merkityksettömyyteen tehtynä erona. Tämä ero on siinä mielessä virtuaalinen ja reaalinen, että se voidaan päätellä vasta siitä, mikä seuraa poikkeamaa. Faust vaikuttaisi itse asiassa olevan Parsifalia lähempänä aukkojen luonnetta poikkeamana sanoessaan:

– Il mondo non esiste, [--] non c'è un tutto dato tutto in una volta: c'è un numero finito d'elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e s'impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le settantotto carte del mazzo di tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano. (CDI: 91.)

– Maailma ei ole olemassa, [--] ei ole kaikkeutta, joka olisi annettu yhdellä kertaa: on äärellinen määrä elementtejä, joiden yhdistelmät monistuvat miljardien miljardeiksi, ja kaikesta tästä vain harvat elementit saavat muodon ja mielen. Ne pistävät esiin pölypilvestä, jolla ei ole muotoa eikä mieltä; kuten tarokkipakan seitsemänkymmentäkahdeksan korttia, joiden sommitelma tuo näkyviin tarinoiden sarjat vain kumoutuakseen välittömästi.

Parsifalin mainitsema tyhjiys merkityksellisen maailman keskuksessa voi liikuttaa kaikkea olevaa kuten Qfwfq:ta halun kohteidensa perässä, mutta merkitys syntyy erosta mielettömän ja mielellisen välillä. Faustin lopetus heijastelee ”Il niente e il poco” -novellin esittämää Qfwfq:n tyytymistä siihen vähään, jota oleva on verrattaessa tyhjiyteen mutta samalla myös siihen erityiseen vähään, jolla on muoto ja mieli. Toisaalta taas Faust ymmärtää poikkeaman nurinkurisesti: kuten Parsifal osoittaa viittilöimällä aukkoon, mieli ja muoto tulevat erosta siihen ei-mihinkään, joka maailman merkityksettömänä keskuksena perustaa kaikkea sitä vähää, mitä on. Ehkä Calvinon teosten rakenteiden eksaktius tulisi myös ymmärtää polaaraisesti: toisaalta teoksessa toteutuvat rakenteet ovat virtuaalisia muotoja, joita aine voi noudattaa poikkeamalla tyhjiydestä, toisaalta taas juuri syjähtäminen rakenteen muodosta avaa tilan tyhjiydelle ja siten myös virtuaalisille muodoille. Tällä tavoin *apofasiksen* ja *katafasiksen* liikkeet ovat oudolla tavalla yhteydessä myös rakenteisiin: siinä missä apofaattiseen kuuluu poikkeaminen toteutuneesta rakenteesta kohti avoimia muotoja, katafaattiseen taas voisi tulkita liikkeen virtuaalisesta toteutuneeseen. Kuitenkin tässä kohtaa apofaattinen ja katafaattinen sulautuvat yhteen ja alkavat kadottaa selitysvoimaansa, sillä tietyssä mielessä juuri täysi potentia, kaikki mahdolliset virtuaaliset muodot, on sekä katafaattisuuden että apofaattisuuden tausta, joka molemmat edellyttävät. Jälleen tullaan samankaltaisen ilmiön äärelle kuin mitä on edellä yhdistytetty tekstipinnan materiaalisuuteen. Rakenteiden, poikkeamien mahdollisten muotojen yhteydessä materiaalisuus on – parempien sanojen puuttuessa paradoksaalista kyllä – formaalia, abstraktia tai mentaalista.

Materiaalisuuden käsitteen nuljuamisesta huolimatta – ja taas ehkä juuri sen takia – *Il castello*-teoksen antama käsitys tulevasta on radikaalisti meontologista. Tulevaan liittyvä tyhjiys ei ole

yksinomaan kirjoittamattoman sivun ideaalista valkoisuutta vaan kirjoittamista, teoksen syntyä määräävien mahdollisten muotojen avoimuutta. Kertojan tulkinnat tuntuisivat mukailevan tätä avoimuutta: Parsifalin ja Faustin käsitykset jäävät kerronnassa alisteisiksi korttien sekoittamiselle eikä kummankaan ratkaisun anneta lyödä lukkoon sommitelman ja sen keskuksessa olevan aukon merkitystä. Tämän voi jälleen katsoa kuvaavan napojen välillä keinahtelevan maailman sisäänrakennettua epätäydellisyyttä, mutta ei välttämättä yksinkertaisesti niin, että alun, lopun tai keskuksen kuvaamattomuus olisi kiinni kielen riittämättömyydestä. Maailma itsessään on sellainen, että transsendentti näyttäytyy maailman epätäydellisyytenä: koska Calvinolla maailman perusta, alku ja loppu ovat radikaalissa mielessä tyhjiä, mikään ei estä maailman jatkuvaa muutosta. Näiden huomioiden hämärässäkin on selvää, että Calvinon teokset kytkevät transsendentin apofaattisesti ei-mihinkään, joka puolestaan sitoutuu ensisijaisesti tulevaan. Kuitenkin kysymys, tulisiko tämä transsendentti tulkita epistemologiseksi vai ontologiseksi, on hyvin mutkikas otettaessa huomioon se tietoisuus kielestä, rakenteista ja filosofioista, joka Calvinon teoksissa on nähtävissä. Kokoan seuraavaksi päättävästi tutkielmassa esitettyjä huomiota ja koetan pohtia niiden merkitystä apofaattiselle poetiikalle hahmotellen väliaikaista vastausta transsendentin luonteen kysymykseen.

## 6 Lopuksi

Tutkimukseni Italo Calvinon apofaattisesta poetiikasta, ellipsiin liittyvästä materiaalisuudesta, minän häivyttämisen taktiikoista ja kuvallisuuden yhteyksistä ei-mihinkään on johtanut kohtaan, jossa olisi koottava esitettyjä tulkintoja ja ajatuksia tarkasteluani ohjaavan transsendentin luonteen kysymisen kannalta. Tässä kohdassa, jossa langanpäät punoutuvat yhteen, tarkasteluni sekoittuu muihin mahdollisiin ja mahdottomiin tutkimuksiin, niihin näkökulmiin, jotka jäivät omasta tahdostaan pois, niihin jotka jouduin hylkäämään ja niihin jotka tahtomattani tulivat mukaan, enkä enää osaa erottaa näistä kaikista omaani. Calvinon teokset näyttäisivät vastaavan apofaattisen poetiikan kautta esitettyihin kysymyksiin sellaisella moneudella, että tutkielman kirjoittaja on samankaltaisessa tilanteessa kuin *Il castello*-teoksen kertoja, joka tulkintamahdollisuuksien paljoudessa hukkaa oman tarinansa. Kaikkien mahdollisten tarinoiden risteyskohdassa järkensä menettänyt Roland kuvataan kirjassa *major arcanan* hirtetyn kortilla roikkumassa jaloistaan sidottuna pää alaspäin. Teen saman ratkaisun kuin Roland ja sanon: ”Il mondo si legge all’incontrario. Tutto è chiaro” (CDI: 34) ”Maailma pitää lukea takaperin. Kaikki on selvää.”

Luvussa 5 tarkoitukseni oli koota aiempia tutkielmassa esitettyjä analyytisiä huomioita ja palata niistä valistuneena pohtimaan *Il castello*-teoksen rei’itettyä korttiasettelmaa. Aukkojen merkityksen ruotiminen osoitti, että mikäli ne tulkitaan saussurelaisen kielikäsitteilyn mukaan merkitsijöiksi, ne kohoavat muihin kortteihin nähden transsendentaaliseen asemaan tulematta tulkituiksi muiden sommitelman korttien tapaan viittaavina johonkin tiettyyn merkittyyneen. Merkitsijöinä aukot vaikuttivat vastaavan lacanilaisen falloksen, tai transsendentaalisen merkitsijän käsitettä, joka itsessään merkitsee puutetta symbolisessa rekisterissä, omaa kyvyttömyyttään sulkea sisäänsä merkitsemisen materiaalista perustaa. Tarkastelu johti myös erottamaan materiaaliset aukot kuvista. Vaikka jakoa tyhjän kuvan ja tyhjän sivun materiaalisien pintojen on käytännössä vaikea tehdä, erottelin ne toisistaan Calvinon muissa teoksissa kuviin liitetyn tekstipinnan materiaalisuuteen nähden toissijaisen aseman perusteella, mikä näytti osaksi selittävän *Il castello*-kirjan osioiden välistä eroa. Pyrin laajentamaan teoksen tulkintaa pohtimalla reaalisesta virtuaalisuuden käsitteen avulla mahdollisuutta, että usein ankaran matemaattisilla teosten rakenteilla olisi yhteys apofaattisuuteen. Vaikka tietynlainen rakenteen virtuaalinen materiaalisuus tulee esille esimerkiksi *Le città*-teoksen kaupunkien numeerisessa etenemisessä, apofaattisuuden kannalta

kiinnostavampia olivat poikkeamat näissä rakenteissa. *Clinamenin* kytkeytyminen *Il castello*-teoksen materiaaliin aukkoihin osoitti, että niihin liittyy ajatus merkityksellisyyden synnystä. Näin aukot osoittautuivat olevan rinnastettavissa kirjoittamattomaan sivuun, joskin tässä yhteydessä materiaalisuus ei ole pelkästään konkreettista sivun valkeutta vaan ennemminkin virtuaalista avoimuutta kertomusten mahdollisille muodoille. Teoksen esittämä transsendentti näyttäytyi tässä yhteydessä hyvin kompleksisena, mutta sillä tuntui olevan yhteys kirjan teoksen hahmoilta ja kertojalta puuttuvaan tulevan kategoriaan.

Neljännessä luvussa annettiin tilaa kuvallisuuden ja apofaattisuuden limittymisille *Le città*-teoksen johdattamana. Kirjan silmälle antaman paikan pohjalta oman poissaolon näkeminen näyttäytyi perustavana kuvallisena fantasma, joka antoi tulkintaohjeen pitää kaupunkikuvauksia ensisijaisesti katseen fantasmaattisina kohteina. Feminiinisiä elementtejä kierrättävä fantasma levittäytyikin kirjassa kaikkiin Kublain valtakunnan kaupunkeihin. Ennemmin kuin tarinoimisen transsendentiksi lähtökohdaksi, tulkitsin fantasmaattisen kuvallisuuden lavastavan psykoanalyttista halun rakennetta, jossa fantasman funktio on peittää symboliseen järjestelmään kuulumaton reaalin ei-mikään. Kuvallisuus vaikuttikin teoksessa pohjaavan joko kirjoituksen tai tyhjän sivun materiaalisuuteen, johon Polon voi katsoa viittaavan ymmärrettäessä konkreettisesti hänen kehotuksensa antaa tilaa. Tutkimuskysymykseni kannalta olennainen erottelu apofaattiseen ja katafaattiseen liikkeeseen vaikuttaisi vähintään löyhästi onnistuvan kuvaamaan jakoa kaikkeen ja ei mihinkään, Kublain hiomiseen ja Polon kuvitteluun sekä luhistuvan ja laajenevan Qfwfq:hun. Kuvallisuus jäi tässä jaossa katafaattisen moneuden puolelle. Molempien liikkeiden nähtiin pohjaavan tai päätyvän näille navoille transsendentille kolmannelle, ei-millekään, vastoin esimerkiksi Teichertin luentaa, jossa transsendentti tulkitaan feminiiniseksi (ks. Teichert 1994: 277–291).

Kolmannen luvun käsittelyssä liikuttiin samankaltaisten ilmiöiden äärellä: myös minän häivyttäminen jakautuessaan apofaattiseen ja katafaattiseen liikkeeseen vaikuttaisi noudattavan samaa logiikkaa. Qfwfq:n minien tiivistyminen näkymättömäksi tai laajentuminen rajattomasti viittilöivät transsendenttiin yhtymäkohtaan. Qfwfq:n minän häivyttämisstrategiat nivoutuivat myös tiiviisti toisillaan korvautuviin halun kohteisiin, joiden tavoittamattomuus korosti hahmossa olevaa psykoanalyttiseen subjektiin verrattavaa jakoa toistensa kanssa yhteismitattomiin lausumisen ja lauseen subjektiin. Qfwfq:n nimeen upotettu entropian lisääntymisen kaava todisti myös tämän jaon puolesta Qfwfq:n kytkien samalla kosmoksen hajaantumista koskevan lain minien hajaantumiseen.

Samoin kuin neljännessä luvussa eri fantasmaattisia muotoja ottavat kaupungit, Qfwfq:n halun kohteet näyttivät täyttävän ei-minkään olevaan liittyvillä määreillä, kuten viimeistään ”Il niente e il poco”-novellin analyysistä tuli esille. Juuri kyseisen novellin pohjalta voitiin myös ajatella, että Qfwfq-tarinoissa kirjoituksen materiaalisuus tai ei-mikään tulee esiin ensisijaisesti representoituna, jopa niin, että sen on mahdollista tulla Qfwfq:n halun kohteeksi. Halun kohteet perimmäiset kohteet saavat transsendentin aseman Qfwfq:n tarinoinnin kautta, sillä niitä pidettiin teksteissä saavuttamattomina ja kuvaamattomina. *Le città*-kirjaan verrattavasti halun kohteet korvikkeina tulivat esiin päähenkilölle yhdentekevänä näyttäytyvästä massasta, jonka voi jälleen nähdä vertautuvan tekstipinnan materiaalisuuteen.

Toisessa luvussa koetin mahdollisimman konkreettisesti tarkastella Calvinon tuotannon elliptisyyttä ja viitteitä materiaalisuuteen. Kävi ilmi, että materiaalisuuden ja elliptisyyden risteämäkohdat lietsoivat ajatusta täydennettävyydestä ja potentiaalisuudesta. Pysin analysoimaan tekstiesimerkkejä ei-minkään esittämisen valossa tätä tarkoitusta varten laajentamani ellipsin käsitteen avulla. Vaikka käytin aikaa ja vaivaa ellipsin käsitteen laajentamiseen, se levähti heti alkuun *Il castello*-teoksen korttiaselman aukkojen tulkinnassa, joiden piti esiyymärykseni mukaan olla ensisijaisia tällaisen ellipsin ilmentymiä. Materiaalisen ellipsin käsite epäonnistui miltei erinomaisesti nimeämään materiaalista pintaa korostavat aukot, sillä lähemmin tarkasteltaessa sommitelman valkoiset suorakulmiot eivät antaneet oikeutusta tulkita, että ne olisivat jonkin tunnetun tai tuntemattoman elementin poistoja. En suostunut uskomaan Wolfin varoitusta siitä, että ellipsin käsitettä käytetään usein väärin nimeämään sitä ikonista ilmiötä, jota hän nimittää aukoksi (*blank*) (ks. Wolf 2005: 116). Jälkikäteen ajatellen ellipsi ja aukko olisi ollut viisainta erottaa määritelmällisesti toisistaan jo johdannossa. Chamarette (2005) näyttäisi jakavan kanssani ellipsin privatiivisuutta koskevat ongelmat, vaikka hän ei niitä tuokaan erityisesti esille. Ellipsin käsite lataa transsendentin negatiivisuudella juuri poisjätön kautta, vaikka tekstipintaa hyödyntävien aukkojen potentiaalisuus viittaa jotakin (tai ei mitään) negatiivisuutta ja positiivisuutta taustoittavaa. Tästä huolimatta jatkon kannalta on hyvä huomata, että ellipsi retorisenä käsitteenä on kiinni jonkin puuttumisessa ja sopii näin vain tiettyyn rajaan asti kuvaamaan tekstipinnan materiaalisuuden esiintuloa. Suuri osa Calvinon teoksista nostamistani ellipseistä kuitenkin vaikutti sopivan ellipsin määritelmään. Esimerkiksi ellipsiin loppuvissa romaaneissa, kappaleissa ja listoissa on perusteltua pysytellä ellipsin käsitteessä, sillä usein näissä tapauksissa poistetun jäsenen alan voi katsoa laajenevan loputtomuuksiin, jolloin ellipsi on periaatteessa rinnastettavissa kirjoittamattomaan sivuun. Käsitettä ei siis täydy siekailematta hylätä. Ennemminkin vastaisuudessa on kartoitettava sitä rajaa,

jolla ellipsit menettävät selitysvoimansa ja esimerkistä tulee puhua aukkona. Ellipsi voi toimia keinona tekstin materiaalsen pinnan paljastamisessa, mutta tällöin se vaatii erityistä tulkinnallista huomiota, jottei puute ujuttautuisi oletuksena mukaan ellipsin osoittamaan materiaalisuuteen.

Kysymys transsendentin luonteesta johdatti Calvinon apofaattisen poetiikan osa-alueiden tarkastelua. On selvää, että Calvinon teoksista ei ole uutettavissa esiin uskonnollista käsitystä transsendentista jumalana, joka varaisi kuvaamattoman paikan itselleen. Vaikka joitain yhtäläisyyksiä Calvinon teosten ja mystisen tradition ja perustattomuuteen pohjaavaan teologian ("non-foundational theology") välille voidaan piirtää (ks. Dunster 2010: 118–122), transsendentti ilmenee Calvinolla ensisijaisesti sekulaarina ja ateistisena, kirjoittamiseen ja merkityksen muodostamiseen liittyvänä. Perimmäisten halun kohteiden kuvaamattomuus on ehkä lähimpänä uskonnollista transsendenttia, sillä niihin liitetään teoksissa sanomattomuuden lisäksi korvautuvuus, saavuttamattomuus ja ajatus eräänlaisesta *questista*, jonka kautta kohdetta voidaan lähentyä. Tässä mielessä transsendentti vastaa Sellsin käsitystä apofaattisesta teoriasta, jossa jumalan voi saada negatiivisia määreitä, kuten juuri tavoittamattomuuden tai kuvaamattomuuden. Radikaalimmin transsendentti on tyhjä ajateltaessa sitä suhteessa Sellsin apofaattisen kielenkäytön määritelmään, jossa jumalalle ei myönnetä negatiivisiakaan ominaisuuksia. Calvinolla tekstipinnan materiaalisuus on käsittelyni valossa yhteydessä tällaiseen käsitykseen transsendentista: toki Calvinon teoksissa materiaalisuuteen liitetään miltei kaikki ne ominaisuudet, joita kirjoihin, kirjoitusmerkkeihin tai paperiin ylipäänsä on liitettävissä, mutta tekstipinnan asema teoksissa säilyy silti mykkänä. Kuten *Le città*-teoksen ja kosmokokoomisten kertomusten käsittelystä kävi ilmi, materiaaliseen pintaan liittyy Calvinolla olennaisesti ajatus mykkyudesta ja merkityksettömyydestä, joka pitää sisällä kertomukset potentiaalisessa tilassa. Lisäksi materiaalsen ellipsin yhteydessä nostetut esimerkit ja lopulta *Il castello*-teoksen pitkällinen tarkastelu osoittivat, että materiaalisuus sanomattomuudessaan on teoksissa myös konkreettisesti läsnäolevaa.

Tarkentaakseni Calvinon apofaattiseen poetiikkaan rakentuvaa käsitystä transsendentista koetin Franken (2005) Jabès- ja Celan-analyysin johdattamana löytää Calvinolta erottelua epistemologiseen ja ontologiseen transsendenttiin. Jokaisessa ruotimassani osa-alueessa tämä kävi varsin konstikkaaksi. Halun perimmäisten kohteiden kuvaamattomuus voidaan kyllä yhdistää epistemologiseen kielen riittämättömyyteen, sillä Qfwfq sovittelee sanomisiaan alituisesti puhuessaan niistä, mutta tämäkin on yksinkertaistaa ilmiötä liikaa. Yhtä hyvin voidaan sanoa, että halun kohteen kuvaamattomuus edustaa Qfwfq:lle ontologista railoa, sillä se yhdistyy menetettyyn

alkuperään samalla tavoin kuin Polon ja Kublain kaupunkien alkuperä näyttäytyy hajonneena kaikkiin kaupunkeihin. Materiaalisuuden jaottelu on vielä huterammalla pohjalla: esimerkiksi kirjoittamattoman sivun pinta voidaan tulkita ontologisesti olevan merkki maailmaan kuuluvasta epätäydellisyydestä, syntymään, kuolemaan tai olemassaolon perustaa määrittävästä tyhjyydestä. Samalla kuitenkin samainen sivu osoittaa esimerkiksi ellipsiin päättyvien listojen ohessa, että kieli ei riitä tavoittamaan kaikkien listan nostattamien kuviteltavien asioiden moneutta. Itse asiassa Frankekin purkaa kyseisen jaon tulkitsemalla molempien suuntauksien yhdistyvän Ludwig Rosenzweigin filosofisissa teoksissa (Franke 2005: 636). Franke päätyy tulokseen, jonka olisi myös mahdollista koskettaa Calvinoa:

Kieli, [--] on ehkä olemisen luova ydin sellaisena kuin se tulee esiin eksistenssissä, ja sanomattomuus sekä kielen että olemisen ytimessä saattavat olla [--] erottamattomasti sama asia. Apofaattiselle kielenkäytölle luonteenomaisesti äärimmäisiltä vaikuttavat erottelut romahtavat ja vastakohtat käyvät yhteen. Ilman sanaa, ei ole enää olemassa mitään, mikä voisi erottaa ja artikuloida asioita. Apofaattisessa kaikkeudessa kaikista asioista tulee yhtä artikuloimattomia. Eksistenssin täyteys ja puhtaan sanan tyhjyys ovat tasa-arvoisesti sanomisen tavoittamattomissa. (Ibid.)

Tämä voi olla totta Jabèsin, Celanin ja Rosenzweigin osalta, mutta Calvinon apofaattista poetiikkaa luonnehtimassa jokseenkin mitäänsanomatonta. Transsendentin kysymykseen on liian helppo vastata, että Calvino tietenkin hyödyntää sekä epistemologista että ontologista käsitystä transsendentista. Toisaalta taas on liian vaikea argumentoida, että teoksista tulisi selkeästi esiin vain jompikumpi. Erottelu on liian yksinkertainen tai naiivi otettaessa huomioon esimerkiksi kaikki *Il castello*-kirjan sommitelman aukkoon liittyvä kieltä ja olemista sekoittava kompleksisuus. Jatkossa on joko löydettävä tarkennusta ontologisen ja epistemologisen transsendentin erottelulle tai askarreltava Calvinon teosten kuvaamista varten materiaalisuuden huomioon ottava muotoilu transsendentista. Luonnostavana ehdotuksena voisi puhua esimerkiksi poeettisesta tai jopa autopoeettisesta transsendentista, sillä Calvinolla materiaalisuus on metatekstuaalisesti yhteydessä taideteosten syntyyn *ex nihilo*.

Transsendentti ja materiaalisuus – oudot kaverukset, jotka tekivät tässä tutkielmassa tuttavuutta myös lacanilaisen reaalisen ja ei-minkään kanssa – osoittautuivat toisaalta hyvin kuvaamaan Calvinon apofaattisen poetiikan erityispiirteitä, mutta toisaalta aiheuttivat myös varteenotettavan käsitteellisen sumpun. Vaikka kirjoituksen materiaalisuudella on Calvinolla epäilemättä sama sauma transsendentin ei-minkään ja reaalisen ”kirjaimellisen” aspektin kanssa, kaikkien näiden käsitteiden ollessa sanottavissa olevan rajoilla ne uhkaavat menettää erityisyytensä. Todella

ongelmallinen tästä nelikosta tulee kuitenkin vasta, kun myös tuleva, potentiaalisuus, ja virtuaalisuus yhdistetään niihin. Potentiaalisuus ja tuleva ovat kyllä Calvinon tuotannossa toistuvia materiaalisuuteen ja transsendenttiin liittyviä käsityksiä, mutta transsendentti materiaalisena läsnäolona, esimerkiksi kertomusten potentiaalla varattu tyhjä sivu on pikemminkin immanentti kuin transsendentti. Eräs ratkaisu tähän kategoriseen sekaannukseen on tulkita transsendentin käsite uudelleen Salmisen tapaan, ei kielen takaiseen pyrkivänä ylittämisenä, vaan ”lävistävyytenä” (ks. Salminen 2010a: 145). Tällöin tosin menetetään transsendentin tavanomaiset konnotaatiot, joita Calvinon teoksista voi löytää esimerkiksi halun kohteiden sanomattomuudesta, joten koko transsendentin käsitteen käyttöä on jatkossa harkittava. Lisäksi tarkasteltaessa esimerkiksi reaalisen virtuaalisuutta materiaalisuutena liikutaan käsitteellisesti jo melko soisella alueella. Rakenteet on kyllä mahdollista nähdä virtuaalisesti reaalisisina, mutta voidaanko tällöin enää puhua materiaalisuudesta Calvinon teosten tarkoittamassa mielessä? Reaalisen virtuaalisuus on käsitteenä, jos ei suorastaan harhaoppinen, niin vielä syvällisesti luotaamaton teoreettisissa lähteissäkin (ks. esim. Wright 2007; Dolar 2011; vrt. Borch-Jacobsen 1991: 176, ks. myös alaviite 28). *E pur si muove*, vaikka *clinamenin* ja virtuaalisen reaalisen käsitteellinen liitto on yhtä aikaa sekä liian abstrakti että spesifinen, keskeneräisinäkin esiin tuodut yhteydet Calvinon rakenteelle antamaan asemaan osoittautuivat itselleni sen verran kiinnostaviksi, että tällä osa-alueella aiheesta on vielä paljon kirjoitettavaa.

Samoin kuin Calvinon apofaattinen poetiikka tulkintani mukaan pohjaa tulevaan, paljon tämän työn puutteista jää tulevan täydentämisen varaan. Kuten jo sanottu, ellipsin materiaalisuus, minän häivyttäminen ja kuvallisuus ovat, joskin perustavia, vain eräitä apofaattisen poetiikan piirteitä. Tarkastelun kohteeksi olisi voinut ottaa esimerkiksi ei-mihinkään johtavan *questin*, utooppisuuden tai itseään peruuttavan kerronnan menettämättä materiaalisuuden kytköstä materiaalisuuteen. Erityisen harmillista on alkuperäisessä suunnitelmassa mukana olleen teosten koomisuuden analyysin leikkautuminen tämän työn ulkopuolelle, sillä yhtä hyvin kuin kuvallisuus tai minän kyseenalaistuminen myös koomisuus yhteydessä apofaattisuuteen on aivan erityinen Calvinon poetiikkaa määrittävä piirre. Koomisuuden kautta tarkoitukseni oli myös tuoda esiin dekonstruktivisesta näkökulmasta esitettyä kritiikkiä ei-minkään paikasta lacanilaisessa psykoanalyysissa koskien eritoten transsendentaalista merkitsijää. Tämä lanka jäi tässä sitomatta, sillä se ei ollut ensisijaisen tärkeää kohteiden analyysin kannalta. Myös kuvallisuuden analyysi jäi teoreettisesti ohueksi otettaessa huomioon se määrä kirjallisuutta, jota postmodernismista ja visuaalisuudesta on kirjoitettu. Lacanilaisesta näkökulmasta voidaan kyllä hyvin nostaa esiin kuviin

liittyvä fantasmaattisuus, mutta samalla jätetään mykäksi hyvin mielenkiintoisiakin kytköksiä, kuten esimerkiksi kosmokoomisissa tarinoissa toistettujen Orfeus-myytin variaatioiden ja Baukiissa tekstiä katsovan silmän yllättävä yhteys Blanchot’lla esiintyviin samankaltaisiin teemoihin.

Ehkä ikävin tätä tutkielmaa kalvava puute koskee kuitenkin kohdetekstejä. Onnistuin kyllä tarkastelemaan välttävästi pääasiallisia tutkimuskohteitani, mutta en saanut heitettyä muutamaa seittiä lukuun ottamatta kuin ohuita lankoja Calvinon muuhun tuotantoon. Periaatteessa pikaiset viittilöinnitkin riittävät osoittamaan, että vähintään apofaattisen poetiikan aihioita on muissakin kuin vain kolmessa pääasiallisesti analysoimassani teoksessa, mutta muiden teosten erityisyyttä ei pystytty näin kapeassa työssä ottamaan ollenkaan huomioon. Paljous tuotti ongelmia etenkin minän häivyttämisen tarkastelussa, sillä kosmokoomisten novellien moneuden edessä tutkimus oli rajattava lähes yksinomaan Qfwfq:n henkilöhaamoon. Analyysiosiot ovat helposti täydennettävissä laajemmassa työssä, mutta suhteutettaessa jo tässä tarkasteltua kirjailijan tuotantoon voidaan arvella, että tarokkisommitelmien aukoilla voisi olla yhteys taukoon *Il castello*-teoksen ja *Se una notte d’inverno un viaggiatore* -romaanin julkaisujen välillä. Toisessa yhteydessä olisikin kiinnostavaa paneutua tarkemmin siihen, millä tavalla Calvinon viimeiset teokset suhtautuvat kirjoittamattoman sivun valkoisuuteen. Vuoden 1984 Qfwfq:n jakautuminen toisiinsa liittyviin valkoiseen ja mustaan aukkoon näyttäisi vihjaavan, että materiaalisuus on näissä teoksissa tässä käsiteltyä monimutkaisempaa.

Tutkielman rajausta olisi toisin sanoen voinut vielä ajatella uudelleen. Toisaalta monet seikat pakottivat käsittelyn laveuteen, toistoon ja kohdetekstien runsaaseen lainaamiseen: Itse tutkimuksen aihe on lähtökohtaisesti otteita pakeneva ja määritelmiä murtava, eivätkä Calvinon teoksista löytyvät aina uudet tavat vähintään allegorioiden kautta tematisoida sitä, mitä koetin tutkia, ainakaan auttaneet tiiviin kirkkauden saavuttamisessa. Sama koskee myös lähdekirjallisuutta. Sen lisäksi että Lacan vaatii vähintään kohdetekstien tulkintaan verrattavaa selvitystyötä, hänen keskeisillä käsitteillään on ajoittain maaginen taipumus tuottaa käsittämätöntä suomenkieltä (ks. Kurki 2004). Neljänneksi hermeneuttiseksi haasteeksi osoittautuvat omat ajatukseni, joiden selvittäminen oli työlästä, sillä Polyhymnia, raskasmielisten sössöttäjien ja intohimoisten änkyttäjien muusa, on siunannut minua kyseenalaisella lahjalla saada yksinkertaisetkin asiat näyttämään mutkikkailta. Vaikka oma puutteeseen pohjaava apofaattisuuteni on tahatonta, myös se yhdistyköön Calvinon apofaattista poetiikkaa läpäisevään tulevaan: puhtaammat leikkaukset, hiotummat käsitteet ja kirkkaammat ilmaisut jäävät nyt kirjoittamattomaan tulevaan, joka varaa

itsensä näkymättömillä luonnoksilla, erottamattomalla potentialilla, sanattomilla ajatuksilla ja jatkuu valkeana kuin tämä sivu...

## Kirjallisuus

### Tutkimuskohteet

- [NA=] CALVINO, ITALO 2011 (1960): *I nostri antenati*. Oscar Mondadori; Milano.
- [TC=] CALVINO, ITALO 2011 (2007): *Tutte le cosmicomiche*. Oscar Mondadori; Milano.
- [CDI=] CALVINO, ITALO 2010 (1973): *Il castello dei destini incrociati*. Oscar Mondadori; Milano.
- [CI=] CALVINO, ITALO 2009: (1972) *Le città invisibili*. Oscar Mondadori; Milano.
- [JTM=] CALVINO, ITALO 2009: *Jos talviyönä matkamies*. Suom. J. Kapari. Tammi; Helsinki.
- [KK=] CALVINO, ITALO 2008: *Koko kosmokomiikka*. Suom. L. Ryömä. Tammi; Helsinki.
- [NV=] CALVINO, ITALO 2006: *Näkymättömät kaupungit*. Suom. J. Kapari. Tammi; Helsinki.
- [HV=] CALVINO, ITALO 2004: *Halkaistu varakreivi*. Suom. J. Kapari. Tammi; Helsinki.
- [ND=] CALVINO, ITALO 2004: *Numbers in the Dark*. Käänt. T. Parks. Penguin Books Ltd; Englanti.
- [PP=] CALVINO, ITALO 2004: *Paroni puussa*. Suom. P. Saarikoski. Tammi; Helsinki.
- [REO=] CALVINO, ITALO 2004: *Ritari joka ei ollut olemassa*. Suom. P. Saarikoski. Tammi; Helsinki.
- [SNR=] CALVINO, ITALO 2002 (1947): *Il sentiero dei nidi di ragno. Con la prefazione dell'autore*. Einaudi; Torino.
- [SSG=] CALVINO, ITALO 1995 (1986): *Sotto il sole giaguaro*. Arnoldo Mondadori; Milano.
- [Ms=] CALVINO, ITALO 1993 (1963): *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*. Arnoldo Mondadori; Milano.
- [HP=] CALVINO, ITALO 1988: *Herra Palomar*. Suom. L. Ryömä. Tammi; Helsinki.
- [Mv=] CALVINO, ITALO 1986: *Marcovaldo, eli vuodenaajat kaupungissa*. Suom. J. Kapari. Tammi; Helsinki.
- [P=] CALVINO, ITALO 1983: *Palomar*. Einaudi; Torino.

[SNIV=] CALVINO, ITALO 1979: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Einaudi; Torino.

## Tutkimuskirjallisuus

ALANKO-KAHILUOTO, OUTI 2007: *Writing Otherwise Than Seeing. Writing and Exteriority in Maurice Blanchot*. Helsinki University Printing House; Helsinki.

BADIOU, ALAIN 2009 (1982): *Theory of Subject*. Käänt. B. Bosteels. Continuum; Yhdistyneet kansakunnat.

BELPOLITI MARCO 2006: *L'occhio di Calvino. Nuova edizione ampliata*. Piccola Biblioteca Einaudi; Torino.

BORCH-JAKOBSEN, MIKKEL 1991: *Lacan. The Absolute Master*. Käänt. D. Brick. Stanford UP; Stanford, California.

BRUNS, GERALD L. 2005: *The Material of Poetry: Sketches for a Philosophical Poetics*. Georgia UP; Yhdysvallat.

CALVINO, ITALO 2003a: *Hermit in Paris. Autobiographical Writings*. Käänt. M. McLaughlin. Vintage; Lontoo.

CALVINO, ITALO 2003b: "Prose and Anticombinatorics." Käänt. N. Wardrip-Fruin ja N. Montfort. Teoksessa *The New Media Reader*. Toim. N. Wardrip-Fruin ja N. Montfort. The MIT Press; Yhdysvallat.

CALVINO, ITALO 2002: *Mondo scritto e mondo non scritto*. Mondadori; Milano.

CALVINO, ITALO 1999 (1988): *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituuhannelle*. Suom. Elina Suolahti. Loki-kirjat; Helsinki.

CALVINO, ITALO 1980: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Einaudi; Torino.

CHAMARETTE, JENNY 2007: "Flesh, Folds and Textuality: Thinking Visual Ellipsis via Merleau-Ponty, Hélène Cixous and Robert Frank." *Paragraph*: 30/2. 34–49.

CHUBB, STEPHEN 1997: *I, Writer, I, Reader: The Concept of Self in the Fiction of Italo Calvino*. Trupadour Publishing; Yhdysvallat.

CONSTANCE, MARKEY 1999: *Italo Calvino. A journey Towards Postmodernism*. Florida UP; Yhdysvallat.

CUDDON, J. A. 1991: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Third edition*.

- Blackwell Reference; Cambridge. S.v. "Ellipsis".
- CUNNINGHAM, CONOR 2002: *A Genealogy of Nihilism: Philosophies of Nothing and the Difference of Theology*. Routledge: Lontoo, New York.
- DE LAURETIS, TERESA 1989: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. MacMillan; Englanti.
- DE LAURETIS, TERESA 1975: "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?" *PMLA*: 90: 3. 414–425.
- DELEUZE, GILLES 2005: "Angloamerikkalaisen kirjallisuuden ylivertaisuudesta." Käänt. A. Helle. Teoksessa *Haastatteluja*. Toim. A. Helle, V. Helmisaari ja J. Vähämäki. Tutkijaliitto; Helsinki.
- DELEUZE, GILLES 1969: *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit; Pariisi.
- DELEUZE, G. ja GUATTARI, F. 2007 (1972): *Anti-Oidipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*. Käänt. T. Kilpeläinen. Tutkijaliitto; Helsinki.
- DELEUZE, G. ja GUATTARI, F. 2004 (1988): *Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. B. Massumi. Continuum; Lontoo.
- DELEUZE, G. ja GUATTARI, F. 1985 (1975): *Kafka: Toward a Minor Literature*. Käänt. D. Polan. Minnesota UP; Minneapolis.
- DERRIDA, JACQUES 1985: "Le facteur de la vérité." Teoksessa *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. käänt. A. Bass. Chicago UP; Chicago, Lontoo.
- DIPPLE, ELIZABETH 1988: *The Unresolvable Plot: Reading Contemporary Fiction*. Routledge; Lontoo.
- DOUGLAS, ALFRED 1972: *The Tarot*. Penguin Books Ltd; Englanti.
- DUNSTER, M. RUTH 2010: *The Abyss of Calvino's Deconstructive Writing: An Apologetic for Non-foundational Theology*. University of Glasgow.
- DUPRIEZ, BERNARD 1991: *A Dictionary of Literary Devices*. Käänt. A.W. Halsall. Harvester Wheatsheaf: New York, Lontoo. S.v. "Ellipsis".
- FAULKONER, JAMES E. (toim.) 2003: *Transcendence in Philosophy and Religion*. Indiana UP; Bloomington, Indianapolis.
- FINK, BRUCE 2004: *Lacan to the Letter. Reading Écrits Closely*. Minnesota UP; Minneapolis, Lontoo.
- FINK, BRUCE 1995: *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton UP; New Jersey, Princeton.
- FRANKE, WILLIAM (toim.) 2007: *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in*

- Philosophy, Religion, Literature, and the Arts. Vol. 2. Modern and Contemporary Transformations.* Notre Dame UP; Notre Dame, Indiana.
- FRANKE, WILLIAM (toim.) 2006: *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts. Vol.1. Classic Formulations.* Notre Dame UP; Notre Dame, Indiana.
- FRANKE, WILLIAM 2005: "The Singular and the Other at the Limits of Language in the Apophatic Poetics of Edmond Jabes and Paul Celan." *New Literary History*: 36/4. 621–638.
- FREUD, SIGMUND 2006a (1918): "Erään lapsuudenneuroosin kehitys 'Susimies'". Suom. S. Hyrkäs. Teoksessa *Tapauskertomukset*. Teos; Helsinki.
- FREUD, SIGMUND 2006b (1909): "Huomioita eräästä pakkoneuroositapauksesta. 'Rottamies'". Suom. S. Hyrkäs. Teoksessa *Tapauskertomukset*. Teos; Helsinki.
- FREUD, SIGMUND 1954 (1904): *Arkielämämme psykopatologiaa. Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikauskosta ja erehdyksistä*. Suom. M. Takala ja M. Santala. Otava; Helsinki.
- GABRIELE, TOMMASINA 1994: *Italo Calvino. Eros and Language*. Fairleigh Dickinson UP; Rutherford.
- GENETTE, GERARD 1997: *The Work of Art. Immanence and Transcendence*. Käänt. G.M. Goshgarian. Cornell UP; Yhdysvallat.
- GIBBONS, REGINALD 2007: "On Apophatic Poetics." *The American Poetry Review*: Vol. 36/6. 19–23.
- GRUNDTVIG, B., McLAUGHLIN, M. ja PETERSEN, L. (toim.) 2007 *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing; Lontoo.
- HENRY, ANNE C. 2001: "Iconic Punctuation. Ellipsis Marks in a Historical Perspective." Teoksessa *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2*. Toim. O. Fischer ja M. Nänny. John Benjamins Publishing Company.
- HINTSA, MERJA 1998: *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi*. Tutkijaliitto; Helsinki.
- HJERRILD, FREDERIK 1995: "Un analisi matematica di 'Le città invisibili'." Käänt. S. Carboni, C. ja H. J. Madsen. *Revue romane*: 30/2. 257–278.
- JEANNET, ANGELA M. 2000: *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon. Italo Calvino's Storytelling*. Toronto UP; Toronto, Buffalo, Lontoo.
- KAFKA, FRANZ 1997: *Kootut kertomukset*. Suom. A. Peromies, E.-L. Manner, K. Kivivuori ja M.

- Mannila. Toim. H.-P. Lappalainen. Otava; Helsinki.
- KRYSINSKI, WLADIMIR 2002: "Borges, Calvino, Eco. The Philosophies of Metafiction." Teoksessa *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*. Toim. J.E. Gracia, C. Korsmeyer ja R. Gasché. Routledge; Lontoo.
- LACAN, JACQUES 2008: (1986) *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*. toim. Jacques-Alain Miller. käänt. Dennis Porter. Routledge; New York, Lontoo.
- LACAN, JACQUES 2006 (1966): *Écrits. The First Complete Edition in English*. Käänt. B. Fink, H. Fink ja R. Grigg. W.W. Norton & Company; New York, Lontoo.
- LACAN, JACQUES 1998 (1973): *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. Toim. Jacques-Alain Miller. W.W. Norton & Company; New York, Lontoo.
- LAJUNEN, HANNA 2010: "*Nothing is more real than nothing.*" *Kielen ja mielen paradoksit Samuel Beckettin trilogiassa Molloy, Malone Dies ja The Unnamable*. Tampereen yliopisto; Tampere.
- LAMBERT, LADINA B. 2002: *Imagining the Unimaginable: The Poetics of Early Modern Astronomy*. Editions Rodopi B. V.; Alankomaat.
- LANKI, JONI 2010: "*Oh I did not say it in such limpid language.*" *Ironian epävakaas ja apofaattisuus Samuel Beckettin teoksissa Molloy, Malone Dies, ja The Unnamable*. Tampereen yliopistopaino; Tampere.
- LAOZI 2001: *De Dao Jing*. Suom. Minna Maijala. Art House Oy; Pieksämäki.
- LOEVLE, ELISABETH M. 2003: *Literary Silences in Pascal, Rousseau, and Beckett*. Calendron Press; Oxford, New York.
- LUCRETIUS, TITUS C. 1965: *Maailmankaikkeudesta*. Suom. P. Numminen. WSOY; Porvoo, Helsinki.
- MALGORZATA, MYK 2009: "The Immemorial Waters of Venice: Woman as Anodyne in Italo Calvino's Invisible Cities." *Explicator*: 67/3. 221–224.
- MANKINEN, MIKKO 2009: "Medardo di Terralban laillinen transgression. Psykoanalyysin etiikka Italo Calvinon teoksessa *Halkaistu varakreivi*." *Utelo* 2009. 24–27.
- MATHEWS, H. ja BROTCHE, A. (toim.) 1998: *Oulipo Compendium. Revised and Updated*. Atlas Press; Yhdistyneet kansakunnat. S.v. "Clinamen".
- McLAUGHLIN, MARTIN 1998: *Italo Calvino*. Edinburgh UP; Cambridge.
- MEHTONEN, PÄIVI 2009: "Minä kosmoksessa." *Niin & Näin*: 1/2009. 153–156.

- MEHTONEN, PÄIVI 2007: “‘Pilgrims on the Road to Nowhere.’ Towards a Poetics of Nothingness.” Teoksessa *Illuminating Darkness. Approaches to Obscurity and Nothingness in Literature*. Toim. P. Mehtonen. Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia; Helsinki.
- MESTARI ECKHART 2009: *Sielun syvyys*. Käänt. K. Pihlajamaa. Basam Books; Helsinki.
- MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus; Helsinki.
- MITCHELL, W. J. T. 2005: “The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in Time of Terror.” *ELH*: Vol. 72/2. 291–308.
- MITCHELL, W. J. T. 1984: “What is an Image?” *New Literary History*: Vol. 15/3. 503–537.
- NANCY, J.-L. ja LACOUÉ-LABARTHE P. 1992 (1973): *Title of the Letter. A Reading of Lacan*. Käänt. F. Raffoul ja D. Pettigrew. State University of New York Press; Yhdysvallat.
- OBREMSKI, PATRICIA A. 1997: “Italo Calvino: A Limit at Infinity.” Teoksessa *Wagering on Transcendence. The Searching for Meaning in Literature*. Toim. P. Carey. Sheed & Ward; Kansas.
- ONG, WALTER J. 2002: *Orality and Literacy. The Technologizing the Word*. Routledge; Lontoo, New York.
- OVIDIUS, PUBLIUS NASO 1997: *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon Libri I-XV*. Suom. A. Rönty. WSOY; Helsinki.
- PETERSEN, L. 2007: “The Significance of Visibility. Interpreting the Image in Calvino.” Teoksessa *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*. Toim. Grundtvig, B., McLaughlin, M., Petersen, L. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing; Lontoo.
- PILZ, KERSTIN 2005: *Mapping Complexity. Literature and Science in the Works of Italo Calvino*. Troubadour Publishing Ltd; Leicester.
- PREMINGER A. ja BROGAN, T.V.F. (toim.) 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton UP; Princeton, New Jersey. S.v. “Ellipsis”
- QUINTILIANUS, M. F. 1854: *Institutionis oratoriae libri duodecim*. Toim. E. Bonnell. B. G. Teubneri; Leipzig.
- RANTANEN, TYTTI 2010: *Täyttä ymmärrystä vailla. Epäluonnollisia teoreettisia kohtaamisia Marguerite Durasin Intia-syklissä*. Tampereen yliopisto; Tampere.
- RE, LUCIA 1990: *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford UP; Stanford, California.

- RICCI, FRANCO 2001: *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image. Relations in the Work of Italo Calvino*. Toronto UP; Toronto.
- RUSHING, ROBERT 2006: "What We Desire, We Shall Never Have: Calvino, Žižek, and Ovid." *Comparative Literature*. Vol. 58/1. 44–58.
- SALMINEN, ANTTI 2010a: *From Abyss into Nothingness. Five Essays on Paul Celan`s Poetics*. Tampereen yliopisto.
- SALMINEN, ANTTI 2010b: "Keho ei-minkään aukeamana. Kysymyksiä Jean-Luc Nancyille." *Niin & Näin*: 4/2010. 7–8.
- SALMINEN, ANTTI 2006: *Mahdottoman rajoilla. Hermeneuttis-dekonstrukttiivinen tarkastelu paradoksista runoudessa ja sen paikasta Paul Celanin tuotannossa*. Tampereen yliopisto.
- SCHELLINGER, PAUL (toim.) 1998: *Encyclopedia of the Novel*. Vol 1. Routledge. S.v. "Calvino, Italo".
- SCHNEIDER, MARILYN 1980: "Calvino at a Crossroad: Il castello dei destini incrociati". *PMLA*: Vol. 95/1. 73–90.
- SCHWARZ, REGINA (toim.) 2004: *Transcendence: Philosophy, Literature, and Theology Approach the Beyond*. Routledge; Yhdistyneet kansakunnat.
- SELLS, MICHAEL 1994: *Mystical Languages of Unsayings*. Chicago UP; Chicago.
- SHAW, HARRY 1972: *Dictionary of Literary Terms*. McGraw-Hill Book Company; New York, St. Louis, San Francisco. S.v. "Ellipsis".
- SIEGEL, KRISTI 1991: "Italo Calvino's Cosmicomics: Qfwfg's [sic] Postmodern Autobiography." *Italica*: Vol. 68/1. 43–59.
- SPACKMAN, BARBARA 2008: "Calvino's Non-knowledge." *Romance Studies*: Vol. 26/1. 7–19.
- TEICHERT, EVELYNE 1994: *Words about Nothing: Writing the Ineffable in Calvino and Ma Yuan*. The University of British Columbia.
- TURNER, DENYS 1995: *Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge UP.
- VALKAMA, MARIA 2010: *Seuraamisen tie mahdollisuuden rajalle ja yli. Eksegetiikka, etiikka ja transsendenssi Michel Tournierin romaanissa Keijujen kuningas*. Tampereen yliopisto; Tampere.
- WAGNER, PETER 1996 (toim.): *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter & Co.; Berliini.
- WEISS, BENO 1993: *Understanding Italo Calvino*. South Carolina UP; Columbia.
- WOLF, WARNER 2005: "Non-supplemented Blanks in Works of Literature as Forms of 'Iconicity

of Absence’.” Teoksessa *Outside-in, Inside-out: Iconicity in Language and Literature*.  
Toim. C. Maeder, O. Fischer ja W. J. Herlofsky. John Benjamins Publishing  
Company.

ŽIŽEK, SLAVOJ 2008 (1989): *Sublime Object of Ideology*. Verso; Lontoo, New York.

ŽIŽEK, SLAVOJ 1994: *Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. Verso;  
New York, Lontoo.

ŽIŽEK, SLAVOJ 1993: *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*.  
Duke University Press; Durham.

ÖGÜT, ÖZLEM 1994: “From Psychoanalysis to Schizoanalysis: Borges and Calvino through  
Lacan, Barthes, Deleuze and Guattari”. *RLA*: Vol. 6. 559–564.

### **Painamattomat lähteet**

DOLAR, MLADEN 2011: “Hegel and Freud: Negativity and its Vicissitudes”. The Berlin Institute  
for Cultural Inquiry:n tiloissa 29.3.2011 pidetty luento konferenssissa *One Divides into  
Two: Dialectics, Negativity & Clinamen*. Osa 2. URL: <http://www.ici-berlin.org/docu/one-divides-into-two/21/> Linkki tarkistettu 13.12.2011.

MEHTONEN, PÄIVI 2009: ”Mystisen kertomuksen poetiikkaa: epäilevä minäkerronta ja hajautettu  
quest”. Tampereen yliopistossa 26.3.2009 pidetty luento luentosarjassa *Kirjallisuus,  
kieli ja mystiikka*.

*Silva Rhetoricae. The Forest of Rhetoric*. Sivujen ylläpito ja kontakti: Gideon Burton; Brigham  
Young University (rhetoric@byu.edu). URL: <http://rhetoric.byu.edu/> Linkki  
tarkistettu 12.12.2011.

WRIGHT, BEN 2007: *The Reality of the Virtual*. Slavoj Žižekin filmatisoitu haastattelu.

Haastattelu tehty 11.12.2003. Olive Films; Yhdysvallat.

Osa 1: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ZZ5XzZDTRcM>

Osa 2: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=KYXqwsvIVIE>

Osa 3: URL: [http://www.youtube.com/watch?v=agYoJgc\\_6O0](http://www.youtube.com/watch?v=agYoJgc_6O0)

Linkit tarkistettu 12.12.2011.