

1848

# **Kuoleman arvoituksesta elämän mysteeriin**

**Paul Austerin *City of Glass* salapoliisiromaanin parodiana**

**Mari Palomaa**

Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopiston  
kirjallisuuden laitoksessa  
Syksy 1999

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b>	Humanistinen	<b>Laitos</b>	Kirjallisuuden laitos
<b>Tekijä</b>	Palomaa, <u>Mari</u> Johanna (s. 1973)		
<b>Työn nimi</b>	Kuoleman arvoituksesta elämän mysteeriin. Paul Austerin <i>City of Glass</i> salapoliisiromaanin parodiana		
<b>Oppiaine</b>	Yleinen kirjallisuus	<b>Työn laji</b>	Pro gradu -tutkielma
<b>Aika</b>	Syksy 1999	<b>Sivumäärä</b>	101
<b>TIIVISTELMÄ - ABSTRACT</b>			
<p>Tutkielma käsittelee amerikkalaisen Paul Austerin (s. 1947) <i>New York -trilogian</i> ensimmäistä osaa, romaania <i>City of Glass</i>. Tutkielma selvittelee romaanin <i>City of Glass</i> suhdetta salapoliisiromaanigenreen. Keskeisiä ovat kysymykset, miten romaani käyttää hyväkseen salapoliisiromaanin konventioita, kuinka se niihin suhtautuu ja miten suhtautuminen ilmenee. Tämän lisäksi tutkielma tuo esille romaanin esittämiä tulkintoja ihmisen suhteesta omaan identiteettiinsä, kieleen, kirjallisuuteen ja ympäröivään maailmaan. Tutkielma perustuu tarkkaan tekstilähtöiseen lähilukuun.</p> <p>Romaani <i>City of Glass</i> käyttää salapoliisiromaanin konventioita hyväkseen parodioiden niitä. Romaani näyttää aluksi noudattelevan perinteisen salapoliisiromaanin konventioita, mutta suhteellisen pian lukija huomaa, ettei kyseessä ole tavanomainen salapoliisiromaanin, jossa arvoitukset saavat ratkaisunsa. Linda Hutcheonin mukaan parodian, kuten koko postmodernismin, paradoksi on siinä, että se samalla sekä hyväksyy että kiistää käyttämänsä kirjallisuuden keinot. Parodiaa ei siis voida lukea pelkästään vastakohtaisuuksien kautta. Romaani <i>City of Glass</i> käyttää salapoliisiromaanin konventioita samalla niitä rikkoen. Tarkoitus ei kuitenkaan ole arvostella salapoliisiromaanin, vaan näyttää sen konventiot tehdyiksi. Parodiasta tulee metafiktio muoto, tapa tarkastella salapoliisiromaanin ehtoja säilyttäen siihen kriittinen etäisyys. Romaani nostaa pohdittavaksi myös kirjallisuuden ehdot yleisemminkin. Se pohtii, kuinka lukija selviytyy kirjallisuudesta, joka rikkoo kirjallisuuden konventioita. Vastaukseksi se tarjoaa oivallusta siitä, että lukijan on luotettava omaan mielikuvitukseensa, passiivinen lukeminen johtaa turtumukseen, todellisuudesta vieraantumiseen. Lukija on vähintään yhtä tärkeä kuin tekijä.</p> <p><i>City of Glass</i> -romaanin kohdalla parodialla on myös sanottavaa todellisesta maailmasta. Metafiktioivisen itsetarkastelun ohella romaani sisältää pohdintaa ihmisen identiteetistä. Etsivän uudeksi tehtäväksi nousee kuoleman arvoituksen sijaan elämän mysteeri, oma identiteetti. Tzvetan Todorovin mukaan salapoliisiromaanin on perinteisesti sisällynyt kaksi tarinaa, tarina rikoksesta sekä rikoksen selvittämisestä kertova tarina. Perinteisten tarinoiden sijaan romaanissa <i>City of Glass</i> nousee kolmas tarina, joka kertoo päähenkilö-etsivän omasta henkilökohtaisesta etsinnästä. Oma identiteetti on romaanin mukaan vahvasti sidoksissa kieleen. Kieli on ainoa, jonka avulla omasta itsestä voi saada tietoa. Kielen suhde todellisuuteen ja ihmiseen ei kuitenkaan ole ongelmaton. Jokaisen on löydettävä oma totuutensa omasta itsestään, kielestä ja maailmasta omalla tavallaan. Vaikka identiteetti osoitetaan pirstaleiseksi ja häilyväksi, romaani viestittää, että jonkinlainen totuus on olemassa, vaikka sen voi tavoittaa vain välähdyksenomaisesti.</p>			
<b>Asiasanat</b>	Auster, Paul; <i>New York Trilogy</i> ; <i>City of Glass</i> ; salapoliisiromaanin; dekkari; antisalapoliisiromaanin; metafyyminen salapoliisiromaanin; laji; genre; parodia; metafiktio		
<b>Säilytyspaikka</b>	Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos		
<b>Muita tietoja</b>			

## Sisällys

<b>ALUKSI</b> .....	1
<b>KIRJALLISUUDEN TULKITSEMISESTA LAJI-KÄSITTEEN KAUTTA</b> .....	7
<b>1. Lajiteoria</b> .....	7
<b>2. Salapoliisikirjallisuus</b> .....	10
<i>Perinteinen salapoliisikirjallisuus</i> .....	10
<i>Metafyysinen eli antisalapoliisikirjallisuus</i> .....	12
<b>3. Geneerinen parodia</b> .....	15
<b>PETTÄVÄ GENEERINEN KUTSU</b> .....	17
<b>1. Tulokseton tutkimus</b> .....	17
<i>Etsivä saa tehtävän</i> .....	17
<i>...mutta arvoitus jää arvoitukseksi</i> .....	22
<b>2. Kovaksi keitetty henkilögalleria pehmenee</b> .....	25
<i>Etsivä, petollinen nainen ja epäillyt</i> .....	25
<i>Roolit hämärtyvät</i> .....	28
<b>ETSINTÄ LAAJENEE</b> .....	31
<b>1. Kolmas tarina</b> .....	31
<b>2. Stillman senior etsii kieltä</b> .....	35
<i>Lasikaupunki ja Henry Dark</i> .....	35
<i>Instrumentaalinen kieliteoria</i> .....	39
<b>3. Quinn etsii itseään</b> .....	44
<i>Etsivän tehtävä pakona</i> .....	44
<i>Kieli ja identiteetti</i> .....	50

<b>LUKEMISEN JA KERTOMISEN UUDET HAASTEET</b> .....	52
<b>1. Romaani lukemisesta ja kirjoittamisesta</b> .....	52
<i>Lukija etsivänä mahdollisten merkkien maailmassa</i> .....	52
<i>Usko lukemiseen horjuu</i> .....	56
<b>2. Lukijan vastuu</b> .....	60
<i>Don Quijote ja tekijyyden ongelma</i> .....	60
<i>Lukijan epätoivoinen riippumattomuus tekijästä</i> .....	64
<i>Mielikuvituksen voima</i> .....	67
<b>PALUU ELÄMÄN MYSTEERIIN</b> .....	69
<b>1. Ratkaisuna ratkaisemattomuus?</b> .....	69
<i>Henkilöt Quinin peilikuvina</i> .....	69
<i>Ratkaisemattomuus implisiittisen irrationaalisuuden esiintuojana</i> .....	74
<i>Välähdyksenomainen totuus</i> .....	78
<b>2. Kätkeytystä metafiktiivisyydestä avoimeen itsetarkasteluun</b> .....	81
<i>Totutuista rakenteista vieraannuttaminen</i> .....	81
<i>Postmodernismin paradoksi</i> .....	83
<i>Kannanotto fiktion ulkopuoliseen todellisuuteen</i> .....	85
<b>LOPUKSI</b> .....	87
<b>LÄHTEET</b> .....	93

## ALUKSI

Paul Auster (s. 1947) tuli kuuluisaksi vuosina 1985–1986 julkaistulla kolme romaania käsittävällä *New York -trilogiallaan*. Trilogia nosti Austerin yhdeksi amerikkalaisen nykykirjallisuuden tunnetuimmista ja arvostetuimmista nimistä. Auster on julkaissut yhdeksän romaania, kaksi omaelämäkerrallista teosta, essee- ja runokokoelman sekä lukuisia artikkeleita. Hän on tehnyt elokuvakäsikirjoituksia, kirjoittanut kirjallisuusseitejä ja myös kääntänyt ja toimittanut muun muassa antologian ranskalaisesta runoudesta. (ks. esim. Barone 1995, 1, 189–198.) Ennen varsinaista esikoisteostaan, *New York -trilogiaa*, Auster julkaisi vuonna 1982 salapoliisiromaanin *Squeeze Play* salanimellä Paul Benjamin (Dawson 1999, 1). Austerin yhdestä romaanista on tehty elokuva ja kolmen elokuvaoikeudet on varattu. *New York -trilogiasta* on tehty sarjakuvaversio. (Petäjä 1997.) Auster on saanut kirjallisuuspalkintoja ja stipendejä sekä USA:ssa että Euroopassa. Hänen töitään on käännetty yli 15 kielelle. (Barone 1995, 1.) Suomessa Auster on yksi eniten käännettyistä amerikkalaisista nykykirjailijoista (Petäjä 1997).

Austerin suosiosta ja arvostuksesta johtuen hänen tuotannostaan on tehty – ja tehdään koko ajan lisää – suhteellisen paljon tutkimusta. Yksittäisten artikkelien ja tutkimusten lisäksi on julkaistu muun muassa Austerin tuotantoa käsittelevä teos, vuonna 1995 Dennis Baronen toimittama artikkelikokoelma *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*. Arvostetun kirjallisuuslehden *Critiquen* vuoden 1998 yksi numero on omistettu kokonaan Paul Austerin tuotannolle (Vol. 39, Spring, Number 3).

Austerin tuotantoa on tulkittu eri tavoin, jopa ristiriitaisesti. Jotkut hänestä kirjoittaneet pitävät hänen teoksiaan postmodernistisen kirjallisuuden tyypillisten piirteiden tiivistelminä. Toiset taas lukevat hänet perinteisempien kirjallisten traditioiden edustajaksi. Barone arvelee Austerin suosion syyksi juuri sen, että Austerin teokset kyllä käsittelevät postmodernistisia teemoja, esimerkiksi merkitsijän ja merkityn suhdetta, mutta tarpeeksi ”luettavasti”. Vaikka Auster käsittelee kirjoissaan postmodernin ajan ihmisen identiteetin ongelmallista muotoutumista, hän ei Baronen mukaan näytä hylkäävän individualismia täysin. Austerin tuotanto ei kumpua pelkästä nihilismistä ja epätoivosta. Auster käyttää teoksissaan myös metafiktiivisyyttä, muttei tee sitä

turhauttaakseen tai keskeyttäkseen lukuprosessia. (Barone 1995, 5–7.) Teoksissaan Auster pikemminkin tutkii luku- ja kirjoitusprosesseja.

Vaikka Austerin fiktio pohjaa usein omaelämäkerrallisiin aineksiin, keskeiseksi teoksissa nousevat kuitenkin elämän aikaansaamat arvoitukset, paradoksit ja kysymykset (mts. 15). Omaelämäkerrallisten aineiden lisäksi Austerin teokset aina sisältävät viittauksia muuhun kirjallisuuteen sekä kuvauksia todellisista historiallisista henkilöistä ja tapahtumista. Austerin teosten sisältämä postmoderni ironia on kuitenkin enemmän filosofista kuin poliittista (mts. 2–5).

Pro gradu -työssäni tarkastelen Austerin *New York -trilogian* ensimmäistä osaa, romaania *City of Glass* (*Lasikaupunki*, 1988). (Käytän tutkielmassani romaaniin *City of Glass* viitatessani lyhennettä CoG.) Trilogian kaksi muuta romaania ovat *Ghost* (*Aaveita*, 1986) ja *The Locked Room* (*Lukittu huone*, 1989). Kaikki kolme romaania voidaan mielestäni tulkita saman tarinan muunnelmiksi: romaanit ovat etsivätarinoita, joissa mysteeriksi nousee murhan tai muun rikoksen sijaan ihmisen identiteetti sekä todellisuuden, kielen ja kirjallisuuden suhteiden problematiikka. Artikkelissaan “An Examination of the Identity of Author and Character and Their Relationship Within the Narrative Structure of Paul Auster’s *New York Trilogy*” Nicholas Dawson kuvaa trilogiaa seuraavasti:

The first part, *City of Glass*, uses the conventions of the crime thriller in a metaphysical apologue about man in relation to subconscious control and solitude. *Ghost*, the middle section, too uses the detective story in showing a man forced effectively to “tail” himself. The concluding part, *The Locked Room*, is an autobiography by an unnamed friend of a disappeared literary giant. Though the stories and styles are very contrasting, they are in essence all the same tale, with *The Locked Room* finally resolving the odyssey. (Dawson 1999, 1.)

*City of Glass* on kertomus dekkarikirjailija Daniel Quinnista, joka sattuman kautta joutuu salapoliisin tehtäviin. Romaanin edetessä käy selväksi, ettei kyse ole tavanomaisesta salapoliisiromaanista, joka etenee kohti loppuratkaisua, jossa kaikki arvoitukset paljastuvat. *City of Glass* jättää perinnökseen enemmän kysymyksiä kuin vastauksia. Se sekoittaa salapoliisiromaanin konventioita. Salapoliisi, joka ei edes todella ole salapoliisi, näyttää joutuvan uhrin rooliin. Hänen identiteettinsä löystyy ja ote

maailmasta herpaantuu. Kirja ei kuitenkaan paljasta, kuka on rikollinen. Mitään varsinaista rikostakaan ei tapahdu.

Romaani on kerrottu yksikön kolmannessa persoonassa. Romaanin kertoja näyttää olevan kaikkietävä kertoja. Kirjan loppusivuilla kerronta kuitenkin muuttuu minämuotoiseksi. Minä-kertoja esittelee itsensä kirjan tekijäksi. Hän on saanut *City of Glass* -romanissa esiintyvältä henkilöltä, kirjailija Paul Austerilta, tehtäväkseen toimittaa teoksen Quinin jälkeensä jättämän punaisen muistikirjan pohjalta.

Pro gradu -työssäni tutkin *City of Glass* -romaanin suhteessa salapoliisiromaanin konventioihin. Alkuasetelma – muun muassa salapoliisi ja hänen saamansa tehtävä, mahdollinen rikos, arvoituksen ratkaisuyritykset sekä viittaukset muuhun salapoliisikirjallisuuteen – ohjaa lukemaan romaania salapoliisiromaanin kaavojen kautta. Tutkielmassani pyrin selvittämään, kuinka *City of Glass* käyttää lajikonventioita, miten se niihin suhtautuu ja kuinka suhtautuminen ilmenee. Nähdäkseni romaani käyttää hyväkseen sekä klassisen salapoliisigenren että etenkin niin sanotun kovaksi keitetyn salapoliisiromaanin konventioita. Tulkinnassani erittelen suhteellisen tarkasti sen, milloin jokin yksityiskohta liittyy klassiseen ja milloin kovaksi keitettyyn salapoliisiromaanin. Tulkintani tärkein tavoite ei kuitenkaan ole esittää sitä, minkä salapoliisiromaanin alalajin parodiaa *City of Glass* ensisijaisesti on. Tutkimusongelmani koskee ennen kaikkea sitä, miten *City of Glass* suhtautuu salapoliisikirjallisuuteen yleensä ja millaisiin tulkintoihin tämä suhtautuminen johtaa. Otan myös kantaa *City of Glass* -romaanin yhtäläisyyksiin metafyyssiseen eli antisalapoliisiromaanin. Pyrin myös tarkastelemaan sitä, millaisen kuvan romaani välittää kirjallisuudesta, kielestä ja ihmisen identiteetistä.

Tutkielmani ensimmäisessä pääluvussa esittelen lajiteoriaa sekä salapoliisiromaanin kirjallisuuden lajina. Lajiteorian yleinen esittely toimii perusteluna sille, miksi on mielekästä tutkia teosta suhteessa kirjallisuudenlajiin. Lajiteorian yleisenä taustalähteenä käytän tutkielmassani muun muassa Heather Dubrowin teosta *Genre* (1982) sekä Maija Lehtosen artikkelia ”Genre kirjallisuustieteen käsitteenä” (1983). Salapoliisigenren esittelyssä tukeudun muun muassa Heta Pyrhösen teokseen *Murder from an Academic*

*Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative* (1994). Tutkielmassani tulen käyttämään nimitystä perinteinen salapoliisikirjallisuus tarkoittaessani sekä klassista englantilaista että amerikkalaista niin sanottua kovaksi keitettyä salapoliisikirjallisuuden alalajia. Dekkari-nimitystä käytän salapoliisiromaanin synonyymina.

Postmodernistisen metafyyssisen salapoliisikirjallisuuden eli antisalapoliisikirjallisuuden alalajin esittelyssä lähteenäni ovat Pyrhösen ohella ensisijaisesti Michael Holquistin artikkeli "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction" (1971) sekä Stefano Tanin teos *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction* (1984).

Oletukseni on, että romaanissa *City of Glass* lajikonventioiden käyttämisessä ja rikkomisessa on kyse parodiasta. Linda Hutcheon määrittelee parodian teoksessaan *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* (1991) siten, ettei postmodernissa parodiassa välttämättä ole kyse parodioitavan kohteen naurunalaiseksi tekemisestä. Parodia on tekstien läheisyyttä, joka ei edellytä tekstien täydellistä vastakohtaisuutta. Salapoliisiromaanin konventioiden parodioinnilla romaani *City of Glass* ei oletukseni mukaan yritä pelkästään näyttää salapoliisiromaanin konventioita naurettaviksi, vaan romaani sekä käyttää että kumoo salapoliisiromaanin konventioita kertoakseen jotakin uutta kirjallisuudesta, ihmisestä ja maailmasta.

Tutkielmani toisessa pääluvussa tarkastelen *City of Glass* -romaanin etsivää ja etsintäprosessia. Samalla tarkastelen myös romaanin rakentumista, juonikonstruktiota, miljöötä ja muita henkilöitä. Olen valinnut tarkastelun kohteeksi edellä mainitut seikat, koska niiden kautta mielestäni hahmottuu parhaiten yleiskuva romaanin maailmasta suhteessa perinteisen salapoliisiromaanin konventioihin. Pyrin tarkan lähiluvun avulla ensin perustelemaan, miksi romaani *City of Glass* voidaan mielestäni lukea salapoliisiromaanin konventioiden kautta. Etsin romaanin yhtäläisyyksiä salapoliisikirjallisuuteen. Tämän jälkeen tarkastelen sitä, miten romaani yhtäläisyyksistään huolimatta horjuttaa käyttämiään konventioita. Pyrin esimerkein



perustelemaan sen, että *City of Glass* voidaan lukea perinteisen salapoliisiromaanin parodiana. Salapoliisikirjallisuuden konventioiden yksityiskohtaisessa tarkastelussa apunani on muun muassa John G. Caweltin teos *Adventury, Mystery and Romance* (1976).

Kolmannessa pääluvussa tulkintani näkökulma laajenee. Toisessa pääluvussa olen tyytynyt tarkastelemaan romaania sen antaman geneerisen kutsun valossa. Jo tässä tarkastelussa käy ilmi, ettei romaani pysy salapoliisiromaanin konventioiden sisällä, vaan horjuttaa ja rikkoo niitä. Kolmannessa pääluvussa tarkastelen romaanin etsivähahmoja ja heidän etsintänsä laajenemista. Ensimmäisessä alaluvussa hahmottelen Quinin etsinnän muuttumista ja laajenemista salapoliisiromaanin kerrontarakenteen, lähinnä tarioiden, kautta. Käytän tässä hyväkseni Tzvetan Todorovin teoriaa salapoliisiromaanin kahdesta tarinasta [artikkeli "The Typology of the Detective Fiction" (1977)].

Quinin lisäksi romaanissa suorittaa omaa etsintäänsä myös vanhempi Peter Stillman. (Jatkossa käytän vanhemmasta Peter Stillmanista selvyuden vuoksi nimitystä Peter Stillman senior. Hänen pojastaan, nuoremasta Peter Stillmanista, käytän nimeä Peter Stillman junior.) Oletukseni on, että Quinin etsintä muuttuu konventionaalisesta salapoliisin etsinnästä paitsi olosuhteiden pakosta myös hänen omaksuessaan Stillman seniorin tehtävän. Stillman senior on ottanut tehtäväkseen etsiä pyhää, syntiinlankeemusta edeltänyttä kieltä. Seuratessaan Stillman senioria Quinn omaksuu saman tehtävän. Quinin käsissä Stillman seniorin etsintä kuitenkin muuttuu ja syvenee; Quinn alkaa etsiä paitsi aitoa kieltä myös itseään, omaa identiteettiään, johon kieli vahvasti liittyy. Sekä Stillman seniorin että Quinin etsintä kohdistuu kielen mahdollisuuksiin, muun muassa sen suhteeseen todellisuuteen ja ihmisen identiteettiin.

Neljännessä pääluvussa pyrin hahmottamaan *City of Glass* -romaanin suhteessa salapoliisigenreen lukijan kannalta. Perinteisessä dekkarissa lukija samastuu etsivään ja ikään kuin asettuu tämän osaan, mutta *City of Glass* korostaa lukemisen ja lukijan asemaa entisestään horjuttamalla salapoliisiromaanin konventioita. Rikkomalla dekkarin konventioita romaani ikään kuin laajentaa etsivähahmoa; etsinnän muuttuessa myös

etsivä muuttuu ja samalla lukeminen ja lukija saavat korostetumman aseman kuin perinteisessä dekkarissa. *City of Glass* tuo lukemisen lisäksi selkeästi esiin myös kirjoittamisen ja tekijyyden problematiikan. Oletukseni on, että *City of Glass* näyttää kirjoittamisen ja passiivisen lukemisen voiman heikenneen. Tilalle se tarjoaa lukijan aktiivista mielikuvituksen voimaa. Tässä yhteydessä käytän hyväkseni muun muassa Chris Pacen oivallista tulkintaa "Escaping from the Locked Room: Overthrowing the Tyranny of Artifice in Paul Auster's *New York Trilogy*" (1993).

Stefano Tani nostaa salapoliisiromaanin keskeisimmiksi elementeiksi etsivän, etsintäprosessin ja mysteerin ratkaisun. Tärkein näistä on Tanin mukaan ratkaisu. Viidennessä pääluvussa tarkastelenkin *City of Glass* -romaanin suhtautumista perinteisen salapoliisiromaanin konventionaaliseen ratkaisuun. Pohdin myös sitä, mikä kirjan tarjoaman ratkaisemattomuuden funktio on. Mitä se kertoo salapoliisikirjallisuudesta ja kirjallisuuden mahdollisuuksista? Mielestäni teos tarjoaa kuoleman selvittämisen tilalle uuden tehtävän, joka liittyy elämän mysteeriiin. Pohdin myös tuon uuden tehtävän merkitystä salapoliisiromaanille ja lukijalle, kirjallisuudelle ylipäätään.

Viimeisessä pääluvussa pyrin myös ratkaisun ohella tutkimaan *City of Glass* romaanin ilmentämän parodian funktioita. Oletan, että parodian yksi tehtävä on ottaa kantaa paitsi salapoliisikirjallisuuden konventioihin, myös yleisemmin taiteen alkuperäisyyden ongelmaan. Oletan myös, ettei parodia metafiktiivisyydessään kuitenkaan jää sanattomaksi myöskään todellisuuden edessä; sillä on edelleen sanottavaa ihmisestä ja maailmasta. Vaikkei *City of Glass* välttämättä anna selkeitä vastauksia, se pyrkii ainakin herättämään kysymyksiä. Kysymykset koskevat elämää, eivät perinteisen salapoliisiromaanin tavoin kuolemaa.

## KIRJALLISUUDEN TULKITSEMISESTA LAJI-KÄSITTEEN KAUTTA

### 1. Lajiteoria

Sanan *genre* määrittelemine on suhteellisen vaikeaa. Sanan etymologiset juuret ovat latinan *genus*-sanassa, jonka merkitys on 'laji, laatu' (engl. 'kind'). (Edellä esitetyn perusteella pidänkin perusteltuna tässä tutkielmassa sanojen *genre* ja *laji* synonyymista käyttöä.) Myös eri lajien määrittely on ongelmallista, koska monet lajit ovat useamman kuin yhden tekijän määrittämiä. Harvoin on löydettävissä puhdasta tietyn lajin edustajaa. Määrittelyä vaikeuttaa myös se, että eri kulttuurit voivat nimittää samalla nimellä hyvinkin erilaisia lajeja. (Dubrow 1982, 4–7, 29.)

Klassiset kriteerit genrelle rajoittuvat usein tyyliin ja kuvattavaan sosiaaliluokkaan (mts. 57). Genren luokitteluperusteeksi on myös ehdotettu muun muassa tekstin ominaisuuksia, kuten tekstin muotoa, sisällöllisiä, kielellisiä ja temaattisia seikkoja. Tekstin ominaisuuksien lisäksi genreä luonnehtiviksi seikoiksi on ehdotettu psykologisia "perusasenteita" sekä tekstin vaikutusta lukijaan. Nykyisin ajatellaan, etteivät tietyt sisällöt määritä lajia, vaan pikemminkin tavat käsitellä niitä. (Lehtonen 1983, 79–80.) Esimerkiksi salapoliisiromaani ei eroa Dostojevskin *Rikos ja rangaistus*-romaanista niinkään aiheeltaan, vaan juuri käsittelytavassaan: *Rikos ja rangaistus*-romaanissa tarinan ydin on kyllä rikoksessa ja sen seurauksissa, mutta "ne ovat vain keino ilmaista mielenkiintoa paljon laajempiin asioihin kuin rikoskirjailijoiden aihepiiri" (Symons 1986, 74).

Samassa teoksessa voi olla piirteitä useista eri lajeista. Usein kuitenkin teoksesta on löydettävissä jokin hallitseva piirre, dominantti, joka liittyy teoksen ensisijaisesti tiettyyn lajiin. Täysin lajinmukaista teosta ei kuitenkaan pidetä mestarillisena, vaan päinvastoin kaavamaisena, kangistuneena. Jokainen merkittävä teos hiukan muuttaa lajia, rikkoo sen vanhoja kaavoja ja luo uusia. Lajisäännöt tiedostetaan oikeastaan vasta kun niitä rikotaan. (Lehtonen 1983, 77–80.)

Tekstin tulkitseminen tietyn lajin konventioiden kautta helpottaa tekstin ymmärtämistä ja sen sijoittamista kulttuuriin (mts. 77). Dubrowin mukaan genre on sosiaalisen koodin kaltainen. Jos esimerkiksi saamme kutsun päivällisille, tulkitsemme tilannetta sosiaalisen koodin kautta. Samoin jo kirjan nimi voi ohjata tulkintaamme; lukija vastaa otsikon geneeriseen kutsuun. Esimerkiksi saman romaanin aloitus muuttuu tulkinnaltaan oleellisesti riippuen siitä, viittaako sen nimi salapoliisigenreen vai kehityskertomukseen. (Dubrow 1982, 1–3.)

Genreä voi verrata myös sosiaalisiin instituutioihin. Instituutioita voi uhmata, jopa syöstä vallasta, mutta niitä on mahdoton sulkea pois elämästä, koska niin monet kulttuurin jäsenet hyväksyvät ne. Yritys jättää jokin instituutio huomiotta alkaakin aina näyttää enemmänkin instituution arvostelulta tai kapinalta sitä vastaan kuin pelkältä välinpitämättömyydeltä. (Mts. 3–4.)

Lajikonventiot ohjaavat myös tekijän luovaa työtä. Kommunikaatioteoriassa genren ajatellaan olevan eräänlainen “sisäistetty normi”, joka ohjaa sekä tekijää että lukijaa. Puhutaan “odotushorisontista”. (Lehtonen 1983, 77.) Tietyn lajin konventioiden käyttö kertoo myös asenteista sitä kohtaan:

The very act of choosing a genre [...] involves making a number of implicit statement about one`s reactions to that mode of literature, to the other writers who have adopted it and to the cultures that have respected it. The genre in which the writer is working may come to represent the literature of the past in general, the achievements and the attitudes of a particular author whose writing typifies that genre or the values that it customarily upholds. (Dubrow 1982, 29–30.)

Genre paitsi ilmaisee kirjailijan asenteita lajia ja sen edustajia kohtaan myös auttaa kommunikaatiossa kirjailijan ja lukijan välillä. Ilmaisemalla koodinsa kirjailija antaa lukijalle opastusta siinä, kuinka lukijan pitäisi tekstiä lukea. Samat säännöt ohjaavat myös kirjoittamista. (Mts. 31.) Genresäännöt ilmaisevat sen, mitä genressä voi tapahtua ja mitä ei. On esimerkiksi luonnollista, että lohikäärme on elävä fantasiakirjallisuudessa, mutta salapoliisiromaanissa se olisi yllättävää. (Vrt. mts. 33, 96.)

On kuitenkin tärkeää painottaa sitä, etteivät geneeriset koodit ole määrääviä. Ne vaikuttavat kirjailijan ratkaisuihin ja lukijan reaktioihin, mutteivät aiheuta niitä:

[...] they [generic codes] provide one interpretation of the meaning of the text, they direct our attention to the parts of it that especially significant, but they do not and they cannot offer an infallible key to its meaning. (Mts. 106.)

Myös tieto teoksen kirjoittamisajankohdasta ja kirjailijan aiemmat teokset muokkaavat lukijan odotuksia (mts. 108).

Klassismin kaudella kirjallisuus keskittyi enemmän lajeihin kuin yksittäisiin teoksiin. Kritiikki ei tyytynyt kuvailemaan teoksia, vaan määräsi niitä. Romantiikan reaktio tiukkaa lajisäännöstöä vastaan oli radikaali; romantiikan kirjallisuus kieltäytyi tietoisesti seuraamasta lajisääntöjä. Genreteoria painuikin pitkiksi ajoiksi unohduksiin. (Todorov 1977, 42–43.) Vaikka nykyisen postmodernin ajan kirjallisuuden on väitetty hylänneen kaikki lajisäännöt, on genre- eli lajiteoria kokenut viime aikoina uuden heräämisen. Kirjallisuus on alettu nähdä avonaisena ja muuttavana diskurssina. Genren puolestaan on nähty omaavan eräänlaisen välittäjätehtävän yksittäisen teoksen ja kirjallisuuden välillä. (Lehtonen 1983, 76–77.) Nykyään ymmärretään lajiteorian hyödyllisyyttä:

Genre ei ole vain kirjallisen viestinnän toimivuuden vaatima toiston koneisto, se on inhimillistä ja esteettistä jatkuvuutta, kulttuuriperintöä. Sen kehityksen tutkiminen auttaa havaitsemaan kirjallisuuden rikkautta, ei rajaamaan sitä keinotekoisiiin kategorioihin. (Tenhunen 1989, 99.)

Tietyn genren omaksuminen voi olla kunnioituksen ilmausta menneelle. Monille kirjailijoille genrevalinta ei kuitenkaan ole kiitollisuudenosoitusta edeltäjille, vaan alkuperäisyyden puolustusta. Esimerkiksi valitsemalla lajin, joka ei ole suosiossa, kirjailija voi luoda jotakin aikalaisistaan hyvinkin poikkeavaa. Toisin sanoen kirjoittaminen muussa kuin vallitsevassa kirjallisessa muodossa on tapa erottautua dominoivasta kirjallisesta kulttuurista. Genren kautta voi siis myös asettautua tietyn alakulttuurin sisäään. (Dubrow 1982, 10–13.) Yksi motiivi kirjoittaa tietyn genren sisällä on halu kyseenalaistaa joitakin sen perustavia asenteita ja muotoja. Parodia on yksi tapa uudelleenarvioida geneerisiä konventioita. (Mts. 23–25.) Juuri parodia on noussut yhdeksi postmodernistiseksi määritellyn kirjallisuuden keskeisistä piirteistä (ks. mm. Hutcheon 1988, 11; Hutcheon 1991, 2; Robinson 1980, 14–16). Esimerkiksi postmodernismin syntyyn yhdistyvä metafyyssinen salapoliisiromaani eli antisalapoliisiromaani perustuu suurelta osin klassisen salapoliisikirjallisuuden ja sen muiden alalajien konventioiden parodioinnille.

Niin sanotussa massavihteessä, esimerkiksi salapoliisikirjallisuudessa, lajikonventiot ovat niin sanottua korkeakirjallisuutta tiukemmat (Lehtonen 1983, 77–80). Tämä liittyy populaarikirjallisuuden viihdyttävään tarkoitukseen. Caweltin mukaan samalla tavalla kuin lapsi hakee turvallisuudentunnetta moneen kertaan kerrotusta tarinasta, aikuinen saa mielihyvää tarinoista, joiden rakenne on ennustettavissa, ja jotka takaavat konventionaalisten odotusten täyttymisen. Niin sanotulle populaarikirjallisuudelle tyypilliset, tietyn kaavan mukaan tehdyt tarinat, onkin luotu juuri viihdyttämään ja tuottamaan nautintoa. Klassinen salapoliisigenre on ehkä kaikkein kaavamaisin populaarikirjallisuuden muoto. (Cawelti 1977, 1–3.)

## 2. Salapoliisikirjallisuus

### *Perinteinen salapoliisikirjallisuus*

Salapoliisikirjallisuuden (detective fiction) genren katsotaan saaneen alkunsa amerikkalaisen Edgar Allan Poen 1841 julkaistusta kertomuksesta “Murder in the Rue Morgue”. Samatapaisia kerronnallisia muotoja tosin tavataan jo aiemmassa kirjallisuudessa, muun muassa Sofokleen *Kuningas Oidipuksessa* ja Voltairen *Zadigissa*. (Pyrhönen 1994, 10.) Voidaan ajatella, että kaikki salapoliisiromaanin ainekset, kuten arvoitus, oveluus, seikkailu ja kauhu ovat olleet olemassa ennen varsinaista salapoliisigenreä jo kaikkien vanhojen kulttuurien kertomaperinteessä (Ekholm 1985, 9). Edgar Allan Poen teosten myötä salapoliisikirjallisuus kuitenkin syntyi itsestään tietoisena kirjallisuudenlajina (Tani 1984, 1).

Salapoliisikirjallisuus on harvinaisen selkeä kirjallisuudenlaji. Salapoliisiromaani käsittelee rikosta ja sen ratkaisemista. Lajin dominanttina ei kuitenkaan voi pitää pelkkää aihetta, vaan aiheen käsittelytapaa. Pyrhösen mukaan Poesta lähtien genreen ovat oleellisesti sisältyneet järkeily ja päättely sekä seikkailulliset elementit (Pyrhönen 1994, 10). Päättelyn ja seikkailullisten aineiden lisäksi yleisiä salapoliisigenren tuntomerkkejä ovat muun muassa selkeä juonikonstruktio, kerronnan itserefleksiivisyys

(self-reflexivity), hermeneuttisen tulkintamallin käyttö sekä tekijän ja lukijan leikkimielisen kilpailusuhteen korostaminen (mts. 46).

Historian kuluessa edellä mainitut elementit ovat kehittyneet erilaisiksi yhdistelmiksi ja saaneet erilaisia kerronnallisia muotoja. Pyrhösen mukaan salapoliisigenren sisällä voidaan nähdä neljä historiallista kerronnan pääluokkaa. (Mts. 19.)

Englantilaisen salapoliisikirjallisuuden kulta-aikaa oli maailman sotien välinen aika, 1920- ja 1930-luvut. Puhutaan englantilaisesta “whodunit-kirjallisuudesta” tai “palapelidekkarista”. (Mts. 10.) Klassinen salapoliisiromaani seurasi ja kehitti Poen luomia lajin kaavoja (Cawelti 1977, 80). Seikkailuaines jäi taka-alalle, ja pääasia oli selvittää kuka murhasi kenet, miksi, miten, missä ja milloin (Pyrhönen 1994, 10). Keskeistä oli se, miten rikos tapahtui sekä rikoksen syyt (Caillois 1983, 3; Sorapure 1995, 76).

Amerikassa salapoliisigenre nousi kukoistukseensa 1930-luvulla. Se nosti etualalle englantilaisen salapoliisikirjallisuuden hylkäämän seikkailuaineksen. Puhutaan amerikkalaisesta “kovaksi keitetystä” salapoliisikirjallisuudesta (hard-boiled detective fiction), jossa sankarillinen etsivä taistelee yksin rikollisia voimia vastaan. (Pyrhönen 1994, 10.) Kovaksi keitetystä salapoliisikirjallisuudessa keskeistä eivät ole klassisen salapoliisikirjallisuuden tavoin rikoksen syyt ja sen ratkaisutavat. Kerronta on henkilökeskeisempää ja pyrkii psykologiseen ymmärtämiseen. (Sorapure 1995, 76.) Perinteiset etsiväsankarit ratkaisivat mysteerit älyllään; “[...] kovaksi keitetty salapoliisi oli sensijaan erehtyvä, vaistonvaraisesti työskentelevä yksinäinen mies, jolle totuuden etsiminen oli työtä, ei askartelua ja älyllistä harrastusta” (Parkkinen 1985, 48). Kovaksi keitetyn alalajin suhtautuminen ongelmanratkaisuun eroaa klassisesta salapoliisikirjallisuudesta siinä, ettei se suhtaudu ongelmiin analyyttisesti, vaan pikemminkin hermeneuttisesti (Pyrhönen 1994, 64–66).

Klassisessa salapoliisiromaanissa hyvä ja paha näyttävät binaarisina, kun taas kovaksi keitetystä alalajissa hyvän ja pahan dialektiikka on yleensä monimutkaisempaa. Etsivä ei enää selkeästi edusta rationaalisuutta ja rikollinen irrationaalisuutta. (Mts.

63–65.) Kovaksi keitetty salapoliisikirjallisuus on edeltäjänsä pessimistisempää, koska “etsivän toiminta ei [...] palauta yhteisöä harmonian tilaan” (Pyrhönen 1989, 20). Myös teemoiltaan alalajit eroavat toisistaan. Perinteisen salapoliisiromaanin yleisiä teemoja ovat muun muassa “ruumis kirjastossa” ja “vähiten epäillyn paljastuminen syylliseksi”. Kovaksi keitettyssä dekkarissa etsitään usein kadonnutta henkilöä tai rikollinen on jollakin tavoin etsivän kaksoisolento, toisin sanoen tuo julki etsivän salatut puolet. (Pyrhönen 1994, 49.) Vaikka kovaksi keitetty alalaji ironisoi klassista salapoliisiromania, se on kuitenkin edelleen suhteellisen konventionaalista (mts. 63–64).

Kovaksi keitetyn salapolisikerronnan rinnalle kehittyi otteeltaan realistisempi salapoliisikirjallisuuden alalaji, jossa kuvataan poliisin työtä, usein poliisiyhteisöä. Näissä kuvauksissa poliisi esiintyy arkipäivän sankarina. Poliisista kertova alagenre on jäänyt tutkimuksessa vähemmälle huomiolle, koska se usein esiintyy muissa medioissa kuin kirjallisuudessa, etenkin televisiossa. (Mts. 10.)

### *Metafyysinen eli antisalapoliisikirjallisuus*

Neljänneksi salapoliisikirjallisuuden pääluokaksi Pyrhönen määrittää metafyysisen salapoliisikirjallisuuden (metaphysical detective fiction). Sen kehityksen alku ajoittuu jo 1930-luvulle. Lajin suuria nimiä ovat muun muassa Jorge Luis Borges ja Alain Robbe-Grillet. Vaikka metafyysisellä salapoliisikirjallisuudella on taustallaan sama perintö kuin salapoliisikirjallisuuden valtavirralla (erityisesti vaikutteet Poelta), se eroaa siitä monin ratkaisevin tavoin. Kerronta leikkii klassisen salapoliisikirjallisuuden ja kovaksi keitetyn alalajin peruskonventioilla, jopa kumooa niitä tarkoituksenaan tutkia ja tuoda esille niiden filosofisia ja kulttuurisia implikaatioita. Perinteisestä salapoliisikirjallisuudesta poiketen metafyysinen salapoliisikirjallisuus ei painota juonta, vaan nostaa keskeiseksi elementit, jotka genressä yleensä peitetään. (Mts. 10–11, 41.) Paras tapa hajottaa vakiintunutta traditiota onkin käyttää sitä hyväkseen (Holquist 1971, 148). Cawelti toteaa uudesta alalajista:

Robbe-Grillet, Borges, and Nabokov use the classical detective formula like a distorting fun-house mirror to reflect more sharply the ambiguity, irrationality, and



mystery of the world. Mysteries are created rather than solved in their works. (Cawelti 1977, 137–138.)

Metafyysistä salapoliisiromaania voi pitää “luettavan” populaarin salapoliisiromaanin vastakohtana. Se on Pyrhösen mukaan hyvä esimerkki “kirjoitettavasta” tekstistä. (Pyrhönen 1994, 42.) *Luettava ja kirjoitettava* ovat Roland Barthesin käsitteitä. Sarmaja ymmärtää Barthesin tarkoittavan luettavalla tekstillä “klassista kertomusta, joka perustuu olettamukseen tunnetusta, helposti käsiteltävästä maailmasta, johon kirjallisuus viittaa” (Sarmaja 1986, 40–41). Salapoliisiromaani on “harvinaisen ‘luettava’ [...] teksti, sillä lukija käsittää sen ymmärrettävyyden ehdot jo ennen kirjan kansien avaamista” (Pyrhönen 1989, 13). Kirjoitettava teksti puolestaan on Sarmajan tulkinnan mukaan “itsetietoinen ja lukemista vastustava, kokeellinen ja haastava” (Sarmaja 1986, 41–41).

Metafyysisestä salapoliisikirjallisuudesta käytetään myös nimitystä antisalapoliisikirjallisuus (anti-detective fiction). Muun muassa Stefano Tani käyttää edellä mainittua nimitystä ja perustelee sitä seuraavasti:

Borges, Robbe-Grillet, and Nabokob [...] they intermittently use detective conventions with the precise intention of expressing the disorder and the existential void they find central to our time in a genre designed to epitomize the contrary. What they write is thus best described as a form of anti-detective novel. (Tani 1984, 34.)

Tani pitää klassisen salapoliisiromaanin keskeisimpinä elementteinä etsivää, etsintäprosessia ja ratkaisua. Ratkaisu on hänen mukaansa salapoliisiromaanin tärkein tekijä, se antaa oikeutuksen koko lajille. Antisalapoliisiromaani kiinnittääkin huomionsa ennen kaikkea tähän klassisen salapoliisikirjallisuuden keskeisimpään seikkaan. Tanin mukaan antisalapoliisikirjallisuuden sisällä voidaan erottaa kolme erilaista tapaa käsitellä ratkaisua. Nämä kolme erilaista suhtautumista ratkaisuun ja sen mahdollisuuteen muodostavat kolme antisalapoliisikirjallisuuden alalajia: innovatiivisen (innovation), dekonstruktiivisen (deconstruction) ja metafiktiivisen (metafiction) antisalapoliisiromaanin. (Mts. 41–44.)

Innovatiivisella antisalapoliisiromaanilla Tani tarkoittaa romaania, jossa ratkaisu tulee joko liian aikaisin ja saa lukijan pettymään tai ratkaisu on odottamaton ja hämmentää

lukijaa. Innovatiivisessa antisalapoliisiromaanissa keskeistä on sosiaalinen kritiikki. Loppuratkaisu ei välttämättä johda syyllisen rankaisemiseen. Innovatiivisessa antisalapoliisiromaanissa konventionaalisia salapoliisiromaanin sääntöjä käytetään hyvin vapaasti, mutta niiden asemaa ei kuitenkaan horjuteta; romaanissa on aina jollakin tavalla konventioita noudatteleva, lukijaa tyydyttävä loppuratkaisu. (Mts. 43, 113.)

Dekonstruktiiivisessa antisalapoliisiromaanissa ratkaisua pitkitetään. Kirja voi päättyä muutamaa sivua ennen loppuratkaisua tai olla lopetuksessaan järjetön. Toisin sanoen dekonstruktiiivista antisalapoliisromaania kategorisoi ratkaisemattomuus. Todellisuus näyttäytyy moniselitteisenä. Rikos nähdään usein yhteiskuntaa hallitsevien ja turmelevien organisaatioiden salaliittona. Dekonstruktiiviselle antisalapoliisiromaanille ominaista ovat musta huumori ja satanistiset vivahteet. Perinteisen salapoliisiromaanin konventioita horjutetaan ja rikotaan vahvasti. (Mts. 43, 113.)

Metafiktiiivinen antisalapoliisiromaani kuuluu salapoliisikirjallisuuden genreen vain hyvin löyhästi. Konventionaalisen salapoliisiromaanin oleellisia elementtejä (esimerkiksi etsivää, rikollista ja ruumista) ei romaanista välttämättä löydy. Etsivän asemaan joutuu lukija, jonka tehtäväksi tulee "ratkaista" teksti, saada selvyys keskeneräisestä ja rikkonaisesta tekstistä. Rikollinen onkin kirjoittaja, joka katkoo ja häiritsee tekstiä, ja rikos on tekstin epäkonventionaalisuus. Etsivä, rikollinen ja etsintä eivät ole enää fiktion sisällä vaan sen ulkopuolella. Etsivä ei ole enää henkilö, vaan fiktion funktio. (Mts. 43,113.)

Metafiktiiivisessä antisalapoliisiromaanissa voi olla jäljellä paljonkin samoja elementtejä kuin innovatiivisessa ja dekonstruktiiivisessa antisalapoliisiromaanissa, mutta sen erottaa niistä tunnelman sekä kirjoittajan ja lukijan suhteen perusteella:

In metafictional anti-detective fiction the writer is no longer an "absent" third-person narrator but part of his text, which he enters and leaves continuously [...] or playfully and misleadingly "explains" through a fictional persona [...]. He keeps reminding us that what we are reading is only fiction and that he is the conjurer in this magic game, which has no reality but its own. (Mts. 114.)

Tani sanoo jaottelunsa olevan tahallisesti epätarkka; kategoriat eivät ole tiukkoja ja ehdottomia, vaan toisiinsa päällekkäisesti limittyviä. Kategorioita yhdistää eräänlainen

lukijan kiusaaminen sekä lukijan ja tekstin välisen suhteen ongelmallisuus. Nämä elementit tulevat avoimemmiksi siirryttäessä innovatiivisesta kategoriasta metafiktiiviseen päin. (Mts. 45.)

Metafyysistä eli antisalapoliisikirjallisuutta, uutta salapoliisigenren alalajia, on pidetty avant-garde -ilmaisun instanssina, toisin sanoen se on haluttu erottaa “alemmista” juuristaan, muita genren alalajeja kun on pidetty selkeästi populaarikirjallisuuteen kuuluvina. Taipumus muuntaa salapoliisikerronta metafyysiseen eli antisalapoliisikirjalliseen muotoon liittyy yhteen postmodernismi-keskustelun alun kanssa. Metafyysisen eli antisalapoliisikerronnan nähdään kohdistavan kyseenalaistuksensa paitsi klassiseen salapoliisikirjallisuuteen myös laajemmin koko modernistiseen kirjallisuuteen. (Pyrhönen 1994, 10–11, 42.)

### 3. Geneerinen parodia

Teoksessaan *Kirjallisuudentutkimuksen avainsanoja* Pekka Mattila määrittelee parodian “ivamukaelmaksi, jossa jokin kirjoitus, taideteos tai muu tuote tehdään naurunalaiseksi mukailemalla sen rakennetta, kieltä ja esitystapaa” (Mattila 1983, 59). Myös *Nykysuomen sivistyssanakirja 4* määrittelee parodian “ivamukaelmaksi” (*Nykysuomen sivistyssanakirja 4. Vierasperäiset sanat*, 1989, 309).

Parodia voi kohdistua taiteessa erilaisiin seikkoihin. On parodioitu muun muassa tietyn lajin konventioita, tietyn aikakauden tai suuntauksen tyyliä, tiettyä taiteilijaa, tiettyä taideteosta tai osaa siitä sekä tiettyä esteettistä muotoa. (Hutcheon 1991, 18.) Kun “pohjatekstinä on yksittäinen teksti tai kirjailijan yksilölliset konventiot (teos tai tuotanto)”, puhutaan spesifistä parodiasta (Nummi 1985, 56). Kun parodia kohdistuu lajiin, kyseessä on geneerinen parodia (Nummi 1985, 57; Riikonen 1996, 151).

Salapoliisiromaani antautuu hyvin helposti parodian kohteeksi, koska sen konventiot ovat poikkeuksellisen jäykät. “Parodian kohteen täytyy olla jokin jo vakiintunut muoto, jonka lukija tunnistaa, muuten parodinen ulottuvuus jää häneltä huomaamatta”

(Pyrhönen 1989, 61). Salapoliisikirjallisuus on myös suosittu laji, ja näyttää siltä, että suositut taideteokset joutuvat muita useammin parodioinnin kohteiksi (vrt. Hutcheon 1991, 18). Jo kovaksi keitetty alalaji leikittelee ja ironisoi klassisen etsivätarinan konventioilla. Postmoderni metafyyssinen eli antisalapoliisiromaani puolestaan suhtautuu edeltäjiinsä vielä kriittisemmin.

Postmodernistisen kirjallisuuden konventioiden rikkomisen pyrkimyksenä ei aina kuitenkaan ole saada vanhoja konventioita näyttämään käyttökelttomilta ja naurettavilta. Linda Hutcheonin mukaan jo parodia-sanana etymologia tuo esiin mahdollisuuden tulkita parodiaa muutenkin kuin vastakkaisuutena. Para-etuliitteellä on kaksi merkitystä, joista parodian yhteydessä useimmiten mainitaan merkitys 'vastakkainen' (engl. 'counter/against'). Para-etuliite voi kuitenkin kreikassa tarkoittaa myös 'rinnalla, johonkin verraten' (engl. 'beside'). Hutcheon haluaakin määritellä parodian juuri tämän merkityksen kautta siten, ettei parodian sisältämän kritiikin tarvitse välttämättä olla pilkkaavaa ja naurunalaiseksi tekevää. Parodia voidaan siis ymmärtää vastakohtaisuuden sijaan tekstien läheisyyden kautta. (Mts. 5–6, 32.)

Myös Heather Dubrow korostaa vaaraa tulkita parodia yksioikoisesti erojen kautta. Parodia ei asennoidu lajiin ja sen menneisyyteen täysin eri tavalla kuin parodioitava laji, koska se aina kuitenkin ottaa osaa parodioitavan lajin konventioihin. Parodia toki voi sisältää myös konventioiden kritiikkiä ja uudelleenarviointia, mutta se ei yleensä eroa parodioitavasta lajista niin radikaalisti kuin usein kuvitellaan. (Dubrow 1982, 25.)

Parodiasta puhuttaessa ei tarkoiteta kahta tekstiä, jotka ovat toistensa kanssa vain jotenkin tekemisissä; parodia edellyttää ollakseen parodiaa, että sen aikomus parodioida toista tekstiä tunnustetaan. (Hutcheon 1991, 22.) Parodia ei siis ole tyhjää imitointia, vaan sitä leimaa ironinen asioiden nurin kääntäminen. "Parody is an other formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity" (mts. 6).

Ironia on parodian käyttämä keino, retorinen mekanismi, jolla lukija saadaan tiedostamaan parodiointi (mts. 31, 34). Ironia operoi semanttisella tasolla samalla tavoin kuin parodia tekstuaalisella tasolla: yhdellä merkitsijällä on kaksi merkitystä (mts.

54–57). Selkeämmin ilmaistuna ironia siis sanoo toista kuin tarkoittaa, mutta siten että lukija tämän tajuaa. Edellä mainitun semanttisen samankaltaisuuden vuoksi parodian on luontevaa käyttää hyväkseen ironiaa (mts. 54–57). Ironia mahdollistaa sen, että parodia säilyttää kriittisen etäisyyden tekstiin, jota se tarkastelee.

Postmoderni parodia ei jää pelkäksi merkityksettömäksi leikiksi, vaan postmodernistit käyttävät parodiaa sekä iloitakseen taiteen muodoista että sekoittaakseen tähän nautinnollisuuteen älyllistä vakavuutta (Robinson 1980, 15). Ironian ja näennäisen leikin sisältyminen postmodernistiseen taideteokseen ei siis välttämättä merkitse vakavuuden ja tarkoituksen puuttumista (Hutcheon 1988, 27). Umberto Eco huomauttaa, ettei ironia ole epävakavaa. Päinvastoin se voi tänä päivänä olla ainoa tapa olla vakava, koska maailmamme ei enää ole viaton. (Mts. 39.) Mielestäni romaani *City of Glass* viestittää samankaltaisesta maailmankuvasta ja kirjallisuuskäsityksestä.

## PETTÄVÄ GENEERINEN KUTSU

### 1. Tulokseton tutkimus

*Etsivä saa tehtävän...*

*City of Glass* muistuttaa aiheeltaan salapoliisiromaania. Aiheena on rikos ja sen selvittely. Vaikka varsinainen murha puuttuu, voi tarinan rikokseksi lukea jo kauan ennen tarinan alkua tapahtuneen Peter Stillman juniorin vuosia kestäneen eristämisen, jonka aikana Peterin isä toivoi poikansa alkavan puhua syntiinlankeemusta edeltänyttä pyhää kieltä. Rikoksen tekijä, Peter Stillman senior, on saatu teosta tuomiolle, ja hän on sovittanut rikoksensa mielisairaalassa. Quinnin tehtäväksi jää selvittää vapautuvan isän motiivit ja tulevaisuuden aikeet, mahdollinen uusi rikos poikaansa kohtaan. Romaanin rikokseksi voi katsoa myös sen, mitä etsivän tehtävä saa aikaan Quinnille. Hänen henkinen tasapainonsa järkkyy.

Pelkästään rikos ja sen tulkinta aiheena ei kuitenkaan riitä määrittelemään mitään teosta salapoliisiromaaniksi. *City of Glass* -romaanissa myös aiheen käsittelytavassa on yhtäläisyyksiä salapoliisigenreen. Salapoliisitarina keskittyy etsivän työhön ja rikoksen ratkaisuun (Cawelti 1977, 81). *City of Glass* -romaaninkin keskeinen näkökulma on Quinnin yrityksissä etsiä johtolankoja ja löytää niiden kautta vastauksia arvoituksiin.

Perinteisen salapoliisiromaanin etsivän tavoin Quinn käyttää tiettyjä metodeja yrittäessään ratkaista eteensä avautuvaa arvoitusta. Hän turvautuu kirjoittamiensa etsiväkirjojen sankarin, Max Workin, objektiivisuutta tavoitteleviin toimintatapoihin. Quinn pyrkii välttämään pikaisten johtopäätösten tekemistä sekä pysyttelemään tiukasti tosiasioissa ja yksityiskohdissa. Hän lukee Stillman seniorin kirjoittamia kirjoja, varjostaa tätä pitkin New Yorkin katuja ja kirjaa punaiseen muistikirjaansa vain kaikki aistein havaittavat seikat. Myöhemmin Quinnin etsivän työssä korostuu klassiselle salapoliisille ominaisen passiivisen havainnoinnin ja päättelyn sijaan toiminta, joka on ominaisempaa kovaksi keitetylle etsivälle. Quinn ottaa itselleen roolihahmoja ja puhuttelee niiden kautta varjostettavaansa.

*City of Glass* -romaanin juoni etenee varsinkin alussa salapoliisiromaanin kaavan mukaisesti. Myös miljööltään kirja vastaa salapoliisiromaanin konventioita. Caweltin mukaan salapoliisitarina hyvin usein alkaa joko rikoksen kuvaamisella tai jaksolla, jossa esitellään etsivän taitoja. Hyvin yleistä on, että etsivä esitellään ”piilopaikassaan”. Klassisessa salapoliisiromaanissa etsivä oleilee mielellään kirjastossaan, kovaksi keitetystä dekkarissa kirjasto on vaihtunut etsivän nukkavieruksi toimistoksi. Rikos tunkeutuu etsivän rauhalliseen turvapaikkaan ja kuvaa näin paitsi lain myös yhteisön normaalin järjestyksen rikkoutumista. (Cawelti 1977, 82–83.)

*City of Glass* alkaa puhelinsoitolla, joka rikkoo Quinnin vaatimattoman asunnon rauhan. Puhelinsoitto käynnistää tarinan. Se vihjaa – jos ei rikokseen – niin ainakin johonkin, mikä särkee Quinnin tavanomaisen päiväjärjestyksen. Puhelinsoitto tuntuu merkitykselliseltä, koska se osuu päivään, jota Quinn pitää syntymäpäivänään. Yö puhelinsoiton ajankohtana viittaa pimeään, tuntemattomaan ja salaperäiseen. Nicholas Roylen mukaan puhelinsoitto on esimerkiksi Raymond Chandlerin

salapoliisiromaaneissa assosioitavissa kuolemaan; puhelinsoitto viestittää, että kuolema on tullut ilmi (Royle 1991, 163).

It was a wrong number that started it, the telephone ringing three times in the dead of the night, and the voice on the other end asking someone he was not. [...] [he] live modestly in a small New York apartment. (CoG, 1.)

Klassisessa salapoliisikirjallisuudessa miljöö on usein moderni kaupunki, joka kuvataan romanttiseksi ja eksoottiseksi. Kovaksi keitetty alalaji taas paljastaa suurkaupungin modernin tyhjyyden. Säihkyvä julkisivu kuvataan kulissiksi, joka kätkee hyväksikäytön ja rikollisuuden maailman, korruption ja kuoleman. (Cawelti 1977, 140–141.) *City of Glass* -romaanin miljöönä ovat Quinnin asunnon lisäksi nykyisen suurkaupungin, New Yorkin, kadut. Quinn kokee New Yorkin tyhjyyden uuvuttavaksi. Toisaalta kaupungin välinpitämättömyys on myös suoja Quinnin kaltaiselle ihmiselle, joka haluaa pitää sisimpänsä salassa muilta:

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with feeling of being lost. [...] New York was the nowhere he had built around himself [...]. (CoG, 4.)

Varjostaessaan Stillman senioria Quinn näkee myös kaupungin julkisivun taakse. Hän kirjoittaa muistikirjaansa näkemästään kurjuudesta:

“Today, as never before: the tramps, the down-and-outs, the shopping-bag ladies, the drifters and drunks. They range from the merely destitute to the wretchedly broken. Wherever you turn, they are there, in good neighborhoods and bad.” (CoG, 129.)

Perinteinen salapoliisiromaani kuvaa rikoksia hyvintoimeentulevien ihmisten maailmassa (Cawelti 1977, 145). Quinnin asiakkaat, Peter ja Virginia Stillman, ovat varakkaita, sen Quinn voi päätellä jo heidän asunnostaan: “He realized that it was large, perhaps five or six rooms, and that it was richly furnished, with numerous art objects, silver ashtrays, and elaborately framed paintings on the walls” (CoG, 16). Peterillä ja Virginiällä on myös palvelija. Peter myös kuuluu arvostettuun ja varakkaaseen Bostonin Stillmanien sukuun:

“There were several governors back in the nineteenth century, a number of Episcopal bishops, ambassadors, a Harvard president. At the same time, the family made a great deal of money in textiles, shipping, and God knows what else.” (CoG, 30.)

Kovaksi keitetty dekkari pyrkii paitsi kuvaamaan rikkaisiin kohdistuvia rikoksia myös näyttämään hyvinvoivan ulkokuoren alle peittyvän henkisen pahoinvoinnin (Cawelti 1977, 154–155). *City of Glass* -romaanissa moraalien kieroutumisesta kertoo Stillman seniorin toiminta. Väiteltään Harvardin yliopistosta hän testaa teoriaansa käytännössä ja käyttää julmasti koehenkilönä omaa poikaansa.

Salapoliisikirjallisuudelle ominaiseen tapaan Quinn on yhteisöstään eristäytyvä yksinäinen kulkija. Häntä ei esitellä sankarimaiseksi ongelmien ratkojaksi. Hän on tavallinen mies, joka ei omaa erityistä älyllistä nerokkuutta. Hän siis muistuttaa kovaksi keitettyä etsivää, joka ratkaisee rikokset enemmän toiminnallaan kuin klassisen virkaveljensä tavoin älyllisten erityiskykyjensä avulla. Quinn suorastaan pakenee ajattelemista toimintaan, kävelemiseen ja katselemiseen:

Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. (CoG, 4.)

Kovaksi keitettyssä salapoliisiromaanissa tapahtumat etenevät usein siten, että yksinkertaiselta näyttävä tehtävä osoittautuu monisyiseksi ja siihen liittyy rikos (Cawelti 1977, 145). Quinninkin tehtävä on aluksi selkeä, dekkarimaiseen tapaan petollisen yksinkertainen:

“What is it you want me to do?”

“I want you to watch him [Peter Stillman senior] carefully. I want you to find out what he’s up to. I want you to keep him away from Peter [junior].”

“In other words, a kind of glorified tail job.”

“I suppose so.” (CoG, 34.)

Varjostukseikka muuttuu kuitenkin pian paljon monimutkaisemmaksi kuin Quinn osasi odottaa.

Rikoksen ja esivän jälkeen salapoliisitarinassa yleensä esitellään johtolangat ja kuvataan rikoksen tutkintaa (Cawelti 1977, 85). Quinnin ensisijaiset johtolangat ovat Peterin ja Virginian antamat tiedot sekä valokuva varjostettavasta. Johtolangat lisääntyvät, kun Quinn lukee Stillman seniorin ennen sairaalatuomiota kirjoittamia tutkielmia ja kun hän



tarkkailee tämän toimintaa, vaeltelua New Yorkin kaduilla. Kovaksi keitetyn etsiväsankarin tavoin Quinn kokee epätoivon hetkiä, kun arvoitus ei tunnu etenevän kohti ratkaisua (vrt. Pyrhönen 1989, 44). Mitään epäilyttävää ei tapahdu, ja Quinn alkaa uskoa, ettei tehtävä johda mihinkään: “Little by little, Quinn began to feel cut off from his original intentions, and he wondered now if he had not embarked a meaningless project” (CoG, 73). Quinn pitää kuitenkin edelleen mahdollisena, että hiljaiselo on vain osa Peterin isän väsytystaktiikkaa: “It was possible, of course, that Stillman was merely biding his time, lulling the world into lethargy before striking” (CoG, 74).

Kolmantenatoista varjostuspäivänään Quinn tuntee odotuksensa vihdoinkin palkitun. Hän piirtää Stillman seniorin New Yorkissa tekemiä päivittäisiä vaellusretkiä punaiseen muistikirjaansa. Reiteistä näyttää muodostuvan kirjaimia ja kirjaimista sanat “THE TOWER OF BABEL”. Baabelin torni viittaa *Raamatun* genesiksessä eli luomiskertomuksessa esiintyvään tarinaan kielten synnystä. *Vanhan testamentin* “Ensimmäisen Mooseksen kirjan” mukaan ennen Baabelin tornin rakentamista kaikki maailman ihmiset elivät yhdessä ja puhuivat samaa kieltä. Ihmiset kokosivat voimansa ja päättivät rakentaa tornin, joka ulottuu taivaaseen saakka. Jumala pelästyi ihmisten aikeita ja hajotti heidät ympäri maailmaa sekoittaen samalla heidän kielensä niin, että maailmaan syntyi monia eri kieliä. Kaupunki, jossa ihmiset aloittivat tornin rakentamisen sai nimen Babylon (hepreaksi Babel). Babylonin nimi muistuttaa balal-sanaa, joka tarkoittaa sekoittamista. (Ks. *Pyhä raamattu* 1992, 12–13; 1. Moos. 11:1–9.)

Quinn yrittää tulkita löytöään. Hän ajattelee sen olevan joko Stillman seniorin muistilappu itselleen tai viesti muille. Joka tapauksessa Quinnista näyttää selvältä, ettei Stillman senior ole unohtanut yliopistoaikaisia kieleen liittyviä tutkimuksiaan, joihin myös Peter-pojalla suoritettu koe liittyi. Quinn kehittää teorian, jonka mukaan Stillman senior suunnittelee jotakin poikaansa vastaan, tietää itsensä varjostettavan ja on näin paljon luultua vaarallisempi.

...mutta arvoitus jää arvoitukseksi

*City of Glass* -romaanissa usein samat seikat, jotka voi tulkita salapoliisigenreen kuuluviksi, näyttävät myös jollakin tavalla väistelevän konventioita. Asiat, jotka aluksi näyttävät hyvin salapoliisitarimaisilta, osoittautuvat ennen pitkää monitulkintaisiksi, jopa lajikaavan vastaisiksi. *City of Glass* soveltaa perinteisen salapoliisiromaanin kaavoja hyvin väljästi. Romaanin alku lupaa, että kirjan lukeminen salapoliisiromaanina mahdollistaa koherentin tulkinnan. Odotusta ei kuitenkaan palkita, sillä yksityiskohdat jäävät irrallisiksi kokonaisuuden kannalta; ne eivät yhdessä muodosta kokonaismerkitystä. Jännitys ei purkaudu, rikos ei ratkea. Quinnille – ja lukijalle – tarjotut johtolangat leijuvat savuna ilmaan. Ne eivät johda mihinkään muuhun kuin hämmennykseen – tai ylitulkintaan. Kuten Quinn epäilee, “THE TOWER OF BABEL” ei ratkaise arvoitusta:

He had imagined the whole thing. The letters were no letters at all. He had seen them only because he had wanted to see them. And even if the diagrams did form letters, it was only a fluke. Stillman had nothing to do with it. It was an accident, a hoax he had perpetrated on himself. (CoG, 86.)

Jo perusasetelmaltaan romaanin *City of Glass* voi tulkita paitsi salapoliisiromaanin konventioita noudattelevaksi myös niitä rikkovaksi. Yleensä salapoliisiromaanin alkaa ratkaisemattomalla rikoksella ja etenee kohti mysteerin ratkaisua (Cawelti 1977, 80–81). *City of Glass* -romaanissa Quinin ja lukijan on lähinnä ratkaistava, mikä on rikos – jos sitä onkaan. Tavallisin rikos salapoliisiromaanissa on murha. Romaanin *City of Glass* ainoa ruumis on Stillman seniorin ruumis – ja hänkin tekee itsemurhan.

Vaikka mahdollisuus rikokseen on koko romaanin ajan olemassa ja rikoksen, joskaan ei fyysisen murhan, voi jossakin mielessä tulkita tapahtuneen, ei lajikonventioiden vaatimusten mukaisesti ole osoitettavissa, että joku olisi rikkonut moraalia tai lakia, syylistynyt tieteen tahtoon mihinkään rikolliseen (vrt. Cawelti 1977, 85). Yleensä salapoliisiromaanin rikollisilla on myös selkeä motiivi, esimerkiksi mustasukkaisuus, ahneus, kateus tai mielenvikaisuus (Pyrhönen 1989, 6). *City of Glass* -romaanin toiminnan motiivit eivät ole selkeitä. Tästä näkökulmasta katsoen romaanista siis

puuttuu rikos, salapoliisikirjallisuuden ”toiminnan alullepanija ja ylläpitäjä” (mts. 19–20).

Cawelti ei kuitenkaan pidä salapoliisitarinan ehtona varsinaista rikosta, vaan tarinaan on ollakseen salapoliisitarina sisällyttävä mysteeri, kätketty salaisuus (Cawelti 1977, 42, 132). *City of Glass* -romaaniiin sisältyy paljon arvoituksia, jotka näyttävät aluksi konventioiden mukaisesti ratkaisemattomilta. Lähinnä Quinnia askarruttavat Peter juniorin isän aiheet. Caweltin mukaan salapoliisitarinan toinen ehto kuitenkin on, että kätketyt asiat tuodaan lopussa julki (mts. 132). *City of Glass* -romaanin arvoitukset jäävät arvoituksiksi, ne eivät saa toivottua tai rationaalista ratkaisua kuten salapoliisitarinan mysteerin on saatava (vrt. mts. 42–43). Sorapuren mukaan *City of Glass* kääntää lajikaavan nurin etenemällä alun selkeydestä ja pysyvyydestä kohti kaaosta. Perinteisessä salapoliisiromaanissa sekaannus on alussa, selkeys lopussa. (Sorapure 1995, 75–76.) *City of Glass* -romaanin alku on selkeä siinä mielessä, että se ohjaa lukemaan romaania salapoliisiromaanina täyttäen lajikaavan ehdot.

Kovaksi keitetystä salapoliisiromaanissa ”toiminta syntyy pitkälti sen todistamisesta, ettei mikään ole sitä, miltä se ensisilmäykseltä näyttää” (Pyrhönen 1989, 55). Kovaksi keitetyn salapoliisiromaanin etsivä yrittää kaataa kulissit ja paljastaa naamiot. Romaanissa *City of Glass* Quinin toimintaa ohjaa päinvastainen motiivi, halu yrittää saada asiat olemaan sitä, miltä ne vaikuttavat. Quinn rakentaa elämästään salapoliisiromaanina, ottaa itselleen etsivän valepuvun ja uskoo siihen. Hän yrittää tehdä elämästään jotakin muuta kuin mitä se on.

Much later, long after it was too late, he realized that deep inside he had been nurturing the chivalric hope of solving the case so brilliantly, of removing Peter Stillman from danger so swiftly and irrevocably, that he would win Mrs. Stillman’s desire for as long as he wanted it. (CoG, 77.)

Romaani *City of Glass* pyrkii salapoliisiromaanin tavoin ratkaisemaan arvoituksia, mutta ne eivät liity yhteiskuntajärjestykseen. Teos käyttää salapoliisigenren konventioita puitteina laajempien filosofisten kysymysten pohtimiselle. Arvoitukset ovat epäkonventionaalisia, eikä romaanissa ole myöskään konventionaalista loppuratkaisua. Konventionaalisen loppuratkaisun puuttuminen viittaa metafyyssiseen eli antisalapoliisikirjallisuuteen, sillä Pyrhösen ja Tanin mukaan selkein ero metafyyssisen

eli antisalapoliisiromaanin ja perinteisen salapoliisikirjallisuuden välillä on juuri se, että metafyyssissä salapoliisiromaanissa johgolangat eivät liity toisiinsa, eikä juoni pääty selkeään ja siistiin loppuratkaisuun (Pyrhönen 1994, 42; Tani 1984, 41–42).

Salapoliisiromaanin toiminnassa voidaan erottaa erilaisia vaiheita, muun muassa etsivän esittely, rikoksen ja johtolankojen nimeäminen, tutkimus, ratkaisusta tiedottaminen ja ratkaisun sellittäminen (Cawelti 1977, 82). Austerin romaanista puuttuvat kaikki muut edellä mainituista paitsi etsivän esittely ja johtolangat. Etsiväkään ei tosin ole oikea, laillistettu etsivä, kuten kovaksi keitetetyssä salapoliisikirjallisuudessa usein. Quinn kyllä omaksuu itselleen asiakkaan ”vahingossa” ehdottaman roolin, etsivätoimiston omistavan Paul Austerin identiteetin, mutta henkilöllisyys on vain näytelty rooli. Quinn ei myöskään suoranaisesti ole harrastelijasalapoliisi, kuten monet klassisen dekkarikirjallisuuden etsiväsankareista. Quinin ajaa etsivän työhön sattuma. Johtolangatkaan eivät johda ratkaisuun, koska tapahtumat osoittautuvat nekin puhtaiksi sattumiksi. Sorapuren mukaan perinteinen salapoliisiromaani ei tunne sattumaa, vaan etsivä on aina oikeaan aikaan oikeassa paikassa (Sorapure 1995, 75).

Salapoliisiromaani pyrkii selkeyteen ja ymmärrettävyyteen. Jo alussa siinä osoitetaan, kuka tarinaa kertoo, mikä on tapahtumapaikka ja alkutilanne. (Pyrhönen 1989, 24.) Klassisessa salapoliisiromaanissa hyvin yleinen ilmiö on, että kertojana on etsivän harras, muttei niin kovin älykäs, ihailija (Cawelti 1977, 83). *City of Glass* -romaanissa kertojaksi paljastuu vasta kirjan loppupuolella kirjan nimetön toimittaja, kirjassa henkilönä esiintyvän kirjailija Paul Austerin ystävä. Kertoja ei ole etsivää vähälähjaisempi, ja kertojarakenteella on romaanissa muunlaisia funktioita kuin pitää etsivän ajatustenkulku mahdollisimman pitkään salassa.

Juuri kertojaa voisi syyttää lukijan harhauttamisesta, sillä Sorapuren mukaan hän on epäluopaavasta materiaalista huolimatta yrittänyt kertoa Quinin tarinan kovaksi keitetyn salapoliisiromaanin muotoon. Kertoja kuitenkin epäonnistuu, ja kun lukija romaanin luettuaan palaa romaanin alkuun, hän ei näe ratkaisun väistämättömyyttä kuten perinteisessä salapoliisiromaanissa, vaan arvoituksen laajenemisen väistämättömyyden. (Sorapure 1995, 75–76.) Romaanin *City of Glass* juonikonstruktio ei ole

salapoliisiromaanin tavoin selkeä, lineaarinen eikä suljettu (vrt. Pyrhönen 1994, 46; Russell 1990, 71–72).

## 2. Kovaksi keitetty henkilögalleria pehmenee

### *Etsivä, petollinen nainen ja epäillyt*

Klassisessa salapoliisiromaanissa on neljä pääroolia: uhri, rikollinen, etsivä sekä muut rikoksen selvittämiseen liittyvät henkilöt. Roolit voivat jo klassisessakin dekkarissa sekoittua, mutta Cawelti pitää niiden olemassaoloa ehtona salapoliisitarinan synnylle. Kovaksi keitetty alalaji on lisännyt salapoliisiromaanin henkilögalleriaan petollisen naisen. (Cawelti 1977, 91, 147.)

Daniel Quinn edustaa *City of Glass* -romaanin etsivää, salapoliisiromaanin lajityypin oleellisinta henkilöhahmoa. Quinnin elinolosuhteissa ja elämäntilanteessa on yhtymäkohtia erityisesti kovaksi keitetyn alalajin etsivän elämään. Quinn on kovaksi keitetyn etsiväsankarin tavoin yksinäinen mies, poikamies, joka asuu ja elää vaatimattomasti (vrt. Pyrhönen 1989, 22). Kovaksi keitetyn etsiväsankarin vaatimaton elämäntyylillä on valinnan tulos (Cawelti 1977, 145). Quinn kirjoittaa kerran vuodessa salapoliisiromaanin ja on vapaa elämään yli puoli vuotta sen tuotoilla tekemättä työtä. Halutessaan hän siis voisi nostaa elintasoaan.

Quinn sopii perinteiseen etsivän kuvaan myös siinä, että hänellä on etsivän persoonaan yleisesti kuuluva salainen mielihalu, joka ilmentää etsivän luonteen erityislaatua, eräänlaista boheemisuutta: Quinnilla se on dekkareiden kirjoittaminen (vrt. Alewyn 1983, 68). Kirjoittaminen on asia, jota Quinn harjoittaa salassa:

[...] he did not emerge from behind the mask of his pseudonym. He had an agent, but they had never met. Their contacts were confined to the mail, for which purpose Quinn had rented a numbered box at the post office. The same was true of the publisher, who paid all fees, monies, and royalties to Quinn through the agent. No book by William Wilson ever included an author's photograph or biographical note. William Wilson was not listed in any writer's directory, he did not give interviews, and all the letters he received were answered by his agent's secretary. As far Quinn could tell, no one knew his secret. (CoG, 5.)

Usein kovaksi keitetyllä etsivällä on jokin henkilökohtainen syy rikoksen selvittämiseen (Cawelti 1977, 143; Pyrhönen 1989, 21). Rikoksen ratkaisemiseen liittyy etsivälle jokin henkilökohtainen merkitys: "The hard-boiled detective sets out to investigate a crime but invariably finds that he must go beyond the solution to some kind of personal choice or action" (Cawelti 1977, 142). Etsivä voi tuntea jollakin tavalla olevansa osallisena tutkimansa rikoksen syihin (Hühn 1987, 461). Quinin kannustimena toimii syyllisyys oman pojan kuolemaan. Pojan nimi on sattumalta ollut Stillman seniorin pojan tavoin Peter.

If Stillman [senior] was the man with the dagger, come back to avenge himself on the boy whose life he had destroyed, Quinn wanted to be there to stop him. He knew he could not bring his own son back to life, but at least he could prevent another from dying. (CoG, 41.)

Quinn ei suhtaudu tehtäväänsä viileän älyllisesti kuten klassinen salapoliisi, vaan heittäytyy kovaksi keitetyn etsivän tavoin sen vietäväksi. Luovuttaminen ei epätoivon hetkistä huolimatta kuulu perinteisen etsivän toimintaan. Etsivä on kunnian mies, joka suojaa heikkoja, puolustaa syyttömiä ja hoitaa tehtävänsä loppuun saakka (Cawelti 1977, 152). Quinn on sitkeä. Varjostettavan kadottua hän päättää, että hänen on pysyttävä tehtävässään, vaikkei hän tavoita toimeksiantajaansaakaan. Hänen oma kunniantuntonsa ei salli luovuttamista, vaikka tehtävä näyttää mahdottomalta.

His job was to protect Peter, to make sure that no harm came to him. Did it matter what Virginia Stillman thought he was doing as long as he did what he was supposed to do? Ideally, an operative should maintain close contact with his client. [...] But was it really necessary? As long as Quinn did his job, how could it matter? (CoG, 133–134.)

Vaikka kirjan alku ei esittele rikoksen uhria, tämä on läsnä potentiaalisesti. Quinin tavoin lukija odottaa rikoksen tapahtuvan. Kirjan alku on ohjannut lukijaa lukemaan sitä salapoliisikirjallisuuden konventioiden kautta. Konventioihin kuuluu oleellisesti rikos ja sen uhri. Peter junioria voi pitää isänsä rikoksen uhrina ja myöhemmin, kun on jo selvää, ettei isä aio tehdä uutta rikosta poikaansa vastaan, uhrin rooliin on ehdolla etsivä itse. Etsivän muuttuminen potentiaaliseksi uhriksi on hyvin yleistä kovaksi keitetystä salapoliisiromaanissa (Pyrhönen 1989, 21).

Syyllisen henkilöllisyyden salapoliisiromaani pitää salassa loppusivuille asti. Syyllinen on yleensä yksi epäillyistä, jotka rikoksen selvittely nostaa esille. *City of Glass* -romaanissa epäilyksen kohteeksi nousevat melkeinpä kaikki kirjan henkilöt vuorollaan. On epäiltävä Stillman seniorin uusivan rikoksensa poikaansa vastaan. Myöhemmin epäiltyjen listalta ei voi sulkea pois liioin Virginiaa ja Peteriä. He katoavat ilmoittamatta Quinnille tehtävän päättyneen. Ovatko he houkutelleet Quinin tieteen tahtoon tehtävään, joka tuhoaa hänet? Tähän viittaisi esimerkiksi se, että ottaessaan yhteyttä puhelimitse Quinniin ensimmäisen kerran Peter Stillman junior ikään kuin tietää, ettei puhu todellisen Paul Austerin kanssa, vaan Quinin kanssa: “‘And who do you want to speak to?’ ‘Always the same man. Auster. The one who calls himself Paul Auster.’” (CoG, 12.) On epäiltävä myös, että kirjan henkilönä esiityvällä kirjailija Paul Austerilla on jotakin tekemistä Quinin murtumisen kanssa. Hänen teoriansa Don Quijotesta oman kronikkansa käsikirjoittajana ja ohjaajana saa epäilemään, että hän kokeilee teoriansa toimivuutta käytännössä ja on järjestänyt Quinin näyttelemään etsivän roolia tarinaansa (Sorapure 1995, 84–85).

Kovaksi keitetystä salapoliisiromaanissa rikollinen ei toimi yksin, vaan usein on kyse salaliitosta (Cawelti 1977, 148–149). Quinin voi tulkita joutuneen salaisen juonen uhriksi. Paul Auster on kenties käyttänyt apureinaan muita kirjan henkilöitä. Esimerkiksi Virginian palvelijan miehellä voi olla osuutta salaliittoon, koska hän on suositellut Paul Austerin etsivätoimistoa Virginialle. Salaliittoon voi kuulua myös henkilö, joka romaanin lopussa tuo päivittäin ruokaa Stillmanien tyhjän asunnon pieneen huoneeseen sulkeutuneelle Quinnille.

*City of Glass* -romaanin henkilöiden joukossa on myös petollinen nainen. “Femme fatelen tunnistaa epätavallisesta kauneudesta ja seksuaalisesta viehätysvoimasta” (Pyrhönen 1989, 22). Virginia ei pyri peittelemään naisellisuuttaan, ja Quinn tuntee vetoa Virginiaa kohtaan.

The woman was thirty, perhaps thirty-five, average height at best, hips a touch wide, or else voluptuous, depending on your point of view; dark hair, dark eyes, and a look in those eyes that was one self-contained and vaguely seductive. She wore a black dress and very red lipstick. (CoG, 16.)

He watched her leaving the room and once again he found himself imaging what she would look like without any clothes on. Was she somehow coming on to him, he wondered, or was it just his own mind trying to sabotage him again? (CoG, 36.)

Ensimmäisen vierailun jälkeen Quinnin tehdessä lähtöä Stillmanien talosta Virginia suutelee häntä ja pyytää luottamaan häneen: "It's very important that you believe me" (CoG, 37). Quinn tulkitsee suudelman ja pyynnön lupaukseksi enemmänstä. Kovaksi keitetystä dekkarissa seksi on nautinnon väline, mutta merkitsee myös riskiä tulla petetyksi. Petollisuus onkin yksi salapoliisiromaanin keskeinen teema. (Cawelti 1977, 148, 153.) Virginian voi tulkita pettävän Quinnin – jos ei naisena, niin ainakin asiakkaana. Hän katoaa kertomatta Quinnille. On myös mahdollista, että Virginia antaa tietoisesti Quinnille tehtävän, joka ei johda mihinkään. Kun Quinn pyytää Virginiaa näyttämään kirjeen, jonka Stillman senior on pojalleen sairaalasta lähettänyt ja jossa hän on uhkaillut poikaansa, Virginia sanoo antaneensa kirjeen poliisille. Hänellä ei ole kirjeestä kopiota, mutta hän lupaa yrittää toimittaa sen Quinnille. Quinn ei kuitenkaan saa koskaan nähdä uhkauskirjettä – jos sitä on koskaan kirjoitettukaan.

### *Roolit hämärtyvät*

Romaanin edetessä selkeät roolijaot lakkaavat. Esimerkiksi Quinn ei välttämättä olekaan niin kovaksi keitetty kuin hän itselleen uskottelee. Hän ei esimerkiksi ole kyyninen ja väkivaltaan paatunut (vrt. Cawelti 1977, 152). Kovaksi keitetyn etsivän valitsema vaatimaton elämäntyyli ilmaisee kapinaa tavanomaisuutta kohtaan (mts. 144). Kapina on halua muuttaa jotakin ja edellyttää näin vahvaa tahtoa elää. Quinnin elämäntyyli ei ole kapinaa, vaan tapa selviytyä suuresta menetyksestä. Hän on menettänyt läheisimmimmät ihmissuhteensa eikä enää tunne suuria odotuksia elämää kohtaan. Hänelle riittää, että hän on hengissä.

He no longer wished to be dead. At the same time, it cannot be said that he was glad to be alive. But at least he did not resent it. He was alive, and the stubbornness of this fact had little by little begun to fascinate him – as if he had managed to outlive himself, as if he were somehow living posthumous life. (CoG, 6.)

Quinnin elämäntapa ei ehkä olekaan selkeän valinnan tulos. Hän ei elä vapaaehtoisesti yksin. Hänellä on ollut perhe, ja hän kaipaakaan edelleen vaimoaan ja poikaansa, vaikka



onkin opetellut olemaan ajattelematta heitä. Poikamieselämä ei ole kapinaa perheinstituutiota vastaan vaan elämän traagisuutta. Quinn on kateellinen Austerille tämän kauniista kodista, vaimosta ja lapsesta.

Quinnin kirjoitusharrastuksen voi tulkita paitsi salaiseksi intohimoksi, joka kertoo etsivän erikoisesta persoonasta, myös ainoaksi asiaksi, jolla Quinn voi pitää yllä omanarvontuntoaan: "He had continued to write because it was only thing he felt he could do" (CoG, 5).

Quinn pitäytyy kirjoista tutuissa etsivän toimintatavoissa, koska ei tunne muita. Hän kuitenkin huomaa kirjojen toimintamallit pätemättömiksi todelliseen maailmaan sovellettuina:

But these facts of the past seemed to have no bearing on the facts of the present. Quinn was deeply disillusioned. He had always imagined that the key to good detective work was a close observation of details. The more accurate the scrutiny the more successful the result. The implication was that human behavior could be understood, that beneath the infinite facade of gestures, tics, and silences, there was finally a coherence, an order, a source of motivation. But after struggling to take in all these surface effects, Quinn felt no closer to Stillman [senior] than when he first started to following him. (CoG, 80.)

Quinnin sitkeysikään toivottaman tapauksen kimpussa ei välttämättä ole etsivän kunniakkuutta, vaan pikemminkin kohtalo:

It was fate, then. Whatever he thought of it, however much he might want it be different, there was nothing he could do about it. He had said yes to a proposition, and now he was powerless to undo that yes. That meant only one thing: he had to go through with it. (CoG, 133.)

Quinnille etsiväleikistä tulee elämän ainoa sisältö, hän elää tapauksen ehdoilla. Hänen elämässään ei ole mitään muuta. Paul Austeriksi ryhtyminen takaa täydellisen tehtävälle omistautumisen: Quinn ei voi päästää ajatuksiaan harhailemaan, koska voi samastua Austeriin vain etsivänä; hän ei voi samastua Austeriin ihmisenä, koska hän ei tiedä Austerin persoonasta mitään. Quinnille Auster on olemassa vain raameina:

To be Auster meant being a man with no interior, a man with no thoughts. To be Auster meant being no thoughts available to him, if his own inner life had made inaccessible, then there was no place for him to retreat to. As Auster he could no summon up any memories as fears, any dreams or joys, for all these things, as they

pertained to Auster, were a blank to him. He consequently had to remain solely on his own surface, looking outward for austenance. (CoG, 75.)

Quinnin yliampuva etsivän toiminta ironisoi kovaksi keitetyn etsivän työtä. Omien ajatustensa lisäksi Quinn muun muassa menettää asuntonsa pitäytyessään tiukasti tehtävässään. Stillman seniorin kadotessa Quinn kokee ”kadottavansa puolet minästään” (CoG, 110). Todellinen kovaksi keitetty etsivä ei koskaan menetä työssään sieluaan.

Salapoliisiromaanissa on oltava sankari, mutta Quinn ei ole todellinen etsiväsankari (vrt. Caillois 1983, 12). Hän epäonnistuu tehtävässään. Hän ei ratkaise mysteeriä, vaan pikemminkin löytää niitä koko ajan lisää. Hänestä itsestään tulee hänelle mysteeri.

Romaanissa ei ole selkeää rikosta, joten ei myöskään selkeää uhria tai rikollista. Mahdollisuus heidän ilmaantumiseensa on koko ajan olemassa, mutta heitä ei koskaan henkilöidä. *City of Glass* esittelee epäiltyjä, mutta heistä kukaan ei paljastu rikolliseksi. Virginiakaan ei ole stereotyyppinen petollinen nainen. Hän on viehättävä, muttei tavanomaisen kovaksi keitetyn salapoliisiromaanin paha nainen. Sitä paitsi hän on tummuudessaan yleensä vaaleana kuvatus petollisen naisen vastakohta (vrt. Cawelti 1977, 153). Virginian petollisuuskin on kyseenalaistettava. Romaanissa *City of Glass* naisen ja etsivän välille ei synny syvää luottamussuhdetta – ei edes seksuaalista suhdetta, kuten niin monessa kovaksi keitetystä dekkarista, ja siksi onkin ehkä liioiteltua sanoa Virginian pettävän Quinnin. Ainakaan tahallista petosta ei voi todistaa. Virginia ei osoittaudu murhaajattareksi tai syylliseksi mihinkään muuhunkaan laittomuuteen. Quinn alkaa itsekin epäillä tulkinneensa tilannetta liiaksi salapoliisiromaanin konventioiden kautta:

Although the memory of the kiss was still sharp in Quinn`s mind, there had been no further romantic developments. At first, Quinn had expected something to happen. After such a promising start, he felt certain that he would eventually find Mrs. Stillman in his arms. But his employer had rapidly retreated behind the mask of business and not once had referred to that isolated moment of passion. Perhaps Quinn had been misguided in his hopes, momentarily confusing himself with Max Work, a man who never failed to profit from such situations. (CoG, 77.)

Lajityypin kannalta on hyvin ironista, että Peter suorastaan tyrkyttää vaimoaan Quinnille: “[...] if you are nice to Virginia she will let you fuck her. It would make me happy.” (CoG, 24–25.)

Virginia Stillman edustaa petollisen naisen roolia, mutta yhtä epäselvästi ja kategorioita horjuttaen kuin kaikki muutkin *City of Glass* -romaanin henkilöt esittävät salapoliisigenren keskeisiä rooleja. Roolit ovat aluksi tunnistettavissa, mutta käyvät teoksen edetessä yhä epäkonventionaalisemmiksi. Tässä on jälleen nähtävissä, että romaanilla on selkeä yhteys metafyyssiseen eli antisalapoliisiromaanin, joka Pyrhösen mukaan melkein poikkeuksetta hämärtää salapoliisikirjallisuuden yleensä niin selkeät roolit (Pyrhönen 1994, 42).

Konventionaalisten genren roolien horjuttamisella voi olla muitakin funktioita kuin osoittaa roolit sovituuksi, fiktiivisiksi. Roolien hämärtyminen voi viestittää metafyyssissä eli antisalapoliisikirjallisuudessa käsityksestä, ettei minuuden ongelma ole ratkaistavissa. Esittämällä salapoliisiromaanin yleensä hyvin kaavamaisesti käyttäytyvät henkilöt rooliensa vastaisina metafyyssinen eli antisalapoliisiromaanin tahtoo ikään kuin näyttää, että kaikki minuudet ovat tehtyjä, sovittuja.

## **ETSINTÄ LAAJENEE**

### **1. Kolmas tarina**

Romaanissa *City of Glass* perinteiset salapoliisiromaanin roolit hämärtyvät. Kyse on edelleen etsinnästä ja romaanista löytyy etsivähahmoja, mutta etsintä muuttuu epäkonventionaaliseksi, se laajenee. Etsinnän kohde muuttuu, ja etsivän hahmo muuttuu kohteen myötä. Etsivän hahmo siis laajenee ja saa uusia merkityksiä. Etsinnän muuttumista on mahdollista hahmotella tarkastelemalla *City of Glass* -romaanin Tzvetan Todorovin salapoliisiromaanin tarinarakennetta koskevan teorian valossa.

Todorovin mukaan klassisessa etsivätarinassa on aina kätkeyty tai hukattu tarina, toisin sanoen rikos (the story of crime) sekä tämän kätkeytyn tarinan “jälleenrakentamisesta” kertova erillinen tarina, tarina rikoksen ratkaisun etsinnästä (the story of investigation). Todorovin jaottelu muistuttaa venäläisten formalistien tarina—juoni-jaottelua. Tarinaksi voidaan kutsua rikoksen tarinaa ja juoneksi etsintää. (Todorov 1977, 44–46.) Jatkossa käytän kuitenkin Todorovin käsitteitä ensimmäinen tarina eli rikoksen tarina ja toinen tarina eli etsinnän tarina.

Etsinnän tarina on salapoliisiromaanissa tärkeämmässä asemassa kuin rikoksen tarina. Usein tarinaa kertoo etsivän ystävä, joka avoimesti myöntää kirjoittavansa kirjaa. Etsinnän tarina onkin oikeastaan selitys sille, kuinka kirja kirjoitettiin. Etsinnän tarina on tarina kirjasta. Rikoksen tarina kertoo, mitä todella tapahtui, etsinnän tarina selittää, kuinka kertoja tai lukija tulee siitä tietämään. (Mts. 44–46.)

Romaani *City of Glass* perustuu etsinnän tarinalle. Quinin tarinaa kertoo nimetön kertoja. Kertoja ei kuitenkaan tunne Quinia. Kertojalla on käytössään vain ystävänsä kirjailija Paul Austerin kertomus Quinnista sekä Quinin muistikirja. Henkilön jälkeensäjättämien muistiinpanojen perusteella kerrottu tarina ei ole kirjallisuudessa uusi keksintö. *City of Glass* -romaanin voi katsoa parodioivan tätä löydetyn teoksen pohjalta kirjoitetun kirjan aihetta: yleensä löydettyjen muistiinpanojen perusteella kirjoitetuksi väitetty kertomus on koherentti, *City of Glass* -romaanissa kertoja ei onnistu pitämään kertomustaan kasassa. Syynä epäonnistumiseen on kertojan yritys kertoa Quinin etsinnän tarina salapoliisiromaanin konventioiden mukaisena.

Kertoja myöntää kertovansa tarinaa, mutta tekee sen vasta kirjan lopussa. Ensimmäisen kerran kertoja paljastaa olemassaolonsa toiseksiviimeisessä luvussa. Hän esittelee itsensä tekijäksi: “The account of this period is less full than the author would have liked.” Vasta viimeisillä sivuilla kertoja käyttää itsestään ensimmäistä persoonaa ja kertoo, kuinka tarina syntyi:

[...] the red notebook was lying on the floor. Auster picked it up, looked through it briefly, and said that it was Quinn`s. Then he handed it to me and said that I should keep it. [...] I have followed the red notebook as closely as I could, and any inaccuracies in the story should blame on me. There were moments when the text

was difficult to decipher, but I have done my best with it and have refrained from any interpretations. (CoG, 158.)

*City of Glass* -romaanissa ei kerrota konventionaalista rikoksen tarinaa. Romaani ei kerro selvästi, mitä tapahtui, vaan ainoastaan mahdollisuudesta, että jotakin on tapahtunut tai tulee tapahtumaan.

Quinn katsoo menneeseen ja haluaa tietää Stillman seniorin taustoja tutkiakseen hänen vaikuttimiaan jo tapahtuneeseen ja ainakin osittain selvitettyyn rikokseen. Quinn lukee Stillmanin kirjoittamia julkaisuja ja käy lopulta keskusteluja tämän kanssa. Quinn yrittää selvittää rikoksen motiiveja – rikos itsessään ja sen tekijä on jo siis selvitetty aiemmin. Tämän rikoksen – tarinan – Quinn onnistuu joten kuten ratkaisemaan. Hän saa tietää, miksi Stillman senior lukitsi poikansa kielettömyyteen. Selityksen Quinn saa siitä, mitä Stillman ajattelee kielestä ja maailmasta. Quinn ei kuitenkaan ole itsekään aivan varma siitä, onko hän lopulta ratkaissut mitään: “He wondered if the case was really over or if he was not somehow still working on it” (CoG, 155). Stillmanin antamat selitykset tuntuvat herättävän Quinnissa vain lisää kysymyksiä.

Vanhan rikoksen tarinan ohella romaanissa uusi rikoksen tarina on olemassa implisiittisesti, mutta sitä ei kirjassa paljasteta. Stillman seniorin tekemän rikoksen ja hänen mahdollisesti uusivan rikoksen ohella romaanissa voi tulkita olevan muitakin rikoksia. Kertojan mielestä kirjailija Paul Auster syyllistyy huonoon käytökseen: “As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout” (CoG 158). Kertoja syyttää Austeria Quinnin epäselvästä kohtalosta ja katoamisesta. Quinnin ahdinkoon voivat olla syyppäinä myös muut, mahdollinen on esimerkiksi jo aiemmin esitetty salaliittoteoria. Kertoja syyllistyy kertomaan Quinnin tarinan väärässä genressä ja niin edelleen. Selkeän rikoksen tarinan puuttuessa *City of Glass* on kuin jalkapuoli salapoliisiromaani, joka nilkuttaa vaivalloisesti eteenpäin. Kukaan ei koskaan saa tietää, mitä oikeastaan tapahtui, tapahtuiko tahallinen rikos tai rikoksia vai jäivätkö ne tapahtumatta.

Rikoksen tarina ei salapoliisiromaanissa tunnusta koskaan kirjallista olemustaan (Todorov 1977, 44–46). Se on tarina siitä, mitä tapahtui todella. Romaani *City of Glass* horjuttaa salapoliisiromaanin konventiota, koska siinä rikoksen tarina osoitetaan

fiktioksi. Rikoksen tarina paljastuu tarinaksi, sen todellinen luonne kyseenalaistetaan. Fiktiivisyys paljastuu rikoksen ratkaisemattomuudessa. Ei ole selvää, mikä rikos on, ja onko sitä ylipäättään olemassa. Vaatimus rikoksen sisältymisestä romaaniin tulee salapoliisiromaanin konventioista, joita romaani *City of Glass* näyttää noudattavan. Jos romaani ei väittäisi millään tavoin kuuluvansa salapoliisikirjallisuuden genreen, olisi kysymys rikoksesta epärelevantti. Kun romaani kuitenkin yrittää pitää kiinni konventioista, tahtoo Quinn (ja lukija) löytää siitä rikoksen tarinan. Rikos perustuu siis tulkintaan ja tulkintaa ohjaavat sekä Quinin että lukijan tapauksessa genren konventiot, jotka ovat sovittuja, keksittyjä – siis fiktiivisiä. Sekä Quinn että lukija huomaavat konventiot lopulta sovituiksi.

*City of Glass* -romaanin on mahdollista tulkita myös siten, että siinä esiintyy kolmas tarina. Väljästi tulkiten Quinin etsinnän tarinaa voi pitää konventionaalisen etsinnän tarinana, Stillman seniorin tarinaa rikoksen tarinana. Kun Quinn saa selville Stillmanin motiivit vanhaan rikokseen, rikollisen tarina on selvitetty ja kerrottu, ainakin se muuttuu merkityksettömäksi viimeistään silloin, kun Stillman katoaa. Myös etsinnän tarina loppuu. Alkaa uusi tarina, joka kertoo Quinnista ja hänen henkilökohtaisesta etsinnästään. Tämä on romaanin tarinoista keskeisin. Etsintä muuttuu salapoliisiromaanin konventionaalista etsinnästä aivan muuksi: Quinn ei enää etsi rikollisen tarinaa, vaan omaa tarinaansa, omaa itseään. Tässä kohtaa *City of Glass* irtoaa salapoliisigenrestä, vaikei Quinn sitä ymmärräkään. Quinn luulee ensin työskentelevänsä yhä etsivän ominaisuudessa Stillmanin jutun kimpussa. Myöhemmin hän tuntee tarinansa olevan lopussa: “He had come to the end of himself. He could feel it now, as though a great truth had finally dawned him. There was nothing left.” (CoG, 149.) Tarina onkin lopussa, mutta vain mihinkään johtamattoman konventionaalisen salapoliisiromaanin etsinnän tarinana. Quinin todellinen, henkilökohtainen tarina on vasta alkamassa. Hän on tähän saakka elänyt väärässä tarinassa, toisten tarinoissa. Hän on yrittänyt elää Max Workin ja Paul Austerin, toisin sanoen etsivän, tarinassa. Lopulta hän ymmärtää erehdyksensä: “In his heart, he realized that Max Work was dead” (CoG, 153.) Hän luopuu myös William Wilsonistaan: “The two William Wilsons cancelled each other out, and that was all. Quinn waved good-bye to them in his mind.” (CoG, 153.) Hän myös ymmärtää, että etsivän identiteetin omaksuessaan hän ei elänyt oikeaa

elämää, vaan yritti elää todeksi tarinaa: “He tried to think about the life he had lived before the story began” (CoG, 153).

Kolmatta tarinaa voi kuvata myös tuhon tarinaksi, kuten Norma Rowen Quinnin etsintää nimittää. Rowenin mukaan tuhon tarina alkaa, kun seuraaja jää ilman seurattavaa eli Stillman senior katoaa ja kun Quinn tapaa Austerin, jonka olemassaolon hän on kieltänyt. (Rowen 1991, 229.) Quinn alkaa elää omassa tarinassaan, mutta tarinan on määrä päättyä, kun punaisen muistikirjan sivut loppuvat. Quinn ymmärtää hukkuneensa väärin tarinoihin, keskittyneensä oman tarinansa kannalta epäoleellisiin asioihin: “He regretted having wasted so many pages at the beginning of the red notebook, and in fact felt sorry that he had bothered to write about the Stillman case at all” (CoG, 156).

Kolmannen tarinan keskeisyyden vuoksi sen merkitys *City of Glass* -romaanin tulkinnalle on oleellinen. Romaani on yhtä kuin Quinnin tarina, hänen henkilökohtainen etsintänsä. Quinnin oman identiteetin etsintä liittyy vahvasti kieleen. Romaanin sisältämän kielen problematiikan tutkimisen kautta voi yrittää hahmottaa kolmannen tarinan merkitystä. Stillman seniorinkaan suhdetta kieleen ei voi jättää huomiotta, koska sillä on suuri vaikutus siihen, miten Quinn kokee kielen ja sitä kautta itsensä.

## 2. Stillman senior etsii kieltä

### *Lasikaupunki ja Henry Dark*

*City of Glass* -romaanin kolmas tarina käsittelee kielen mahdollisuuksia. Quinn etsii todellista, aitoa kieltä ja sen kautta omaa identiteettiään. Kielen mahdollisuuksien pohtiminen on yksi *City of Glass* -romaanin keskeisimmistä teemoista. Sweeneyn mukaan tämä ei ole uutta salapoliisigenressä, sillä salapoliisigenre tutkii aina jollakin tavalla merkkejä ja niiden tulkitsemista (Sweeney 1990, 9–10). Kätketyn tarinan selvittäminen vaatii sekä etsivältä että lukijalta oleellisten merkkien erottamista epäoleellisista sekä näiden oleellisten merkkien merkitysten selvittämistä. Jo ensimmäiset salapoliisiromaanit korostivat kielen ja tulkinnan asemaa: “More

important, Dupin [Edgar Allan Poen etsivähahmo] can not only read [...] silent signs, but name them aloud” (mts. 9–10).

Russellin mukaan jo *City of Glass* -romaanin nimi viittaa kielen problematiikkaan. Russell sanoo nimen viittaavan Augustinuksen näytelmään *The City of Gold*. Augustinuksen näytelmä on uusplatoninen tutkielma, joka sisältää väitteen siitä, että on olemassa jokin pysyvä järjestys järjen ulkopuolella. Augustinuksen työ siis olettaa transsendentaalisen, dekonstruktionismin ja eritoten Derridan termein läsnäolon (presence). (Russell 1990, 72.) *City of Glass* tutkii tämän läsnäolon mahdollisuutta. Viittaamalla Augustinuksen kirjoitukseen *City of Glass* voi sisältää myös viestin siitä, että vastausten sijaan on tärkeämpää löytää oikeat kysymykset; tärkeämpää kuin löytää on etsiä. Augustinuksen mukaan totuus on löydettävissä, mutta hän painottaa sitä, että filosofia ei ole viisautta itseään, vaan väline sen etsimiseen (vrt. Salomaa 1935, 189–198).

Otsikko viittaa Russellin mukaan myös läpinäkyvyyteen. Omaksumalla Stillman seniorin tehtävän Quinnista tulee pyhiinvaeltaja, joka etsii merkitsijöiden ja merkittyjen vastaavuutta, toisin sanoen läpinäkyvää kieltä. (Russell 1990, 72.) Pascale-Anne Braultin mukaan *City of Glass* -nimi viittaa paitsi läpinäkyvyyteen ja kieleen täysin läsnäolevana itselleen myös särkyvyyteen ja potentiaaliseen maailmasta poissaolemiseen, jossa läpinäkyvyys korvataan rikkoutuneista lasinsirpaleista kuvastuvilla heijastuksilla (Brault 1998, 230–231). Merkitykset eivät siis ole pysyviä, vaan heijastusten ja peilailujen kautta syntyneitä, muuttuvia ja häilyviä. Tämä voisi vastata Derridan disseminaatio-käsitettä, jota hän käyttää tarkoittaessaan merkitysten jatkuvaa häilymistä (vrt. Eagleton 1983, 134). Pacen mukaan romaanin nimi voi viitata maailmaan, jossa kielestä on tullut muuri ihmisten välille: “The world becomes a giant city of glass with each person trapped in a room by him- or herself, where we can all see one another, but no one can hear a word that the other say” (Pace 1993, 2).

Romaanissa *City of Glass* Stillman senior etsii syntiinlankeemusta edeltänyttä pyhää kieltä. Hän on tutkinut aihetta yliopistossa ja julkaissut aiheesta tieteellisen teoksen. Saatuaan toimeksiannon Quinn aloittaa kunnan etsivän tavoin taustatietojen keräämisen



tutustumalla kirjastossa Stillman seniorin teokseen. Teos *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World* jakautuu kahteen osaan, "The Myth of Paradise" ja "The Myth of Babel". Ensimmäinen osa käsittelee tutkimusmatkailijoita, jotka Stillmanin mukaan löytäessään Amerikan uskoivat vahingossa löytäneensä paratiisin, toisen Eedenin puutarhan. Uuden maailman löytyminen loi Stillmanin mukaan toivoa siitä, että ihmiselämä voisi jälleen tulla syntiinlankeemuksesta huolimatta täydelliseksi. Stillmanin teoksen toinen osa käsittelee syntiinlankeemusta ja samalla kielen syntyä ja sen harhaantumista:

Adam`s one task in the Garden had been to invent language, to give each creature and thing its name. In that state of innocence, his tongue had gone straight to the quick of the world. His words had not been merely appended to the things he saw, they had revealed their essences, had literally brought them to life. A thing and its name were interchangeable. After the fall, this was no longer true. Names became detached from things; words devolved into a collection of arbitrary signs; language had been severed from God. (CoG, 52.)

Teoksen toinen osa sisältää myös Henry Darkin teorioita kielestä. Stillman esittelee Henry Darkin bostonilaiseksi papiksi, joka syntyi Lontoossa 1649 ja kuoli Amerikassa 1691. Stillmanin mukaan Henry Dark toimi runoilija John Miltonin yksityissihteerinä ja kehitti Miltonin lankeemustulkintaa painottaen kielen asemaa. Stillman sanoo Henry Darkin pamfletin *The New Babel* tuhoutuneen tulipalossa. Stillman on onnistunut löytämään yhden kappaleen, joka on tiettävästi ainoa säilynyt. Todellisuudessa Henry Darkia ei ole ollut olemassa, vaan hän on vain Stillmanin salanimi, jonka suojissa Stillman on uskaltanut esittää radikaaleja ajatuksiaan joutumatta niistä tilille.

Stillman sanoo Henry Darkin nimen omaavan salaisen merkityksen. Stillman pyytää Quinnia arvaamaan, mihin nimikirjaimet voisivat viitata. Ensimmäiseksi Quinn arvelee niiden viittaavan kirjailija Henry David Thoreauhun. Arvaus ei ole huono, sillä Brault tulkitsee Henry David Thoreauun mieheksi, joka "jätti siviilisaation, koska toivoi näin löytävänsä alkuperäisemmän ja aidomman kielen ja elämän" (Brault 1998, 233). Määritelmä sopii myös Stillmaniin, joka on yrittänyt saada poikansa omaksumaan aidon ja alkuperäisen kielen eristämällä tämän kielestä, toisin sanoen sivistyksestä. Myös Stillman itse viettää hyvin askeettista ja eristäytyneitä elämää etsien lankeemusta edeltänyttä puhdasta kieltä.

Stillman ei kuitenkaan viittaa nimikirjaimilla Henry David Thoreauhun. Quinin seuraava arvaus on, että H tarkoittaa Herakleitosta, itkevää filosofia, ja D Demokritosta, nauravaa filosofia. Tämäkään arvaus ei osu kohdalleen, mutta myös se sisältää Braultin mukaan viittauksen kielen mahdollisuuksiin. Brault tulkitsee Herakleitoksen tulemisen (becoming) filosofiksi ja Demokritoksen atomismin keksijäksi. Filosofiparin voisi Braultin mukaan tulkita kuvaavan kahta eri teoriaa kääntämisestä. Ensimmäinen teoria on teoria kääntämisestä, jossa kaikki muuttuu (Roman Jacobsonin termein intersemiotic translation) ja toinen kääntämisestä, jossa käänös tapahtuu sana sanalta (interlingual translation). (Mts. 233.)

Herakleitos tulkitsee maailman olevan lakkaamattomassa muutoksen tilassa, jossa staattinen oleminen on harhaa. Muutoksella on kuitenkin tietty lakinsa, jonka filosofian avulla voi oppia tuntemaan. Demokritokselle maailma on pysyvämpi, jaettavissa atomeihin. Demokritokselle maailma on syy-suhteen-lain alainen. (Salomaa 1935, 26–30, 39–42.) Voidaan tulkita, että Herakleitos edustaa sattuman kannattajaa ja Demokritos rationaalista ajattelua, jossa sattumalle ei jää sijaa. Viittaamalla Demokritokseen ja Herakleitokseen *City of Glass* -romaanin voi tulkita tuovan esiin ihmisen ikuisen kamppailun rationaalisen ja irrationaalisen, pysyvyyden ja muutoksen välillä. Sama vastakohtaisuuksien, läpinäkyvyyden ja heijastusten taistelu toistuu kielessä.

Henry Darkin nimikirjaimet viittaavat Stillman seniorin mukaan Humpty Dumptyyn (suom. Tyyristyllerö), Lewis Carrollin kirjassa *Alice`s Adventures Through The Looking Glass* (1872) esiintyvään ihmismäiseen rikkoontuneeseen munaan, josta Liisa on jo ennen tapaamista kuullut runon:

*“Humpty Dumpty sat on a wall:  
Humpty Dumpty had a great fall.  
All the King`s horses and all the King`s men  
Couldn`t put Humpty Dumpty in his place again.”*  
(Carroll 1962, 268.)

Stillman pitää Humpty Dumptyä eräänlaisena profeettana, joka näki pelastuksen olevan siinä, että sanat vastaavat tarpeita. Humpty Dumpty on Stillmanin mukaan ihmisen tavoin langennut; hän on pudonnut muurilta ja rikkoontunut. Auttamalla Humpty

Dumptya, toisin sanoen saamalla munan taas ehjäksi, ihminen auttaa itseään. Humpty Dumpty, rikkoontunut muna, symboloi alkuperäistä yhtenäisyyttä (Brault 1998, 233). Yhtenäisyys on kielen sekä ihmisen identiteetin yhtenäisyyttä, joka on Stillmanin mukaan nykyisestä maailmasta kadonnut, mutta löydettävissä uudelleen.

Henry Darkin – siis Stillmanin – teoria kielestä perustuu siihen, että Baabelin tornin tarina on ennustus, jonka mukaan ihmisten olisi mahdollista “kääntämällä lankeemus nurin” saavuttaa todellinen kieli ja ehjä identiteetti:

If the fall of man also entailed a fall of language, was it not logical to assume that it would be possible to undo the fall, foreverse its effects by undoing the fall of language, by striving to recreate the language that was spoken in Eden? If man could learn to speak this original language of innocence, did it not follow that he would thereby recover a state of innocence within himself? [...] Therefore, Dark contended, it would indeed be possible for man to speak the original language of innocence and to recover, whole and unbroken, the truth within himself. (CoG, 57.)

Stillman alias Henry Dark tekee perusteltuja laskelmia ja väittää, että uusi Baabel alkaisi kohota Amerikkaan vuonna 1960. Vuosi on sama, jona Stillman sulkee poikansa pimeään huoneeseen. Hän ilmeisesti uskoo, että saastuneesta ja langenneesta kielestä eristäminen saattaisi lapsen viattomuuden tilaan, josta syntyisi todellinen kieli ja ehjä persoonallisuus. Peter junior itse muotoilee isänsä tehtävän Jumalan kielen etsinnäksi: “The father talked about God. He wanted to know if God had a language.” (CoG, 23.)

### *Instrumentaalinen kieliteoria*

Stillman-nimi viittaa hiljaisuuteen (engl. still, ‘hiljainen’). Stillman senior on hiljainen mies. Hän elää eristettyä elämää eikä antaudu helposti keskusteluun vieraiden kanssa: “I’m sorry, but it won’t be possible for me to talk to you. [...] you must understand that I’m not in the habit of talking to strangers.” (CoG, 88–89.)

Stillman-nimi viittaa myös liikkumattomuuteen (engl. still, ‘liikkumaton’). Stillman senior pyrkii löytämään aidon, alkuperäisen ja läpinäkyvän, toisin sanoen pysyvän ja jossakin mielessä liikkumattoman kielen. Hän on havainnut, ettei kieltä voi enää käsittää

ehjäksi järjestelmäksi. Hän on kuitenkin vakuuttunut siitä, että kielen on mahdollista tulla jälleen läpinäkyväksi; merkitsijät ja merkityt voivat vastata toisiaan, merkitys voi olla välittömästi läsnä merkissä. Stillman ei siis suostu hyväksymään disseminaatiota. Stillman haluaa palata viattomaan ja alkuperäiseen kieleen, pysyvyyteen. Derrida sanoo metafyyssisen ajattelun, toisin sanoen kiistattomiin perusteisiin tukeutuvan ajattelun, juurtuneen hyvin syvälle ihmisen historiaan. Sitä ei voida kokonaan kieltää. Ihminen ei vielä ole siihen valmis, vaan hän kaipaa pysyviä perusteita. (Eagleton 1983, 132.) Stillmanin kaipuu on hyvin pakottavaa. Stillman myös uskoo Jumalaan, jota dekonstruktion mukaan onkin aikojen kuluessa ehdotettu yhtenä mahdollisena transsendentaalisen merkitsijän ja merkityn rooliin, toisin sanoen sekä kaikille muille merkeille merkityksen antavaksi merkiksi että perustavaksi ja kyseenalaistamattomaksi merkitykseksi, johon kaikkien muiden merkkien voitaisiin ajatella viittaavan (vrt. mts. 131).

Keskustellessaan Stillman seniorin kanssa Quinn saa vahvistusta Stillmanin teoksesta lukemilleen asioille. Stillman kokee ihmisen kadottaneen kielen myötä tarkoituksensa: “You see, the world is in fragments, sir. Not only have we lost our sense of purpose, we have lost the language whereby we can speak of it.” (CoG, 92.) Stillman on ottanut omaksi tehtäväkseen koota sirpaloituneen maailman. Hän yrittää kehittää uutta kieltä:

“A language that will at last say what we have to say. For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. And yet our words have remained the same. They have not adapted themselves to the new reality. Hence, every time we try to speak of what we see, we speak falsely, distorting the very thing we are trying to represent. It’s made a mess of everything. But words, as you yourself understand, are capable of change.” (CoG, 93.)

Stillman senior etsii ratkaisua kielen eheytymiseen sanojen tasolta. Stillman pitää avaimena ratkaisuun sitä, että sanat kykenevät muuttumaan. Stillman demonstroi sanojen muutoskykyä antamalla esimerkiksi sanan *sateenvarjo*. Sateenvarjo ei ole pelkkä esine, vaan sillä on tietty tarkoitus. Stillmanin mukaan se, että jollakin esineellä on tarkoitus, merkitsee sitä, että se osoittaa ihmisen tahtoa. Ratkaiseva kysymys Stillmanin mielestä on kuitenkin se, mitä tapahtuu, kun esine ei enää täytä tarkoitustaan.

Rikkinäistä sateenvarjoa sanotaan edelleen sateenvarjoksi, vaikka tämä Stillmanin mielestä on paha virhe, josta kaikki ongelmat saavat alkunsa:

“Because it can no longer perform its function, the umbrella has ceased to be an umbrella. It might resemble an umbrella, it might once have been an umbrella, but now it has changed into something else. The word, however, has remained the same. Therefore, it can no longer express the thing. It is imprecise; it is false; it hides the thing it is supposed to reveal. And if we cannot even name a common, everyday object that we hold in our hands, how can we expect to speak of the that truly concern us?” (CoG, 93–94.)

Stillmanille esine on yhtä kuin sen funktio. Kun esine lakkaa täyttämästä tehtäväänsä, se ei enää ole se esine, se ei enää ole se sana. Jeffrey T. Nealonin mukaan Stillmanin käsitys maailmasta on instrumentaalinen. Nealon löytää Stillmanin sateenvarjo-analyysistä selvän yhtymäkohdan Heideggerin filosofiaan. Nealon katsoo Stillmanin analyysin jäljittelevän Heideggerin kuuluisaa vasara-analyysia. (Nealon 1996, 100; ks. myös Heidegger 1995, 98–103.)

Heideggerin mukaan esine paljastaa olemuksensa vain sen käyttötarkoituksen kautta. Heidegger sanoo, että vasaraa käytettäessä se paljastaa valmiutensa erilaisiin käyttötarkoituksiin (saks. zuhanden, engl. ready-to-hand, suom. käsilläolo) eikä niinkään sitä, että se on käytettävissä yhteen tarkoitukseen (saks. vorhanden, engl. present-to-hand, suom. esilläolo). (Heidegger 1995, 98–99; Nealon 1996, 100; von Herrman 1998, 118.) “[...] we must use the thing if we are to see that its essence lies in its multiple potentials for other uses” (Nealon 1996, 100–101). Esineen rikkoutuessa sen todellinen olemus tulee selvimmän esiin. Silloin esine näyttää ikään kuin putoavan teoreettisesta yhden käyttötarkoituksen olemuksesta takaisin alkuperäiseen erilaisten käyttötarkoitusten valmiuteen (Heidegger 1996, 102–103; Nealon 1996, 101). Nealonin mukaan myös merkit ovat “ready-to-hand”. Ne viittaavat erilaisiin mahdollisuuksiin itsensä ulkopuolelle: “[...] presence is always derived from a realm of multiple possibility.” (Nealon 1996, 101–102.)

Heideggerin teoria helpottaa Nealonin mukaan selittämään Stillmanin omituista projektia. Koska kielen vaihtelu nimeää objektien olemusta, objektit eivät ole metafysisesti yhtenäisiä, vaan perustuvat vaihtelulle (primordial flux). Stillmanin projektin voi tulkita olevan jo täydellinen: kieli jossain mielessä jo vastaa maailman

olemusta. Stillman vain on ymmärtänyt väärin maailman olemuksen kuvittelemalla sen liian yksinkertaiseksi. Heideggerilainen tulkinta Stillmanin uuden kielen luomisesta antaa ymmärtää, että vaikka Stillman onnistuisi luomaan täydellisen kielen, se aina viittaisi itsensä ulkopuolelle. (Mts. 102.)

Stillman on tullut New Yorkiin nimeämään esineitä uudelleen. New York sopii hänen tarkoituksiinsa hyvin, koska se on hänen mielestään kaikkein toivottomin paikka, täynnä roskia ja särkyneitä tavaroita, siis tarkoituksensa menettäneitä esineitä. Brault on tulkinnut *City of Glass* -romaanin New York -näkökulmasta, erityisesti amerikkalaisuuden sekä kielen ja kääntämisen mahdollisuuksien problematisoinnin kautta. Amerikkaa on (muidenkin kuin Austerin romaanihenkilön mukaan) pidetty luvattuna maana, Eedenin kaltaisena paratiisina. *City of Glass* voidaan lukea joko kritiikkinä ajatusta vastaan tai uudelleenkirjoitettuna (rewrite) tekstinä luvattuna maasta; Amerikka voidaan nähdä dekonstruktion luvattuna maana:

Instead of America as *the* promised land for the chosen people of the Judeo-Christian world, it would be, so the argument might go, *a* promised land of deconstruction. Instead of America as the fusion of a determinate people, land, and language, it would be a promised land of immigration, difference, diversity, and translation, a land of multiplicity of languages and cultures, a land of a new Babel. (Brault 1998, 229.)

*City of Glass* -otsikko voi Braultin mukaan viitata kielen ja sen läpinäkyvyyden lisäksi joko paikkaan, jossa ihminen voi löytää oman läpinäkyvän kielensä tai paikkaan, jossa ihmisen tulee oppia puhumaan vieraita kieliä. Tässä paikassa ihminen ei voi koskaan olla itselleen täysin läsnä, vaan joutuu tulkitsemaan itseään heijastusten ja taittumisten välityksellä. (Mts. 231–232.) Tällaiseksi Stillman kokee maailman, ja etenkin New Yorkin.

Quinn alkaa lopulta uskoa Stillmanin vakuutteluja. Hän alkaa Stillmanin tavoin ajatella, että oikeat sanat ovat löydettävissä. Hän ei tiedosta etsintänsä muuttumista, mutta siitä kertoo esimerkiksi se, että Quinn käyttää vain kuuromykältä ostamaansa kynää; Rowen on tulkinnut tämän osoitukseksi siitä, että Quinn on liukunut Stillmanin pakkomielteenomaiseen maailmaan, omaksunut tämän tehtävän. Kuuromykältä ostetun

kynän käyttäminen voisi Rowenin mukaan viitata myös teoriaan, jonka mukaan syntiinlankeemusta edeltänyt kieli on nonverbaalista, merkkikieltä. (Rowen 1991, 229.)

Quinnin etsinnän muuttumisesta, Stillmanin tehtävän omaksumisesta, kertoo myös se, että Quinn alkaa itsekin kirjata muistikirjaansa Stillmanin keräämiä esineitä: “[...] he [took] note of Stillman`s gestures, describe each object he selected for his bag [...]” (CoG, 76). Quinn siis Stillmanin tavoin nimeää esineitä. Hän ei kuitenkaan anna rikkoontuneille ja tarkoitustaan vastaamattomille esineille uusia nimiä, vaan kuvaa niitä tuntemillaan sanoilla. Hän omaksuu Stillmanin tehtävän, muttei tämän teoriaa kielestä ja sen parantamisesta. Quinn alkaa etsiä omaa teoriaansa ja omaa metodologiaan kielen mysteerin selvittämiseksi. Quinn ei tule tietoiseksi tehtävästään oikeastaan ennen kuin hän sulkeutuu Peter juniorin huoneeseen. Hänen etsintänsä on kauan epämääräistä; hän luulee tietävänsä, mitä hän tekee, mutta perustelut eivät vakuuta edes häntä itseään. Quinn alkaa etsiä itseään salaa itseltään.

Derridan mukaan länsimainen filosofia on logosentristä:

[...] Western philosophy has been [...] ‘logocentric`, committed to a belief in some ultimate ‘word`, presence, essence, truth or reality which will act as the foundation of all our thought, language and experience (Eagleton 1983, 131).

Logosentrismillä tarkoitetaan kielen ensisijaisuutta (Savolainen 1988, 179). Ahokkaan mukaan Derrida ymmärtää “jaon merkin ilmaisutasoon (signifiant) ja merkitystasoon (signifié) ilmentävän [...] logosentristä ajattelua” (Ahokas 1982, 225). Russellin tulkinnan mukaan logosentrismi on Austerin trilogiassa assosioitavissa läheisesti patriarkaaliseen, isälliseen tekijyyteen (paternal authority): “Quinn`s unconscious denial of his creator`s presence suggests the loss of the Father, the ultimate authority and founder of logos – the world.” Russell tulkitsee Stillman seniorin, “isän”, varjostamisen tekijyyden etsinnäksi. Etsiessään logoksen luoja Quinn etsii samalla omaa luojaansa. (Russell 1990, 74.)

Quinn alkaa tutkiessaan Stillmania, “isää”, uskoa, että tämä omistaa avaimen takaisin aitoon logokseen (mts. 74). Quinn uskoo Stillmanin muistikirjan sisältävän kaikki

vastaukset arvoitukseen: “Quinn suspected that Stillman`s red notebook contained answers to the questions that had been accumulating in his mind [...]” (CoG, 73).

### 3. Quinn etsii itseään

#### *Etsivän tehtävä pakona*

Kovaksi keitetyn salapoliisiromaanin etsivä menee rikokseen sitoutumisessaan klassista virkaveljeään pitemmälle. *City of Glass* -romaanissa etsivän henkilökohtainen sitoutuminen tehtäväänsä korostuu entisestään: Quinnin tehtävä muuttuu rikoksen selvittämisestä Stillman seniorin tehtävän omaksumisen kautta, toisin sanoen aidon kielen etsimisestä, oman identiteetin arvoituksen ratkaisuyritykseksi.

Sorapuren tulkinnan mukaan Quinnin kuitenkin erottaa kovaksi keitetystä etsivästä ei niinkään oman identiteetin etsintä vaan päinvastoin hänen halunsa kadottaa itsensä. Quinn sitoutuu kyllä tehtäväänsä ja ratkoo sitä hyvin sisäfyysisesti vielä pääepäillyn kuoltua ja asiakkaan kadottua, mutta haluaa samalla kadottaa itsensä. Arvoitus on Quinn itse. Hän on hukannut minuutensa ja ponnistelee ollakseen sitä löytämättä. Perinteinen etsiväsankari on tasapainoinen ihminen, hänen on oltava, jotta rikos pysyy hänen ulkopuolellaan. Quinn on anti-etsivä, jonka epävarmuus estää arvoituksen ratkaisemisen. Tässä mielessä romaani sopii Tanin kategoriaan dekonstrukttiivinen antisalapoliisiromaani: taistelua ei enää käydä etsivän ja murhaajan välillä vaan etsivän ja todellisuuden välillä. Taistelu käydään etsivän ja hänen sisällään olevan murhaajan välillä. (Sorapure 1995, 76–77; vrt. Tani 1984, 76.)

Etsiväntyöstä tulee Quinnille kysymys identiteetistä. Ulkopuolinen arvoitus vapauttaa hänen sisäisen arvoituksensa. Dekonstrukttiivinen antisalapoliisiromaani kyseenalaistaa vakaan minuuden, joka on sekä etsivän työn että tekijyyden perusta. Omaksumalla muita identiteettejä Quinnin oma identiteetti fragmentoituu ja samalla identiteettien omaksuminen on keino välttää itsetutkiskelua. (Sorapure 1995, 77–78.) Kun omaksutut valeidentiteetit osoittautuvat toimimattomiksi, Quinn vihdoinkin luopuu niistä ja hyväksyy,



että hänen on etsittävä oma identiteettinsä. Quinn etsii siis lopulta itseään, omaa minuuttaan, ja hänen minuutensa on hyvin vahvasti sidoksissa kieleen jo senkin takia, että hän on fiktiivisyydestään tietoisin henkilö.

Usein etsivän nimi on avain hänen hahmoonsa (Pyrhönen 1989, 102). Quinn ei esiinny etsivänä omalla nimellään, vaan omaksuu itselleen etsivä Paul Austerin henkilöllisyyden. Kirjailijanakaan hän ei ole olemassa omana itsenään, vaan kirjoittaa salanimellä. Myös kirjojen etsiväsankarista, Max Workista, on tullut Quinnille läheinen, sijaiseläjä. Quinnilla ei siis ole suoraa suhdetta omaan itseensä, vaan hänen minuutensa kätkeytyy valepukujen alle. Hän voi elää vain omaksumalla itselleen uusia nimiä, uusia identiteettejä, koska on vieraantunut omasta nimestään, toisin sanoen kielestä, joka mahdollistaa hänen identiteettinsä.

Daniel Quinn on valinnut pseudonyymikseen William Wilson -nimen. Hän selittää nimen valintaansa sillä, ettei hän ole enää sama kokonainen Quinn kuin silloin kun vielä kirjoitti runoja. Hänen runoilijapuolensa on tukahtunut, eikä hän enää voi kirjoittaa Quinin nimellä, koska hän ei ole enää sama. Wilson on keino unohtaa menneisyys ja todellinen Quinn.

In the past, Quinn had been more ambitious. As a young man he had published several books of poetry, had written plays, critical essays, and had worked on a number of long translations. But quite abruptly, he had given up all that. A part of him had died, he told his friends, and he did not want it coming back to haunt him. It was then that he had taken on the name of William Wilson. (CoG, 4.)

William Wilson -nimi viittaa Edgar Allan Poen samannimiseen novelliin. Poen novellin kertoja nimittää itseään William Wilsoniksi. Se ei ole hänen oikea nimensä: "Let me call myself, for the present, William Wilson" (Poe 1982, 182). Novelli on kertomus William Wilsoniksi itseään kutsuvasta miehestä, jota koko elämän aina kouluvuosilta saakka seuraa samanniminen ja -näköinen mies. William Wilsonin nimikirjaimet, W. W., viittaavatkin kaksoisoleentoon: englannissa w-kirjain ääntyy hyvin samankaltaisesti kuin sanat *double you*, jotka merkitsevät 'kaksinkertaista- tai kaksoisoleento-sinää'. William Wilsonin nimessä kaksi w-kirjainta vielä kaksinkertaistavat kaksoisoleentomaisuutta (double double you).

Varjomainen kaksoisolento yrittää hillitä William Wilsonin moraalitonta elämää. Lopulta Wilson ei enää kestä varjoaan, vaan tappaa tämän. Murhaamalla varjonsa Wilson kuitenkin tappaa osan itseään. Varjo sanoo Wilsonille:

*“You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.”* (Poe 1982, 201.)

“William Wilsonia” on tulkittu muun muassa kuvaksena omastatunnosta (Envall 1988, 207). Novelli on tulkittu siten, että “minä ja toinen minä muodostavat selkeän superpersoonan, jossa toinen minä toimii ulkoistuneena ja personoituneena omanatuntona” (mts. 212). Kertoja ei kuitenkaan itse tunnista kaksoisolentoaan omaksitunnokseen. Surmaamalla omantuntonsa Wilson ajautuu yhä syvemmälle riettauksiin: “From me, in an instant, all virtue dropped bodily as a mantle” (Poe 1982, 182).

William Wilson käyttää salanimeä, koska oma nimi tuntuisi häpeälliseltä: “The fair page now lying before me need not be sullied with my real appellation” (Poe 1982, 182). Myös Quinn välttää kirjoittamasta salapoliisiromaaneja omalla nimellään. Hän ilmeisesti pitää salapoliisiromaanien kirjoittamista jotenkin hävettävänä ja huonompana kuin runojen kirjoittamista, vaikka ihaileekin etsiväsankariaan. Runoteoksensa hän on julkaissut omalla nimellään. Myös hän kokee kadottaneensa jotakin itsestään, kuten Wilson, joka kertoo tarinaansa kaiken jo tapahduttua. Quinn sanoo osan hänestä kuolleen. Hän ei ole tukahduttanut omaatuntoaan, mutta jonkin herkän kohdan itsessään, kyvyn välittää muista ihmisistä ja itsestään. Quinn ei surmaa osaa itsestään surmaamalla Wilsonin vaan ottamalla tämän pseudonyymikseen.

Myös Quinn surmaa lopulta William Wilsonin. Surmaaminen ei ehkä ole niin kiihkeä ja tietoinen kuin “William Wilsonissa”; lopulta Quinn vain ymmärtää William Wilsonin erkanevan itsestään. Pimeässä lukitussa huoneessa ollessaan Quinn hyvästelee sekä pseudonyyminsä että Metsin pelaaja William “Mookie” Wilsonin: “Quinn waved good-bye to them in his mind” (CoG, 153).

Mitä William Wilson merkitsee Quinnille? Kertoja tulkitsee William Wilsonin olevan osa Quinin omaa “kolmiyhteyttä”, kolmen eri persoonan muodostamaa minuutta.

In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist, Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. (CoG, 6.)

Quinn kokee Wilsonin vatsastapuhujaksi. Wilson antaa Quinnille sanat, jotka Quinn välittää Workille, joka sanoo sanat ääneen. Wilson on siis silta Quinin ja Workin välillä: “[...] he [Wilson] [...] was the bridge that allowed Quinn to pass from himself into Work” (CoG, 7). Toteamuksen voi tulkita myös kirjaimellisesti tarkoittamaan sitä, että Wilson mahdollistaa Quinin työskentelyn (engl. *work*, ‘työ’). Omana itsenään Quinn on työkyvytön, mutta Wilsonin avulla Quinn kykenee kirjoittamaan salapoliisiromaaneja.

Nealon tulkitsee edellä mainitun toteamuksen omaavan kaksi merkitystä. Se voidaan tulkita joko siten, että Wilsonin nimellä kirjoittaminen sallii Quinin ottaa käyttöön aktiivisen etsiväpersoonan tai siten, että suhde vapauttaa Quinin toisinkin: “[...] this relationship also allows Quinn`s writing to pass from the always idling stages of composition into the meaningful metaphysical realm.” Work tarjoaa Quinnille lohtua; Workin kautta hän voi päättää tekstin, ratkaista arvoituksen ja saattaa asiat järjestykseen. Quinin tehtävä ei kuitenkaan vapauta Quinia Workin rooliin, vaan se johtaa hänet takaisin kirjoittajan epävarmuuteen. (Nealon 1996, 94–95.)

Quinn ei kuitenkaan pidä Wilsonia osana itseään. Myös “William Wilsonissa” Wilsonin on vaikea hyväksyä kaksoisolentoa osaksi persoonaansa. Tullakseen kokonaiseksi Wilsonin tulisi hyväksyä kaksoisolento itseensä kuuluvaksi; Quinnista tulisi ehjä persoona, jos hän hyväksyisi intohimonsa dekkareihin ja uskoisi todella salapoliisikirjoittamiseensa. Quinin salapoliisikirjailijapuoli on irtaantunut Quinin persoonasta samalla tavalla kuin omatunto William Wilsonista.

William Wilson, after all, was invention, and even though he had been born within Quinn himself, he now led an independent life. Quinn treated him with deference, at times even admiration, but he never went so far as to believe that he and William Wilson were the same man. (CoG, 5.)

Surmaamalla ja hylkäämällä William Wilsonin Quinn ei kuitenkaan “William Wilsonin” päähenkilön tavoin ajaudu syvemmälle ahdistukseen ja moraalittomuuteen. Quinn kyllä vapautuu kahleesta, mutta kahle on ollut hänelle toisenlainen kuin William Wilsonille. Surmaamalla kaksoisolentonsa William Wilson vaientaa omantuntonsa, mutta Quinnille William Wilson -pseudonyymi ei edusta omaatuntoa. Se ei edusta myöskään ainoastaan dekkarikirjoittajapuolta vaan lopulta ennen kaikkea valhetta. William Wilsonilla kaksoisolento on ollut moraalinvartija, hyvyyden ja ihmisyyden muistuttaja, Quinnille William Wilson on merkinnyt oman persoonallisuuden tukahduttajaa. Kaksoisolento on muistuttanut William Wilsonille, ettei hyvyttä saisi hylätä, Quinnille William Wilson on ollut este päästää esille syvällisesti tunteva ja inhimillinen Quinn. Quinn on siis lopulta oikeassa pitäessään Wilsonia itsenäisenä, omaan persoonaansa kuulumattomana. Wilson on ollut rooli, valepuku. Quinnin on jatkettava sekä elämäänsä että kirjoittamistaan omalla nimellään. Hänen on jatkettava todellisena runoilija-Quinnina ja saatettava keskeneräiset asiat päätökseen. (Quinnin vuosia sitten julkaiseman runoteoksen nimi on *Unfinished Business*.)

Daniel Quinnin omaan nimeen voi sisältyä viittaus hänen kohtalostaan joutua etsivän rooliin. *Raamatun* “Danielin kirjoissa” “Daniel paljastaa epäjumalanpalvojen petoksen nokkelalla etsivätempulla” (Ekholm 1985, 9). Daniel-nimen voi tulkita viittaavan määrättyyn kohtaloon myös, koska heprean kielessä Daniel-nimen merkitys on ‘Jumala on tuomionsa antanut’ (‘God has judged’) (Withycombe 1950, 74). Daniel-nimi voi viitata paitsi etsivään myös lukitun huoneen aiheeseen, joka on paljon käytetty perinteisessä salapoliisiromaanissa: “Profeetta Daniel joutui apokryfisti todistamaan Beelin epäjumaluuden ratkaisemalla uhrilahjojen katoamisen temppelistä [...]” (Raitio 1994, 17). Caillois määrittelee lukitun huoneen arvoituksen seuraavasti: “[...] a murder was committed in a place where the victim was alone and which no one could either have entered or escaped” (Caillois 1983, 3). Daniel Quinnin oma arvoitus on lukitun huoneen arvoituksen kaltainen. Hän on itse sekä oman itsensä murhaaja että oman itsensä uhri. Hänen sisässään jokin on kuollut. Hän ei kykene antamaan sijaa todelliselle identiteetilleen, muttei tunnu myöskään kykenevän elämään paeten sitä. Lukitun huoneen arvoitus kuvaa myös Quinnin identiteetin ristiriitaisuutta: “[...] [it] constitutes a symbolic representation of the relation between order and chaos, between surface

rationality and hidden depths of guilty” (vrt. Cawelti 1977, 97). Romaanin lopussa Quinn sulkeutuu Virginian ja Peterin tyhjänä olevan huoneiston pieneen pimeään huoneeseen, jonne hän itse itsensä lukitsee. Toimimalla tällä tavoin Quinn paitsi jäljittelee Peterin eristystä ja yritystä löytää pyhä ja alkuperäinen kieli myös ikään kuin tiivistää ongelmansa lukitun huoneen arvoitukseksi, oman identiteettinsä ongelmaksi, jonka ratkaisemiseen tarvittavat johtolangat ovat kaikki läsnä suljetussa tilassa, hänessä itsessään.

Daniel-nimellä on romaanissa myös muita, jopa päinvastaiseksi tulkittavia, merkityksiä: Danielin on mahdollista vapautua kohtalostaan ja ottaa se omiin käsiinsä. Kirjailija Paul Austerin pojankin nimi on Daniel. Daniel Austerin kanssa käymässään keskustelussa jojosta Daniel Quinn toteaa Herakleitoksen sanoin, että ylöspäin ja alaspäin ovat sama asia. Quinn ei kuitenkaan saa jojoa ylös, mutta Daniel Auster rohkaisee häntä yrittämään. Quinn tuntee, että hän on jojon tavoin elämässään suistunut johonkin pelottavaan, vähintäänkin harhaantunut omasta itsestään. Jojo-keskustelun perusteella voisi kuitenkin tulkita, että Quinnilla on mahdollisuus nousta ja löytää jälleen tasapaino. Nuori Daniel on takuu uudesta mahdollisuudesta: Esittelytilanteessa Quinn sanoo Daniel Austerille: “I`m you, and you`re me” (CoG, 122); hyvästellessään Quinnin Daniel Auster huutaa: “Good-bye myself!” (CoG, 122). Daniel Auster on Quinnille paitsi kuva menetetyistä omasta pojasta myös heijastus hänen omasta uudesta mahdollisuudestaan löytää oma itsensä. Vaikka hän on pohjalla, hänellä on vielä mahdollisuus nousta. Daniel Auster myös toteaa Quinnille kuultuaan tämän etunimen: “Everybody`s Daniel!” Lapsen suusta tulee totuus. Lopulta kaikki etsivät itseään, ja kaikilla on mahdollisuus aloittaa “uusi elämä”.

Seuratessaan Stillman senioria Quinn syventyy tämän tavoin roskeen, rikkimenneisiin tai muuten tarpeettomiin esineisiin. Rowenin mukaan Quinnin tavattua kirjailija Paul Austerin hänestä tuntuu, että hänestä itsestäänkin on tullut roska, kaltainen, tarkoitukseton. Alentamalla itsensä roskaksi Quinn yrittää ilmaista kokemaansa mitättömyyttä (nothingness). Hän yrittää siis eräällä tavalla saada sanan ja asian vastaamaan toisiaan. Rowenin antama toinen tulkinta roska-aiheelle liittyy “kierrätykseen”: viattomuus vaatii uudelleensyntymän, ja syntyäkseen uudelleen on

kuoltava. (Rowen 1991, 230.) Quinn etsii alkuperäistä, puhdasta ja viatonta kieltä ja itseään. Ennen kuin hän voi tulla puhtaaksi ja aidoksi hänen on päästävä eroon kaikesta itseensä tarttuneesta syntisestä, likaisesta ja epäaidosta. “Only by becoming garbage can one hope to be recycled” (mts. 230).

On hyvin mielenkiintoista, että Quinn mitättömyyden tunteiden ja itsepetoksen keskellä kuitenkin kirjoittaa punaiseen muistivihkoonsa omat nimikirjaimensa. Hän ei käytä omaksutun etsivän, Paul Austerin, nimikirjaimia tai William Wilson pseudonyymiä. “It was the first time in more than five years that he had put his own name in one of his notebooks” (CoG, 47). Itse Quinn pitää tätä seikkaa irrelevanttina, mutta sen voi tulkita pelkän sattuman lisäksi myös siten, että Quinn aavistaa, ettei hänen tarinastaan tällä kertaa tule salapoliisitarina, vaan hänen oma tarinansa.

### *Kieli ja identiteetti*

Rowenin mukaan Quinin olotila näyttäytyy kirjassa yleiseksi 1900-luvun kuvaukseksi. Tämä tulee esiin muun muassa Quinin ja hänen kantabaarinsa kokien keskusteluissa. Baarin omistajalla on keskitysleiritatuointi, ja kirjan voikin tulkita kuvaavan joukkotuhon jälkeistä maailmaa, jossa ainoat ehjät tarinat kerrotaan suojatuilla tietoisuuden alueilla kaukana todellisesta kokemuksesta. (Rowen 1991, 226.) Quinin ja kokien keskustelunaiheet ovat turvalliset ja muuttumattomat. Keskustelut käydään anonymisti:

For several years Quinn had been having the same conversation with this man, whose name he did not know. Once, when he had been in the lucheonette, they had talked about baseball, and now, each time Quinn came in, they continued to talk about it. (CoG, 44.)

Paolla todellisesta kokemuksesta on myös hintansa: Quinn on menettänyt kontrollin sanoihinsa, niitä käyttää William Wilson (Rowen 1991, 226). Quinn on siis sulkenut sanojen mukana sisälleen oman minuutensa. Alfordin mukaan *City of Glass* viestittääkin, että vain kielen avulla itsestä voi saada tietoa, koska minuuksa ja kieli käsitetään teoksessa hyvin läheisesti toisistaan riippuvaisiksi (Alford 1995, 21).

Anthony Paul Kerby sanoo minuuden olevan sosiaalinen ja lingvistinen konstruktio, enemmänkin merkitysten sarja kuin muuttumaton entiteetti (Kerby 1991, 34, referoitu Alfordin 1995, 21–22 nojalla). Myös dekonstruktionistit ymmärtävät identiteetin häilyväksi:

[...] since language is something I am made out of, rather than merely a convenient tool I use, the whole idea that I am a stable, unified entity must also be a fiction. Not only can I never be fully present to you, but I can never be fully present to myself. (Eagleton 1983, 130.)

Romaanihenkilö Quinn on hyvin epäsosiaalinen ihminen ja hänen kielenkäyttönsä rajoittuu salapoliisiromaanin kaavoihin – tai vaarattomiin puheenaiheisiin, jotka eivät edellytä oman sisimmän paljastamista. Quinnille rutiinit ovat keino suojautua ja kuvitella minuus pysyväksi. Hän kykenee kokeilemaan minuutensa rajoja vain omaksutun etsiväidentiteetin turvin, eikä hän silloin tosiasiasa kokeile itsensä rajoja, vaan roolinsa rajoja. Valepuku ei tarjoa Quinnille suojaa loputtomiin. On väistämätöntä, että tehtävä, joka luhistaa etsivän roolin, tekee Quinnista hyvin haavoittuvan. Hänellä ei ole enää mitään suojakilpeä, hän on oman itsensä armoilla. Quinnille ei jää muuta vaihtoehtoa kuin alkaa elää oman itsensä varassa. Ensin hänen on kuitenkin löydettävä oma identiteettinsä. Quinn etsii itseään kielen kautta. Tehtävä – kuten Quinnin kaikki muutkin tehtävät – näyttää mahdottomalta, mysteeriltä, johon ei ole ratkaisua.

Rowenin mukaan Peter juniorin vajavainen puhekyky heijastaa Quinnin omaa kielestä ja sitä kautta minuudesta vieraantumista. Peterin puhe ei ole hänen omaansa. Hänen lauseensa ovat kliseisiä ja lainattuja. (Rowen 1991, 228.) Peterille kieli on vierasta, eikä hän siksi tunnu tietävän, kuka hän on: “Perhaps I am Peter Stillman, and perhaps I am not. My real name is Peter Nobody.” (CoG, 23.) Peter tiedostaa minuutensa rikkonaisuuden:

“For now, I am Peter Stillman. That is not my real name. I cannot say who I will be tomorrow. Each day is new, and each day I am born again. I see hope everywhere, even in the dark, and when I die I will perhaps become God.” (CoG, 26.)

Peterin minuus ei ole sidoksissa yhteiseen kieleen. Hänellä on oma kielensä, jota kukaan muu ei ymmärrä. Voi olla, että se antaa hänelle toivoa ja ehjyyttä, vaikei takaakaan pysyvää minuutta. Hän ei kuitenkaan tule maailmassa toimeen ainoastaan omalla

kielellään. Hänen on opeteltava myös ihmisille yhteinen kieli, jolla hän voi saada edes jonkinlaisen yhteyden omaan ihmisyyteensä ja muihin ihmisiin.

Peterin isä edustaa Rowenin mukaan kolikon toista puolta. Peterin isä kuvastaa alkuperäisen kielen etsinnässään toivoa saavuttaa yhteys puhujan ja maailman välillä. Hän edustaa Quinin runoilijapuolta, joka oli vallalla ennen kuin maailmasta tuli kaoottinen vaimon ja lapsen kuoleman jälkeen. Stillman etsii kieltä, jossa asiat saisivat jälleen oikeat nimensä. Maailmasta tulisi helpommin luettava, todellisuudesta tulisi yhtenäinen teksti. (Rowen 1991, 228–229.) ”You see, the world is in fragments, sir. And it’s my job to put it back together again” (CoG, 91). Myös Quinin identiteetti on sirpaloitunut, tai langennut ja hajonnut kuten Humpty Dumptylla, ja hänen on tehtävä siitä jälleen ehjä. Se onnistuu vain kielen avulla.

## LUKEMISEN JA KERTOMISEN UUDET HAASTEET

### 1. Romaani lukemisesta ja kirjoittamisesta

#### *Lukija etsivänä mahdollisten merkkien maailmassa*

Hühn sanoo salapoliisiromaanin olevan tulkittavissa sen perusteella, että etsivän toiminta vastaa merkkien tulkitsemista, merkitysten muodostamista. Rikos toimii tulkitsemattomana merkinä, jota ei voi jättää huomiotta, koska se uhkaa järjestelmää. Jotta se voitaisiin tehdä vaarattomaksi, se on tulkittava. Rikoksen selvittäminen on yritystä löytää merkin merkitys. (Hühn 1987, 453.) Rikoksen tarinan etsintää voi siis verrata lukemisprosessiin, jossa merkeille yritetään antaa merkityksiä.

Salapoliisiromaanissa rikollinen ikään kuin kirjoittaa salaista tarinaansa jokapäiväiseen todellisuuteen. Hän yrittää kätkeä tarinaansa, mutta siitä vuotaa aina jotakin ympäröivään maailmaan. Etsivälle rikollisen jättämät jäljet ovat merkkejä kätketystä rikoksen tarinasta. Koko arkitodellisuudesta tulee etsivälle mahdollisten merkkien maailma. Romaanista tulee siis mahdollisten merkkien tila; merkit voivat olla



merkityksellisiä tai ne voivat joko menettää merkityksensä tai olla merkkejä jostakin aivan muusta. (Mts. 454–455.) Romaanissa *City of Glass* oletettu rikollinen, Stillman senior, jättää itsestään suhteellisen konkreettisia merkkejä, jalanjälkiä. Stillman seniorin askeleet muodostavat Quinin tulkinnan mukaan kirjaimia ja kirjaimet sanoja. Quinn tulkitsee sanojen “Tower of Baabel” olevan merkkejä Stillmanin kätkemästä tarinasta. Quinnilla on kuitenkin suuria vaikeuksia antaa merkityksiä löytämilleen merkeille.

Vaikeudet ovat perinteisessä salapoliisiromaanissa vain tilapäisiä, sillä etsivä lopulta aina paljastaa kätkeytyt merkitykset. Hän uudelleentulkitsee merkkejä niin kauan, että rikoksen tarina löytyy. Hühn puhuukin hermeneuttisesta tulkintatamallista. (Mts. 454–455.) Rowenin mukaan etsivä on eräänlainen lukija, merkkien dekodaaaja (Rowen 1991, 225). William Stowe luonnehtii etsivän metodia käytännön semiotiikaksi:

Salapoliisi lukee tosiasioita merkkeinä kätkeytystä järjestyksestä näennäisen kaaoksen takana. Taustalla on ajatus totuudesta, joka itsestään koodautuu merkeiksi, jotka etsivä purkaa. Lopputuloksena on [...] kertomus siitä, mitä todella tapahtui. (Stowe 1983, 367–368, 373, Pyrhösen 1989, 71 nojalla.)

Salapoliisiromaanin lukija samastuu etsivän osaan. Sorapuren mukaan etsivä tarjoaa lukijalle samastumiskohteen toimimalla eräänlaisena esilukijana (Sorapure 1995, 71). Romaanissa *City of Glass* Quinn edustaa lukijalle etsivää ja esilukijaa. Quinn tahtoo nähdä oman tilanteensa salapoliisitarinana. Hän on asettunut etsivä Paul Austerin rooliin. Romaanin alussa lukija luottaa Quinniin etsivänä. Pikku hiljaa luottamus kuitenkin horjuu, ja lukija alkaa olla ymmällään tapahtumien saamista käännteistä. Mitään ei tapahdu. Millään johtolangoilla ei tunnu olevan merkitystä. Viimeistään romaanin viimeisellä sivulla lukija kokee tulleen petetyksi. Quinn on ollut huono esilukija, kuljettanut lukijaa harhaan. Merkit eivät saa merkityksiä, oleellinen ei erotu epäoleellisesta.

*City of Glass* -romaanissa Quinin etsinnän muuttuessa myös lukijan asema muuttuu. Hän ei voi enää luottaa Quinniin konventionaalisen salapoliisiromaanin etsivähahmona, vaan hänen on luettava Quinin tarinaa toisella tavalla. Lukemisprosessi korostuu, ja samalla romaanin kerronnan strategiat nousevat tarkastelun kohteeksi. Hühnin mukaan oman kerronnan strategioiden pohtiminen voi tulla salapolisisenressä

esiin muun muassa juuri siinä, että salapoliisiromaanin tarinat on mahdollista tulkita tarinoiksi lukemisesta ja kirjoittamisesta (Hühn 1987, 451).

Salapoliisitarinassa rikollinen yrittää estää etsivää lukemasta tarinansa todellista merkitystä. Sama kilpailu toistuu tekijän ja lukijan välillä. Etsivän täytyy kyetäkseen lukemaan rikollisen tarina oikein pystyvä eliminoimaan toissijaiset merkitykset ja tarinat, joilla rikollinen yrittää harhauttaa etsivää. (Mts. 456, 458.) Myös lukija kamppailee löytääkseen tekstistä oleelliset seikat, joita tekijä yrittää piilottaa epäoleellisten sekaan. Hühnin mukaa voidaankin sanoa, että romaanin sisäinen tarina toistuu korkeammalla tasolla kirjailijan ja todellisen lukijan välillä (mts. 456).

Koska Quinn tulkitsee tilanteen salapoliisitarinan konventioiden kautta, hän pitää Stillman senioria rikollisena, jolla on salaisia aikeita. Lukija seuraa Quinnin esiluentaa ja olettaa tämän tavoin Stillmanin rikolliseksi. Stillman ei kuitenkaan ole konventionaalinen salapoliisiromaanin rikollinen, sillä hän ei yritä estää Quinnia saamasta selville vaikuttimiaan. Käytyään Stillmanin kanssa keskustelua Quinn saa selville tämän toiminnan taustalla vaikuttavat ajatukset. Mutta vaikka etsivän voi romaanissa *City of Glass* tulkita eräällä tavalla selvittävän rikollisen tarinan, ei tekijän ja lukijan tasolla käyty kamppailu ratkea. Quinn toimii lukijan esilukijana, ja lukija tulee tietämään rikollisen tarinan, mutta etsinnän tarinasta ei tule koherenttia. Rikoksen tarina ja etsinnän tarina eivät tunnu liittyvän toisiinsa. Tekijä voittaa lukijan. Riippuen näkökulmasta voisi myös sanoa, että tekijä epäonnistuu: jos kyseessä on salapoliisiromaani, lukijan kuuluisi voittaa – ainakin nousta tekijän kanssa tasavertaiseksi tietoon nähden. Romaanissa *City of Glass* lukija jää mahdollisten merkitysten maailman vangiksi.

Etsiväksi ja esilukijaksi voidaan tulkita Quinnin ohella *City of Glass* -romaanin kertoja. Hän toimii etsivämäisesti yrittäessään koota Quinnin tarinasta koherenttia. Hän myös konkreettisesti lukee Quinnin tarinaa tämän punaisesta muistikirjasta. Hän väittää kertovansa Quinnin tarinaa pysytellen vain tiukasti tosiasioissa. Hän kuitenkin tulee tehneeksi punaisen muistikirjan pohjalta paljon tulkintoja Quinnin toiminnasta ja ajatuksista, tästä todistaa muun muassa se, että hän myöntää, että punainen muistikirja

on vain osa tarinaa, Quinn ostaakin sen vasta romaanin kolmanneksen jo mentyä. Kertoja siis lukee Quinnin tarinaa tulkiten, yrittäen antaa merkeille merkityksiä.

[...] I have done my best with it [the red notebook] and have refrained from interpretation. The red notebook, of course, is only half the story, as any sensitive reader will understand. (CoG, 158.)

Kertoja ei kuitenkaan voi toimia *City of Glass* -romaanissa esilukijana lukijalle, koska lukija tulee tietoiseksi kertojan olemassaolosta tarinan henkilönä samastumisen kannalta liian myöhään. On myös genren konventioiden vastaista, että etsivän tarinaa kertova kertoja paljastuisi etsivää paremmaksi etsiväksi. Yleensä perinteisen salapoliisiromaanin kertoja-henkilö ihailee etsivää eikä yllä hänen ajattelunsa tasolle. Vaikka *City of Glass* horjuttaa monia perinteisen salapoliisiromaanin konventioita, se ei kuitenkaan pyri osoittamaan kertojaa etevämmäksi etsiväksi kuin etsivä, jonka tarinaa kertoja kertoo; myös kertoja epäonnistuu kerrontayrityksissään.

Koska romaanin *City of Glass* etsivähahmot ja esilukijat epäonnistuvat tehtävässään, lukijan tilanne alkaa muistuttaa yhä enemmän ja enemmän etsivän tehtävää. Hänen on selvitettävä mysteeri yksin, ilman esilukijoita. Romaani *City of Glass* lähentyy tässä metafyyisistä eli antisalapoliisiromaanin, sillä Pyrhösen mukaan metafyyisinen salapoliisiromaanin vaatii lukijalta tiivistä yhteistyötä. Lukijan roolin aktiivisuus kasvaa, sillä lukemisprosessi on ainoa keino muodostaa tarinasta koherentti. (Pyrhönen 1994, 11.) “[...] the solution must be found in the experience of the reader himself” (Holquist 1971, 151). Metafyyisinen salapoliisiromaanin vaatii lukijalta salapoliisimaisia otteita:

[...] its telos is the lack of telos, its plot consist in the calculated absence of plot. It is not a story – it is a process; the reader, if he is to experience the book, must do what detectives do, must turn into a series of objects, must then collate all the clues [...]. But all these clues end – when put together – in zero, or a circle, the line which has no end. It is not a story [...] it is not about fictive people. It is about – or rather – it is a real process. It is a kind of calisthenics of perception. In absorbing the book, the reader exercise the muscles which control his inner, “private” eye. (Mts. 153–154.)

Stefano Tani selittää lukijan aseman muuttumista sillä, että metafiktiiivisessä antisalapoliisiromaanissa etsivä ja rikollinen eivät ole enää fiktion sisällä, vaan sen ulkopuolella. Etsivä ei enää ole henkilö, vaan pelkkä funktio, joka viittaa lukijaan. Rikollinen ei ole murhaaja, vaan tekijä, joka “tappaa”, toisin sanoen rikkoo tekstin

eheyden ja pakottaa lukijan etsivän osaan. Fiktiosta tulee tekosyy, jonka varjolla voi suorittaa kirjallista tutkimusta (literary detection). (Tani 1984, 113.) Romaanin *City of Glass* kohdalla voidaan katsoa, että fiktio pakottaa lukijan tutkimaan ainakin salapoliisiromaanin konventioita sekä lukemis- ja kirjoittamisprosesseja.

### *Usko lukemiseen horjuu*

Toinen tarina, etsinnän tarina, on siis ensimmäisen tarinan, rikoksen, lukemista. Tarinaa lukevat sekä etsivä että lukija. Hühnin mukaan toinen tarina esitetään kuitenkin tavalla, joka voisi kuvata myös kirjoittamisaktia. (Hühn 1987, 458.) Lukemisen problematiikka on dominoinut amerikkalaista postmodernismia 1970-luvulla, kirjoittamisen rajojen tutkiminen taas on ominaista toisen aallon postmodernisteille (Nealon 1996, 95). Austerin *City of Glass* -romaanissa lukemisen problematisoinnin ohella etsinnän tarinan yhteys kirjoittamiseen ja tekijyyteen nousee esiin hyvin selvästi.

Romaanissa *City of Glass* tekijyys ja etsivyyys sekoittuvat konkreettisesti jo henkilöhahmojen tasolla. Sorapuren mukaan romaanissa on useita henkilöitä, jotka ovat yhtäaikaan tekijöitä ja etsiviä, tarkemmin sanoen tekijöitä, jotka valitsevat etsivän roolin. Sorapuren mukaan asetelma ammattikirjailija–amatöörietsivä ei ole epätavallinen salapoliisiromaanille. Perusteina asetelman yleisyydelle voidaan pitää sitä, että kirjoittamisen ja tutkimisen (investigating) välillä on olemassa tietty jatkumo. Tämä selittää sen, että tekijät huomaavat leikkivänsä salapoliiseja ja salapoliisit huomaavat leikkivänsä tekijää kirjoittamalla seikkailuistaan. (Sorapure 1995, 73.) Quinn mieltää etsivän ja kirjoittajan osat hyvin samankaltaisiksi:

The detective is one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable. (CoG, 9.)

Romaanissa *City of Glass* tekijä-henkilö, joka ottaa salapoliisiroolin on pakotettu tarkistamaan sekä tekijyyden että salapoliisitutkimuksen perusteita (Sorapure 1995, 73).

Quinn on kirjailija, joka ryhtyy salapoliisiksi. Hän on siis tekijä, joka ottaa etsivän roolin. Quinn haluaa irrottautua kirjoittajan eli ymmärtäjän osasta etsivän rooliin, toimijaksi. Hän kirjoittaa muistikirjaansa:

“Nor do I think I even want to understand it. To what end? This is not a story, after all. It is a fact, something happening in the world, and I am supposed to do a job, one little thing, and I have said yes to it. If all goes well, it should be quite simple. I have not been hired to understand – merely to act. This is something new. To keep it mind, at all costs.” (CoG, 48.)

Quinn on etsivän roolistaan huolimatta tiukasti kiinni tekijän osassaan. Kun hän esimerkiksi tapaa asemalla tytön, joka lukee hänen kirjoittamaansa kirjaa, hän tulee lukijalle mustasukkaiseksi. Hän ei halua antaa lukijalle vapautta lukea tekstiään omalla tavallaan. Hän haluaa lukijan lukevan sen hänen tekijyytensä kautta:

[...] he felt quite disappointed, even angry. He did not like the girl sitting next to him, and it offended him that she should be casually skimming the pages that had cost him so much effort. His impulse was to tear the book out of her hands and run across the station with it. (CoG, 64.)

Sitkeästä yrittämisestä huolimatta Quinnin ei onnistu pysyä etsivän roolissa, vaan hän palaa siitä takaisin tekijän osaan alkaessaan kirjoittaa punaiseen muistikirjaansa Stillman seniorin tekemisiä. Quinn ei siis pelkästään pyri lukemaan Stillmanin tarinaa, vaan alkaa aivan konkreettisesti kirjoittaa sitä. Hän ei kuitenkaan anna valtaa runoilijapuolelleen, vaan hän yrittää kirjoittamisessaankin noudattaa etsivän objektiivisuutta ja tarkkuutta:

Using the pen he had bought from the deaf mute, he set about his task with diligence. Not only did he take note of Stillman`s gestures, describe each object he selected or rejected for his bag, and keep an accurate timetable for all events, but he also set down with meticulous care an exact itinerary of Stillman`s divigations, noting each street he followed, each turn he made, and each pause that occurred. (CoG, 75–76.)

Kirjoittaessaan Quinn tekee omaksumastaan etsivän tehtävästä tekstiä, tarinaa, vaikka juuri tätä hän lupasi jutun alussa välttää. Kirjatessaan muistiin Stillman seniorin reittejä Quinn jopa ikään kuin kääntää rikollisen kävelyt tekstiksi (Zilcovsky 1998, 196). Tekijän osaan palaaminen viittaa siihen, että Quinn alkaa menettää uskonsa etsivän rooliin ja samalla lukemisen voimaan:

He had lived Stillman`s life, walked at his pace, seen what he had seen, and the only thing he felt now was the man`s impenetrability. Instead of narrowing the distance that lay between him and Stillman, he had seen the old man slip away from him, even as he remained before his eyes. (CoG, 80.)

Tavattuun kirjailija Paul Austerin Quinn palaa pettynään omaan kirjailijan rooliinsa. Hän ei enää yritäkään leikkiä etsivää (vaikka vielä tämänkin vaiheen jälkeen päättääkin jatkaa tehtävässä). Quinn erkanelee tehtävästään ja kirjoittaa kuten kirjailija kirjoittaa:

For the first time since he had bought the red notebook, what he wrote that day had nothing to do with the Stillman case. Rather, he concentrated on the things he had seen while walking. He did not stop think about what he was doing, nor did he analyze the possible implications of this uncustomary act. He felt an urge to record certain facts, and he wanted to put them down on paper before he forgot them. (CoG, 128–129.)

Perinteisessä salapoliisiromaanissa etsivä korostaa lukemisen yliveraisuutta kirjoittamiseen nähden (Hühn 1987, 464–465). Romaanissa *City of Glass* Quinn yrittää elää etsivänä, mutta hän menettää uskonsa lukemisen voimaan. Stillman seniorin arvoitus ei avaudu Quinnille pelkästään seuraamalla ja havainnoimalla tämän toimintaa. Hänen on kirjoitettava siitä. Quinn on kirjailija ja hänelle kirjoittaminen on yliveraista lukemiseen nähden.

Myös Stillman senior voidaan tulkita etsivähahmoksi. Hänellä on oma tehtävänsä, mysteerinsä ratkaistavanaan. Sorapuren mukaan Stillman senior voidaan tulkita myös kirjailijaksi, sanojen ja todellisuuden suhteen pohtijaksi; hän on jumalan kaltainen nimetessään roskia (Sorapure 1995, 81–82). Stillman on tekijä paitsi nimeämällä roskia myös kävelemällä: Stillman kirjoittaa askelillaan viestejä katuun. Stillman on myös kirjoittanut tieteellisen teoksen. Tässä mielessä hän on jo kirjailijana lähempänä etsivää kuin Quinn: tiedemiehen ja etsivän metodeissa on paljon samankaltaisuutta. Myös hänen voi tulkita menettävän uskonsa lukemiseen ja etsivän rooliin: Hän ei löydä täydellistä läpinäkyvää kieltä. Hän ei kykene lukemaan maailmaa, vaan tekee itsemurhan.

Myös kertoja on joutunut etsivän osaan. Hänen tehtävänsä on ratkaista Quinin mysteeri. Kertoja väittää itseään ainoastaan kirjan editoijaksi. Hän on kuitenkin enemmän, hän on tekijä. Kertoja on vastuussa suurimmasta osasta tarinaa. Kertoja kuitenkin pakenee vastuutaan syyttäen Austeria. (Zilcovzky 1998, 199.) Kertojakin turvautuu kirjoittamiseen, koska lukeminen on hänen kohdallaan menettänyt voimansa; hän ei kykene lukemalla Quinin punaista muistikirjaa saamaan selville Quinin arvoitusta, vaan yrittää antaa sille merkityksen kirjoittamalla siitä salapoliisiromaanin.

Kirjan henkilönä esiintyvä Paul Auster on kirjailija. Hän on tekijähahmo, joka myös joutuu etsivän osaan yrittäessään tavoittaa Quinnin tämän kadottua:

At his apartment, Auster explained to me what little he knew about Quinn, and then he went on to describe the strange case he had accidentally become involved in. He had become obsessed by it, he said, and he wanted my advice about what he should do. [...] He had spent the last several months trying to track down Quinn, but with no success. (CoG, 157.)

Henkilö-Auster on kuitenkin romaanissa poikkeava tekijähahmo, sillä hän kykenee pitämään todellisuuden ja tarinat erillään toisistaan. Tavatessaan Quinnin hän asennoituu tilanteeseen kirjailijana eikä etsivänä. Tästä hän myöhemmin tuntee huonoa omaatuntoa. "He had been feeling guilty [...]" (CoG, 157). Tästä myös kertoja häntä syyttää:

I began to feel angry that he had treated Quinn such indifference. I scolded him for not having taken a greater part in events, for not having done something to help a man who was so obviously in trouble. (CoG, 157.)

Quinnin kadottua Auster omaksuu itselleen etsivän asenteen ja pyrkii löytämään Quinnin ja auttamaan tätä. Auster ei kuitenkaan tunne mielenkiintoa Quinnin tarinaa kohtaan. Vaikka hän on kirjailija, hän ei halua kirjoittaa Quinnista, vaan antaa muistikirjan kertojalle sanoen, ettei enää koskaan halua nähdä sitä.

Romaanissa *City of Glass* etsivä ei kuvaa vain lukijan asemaa, vaan myös tekijän roolia. Nealonin tulkinnan mukaan etsivä heijastaa romaanissa *City of Glass* etenkin kirjoittamista. Kirjoittaja luo maailman johtolankoineen ja etsii ratkaisua jopa lukijaa epätoivoisemmin. Nealonin mukaan kirjoittajan asemaa voi verrata etsivän asemaan paremmin kuin lukijan, koska kirjoittaja ja etsivä lähtevät matkalleen ilman takuita määränpäästä. Lukijalle mysteerio ratkeaa aina. (Nealon 1996, 93.) Kirjan loputtua lukija voi edelleen kulkea eteenpäin ja aloittaa uuden seikkailun. Kirjoittajalle uuden tarinan aloittaminen tai keskeneräisen tarinan uudelleenaloittaminen on tuskallista. (Mts. 106.) Lukijan ohella myös tekijän voi tulkita joutuneen etsivän osaan.

Yhteistä kaikille romaanin *City of Glass* etsivä-lukija-tekijä-hahmoille tuntuu olevan lukemisen ja kirjoittamisen voiman heikkeneminen. Lukeminen ja kirjoittaminen eivät

enää näyttäytyä selkeinä ja erillisinä prosesseina. Lukeminen ja kirjoittaminen sekoittuvat toisiinsa. Ne eivät tunnu tehokkailta. Ne eivät johda toivottuihin tuloksiin. Niiden konventiot näytetään horjuviksi. *City of Glass* -romaanin voi katsoa parodioivan paitsi salapoliisiromaanin konventioita myös konventionaalisia tapoja käsittää lukeminen ja kirjoittaminen.

## 2. Lukijan vastuu

### *Don Quijote ja tekijyyden ongelma*

Tarkastelemalla romaanissa *City of Glass* esiintyvää Don Quijoten hahmoa voidaan etsiä vastauksia romaanin *City of Glass* tekijyyden ongelmaan. Don Quijote toimii johtolankana lukijalle, kun hän yrittää löytää tekijän, toisin sanoen rikollisen, joka on syyllistynyt odotusten rikkomiseen ja näin estänyt ehjän konventionaalisen lukukokemuksen. Don Quijote -hahmo antaa tulkinnalle myös metafiktiivisen aspektin; Merivalen mukaan *Don Quijote* on yksi ensimmäisistä metafiktiivisistä romaaneista: “[...] *Don Quijote* is the father of the book-conscious-of-its-bookness” (Merivale 1967, 210). *City of Glass* -romaanille ja *Don Quijotelle* yhteistä on myös se, että niiden molempien väitetään olevan tosikertomuksia, jotka perustuvat löydettyyn käsikirjoitukseen. Kun Quinn tapaa kirjailija Paul Austerin, he keskustelevat *Don Quijotesta*. Auster on tekemässä esseetä koskien *Don Quijoten* tekijyyttä: “It mostly has to do with the authorship of the book. Who wrote it, and how it was written.” (CoG, 116.) “[...] I mean the book inside the book Cervantes wrote, the one he imagined he was writing” (CoG, 117). Samoja kysymyksiä pohtii myös *City of Glass* -romaanin lukija.

Daniel Quinnilla ja Don Quijotella on samat nimikirjaimet. Heidän tarinoillaan voi tulkita olevan muutakin yhteistä. Sekä Don Quijote että Daniel Quinn ovat omaksuneet itselleen jonkin kirjallisuuden sankariryypin tehtävän ja asenteen. Don Quijote yrittää elää todeksi ritariromaanin ritarin osaa, Quinn tahtoo elää kuten salapoliisiromaanin etsiväsankari. Molemmille rooleille on yhteistä muun muassa viattomien suojeleminen.



Sekä Don Quijote että Daniel Quinn yrittävät tehdä fiktiostaan totta (Rowen 1991, 227). Molempien kohdalla voi tulkita käyneen siten, että liallinen lukeminen on johtanut vieraantumiseen todellisuudesta.

Sanalla sanoen: hän [Don Quijote] syventyi lukemaan niin kovin, että häneltä kuluivat siihen yöt ja päivät pääksytysten, ja unen vähyys ja liallinen lukeminen kuivasi hänen aivonsa siinä määrin, että häneltä vihdoinkin meni järki sekaisin. Hänen mielikuvituksensa täytti kaikki se, mitä hän kirjoista luki, noitumiset ja riidat, taistelut, haasteet, haavat, rakastavien kuiskeet ja lemmenseikkailut, myrskyt ja mahdottomat järjettömyydet, ja kuvittelussaan hän uskoi lukemiensa haaveellisten sommittelujen koko sarjan niin totiseksi todeksi, ettei hänen mielestään maailmassa ollut mitään sen varmempaa historiaa. [...] Sitten kerrassaan menetettyään hyvän ymmärryksensä hän joutui kummallisimpaan ajatukseen, mikä on milloinkaan pälkähtänyt kenenkään hupsun päähän. Hän näet piti sopivana ja tarpeellisena sekä oman kunnian lisäämisen että yhteisen hyvän edistämisen vuoksi ruveta vaeltavaksi ritariksi ja lähteä varuksissaan ratsain maailmalle etsimään seikkailuja ja suorittamaan kaikkia niitä tekoja, joita oli lukemissaan kirjoissa nähnyt vaeltavien ritarien suorittavan, auttamaan kaikkia vääryyttä kärsiviä ja syöksymään kohtauksiin ja vaaroihin, joista selviytymällä saavuttaisi kuolemattoman nimen ja maineen. (Cervantes 1994, 31–32.)

Even before he became William Wilson, Quinn had been a devoted reader of mystery novels. He knew that most of them were poorly written, that most could not stand up to even the vaguest sort of examination, but still, it was the form that appealed to him, and it was the rare, unspeakably bad mystery that he would refuse to read. Whereas his taste in other books was rigorous, demanding to the point of narrow-mindedness, with these works he showed almost no discrimination whatsoever. When he was in the right mood, he had little trouble reading ten or twelve of them in a row. It was a kind of hunger that took hold of him, a craving for a special food, and he would not stop until he had eaten his fill. [...] He had, of course, long ago stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person Max Work. His detective necessarily had to be real. (CoG, 9, 11.)

Sekä Don Quijoten että Daniel Quinin voi ainakin pintapuolisesti tarkastellen tulkita epäonnistuvan yrityksessään; kirjallisuuden konventiot eivät toimikaan todellisessa maailmassa.

Russellin mukaan Quinin voi tulkita muuttuvan quijotelaiseksi sankariksi silloin, kun Virginia kertoo Paul Austerin etsivätoimistoa suositelleen Michael Saavedran, palvelijan miehen. Saavedra on *Don Quijoten* kirjoittajan, Cervantesin sukunimi. (Russell 1990, 74.) Peterin lastenhoitajan nimi on ollut Barber. Tämänkin voi tulkita viittaavan Don Quijoten ystävään, joka on parturi.

Henkilö-Auster on kehittänyt teorian *Don Quijoten* tekijyydestä. Hänen mukaansa kirja väittää, että sen alunperin kirjoitti arabialainen Cid Hamete Benengeli. Cervantes väittää löytäneensä käsikirjoituksen sattumalta ja käännettäneensä sen espanjaksi. Hän pitää itseään vain käännöksen toimittajana. Cervantes pitää Benengelin teosta ainoana aitona tarinana, koska ei voi mennä takuuseen käännöksen tarkkuudesta. Cervantes väittää teosta tositarinaksi. Henkilö-Austerin mukaan hänen on pakko, koska kirja käsittelee mielikuvituksen ja haaveilun vaaroja, eikä tällaista ajatusta vastaan voi hyökätä mielikuvituksen tuotteen avulla. Jos kirja on totta, täytyy kirjoittajan olla henkilö-Austerin mukaan joku, joka on nähnyt tapaukset. Cid Hamete ei kuitenkaan koskaan väitä olleensa mukana Quijoten retkillä. Henkilö-Austerin mielestä Cid Hamete onkin oikeastaan neljän henkilön yhdistelmä. Sancho Panza on silminnäkijä. Hän ei kuitenkaan osaa kirjoittaa. Henkilö-Austerin teorian mukaan hän on sanellut kirjan *Don Quijoten* ystäville, parturille ja papille. He ovat kirjoittaneet tarinan espanjaksi ja antaneet sen sitten käännettäväksi arabiaksi. Käännöstyön on tehnyt Simon Carascallo. Cervantes on löytänyt käännöksen, käännettänyt sen takaisin espanjaksi ja julkaissut kirjan.

Austerin teorian mukaan syy nähdä moinen vaiva johtui siitä, että *Don Quijoten* ystävät yrittivät parantaa ystävänsä hulluuden:

“The idea was to hold a mirror up to Don Quixote`s madness, to record each of his absurd and ludicrous delusion, so that he finally read the book himself, he would see the error of his ways” (CoG, 118–119).

Henkilö-Austerin teoriolla on kuitenkin vielä jatko. Hänen mukaansa *Don Quijote* ei ollut hullu, vaan hän vain teeskenteli olevansa. Todellisuudessa *Don Quijote*lla itsellään oli kädessään orkesterin johtajan tahtipuikko. Hän on kirjan edetessä huolissaan siitä, kuinka tarkasti hänen seikkailunsa kirjataan. Hän siis tiesi etukäteen, että hänen tarinansa kirjoitetaan. *Quijote* on itse valinnut kronikoitsijakseen Sancho Panzan ja kolme muuta ystävänsä. “It was Don Quixote who engineered the Benengeli quartet” (CoG, 119). Luultavasti *Quijote* on se henkilö, jonka Cervantes on palkannut kääntämään arabiankielisen käsikirjoituksen takaisin espanjaksi.

Henkilö-Austerilla on myös vastaus siihen, miksi *Quijote* ryhtyi tällaiseen leikkiin. Hän teki koetta. Hän kokeili lähimmäistensä herkkäuskoisuutta:

“Would it be possible, he [Don Quijote] wondered, to stand up before the world and with the utmost conviction spew out lies and nonsense? To say that windmills were knights, that a barber’s basin was a helmet, that puppets were real people? Would it be possible to persuade others to agree with what he said, even though they did not believe him? In other words, to what extent would people tolerate blasphemies if they gave them amusement?” (CoG, 119–120.)

Alfordin mukaan romaanissa *City of Glass* on kolme toisistaan ontologisesti erillistä Austeria: tekijä, kertoja ja henkilö (Alford 1995, 21). Henkilö-Austerin esittämän teorian valossa Alford tulkitsee tarinan keksityn kertoja-Austerin parantamiseksi. Asialla ovat todellinen Quinn, jota voi verrata Sancho Panzaan, ja Stillman, joka edustaa Don Quijoten muita ystäviä. Kertoja-Austerilla on oletettavasti ollut mielenterveydellisiä ongelmia, ja ystävät ovat keksineet *City of Glass* -romaanin peilaamaan hänelle itselleen hänen omaa hulluuttaan. (Mts. 20–21.)

Alfordin tulkinta ei kuitenkaan selitä sitä, miksi juuri Daniel Quinin nimikirjaimet viittaavat Don Quijoteen. Eikä teoria selitä myöskään sitä, miksi Daniel Quinn on se, joka näytetään hulluksi. Hulluksi pitäisi näyttää kertoja-Auster. Toisaalta kyllä voidaan katsoa, että myös kertoja-Austerilla on omat pakkomielleensä. Kertoja-Austerin hulluus ei välttämättä ole mielenterveydellistä, vaan koskee kirjallisuuden konventioita. Hän on jäänyt kiinni salapoliisiromaanin konventioihin ja yrittää epätoivoisesti kertoa kaikki tarinat salapoliisiromaanin konventioiden mukaisina. Hän epäonnistuu. Hänen hulluutensa ei ole yritystä elää ritarina vaan salapoliisiromaanin kirjoittajana. Hänen ystävänsä haluavat saada hänet näkemään, etteivät salapoliisiromaanin konventiot päde todelliseen maailmaan, eivätkä myöskään kaikkiin tarinoihin, joissa on mukana etsivä.

Alfordin mukaan voidaan myös ajatella, että kertoja-Auster on itse ohjannut koko sekasotkun ja valinnut Quinin ja Stillmanin “pelastajikseen”, jotta voisi huvittaa ihmisiä. Henkilö-Auster on kertoja-Austerin luomus samalla tavalla kuin kirjan henkilö Don Quijote on Don Quijoten luoma henkilöahmo. (Mts. 20–21.) Esitettyään teoriansa *Don Quijotesta* kertoja-Auster pilailee salaa Quinin kustannuksella henkilö-Austerin kautta.:

Auster leaned back on the sofa, smiled with a certain ironic pleasure, and lit a cigarette. The man was obviously enjoying himself, but the precise nature of that pleasure eluded Quinn. It seemed to be a kind of soundless laughter, a joke that stopped short of its punchline, a generalized mirth that had no object. (CoG, 120).

*City of Glass* -romaanin henkilö-Austerin esittämässä teoriassa *Don Quijotesta* hän sanoo Don Quijoten järjestäneen jutun, koska tämä haluaa koetella ystäviensä herkkäuskoisuutta ja sitä, missä määrin ihmiset sietävät herjausta, jos se esitetään viihteenä. Voisi ajatella, että myös *City of Glass* -romaanissa on kyse tästä. Kertoja-Auster haluaa testata lukijoita: missä määrin me olemme valmiit sietämään salapoliisikirjallisuuden konventioiden rikkomista?

### *Lukijan epätoivoinen riippumattomuus tekijästä*

S. S. Van Dine näkee salapoliisiromaanin tekijän, lukijan ja henkilöiden suhteet siten, että lukija on riippuvainen tekijästä samalla tavoin kuin etsivä on riippuvainen rikollisesta (Todorov 1977, 49). Zilkovskyn mukaan postmodernistit, kuten esimerkiksi Robbe-Grillet, näkevät edellä mainitun riippuvuussuhteen vääränä. He kyllä allegorisoivat etsivän lukijaan, mutta vievät Van Dinen hierarkian äärimmilleen. Heidän töissään etsivä kirjaimellisesti korvaa rikollisen. Etsivä siis tekee murhan. Tällainen etsivä voidaan nähdä postmodernin lukijan kuvana; lukija on vapautettu tekijän tyranniasta. (Zilkovsky 1998, 195–196.)

Zilkovskyn mukaan Austerin etsivät eroavat postmodernista etsivästä. Austerin etsivät ovat riippumattomia rikollisista. Usein tämä riippumattomuus on epätoivoista. (Mts. 196.) *City of Glass* -romaanissa Quinin tarina liittyy vain hyvin löyhästi rikollisen tarinaan, Stillman seniorin tarinaan. On myös hyvin epäselvää, onko romaanissa lopulta ketään rikollista, vai onko heitä useita. Quinin tarinan kannalta tällä ei kuitenkaan lopulta ole merkitystä. Hänen epätoivonsa kyllä ensin koskettelee rikollisen poissaoloa ja potentiaalista läsnäoloa, mutta muuttuu henkilökohtaiseksi etsinnäksi. Quinin etsintä ei ole riippuvaista rikollisesta.

Salapoliisiromaanissa etsivä on menestyksellinen vain kun hänen on mahdollista saavuttaa tekijän asema, metafyyminen asema, tekstin tapahtumien takana tai yläpuolella. Itse asiassa perinteisen salapoliisifiktio lukemisen mielihyvä perustuu juuri siihen, että

on olemassa implisiittinen tae siitä, että etsivä ja lukija lopulta nousevat tekijän asemaan. Viimeaikainen antisalapoliisiromaani kuitenkin kieltää tämän tyydytyksen ja näyttää etsinnän epätoivoisena tekijän tiedon metsästyksenä. Romaanissa *City of Glass* tekijä-henkilöt (Quinn, Stillman senior, "Auster" ja kertoja) huomaavat genren rajoitukset ja palaavat etsivän pohjatasolle, toisin sanoen salapoliisi ei nouse tekijän kokemuksen tasolle. (Sorapure 1995, 72–73.) He siis menettävät uskon lukemisen voimaan.

Myös romaanin lukija on vapautettu tekijästä, mutta tämä riippumattomuus on yhtä epätoivoista kuin Quinin riippumattomuus rikollisesta. Romaanissa *City of Glass* etsivän osaan on asettunut Quinin ja muiden henkilöiden lisäksi siis myös romaanin todellinen lukija. Hän toimii salapoliisiromaanin etsivän tavoin; hän yrittää selvittää, mitä on tapahtunut ja kuka on tapahtuneen aikaan saanut rikollinen. Lukija pyrkii siis etsivän tavoin kokoamaan johtolangoista ja vihjeistä ehjän tarinan. Hänestäkin tulee siis eräänlainen tekijä, joka kirjoittaa tarinaa. Toisaalta lukija etsii tekijää, joka on syylistynyt salapoliisiromaanin konventioiden rikkomiseen. Tekijä on hänelle rikollinen.

Romaanissa esiintyy henkilö nimeltä Paul Auster. Henkilön nimi on sama kuin romaanin todellisen tekijän nimi. Näin romaani nostaa tekijyyden ongelman koskettelemaan myös fiktion ulkopuolista, todellista tekijää. Henkilö Paul Austerin yhtäläisyys tekijään ei jää pelkän nimen varaan. Todellisen tekijän tavoin henkilö-Auster on kirjailija. Hän myös näyttää todelliselta Austerilta ja on samanikäinen (Auster on syntynyt vuonna 1947): "He was a tall dark fellow in his mid-thirties [...]" (CoG, 111). Myös henkilö-Austerin vaimo on samanniminen kuin todellisen Austerin vaimo: "And this", said Auster, turning to the woman, "is my wife, Siri" (CoG, 122). Hän on myös norjalaista syntyperää kuten todellisen Austerin vaimo. Todellisella Austerilla on myös poika nimeltä Daniel.

Zilcovskyn mukaan monet postmodernistit suhtautuvat tekijyyteen vihamielisesti ja yrittävät piilottaa itsensä, mutta Austerilla on omat syynsä tuoda itsensä esille:

He reveals his authorship [...] the better to investigate the concept of authorship itself. [...] Instead of writing himself out of history in favor of either "series of

specific and complex operations” [...] or a virtuosic reader [...], Auster experiments, in fictional practice, with the possibilities of life after authorial deaths. He authorizes his own (and several other criminal writers`) disappearances to explore writing beyond authorship. (Zilcosky 1998, 197.)

Ilmestymisillään Auster Zilcovskyn mukaan sekoittaa käsitystä, jonka mukaan tekijä kontrolloisi hänen fiktiotaan (mts. 204). Väittämällä, että hän, todellinen Paul Auster, on fiktion henkilö, Auster yrittää ulottaa sattumanvaraisuuden myös fiktion todelliseen tekijään. Austerin mukaan todellinen tekijäkin on vain fiktion funktio ja elää salapoliisiromaanin etsivän ja lukijan tavoin mahdollisten merkkien maailmassa, jossa myös hän – ja etenkin hän – joutuu kamppailemaan löytääkseen merkeille merkityksiä.

Perinteisessä salapoliisiromaanissa etsivä korostaa lukemisen ylivertaisuutta kirjoittamiseen nähden ja romaanikirjailija omaa kirjoittamisenkykyään romaanien lukijan lukemisenkykyihin nähden (Hühn 1987, 464–465). *City of Glass* -romaanissa etsiväksi ryhtyvä kirjailija, Quinn, menettää uskonsa lukemisen ylivertaisuuteen. Romaani viestittää myös, ettei tekijä ole kirjoittamisenkyvyissään yhtään sen menestyksellisempi kuin lukija lukemisessaan. Kertoja epäonnistuu tekijänä. Myös kirjallisuuden todellinen tekijä pyritään näyttämään erehtyväksi, sattuman ohjaamaksi merkitysten etsijäksi. Tässä voi nähdä yhteyden postmodernismiin, “semioottis-jälkistrukturalistisiin ajattelutapoihin, joissa, kiistetään niin subjektin (tulkitsijan) kuin objektin (tekstin) kiinteä, jostakin alkukohdasta jäsentyvä struktuuri ja asetetaan tilalle vapaa intertekstuaalisuus. Merkitystä ei enää etsitä keskihakuisesti vaan keskipakoisesti tekstien välisistä suhteista. Iskusanan omaisesti tämä käänne tunnetaan ‘tekijän kuolemana`.” (Vainikkala 1983, 124.) *City of Glass* ei kuitenkaan pyri näyttämään tekijää kuolleeksi. Hän on edelleen olemassa, mutta hänen voimansa kirjoittajana ja teoksen sisältöön vaikuttajana on heikentynyt. Nikolicin mukaan postmodernistinen fiktio näyttää heijastelevan tekijän väsymystä: “Postmodernist fiction seems to reflect the fact that the writer has become tired of trying to explain a disjointed and godless universe” (Nikolic 1998, 1).

Hühnin mukaan klassisen etsiväromaanin paradoksinen kerronnan organisaatio korostaa tarinan ja lukemisen voimaa. Myöhemmässä, postmodernissa salapoliisiromaanissa, korostuu leikillisuus: lukija tietoisesti hyväksyy juonen harkituksi ja peliksi, eikä alistu

illuusion uhriksi. (Hühn 1987, 464–465.) *City of Glass* horjuttaa tarinan kertomisen ja lukemisen mahdollisuuksia. Romaani ei kuitenkaan välttämättä korosta leikillisyyttä siten, että lukija pystyisi hyväksymään romaanin leikiksi. Romaani alkaa pettävästi kutsuen lukijaa lukemaan sitä salapoliisigenren konventioiden kautta. Vasta romaanin edetessä lukija alkaa tulla tietoisiksi siitä, ettei kyseessä ehkä sittenkään ole perinteinen salapoliisiromaani. Romaanin voi lukea peliksi, mutta harkituksi sitä voi sanoa vain varauksin. Sattuma tunkeutuu kaikkialle. Lukija ei jää illuusion uhriksi, vaan ikään kuin sen puuttumisen uhriksi. Hän lukee romaania aluksi konventionaalisen salapoliisiromaanina ja pettyy, koska ei pääsekään fiktion sisään. Romaani korostaa fiktiivisyyttään estäen lukijan samastumisen ja eläytymisen sen maailmaan. Jos pelin säännöt kerrottaisiin heti pelin alussa, lukijasta ei tulisi uhria vaan yksi pelaajista.

Hühn näkee salapoliisikirjallisuuden historian tarinan kertomisen epäilyn kasvuna (Hühn 1987, 451). Tähän määritelmään *City of Glass* sopii hyvin. Se näyttää lukemisen ja ennen kaikkea kirjoittamisen ja tarinoiden voiman heikenneen. Tässä voi nähdä yhteyden viimeaikaiseen postmodernismi-keskusteluun, jossa puhutaan jopa “kulttuuria määrittävien suurten kertomusten” kuolemasta (vrt. Virtanen, 1994, 4).

### *Mielikuvituksen voima*

Pace yhtyy tulkinnassaan Zilkovskyn tulkintaan siinä, että hänen mukaansa Austerin *New York -trilogian* henkilöt vapautuvat tekijästä. Pacelle henkilöiden vapautuminen tekijästään ei kuitenkaan ole epätoivoista, vaan vapauttavaa. Henkilöt tulevat tietoisiksi olemassolostaan henkilöinä: ennen pitkää he kaikki huomaavat tullessa lukituksen huoneeseen ja olevansa pakotettuja puhumaan sanoja, joita he itse eivät välttämättä valitsisi. Ymmärtäessään olevansa tekijän vallassa, heidän on mahdollista vapautua tästä uhmaamalla kirjallisuuden konventioita, jotka heitä rajoittavat. Pacen mukaan kaikki trilogian päähenkilöt pakenevat romaanin lopussa kirjan rajojen ulkopuolelle. Heidän tarinansa ei suinkaan lopu, vaan he päinvastoin ottavat itse itsestään vastuun: “The author has no longer power over their lives; the characters disappear from the artifice of his making to become their own authors, writing the book of their lives.” (Pace 1993, 3.)

Romaanin lopussa Quinn joutuu samanlaiseen tilanteeseen kuin Peter Stillman junior. Hän on lukitussa huoneessa. Hänen tilansa vastaa myös henkilön asemaa tarinassa; hän on lukittu jonkun toisen suunnittelemaan juoneen. Hänen tilanteensa vastaa myös lukijan asemaa: lukija on tekijän vanki, hän seuraa hyväksyen tapahtumia, jotka tekijä on ohjannut. Quinn kuitenkin pakenee lukitusta huoneesta. Quinin muistikirjan tekstien perusteella voidaan päätellä, että hän tulee hyvin tietoiseksi itsestään ja omista luovista kyvyistään. Hänestä tulee jälleen runoilija, asioiden nimeäjä. Hänen oma mielikuvituksensa voima auttaa hänet kukistamaan juonen vallan. Hän pakenee romaanin maailmasta todellisen kokemuksen maailmaan, itse kirjoittamaansa tekstiin. Quinnista tulee oman itsensä tekijä. *City of Glass* -romaanin tekijällä ei ole enää valtaa häneen. (Mts. 10.)

Vapauttamalla henkilönsä tekijästä Auster Pacen mukaan vapauttaa myös lukijan tekijän vallasta. Myös lukijan riippumattomuuden tekijästä Pace kääntää epätoivosta vapaudeksi.

Lukija seuraa henkilöitä ja pitää heitä esilukijoinaan. Samastumalla heihin hän joutuu samaan lukittuun huoneeseen kuin romaanihenkilöt. Henkilöiden pako saa lukijan kuitenkin huomaamaan paitsi lukitun huoneen rajat myös mahdollisuuden vapautua niistä:

[...] then the characters do escape, through a cathartic act of personal will that not only makes them [the readers] realize the boundaries of the cages that they have been confined to, but which, in so doing, provides the keys with which they can open the doors and escape from the control that is being exerted over them. (Mts. 2.)

Auster pakottaa lukijan huomaamaan oman mielikuvituksensa voiman. Quinin tavoin lukijan on romaanin lopussa ymmärrettävä oman mielikuvituksensa mahti ja mahdollisuus paeta tekijää. (Mts. 5.) Romaani viestittää, että lukija on yhtä tärkeä kuin kirjoittaja: “[...] the power of the story will not necessarily derive from the power of the author, but rather from the power of the imagination and the willingness to use that power of the reader of the text” (mts. 6). Jos lukija vain lukee ja uskoo sellaisenaan



kaiken mitä tekijä sanoo, alkavat fiktion konventiot hallita todellistakin maailmaa. Todellisuus on kuitenkin jotakin sellaista, jonka itse luomme. (Mts. 9.)

## PALUU ELÄMÄN MYSTEERIIN

### 1. Ratkaisuna ratkaisemattomuus?

#### *Henkilöt Quinin peilikuvina*

Stefano Tanin mukaan duaalisuus, kaksijakoisuus, ja leikki tällä kaksijakoisuudella on salapoliisitarinan peruselementti. Salapoliisitarinassa on aina mukana sekä irrationaalinen että rationaalinen puoli. Näitä puolia edustavat yleensä rikollinen ja etsivä. (Tani 1984, 4, 7.) Pahuus edustaa irrationaalisuutta ja hyvyys rationaalisuutta. Pyrhösen mukaan kovaksi keitetystä salapoliisikirjallisuudessa selkeää jaottelua rikotaan: enää ei ole niin selvää, että etsivä edustaa vain rationaalista ajattelua ja rikollinen ainoastaan etsivän ajattelulle vastakkaista maailmankatsomusta (Pyrhönen 1994, 63–65).

Salapoliisigenre on mielestäni kuitenkin aina sisältänyt enemmän tai vähemmän implisiittisen vihjauksen siitä, etteivät irrationaaliset ja rationaaliset elementit ole erotettavissa jyrkästi toisistaan. Jo klassisessa dekkarissa etsivän täytyi ratkaistakseen rikos eläytyä rikollisen maailmaan. Etsivä siis eräällä tavalla omaksui itselleen murhaajan ajattelutavan, ainakin yritti ymmärtää sitä.

Klassiseen salapoliisitarinaan implisiittisesti sisältynyt etsivän persoonan kahtiajakoisuus on kuitenkin tullut lajissa eksplisiittisemmäksi kovaksi keitetystä dekkarista alkaen. Hyvän ja pahan dialektiikka on myös monimutkaistunut. Tämä näkyy muun muassa siten, ettei etsivän toiminta ja ajattelu aina edusta pelkästään hyvyttä ja rationaalisuutta tai siten, että etsivän ”pimeä” puoli voidaan esittää kuvaamalla rikollinen kyllä etsivän vastakohtana, mutta vastakohtaisuudesta riippumatta – tai

oikeastaan juuri sen vuoksi – osana etsivän persoonaa, hänen persoonaansa täydentävänä “puolikkaana” (vrt. Pyrhönen 1994, 49).

Romaani *City of Glass* näyttää perinteisen salapoliisiromaanin roolit konventionaalisiksi horjuttamalla niitä. Roolien konventionaalisuus näytetään myös osoittamalla henkilöt toistensa kaiuiksi ja peilikuviksi (Brault 1998, 234; Russell 1990, 74). Kirjallisuuden teoriassa tällaisia henkilöiden samankaltaisuutta korostavia suhteita kuvataan kaksoiskulkija ja -olento termeillä. Kaksoiskulkijalla tarkoitetaan eräänlaista kaksoisolentoa, jolla on “sama elämäntilanne, suoritettava tehtävä ja/tai moraalinen konflikti” (Envall 1988, 30). Kaksoisolento puolestaan on enemmän; se koetaan “toiseksi minäksi”. Kyse on samuudesta, ja “suhteen jännite on siinä, että erillisyyt uhkaavasti supistuu mutta ei kokonaan häviä” (mts. 10).

Braultin mukaan *City of Glass* -romaanissa henkilöiden samankaltaisuus viedään niin pitkälle, että henkilöt ovat melkein pä keskenään vaihdettavissa (Brault 1998, 233). Oman tulkintani mukaan sivuhenkilöt, vaikka heijastelevatkin myös toisiaan, ovat ennen kaikkea tulkittavissa päähenkilö-Quinnin peilikuviksi. Henkilöt heijastelevat Quinnin häilyvän identiteetin eri puolia.

Romaanissa *City of Glass* Quinnin ja Stillman seniorin suhde muistuttaa kovaksi keitetyn salapoliisiromaanin etsivän ja rikollisen suhdetta. Quinnin ja Stillman seniorin suhde on vähintäänkin kaksoiskulkija-suhde. Quinnin ja Stillman seniorin elämänkohtaloissa on samoja aineksia, vaikka he ovatkin eri ikäisiä. Sekä Quinn että Stillman senior ovat yksinäisiä. He ovat molemmat yksinäisiä osittain olosuhteista johtuen, mutta heille yksinäisyys on myös valinta. Heillä molemmilla on tehtävä. Stillman senior etsii pyhää, alkuperäistä kieltä; Quinn varjostaa Stillman senioria suojellakseen tämän poikaa. Sekä Quinnilla että Stillman seniorilla on Peter-niminen poika. Tavatessaan Stillman seniorin pojan ensimmäisen kerran Quinn ajattelee omaa poikaansa: “[...] it was a young man, dressed entirely white, with white-blond hair of a child. Uncannily, in that first moment, Quinn thought of his own dead son” (CoG, 17). Quinnin poika on saanut surmansa. Myös Stillman seniorin Peter-pojan voi tulkita pienenä “kuolleen” kielestä ja ihmisistä eristämiseen. Molemmilla isillä on osuutta

poikiensa traagiseen kohtaloon. Quinn syyttää itseään poikansa kuolemasta. Stillman senior puolestaan on syypää poikansa vaikeaan elämään. Quinn yrittää korvata oman poikansa menettämisen suojelemalla Peter Stillman junioria tämän isältä. Tavallaan myös Stillman senior yrittää hyvittää poikansa kohtalon yrittämällä todistaa, ettei omalla pojalla toteutettu koe ollut mahdoton ja moraaliton, vaan pyhä kieli on todella löydettävissä. Ehkä hän surmaa itsensä suojeleakseen poikaansa itseltään.

Quinnin ja Stillman seniorin kaksoiskulkija-suhde muuttuu Quinnin omaksuessa Stillman seniorin tehtävän, alkuperäisen kielen etsinnän. Quinnin etsintä syvenee; kielen etsintä muuttuu oman identiteetin etsinnäksi. Varjostaessaan Stillman senioria Quinn ikään kuin samalla salaa itseltään varjostaa itseään. Stillman seniorin voisi tulkita jopa Quinnin kaksoisolenoksi, koska Quinn lopulta kadottaessaan Stillman seniorin kokee tämän “toiseksi minäkseen”, osaksi itseään: “[...] he became aware of the fact that he was no longer following Stillman. It felt as though he had lost half of himself” (CoG, 110). Katsoessaan Virginiaalta saamaansa Stillman seniorin valokuvaa Quinnista tuntuu, että hän tuntee miehen. Hän kirjoittaa muistikirjaansa: “He [Stillman senior] bears an odd familiarity [...]. Stillman`s face again. Thinking for these past few minutes that I have seen it before.” (CoG, 47–48.) Ehkä Quinn näkee Stillman seniorissa itsensä.

Romaani *City of Glass* siis käyttää salapoliisigenreen kuuluvaa duaalisuutta hyväkseen, mutta soveltaa tätäkin konventiota venyttäen lajin perinteisiä kaavoja äärirajoilleen. Etsivä ja rikollinen esitetään ei vain toisiaan täydentävinä puolikkaina, vaan kaksoisolentoina, jotka voisivat melkein korvata toisensa. Etsivä ei enää edusta rationaalisuutta, järkevyyttä ja hyvyttä ja rikollinen hänen vastakohtaansa, vaan heidän roolinsa hämärtyvät ja sekoittuvat toisiinsa.

Myös Peter Stillman junior heijastelee Quinnia ja hänen identiteettinsä häilyvyyttä. Hän toistaa väitettä, ettei hänen oikea nimensä ole Peter Stillman. Peter tuntuu puhuvan “puuta heinää”, mutta hänen sanoissaan voi olla perää. Ehkä häntä ei ole olemassa kuin toisten ihmisten heijastuksina. Quinnin kohdatessaan hän on Quinn ja Quinn on hän: “My name is Peter Stillman. That is not my real name. My real name is Mr. Sad. What

is your name, Mr. Auster? Perhaps you are the real Mr. Sad, and I am no one.” (CoG, 20.)

Peter juniorin ja Peter seniorin voi tulkita Claire Rosenfieldin käsitteistöä käyttäen komplementaariseksi kaksoisolennoiksi Quinnille. Komplementaarilla kaksoisolennoilla Rosenfield tarkoittaa tapausta, jossa “kaksi henkilöä täydentää toisiaan ja yhdessä [he] ovat kolmannen, lamaantuneen tai kamppailevan päähenkilön projektioita” (Rosenfield 1963, 328–331, siteerattu Envall 1988, 31 nojalla). Molempien, sekä pojan että isän, nimi on Peter Stillman. Toinen on nuori Peter Stillman ja toinen vanha. Molemmat etsivät menetettyä kieltä. Molemmille kielestä on tullut elinehto. Peter junior etsii kieltä, jonka hän on menettänyt hyvin konkreettisesti. Hänet on lapsena eristetty kielestä ja estetty näin oppimasta puhumaan. Hänen on ollut opeteltava uudestaan puhumaan. Hän ei osaa käyttää kieltä kuten normaalit ihmiset. Hänelle kieli on taistelua. Ilman kieltä hänen on vaikea elää ja hahmottaa itseään. Peter seniorille kieli on langennut, muuttunut voimattomaksi. Vaikka aidon kielen menettäminen ei ole Peter seniorille niin konkreettista kuin hänen pojallaan, hän kokee sen hyvin hallitsevaksi asiaksi elämässään. Hän ei voi elää ilman aitoa kieltä, vaan riistää itseltään hengen.

Peter Stillmanit ovat Quinin peilikuvia; heidän kauttaan Quinn ajautuu etsimään kieltä ja itseään. Molemmat Stillmanit edustavat sekä tehtävänantajaa että tehtävää. Stillman junior palkkaa Quinin varjostamaan isäänsä. Stillman senior ajaa Quinin etsimään itseään.

Myös henkilö Paul Auster on tulkittavissa Quinin peilikuvaksi. Auster edustaa Quinnille menetettyä tulevaisuutta. Quinnilla voisi epäonnistuneen etsiväntehtävän sijaan olla viihtyisä koti, kaunis vaimo ja mukava poika. Quinin ja Austerin kaksoisolentomaista suhdetta korostaa se, että Austerin pojan etunimi on sama kuin Quinin (Rowen 1991, 229). Quinn voisi edelleen askarrella Austerin tapaan korkeakirjallisuuden parissa. Quinn on kateellinen Austerille ja joutuu pakokauhun valtaan tajutessaan, mistä kaikesta hän on jäänyt paitsi.

It was too much for Quinn. He felt as though Auster were taunting him with the things he had lost, and he responded with envy and rage, a lacerating self-pity.

Yes, he too would have liked to have this wife and this child, to sit around all day spouting drivel about old books, to be surrounded by yoyos and ham omelettes and fountain pens. He prayed to himself for deliverance. (CoG, 121.)

Jos Auster edustaa ironisesti Quinnan idyllistä menneisyyttä, unohdettua maailmaa ja toisaalta siis hänen menetettyä tulevaisuuttaan, voi Stillmanin tulkita edustavan painajaiskuvaa tilanteesta. Hän on Quinnan tulevaisuudenuhkakuva. (Vrt. Rowen 1991, 229–230.)

Myös romaanin naishahmot, Virginia Stillman ja Austerin vaimo, Siri, voidaan tulkita Quinnan elämän heijastuksiksi. Virginia Stillman on puheterapeutti, joka on nainut potilaansa, jotta saisi tämän pois sairaalasta elämään normaalimpaa elämää. Myös hän on siis vahvasti sidoksissa kielen ja identiteetin ongelmiin, joista tulee ennen pitkää Quinninkin ongelmia. Virginia Stillman on paitsi epäkonventionaalinen salapoliisiromaanin petollinen nainen myös heijastus Quinnan menettämästä vaimosta, jonka läsnäolo voisi auttaa Quinnia; Quinnan oma ”puheterapeutti” on kuollut. Kuten itsestään, Peter Stillman junior sanoo vaimostaankin, ettei Virginia ole hänen oikea nimensä: “Her name is Virginia. That is not her real name.” (CoG, 24.)

Myös Siri Auster edustaa Quinnille kaikkea sitä, mistä hän on jäänyt paitsi:

The wife smiled her smile, said she was glad to meet Quinn as though she meant it, and then extended her hand to him. [...] And then she laughed her laugh, and Quinn felt a little more of himself collapse. (CoG, 122.)

Kaikki romaanin henkilöt tuntuvat jollakin tavoin olevan Quinnan heijastuksia. He eivät ole pyöreitä henkilöahmoja, vaan enemmänkin vain fiktion funktioita. He kertovat Quinnista. Toisaalta myöskään Quinn ei ole muuta kuin näiden heijastusten leikkauspiste: “As for Quinn, there is little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of no great importance.” (CoG, 1.) Quinnan kohdalla toteutuu Pacen tulkitsema kirjan nimen sisältämä viittaus ihmiseen, joka elää heijastusten peilimaailmassa, jossa hän ei enää näe kuin omia peilikuviaan ja pitää niitä muina ihmisinä:

It [the tittle] implies a city where everything is transparent, where one can see everything, but which still has barriers which prevent true communication. It also suggests mirrors, a locked room where the people think that they are free to move around in an infinity of space, but where in reality they are trapped in a room with

a mirror on each wall, so that the infinite space that the character sees is really a tiny room, and the other people that sees are no more than doubles of himself. (Pace 1993, 4.)

Pacen mukaan kaksoistamisella (doubling) on romaanissa *City of Glass* kaksi tarkoitusta. Sen tarkoitus on näyttää sekä henkilöille että lukijoille, kuinka vähän heillä on valtaa tarinaan sekä sekoittaa lukijaa antamalla hänelle niin paljon mahdollisuuksia, että kaikki tapahtumat alkavat näyttää joko sattumilta, jotka merkitsevät jotakin tai sattumilta, joilla ei ole mitään merkitystä. Ennen kaikkea kaksoistamisella kuitenkin halutaan herätellä lukijaa uskomaan oman mielikuvituksensa voimaan:

[...] we [the readers] must realize that without our own imaginative powers contributing to the meaning of the book, the text is simply a maze of dead ends. [...] We must [...] realize the power of our own imagination and choice to escape from the tyranny of the artifice into a world where we are the creators just as much as the author of the text. (Pace 1993, 5.)

#### *Ratkaisemattomuus implisiittisen irrationaalisuuden esiintuojana*

Roolien hämärtyminen ja sekoittuminen sijaan voidaan myös toisaalta tehdä tulkinta, jonka mukaan Stillman senior edelleen edustaa perinteisesti rikollisen irrationaalista ja tuhoon johtavaa roolia, mutta Quinn on se, jonka rooli epäonnistuu; hän ei kykene pysymään etsivän roolissaan. Hän eläytyy liiaksi seurattavaansa, ja tämän irrationaalinen maailma imaisee hänet mukaansa.

Aluksi Quinn käyttäytyy hyvin etsivämäisen rationaalisti ja tiedemiesmäisesti. Hän pyrkii havainnoissaan olemaan tarkka ja objektiivinen: “To keep his eye fixed on Stillman [...], it was the only thing he allowed himself to have” (CoG, 75). Hän pyrkii pysyttelemään faktoissa tekemättä niistä liian pitkälle meneviä johtopäätöksiä. Hän turvautuu rationaalisesti loogiseen ajatteluun ja uskoo ihmisen toiminnan selittyvän.

Quinn kokee Stillman seniorin käyttäytymisen kuitenkin erittäin omituiseksi, jopa järjenvastaiseksi: “Stillman was a crazy old man [...]” (CoG, 78); “Stillman`s behavior had been too obscure to give any hints” (CoG, 108). Kunnan etsivän tavoin Quinn kuitenkin pyrkii ymmärtämään oletetun rikollisen ajattelutapaa. Hän kirjoittaa

muistikirjaansa: “[...] what is it that Dupin says in Poe? ‘An identification of the reasoner’s intellect with that of his opponent.’ But there it would apply to Stillman senior.” (CoG, 48.) Hän menee niin pitkälle, että alkaa eräällä tavalla matkia Stillman senioria. Hän varjostaa Stillmania, kirjaa ensin ylös tämän reittejä ja tekemisiä ja alkaa lopulta kirjata ylös esineitä, joita Stillman kirjaa vihkoonsa.

Instead of merely jotting down a few casual comments, as he had done the first few days, he decided to record every detail about Stillman he possibly could. Using the pen he had brought from the deaf mute, he set about his task with diligence. Not only did he take note of Stillman’s gestures, describe each object he selected or rejected for his bag, and keep an accurate timetable for all events, but he also set down with meticulous care an exact itinerary of Stillman’s divigations, noting each street he followed, each turn he made, and each pause that occurred. (CoG, 76.)

Quinn yrittää eläytyä Stillmanin järjettömältä tuntuvaan maailmaan, mutta siitä ei tunnu olevan mitään hyötyä. Quinn pelkää ylitulkitsevansa asioita halutessaan niin kovin niissä olevan jokin looginen merkitys:

He was ransacking the chaos of Stillman’s movements for some glimmer of cogency. This implied only one thing; that he continued to disbelieve the arbitrariness of Stillman’s actions. He wanted there to be a sense to them, no matter how obscure. This, in itself, was unacceptable. For it meant that Quinn was allowing himself to deny the facts, and this, as he well knew, was the worst thing a detective could do. (CoG, 83.)

Quinn kuitenkin pyrkii siis edelleen pitäytymään etsivän roolissaan ja löytämään asioille loogisia selityksiä, vaikka se on vaikeaa. Juttu alkaa ennen pitkää näyttää toivottamalta. Olisi kuitenkin liian pelottavaa myöntää kaiken olevan painajaismaista sattumaa. Quinn ratkaisee asian ottamalla ensisijaiseksi tehtäväkseen Peter Stillman juniorin suojelun. Tässä kohtaa salapoliisiromaaniin konventio viimeistään rikkoutuu: Quinn menee järkevässä ja loogisessa ajattelussaan äärimmäisyyksiin, mikä lopulta johtaa järjettömyyteen. Hän alkaa elää täysin tehtävän armoilla unohtaen koko muun maailman ja itsensä.

Lopulta Quinn luopuu tehtävästään. Hän ei kuitenkaan onnistu palaamaan entiseen. Hän on menettänyt kaiken, entisen minänsäkin. Quinn suistuu irrationaaliseen, tällä kertaa aivan aidosti – hän ei siis enää eläydy jonkun toisen tapaan ajatella. Hän ei ylieläydy etsivän rooliin. Hän ei toimi kuten Stillman senior. Hän hukkuu järjettömyyteen. Konventionaalisessa salapoliisitarinassa etsivälle ei koskaan käy näin.

Romaani *City of Glass* tuo salapoliisiromaanin implisiittisen irrationaalisuuden esiin paitsi rikkomalla etsivän ja rikollisen roolijaon myös leikittelemällä ajatuksella, että kaksoisolento olisi ratkaisu mysteerin. Perinteisessä salapoliisiromaanissa mysteerin ratkaisu ei saa perustua kaksoisolennon olemassaoloon, koska kaksoisolento on yliluonnollinen, irrationaalinen (vrt. Symons 1986, 11, 131). Salapoliisiromaanin ratkaisu on aina rationaalinen, järkiperusteinen selitettävissä ja todistettavissa. Romaanin *City of Glass* ratkaisu ei välttämättä perustu kaksoisolennon ilmestymiseen, mutta tulkinta on yksi mahdollinen, jonka romaanin mahdollisten merkitysten maailma tarjoaa.

Kaksoisolento ilmestyy Quinnille rautatieasemalla. Quinn on odottamassa varjostettavansa saapumista kaupunkiin. Junasta astuu kuitenkin kaksi aivan samannäköistä miestä:

Directly behind Stillman, heaving into view just inches behind his right shoulder, another man stopped, took a lighter out of his pocket, and lit a cigarette. His face was the exact twin of Stillman's. For a second Quinn thought it was an illusion, a kind of aura thrown off by the electromagnetic currents in Stillman's body. But no, this other Stillman moved, breathed, blinked his eyes; his actions were clearly independent of the first Stillman. (CoG, 68.)

Quinn valitsee miehistä toisen. Valintahetkellä hän ymmärtää, että on olemassa mahdollisuus, että hän valitsee väärin: "What ever choice he made – and he had to make a choice – would be arbitrary, a submission to chance. Uncertainty would haunt him to the end" (CoG, 68). Quinn kuitenkin uskoo valintaansa, koska ei muuta voi, eikä palaa asiaan ajatuksissaan ennen kuin jutun loputtua. Sulkeuduttuaan pimeään huoneeseen Quinn antaa tilaa epäileville ajatuksille: "He wondered what would happened if he had followed the second Stillman instead of the first" (CoG, 154). On mahdollista, että Quinn valitsi väärin. Seurattavan nimi oli kyllä Stillman, mutta yhtä hyvin kaksoisolennonkin nimi saattoi olla Stillman. Quinnin varjostama Stillman väittää kirjoittaneensa kieltä käsittelevät kirjat ja olevansa Peter-nimisen pojan isä, mutta siitä Quinnilla on takuuna vain seurattavansa sanat. Mikään ei anna varmuutta siitä, että Quinn valitsi oikein.



Kaksoisolennolla voi olla tarinan kannalta suuri merkitys. Jos Quinn olisi valinnut toisen miehen, tarinasta olisi tullut toisenlainen. Voi jopa olla, että oikea syyllinen sai toimia rauhassa, kun Quinn varjosti viatonta sivullista. Kaksoisolentoa ei voi sulkea pois epäiltyjen joukosta. Hän voi olla syyllinen Peterin ja Virginian katoamiseen ja jopa siihen, että kertoja epäonnistuu yrittäessään kertoa Quinin tarinaa salapoliisiromaanin muotoon: jos Quinn olisi varjostanut oikeaa miestä, olisi voinut tapahtua rikos, ja tarinasta olisi tullut oikea salapoliisitarina. Kaksoisolento siis saa *City of Glass* -romaanissa ratkaisevamman roolin kuin salapoliisiromaanissa olisi suotavaa. Kovaksi keitetystä etsivätarinassa kaksoisolennon esiintyminen olisi räikeästi lajikaavan vastaista. Kaksoisolento voi olla avain *City of Glass* -romaanin arvoitukseen. Huomattavaa kuitenkin on, että yhtä hyvin se voi olla sitä myös olematta – mutta jo pelkkä mahdollisuus kaataa totuttuja konventioita.

Perinteisessä etsiväromaanissa irrationaalisuus on potentiaalisesti koko ajan läsnä. Kaikki voisi muuttua järjettömäksi, mysteeri voisi jäädä ratkaisematta. Mahdollisuus tähän vaihtoehtoon on olemassa, mutta oikeaoppinen dekkari päättyy aina loogisesti tyydyttävään ratkaisuun. *City of Glass* -romaanissa mahdollisuus irrationaaliseen ratkaisuun, toisin sanoen siis ratkaisemattomuuteen, on näytetty perinteistä salapoliisiromaania selkeämmin. Implisiittisestä mahdollisuudesta on tullut eksplisiittinen.

Romaani laajentaa salapoliisiromaanin konventioita parodioidessaan sen duaalisuutta, irrationaalisen ja rationaalisen selkeää jaottelua, hyvän ja pahan mustavalkoisuutta. Romaani ei kaada kaavaa täysin. Se ei hylkää rationaalista ajattelua, vaan horjuttaa sitä. Jos se haluaisi rikkoa kaavan, se esittäisi mysteerin ratkaisuna jonkin yliluonnollisen (esimerkiksi kaksoisolennon). Ratkaisu olisi yllättävä ja epäkonventionaalinen, mutta se olisi silti ratkaisu. *City of Glass* ei mene niin pitkälle, vaan venyttää kaavaa leikittelemällä, romaani jättää ratkaisun avoimeksi. Ratkaisemattomuus paljastaa epäjärjestyksen ja irrationaalisuuden, joka on ollut implisiittisesti salapoliisigenressä aina läsnä (Russell 1990, 83).

*City of Glass* -romaanin ratkaisu ei ole selkeä. Tanin mukaan nykyisessä maailmassa ei enää olekaan tilaa kirjallisuudelle, joka viestittää yksinkertaisten ratkaisujen mahdollisuudesta: “[...] the only possibly vital fiction today is allusive fiction, a fiction of potentialities. The time for easy affirmation seems long ago.” (Tani 1984, 148.)

Toisaalta Quinin antautumisen irrationaaliseen tilaan voi tulkita myös eräänlaiseksi voitoksi: Quinn löytää jonkinlaisen totuuden ja rauhan epäloogisesta ja irrationaalisesta. Etsivän rationaalisuutta ja loogisuutta korostavat menetelmät eivät päde kaotitiseen maailmaan. Quinn luopuu niistä. Samalla hän luopuu rooleistaan ja hyväksyy identiteettinsä häilyvyyden. Onko tämä kenties viesti siitä, ettei rationaalinen ajattelu enää välttämättä ole ihmiskunnan ainut keino kehittyä ja löytää totuuksia? Kaoottisessa ja pirstaleisessa postmodernissa maailmassa järjeä korostavat menetelmät eivät enää päde.

Viestittäessään totuttujen ajattelun muotojen menettäneen käyttökelpoisuutensa *City of Glass* lähestyy metafyyssisen eli antisalapoliisiromaanin sisältöjä. Pyrhönen referoi Spanosta, jonka mukaan metafyyssisen salapoliisiromaanin “anti-aristotelisuus on suunnattu perinteiselle länsimaiselle näkemykselle olemassaolosta ja tajunnan rakenteista, erityisesti positivistiselle tieteelle ja tekniselle kehitykselle. Se on tunnustus elämän pelottavalle satunnaisuudelle”. Totuttujen ajattelumuotojen epäilyssään ja kiistämisesäänkin metafyyssinen salapoliisiromaani on kuitenkin edelleen kiinnostunut totuudesta. (Spanos 1972, 148–149, referoitu Pyrhösen 1994, 43 nojalla.) Totuuden mahdollisuutta pohtii myös romaani *City of Glass*.

#### *Välähdyksenomainen totuus*

Vaikka *City of Glass* ei sisällä konventionaalista salapoliisiromaanin loppua, jossa arvoitus ratkeaa, voi Quinin arvoituksen tulkita saavan joitakin vastauksia. Rowenin mukaan *City of Glass* jättää avoimeksi sen, löytääkö Quinn etsimäänsä. Kirja ei Rowenin mukaan myöskään vastaa siihen, pitäisikö Quinin edes yrittää etsiä “todellista” kieltä ja identiteettiään. (Rowen 1991, 225.) Väitän kuitenkin, että on mahdollista tulkita Quinin ainakin osittain saavuttavan tavoitteensa. Quinn luopuu

valepuvuistaan ja suojavaarustuksistaan. Hänen on pakko, koska ne lakkaavat suojaamasta häntä. Etsivän rooli osoittautuu käyttökelvottomaksi, William Wilson hänen hyväksikäyttäjäkseen. Max Workin nokkeluus ei voi enää antaa tyydytystä Quinnille, koska hän lopulta ymmärtää, että Max Work on kuvitelmaa: “In his heart, he realized that Max Work was dead” (CoG, 153). Jäljelle jää vain ja ainoastaan Daniel Quinn.

Eräänlainen muutos Quinin ajattelussa on se, että hän alkaa hyväksyä, ettei ole olemassa pysyvää minuutta; minuus muuttuu ja juuri se on pysyvää: “He had been one thing before, and now he was another. It was neither better nor worse. It was different, and that was all.” (CoG, 143.) Ennen oivallustaan Quinin on vaikeaa katsoa peiliin: “For some reason, he found unpleasant to look in the mirror and kept trying to avoid himself with his eyes” (CoG, 125). Oivaltaessaan minuuden pysyvyyden olevan sen muuttuvuudessa Quinn omaksuu Peter Stillman juniorin ajattelutavan. Peter sanoo: “For now, I am still Peter Stillman. That is not my real name. I cannot say who I will be tomorrow. Each day is new, and each day I am born again. I see hope everywhere, even in the dark [...]” (CoG, 26.) Quinn siis hyväksyy Derridan termin disseminaation ja sen, että jos kieli on merkityksiltään häilyvää, on minuuskin epävakaa ja alituisesti muuttuva.

Toisaalta voidaan myös tulkita, että *City of Glass* kyseenalaistaa dekonstruktionismin väitteen siitä, ettei ole olemassa mitään perustusta, jonka varaan kaikki muu rakentuisi. *City of Glass* pitää edelleen – joskin löyhästi – kiinni ajatuksesta, jonka mukaan on olemassa jotakin pysyvää, joka antaa kaikelle merkityksen. Derrida kutsuu tätä kaikille muille merkeille merkityksen antavaa merkkiä, joka on samalla merkitys, johon kaikki muut merkit viittaavat, transsendentaaliseksi merkitsijäksi ja merkityksi (Eagleton 1983, 131; Derrida 1988, 28). Ponnistelujen kautta sanoista tulee jossakin mielessä Quinnille hänen omiaan. Hän saa hyvin henkilökohtaisen yhteyden todelliseen kieleen. Yhteys ei ole pysyvä tila, vaan hetkittäinen kokemus. Rowenin mukaan Austerin kaikissa muissakin töissä tulee esille näkemys, jonka mukaan tällä vuosisadalla totuuden tavoittaminen on mahdollista, mutta vain osittaisesti ja välähdyksenomaisesti (Rowen 1991, 225, 232). Viimeisille punaisen muistikirjan sivuille kirjoittaessaan Quinn ymmärtää totuuden hetkittäisen luonteen:

He began to weigh his words with great care, struggling to express himself as economically and clearly as possible. He regretted having wasted so many pages at the beginning of the red notebook, and in fact felt sorry that he had bothered to write about the Stillman case at all. For the case was far behind him now, and he no longer bothered to think about it. It had been a bridge to another place in his life, and now that he had crossed it, its meaning had been lost. Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower. They no longer had anything to do with him. He remembered the moment of his birth and how he had been pulled gently from his mother's womb. He remembered the infinite kindness of the world and all the people he had ever loved. Nothing mattered now but the beauty of all this. He wanted to go on writing about it, and it pained him to know that this would be possible. Nevertheless, he tried to face the end of the red notebook with courage. He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again. (CoG, 156–157.)

Stillman seniorin projekti löytää pyhä kieli ihmisten kielen “saastuttamattomasta” lapsesta epäonnistuu. Stillman ei myöskään löydä aitoa alkuperäistä kieltä sanoja luomalla. Quinn puolestaan ei löydä todellista kieltä ja itseään ihmisten kielestä eristettynä, vaan juuri sen kautta, sen sisällä. Quinnille kielestä tulee erottamaton osa maailmaa ja häntä itseään. Kun hän kirjoittaa maailmasta, hän kirjoittaa samalla itsestään. Unohtamalla itsensä hän pääsee lähelle sisintään. Kielen avulla hän saavuttaa eräänlaisen tasapainon ja löytää kauneuden. Oivallus on kuitenkin vain hetkittäinen valo, mutta Quinnia lohduttaa tieto siitä, että valo on olemassa ja se on mahdollista tavoittaa.

Braultin mukaan voidaan tulkita, että Quinn tekee sen, mistä Stillman unelmoi:

[...] Quinn [...] witnesses the transformation of his own language, a reunification of words and things, of language and the world, a dispossession or de-subjectivization of language such Stillman Sr. had once dreamed [...] (Brault 1998, 233).

## 2. Kätkeystä metafiktiivisyydestä avoimeen itsetarkasteluun

### *Totutuista rakenteista vieraannuttaminen*

Parodian yksi mahdollinen käyttötarkoitus on osoittaa tekstin kirjallinen olemus. Parodioitavan tekstin taustalla on toinen teksti, jota uusi teksti implisiittisesti pyrkii ymmärtämään tai arvioimaan. Kerronta esitetään ikään kuin omana todellisuutenaan, irrallisena historialliseen todellisuuteen nähden. Tätä kerronnan muotoa kutsutaan metafiktioksi. (Hutcheon 1991, 31.) Hutcheonin mukaan metafiktiivisyys merkitsee “toisen asteen” fiktiivisyyttä, fiktiota fiktiosta. Metafiktiivinen teos on tietoinen fiktiivisyydestään ja osoittaa kirjallisuuden pohjautuvan sitä edeltäneeseen kirjalliseen perinteeseen. Teoksen tietoisuus fiktiivisyydestään pakottaa lukijan huomaamaan, että hän on tekemisissä tehtyjen konstruktioiden kanssa. (Hutcheon 1980, 31–32.)

Hutcheonin mielestä salapoliisiromaani on esimerkki lajista, joka on vahvasti, joskin kätkeysti, metafiktiivinen (mts. 31–32). “Dekkareiden ‘kätkeyty’ metafiktiivisyys merkitsee sitä, että ne pohjaavat lukijalle tuttuun kaavaan. Jo kaava ja sen konventiot osoittavat lukijalle, että hän on tekemisissä kirjallisen konstruktion kanssa.” (Pyrhönen 1989, 58.)

Yksi metafiktiivisyyden keino salapoliisikirjallisuudessa on esittää henkilöt laji ja sen konventiot tuntevina (Hutcheon 1980, 31). *City of Glass* voidaan yhdistää salapoliisikirjallisuuden traditioon selkeiden lajiin kohdistuvien viittausten perusteella. Quinin kirjailijasalanimi William Wilson on Edgar Allan Poen novellin ja sen henkilön nimi. Myös muita suoria viittauksia salapoliisigenren isään ja Quinin tietoisuuteen tästä löytyy:

On this same spot, in the summer 1843 and 1844, Edgar Allan Poe had spent many long hours gazing out at the Hudson. Quinn knew this because he had made it his business to know such things. (CoG, 100.)

Se, että Quinn kirjoittaa salapoliisiromaaneja salanimellä, viittaa paitsi “William Wilson” -novelliin myös klassiseen salapoliisikirjallisuuteen yleensä. Perinteisen salapoliisiromanin kirjoittajat olivat usein intellektuelleja, jotka halusivat salata

todellisen henkilöllisyytensä, koska pitivät lajia ala-arvoisena ja sen parissa työskentelyä hävettävänä (vrt. Holquist 1971, 143–144).

Quinn on ensisijaisesti – ei etsivä – vaan salapoliisikirjallisuuden kirjoittaja. Hänen tietonsa rikoksista ja sen parissa työskentelevistä rajoittuu hänen lukemiinsa kirjoihin. Hän ei ole kiinnostunut todellisista rikoksista, vaan niistä tehdyistä tarinoista. Hän ei ole niinkään tietoinen rikosten parissa työskentelevien todellisuudesta, vaan ennen kaikkea salapoliisikirjallisuuden konventioista. Myös salapoliisikirjallisuuden lukijana hän arvostaa konventionaaliset odotukset täyttävää teosta:

What he liked about those books was their sense of plentitude and economy. In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so – which amounts to the same thing. The world of the book comes to life, seething with possibilities, with secrets and contradictions. Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. Everything becomes essence; the center of the book shifts with each event that proples it forward. The center, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end. (CoG, 9.)

Salapoliisiromaanin konventioiden tuntemuksesta on osoituksena myös se, että Quinn yrittää soveltaa niitä todelliseen maailmaan. Ne ovat keino suojautua elämän hämmentäviltä tilanteilta. Jos Quinn on epävarma siitä, kuinka hänen tulisi tilanteessa toimia, hän miettii, mitä dekkarin sankari vastaavassa tilanteessa tekisi: “That night, as he at last drifted off to sleep, Quinn tried to imagine what Work would have said to the stranger on the phone” (CoG, 10); “Then he thought about what Max Work have been thinking, had he been there” (CoG, 17).

Salapoliisiromaanin runsaita viitteitä dekkarikaavaan voi tulkita paitsi metafiktion keinona myös siten, että niiden tarkoitus on luoda todellisuuden illuusio. “Niiden avulla väitetään, että lukijan parhaillaan lukema teos antaa todellisuudesta aidomman ja realistisemmän kuvan kuin teos, johon viitataan.” (Pyrhönen 1989, 92.) Romaanin *City of Glass* kohdalla edellä mainittu tulkinta ei tee oikeutta teokselle, koska siinä lajin konventiot nostetaan huomion kohteeksi myös epäsuoremmin ja niiden fiktiivistä luonnetta korostaen. *City of Glass* vieraannuttaa lukijaa purkamalla salapoliisiromaanin totuttuja rakenteita. Lukijan huomio kiinnitetään asioihin, jotka lajissa tavallisesti

peitetään ja joista on tullut lukijalle niin tuttuja, ettei hän enää huomaa niitä. Ne ovat kuitenkin oleellinen osa tekstin rakentumista ja vain niiden avulla lukija kykenee ymmärtämään lukemaansa (Hutcheon 1980, 24). Kuitenkin vasta se, että kaavaa rikotaan, saa lukijan tietoiseksi normien olemassaolosta. *City of Glass* -romaanissa rakenne, juoni ja henkilöt viittaavat salapoliisiromaaniiin, mutta osoittautuvat monessa suhteessa kaavasta poikkeaviksi. Suurin poikkeama perinteisestä dekkarikaavasta on selkeän rikoksen ja sen ratkaisun puuttuminen. Russellin mukaan metafyyssisen eli antisalapoliisiromaanin kliimaksi on juuri sen ratkaisemattomuudessa (Russell 1990, 83).

### *Postmodernismin paradoksi*

*City of Glass* -romaanin fiktiivinen luonne ei jää niin kätketyksi kuin perinteisessä dekkarissa. Romaanin fiktiivisyyttä ei yritetä peitellä, vaan se tuodaan selkeästi esille. Henkilöt ovat tietoisia paitsi lajikonventioista myös jollakin tavalla omasta fiktiivisyydestään. Quinn epäilee todellisuuttaan, vaikkei täysin ymmärräkään olevansa tehty konstruktio:

He had, of course, long ago stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person of Max Work. His detective necessarily had to be real. The nature of the books demanded it. (CoG, 10.)

Myös Peter Stillman junior antaa vihjeitä fiktiivisyydestään: "I know that I am still the puppet boy. That cannot be helped. No, no. Anymore. But sometimes I think I will at last grow up and become real." (CoG, 26.)

Romaani korostaa henkilöidensä elävän fiktiivisessä maailmassa. Esimerkiksi kirjan loppu, Quinin katoaminen, on mahdollista Russellin mukaan tulkita siten, että kun painettu teksti päättyy, siinä elänyt henkilö lakkaa olemasta. Kun Quinin tila punaisesta muistikirjasta loppuu, hän sananmukaisesti häviää tekstistä. Russellin mukaan romaanissa *City of Glass* henkilöt lakkaavat olemasta, kun heidän merkitsijänsä jätetään tekstistä pois. (Russell 1990, 75.) Vaikka Pacen tulkinnan mukaan henkilöt eivät romaanin lopussa kuole, vaan päinvastoin vapautuvat fiktiosta, sisältää hänenkin

näkemyksensä ajatuksen siitä, että henkilöt elävät fiktiivisessä maailmassa, ovat jopa sen vankeja ja tulevat tietoisiksi asemastaan.

Kirjan fiktiivistä luonnetta korostaa myös se, ettei kertojalla ole suoraa kokemusta asioista, joista hän kertoo. Kertojalla on kaksi lähdettä, kirjan henkilö, kirjailija Paul Auster, sekä Quinnin punainen muistikirja. Samalla tavalla kuin historiankirjoittaminen on aina jonkun tulkintaa asioista ja siten tehty konstruktio, on *City of Glass* -romaanikin kertojan tulkinta Quinnin elämästä. Kertoja vakuuttaa pysyttelevänsä tiukasti tosiasioissa:

The account of this period is less full than the author would liked. But information is scarce, and he preferred to pass over in silence what could not be definitely confirmed. Since this story is based entirely on facts, the author feels it his duty not to overstep the bounds of the verifiable, to resist at all costs the perils of invention. (CoG, 135.)

Vakuutteluistaan huolimatta kertoja tulee tulkinneeksi Quinnin elämää enemmän kuin hän huomaakaan. Yritys kertoa Quinnin elämä salapoliisitarinan muotoon kuitenkin epäonnistuu, ja tämä epäonnistuminen saa lukijan tietoisemmaksi kertojasta ja tarinan tekstuaalisesta olemuksesta kuin se, että tarina olisi koherentti. Romaani korostaa tehtyä luonnettaan myös kerrontarakenteensa kerroksellisuudella.

Metafiktion keinoja ovat kaikki ne tavat, “joilla lukijan huomio kiinnitetään fiktiiviseen esitykseen”. Esimerkiksi painoasun vaihtelulla voidaan korostaa tekstin kirjallista olemusta. (Saariluoma 1992, 24.) Romaanissa *City of Glass* suorat lainaukset Quinnin punaisesta muistikirjasta on erotettu muusta tekstistä sisentämällä. Teksti sisältää myös Quinnin piirroksia Peterin isän reiteistä New Yorkin kaduilla (ks. CoG, 81–84).

Myös romaanin intertekstuaalisuus, tekstien viittaussuhde toisiin teksteihin, on keino korostaa romaanin maailman fiktiivisyyttä. Henkilöiden lainaaminen toisista teksteistä on samalla eräänlaista parodiaa, maailmojen rikkomista (McHale 1987, 58). *City of Glass* on lainannut muun kirjallisuuden henkilöiltä näennäisesti vain nimen, mutta tarkempi tulkinta osoittaa esimerkiksi Quinnin ja Poen William Wilsonin henkilöiden syvemmän yhtäläisyyden. Daniel Quinnin henkilöhenkilö esiintyy myös Paul Austerin *New York -trilogian* jälkeisessä romaanissa: romaanissa *In the*



*Country of Last Things* (1987) päähenkilö Anna Blume löytää maasta Quinn-nimisen miehen passin (ks. Auster 1989, 36).

Vaikka parodia ottaa kantaa toisiin teksteihin ja omaan olemukseensa, se ei pyri arvottamaan tekstejä, vaan tähtää niiden erilaisuuden paljastamiseen aktivoimalla samanaikaisesti kaksi tekstiä (vrt. Hutcheon 1991, 31, 41–42). *City of Glass* -romaanin voi lukea sekä salapoliisiromaanin konventioiden kautta että sen konventiot kumoavana. Romaani korostaa yhteyttään salapoliisikirjallisuuden traditioon, mutta tekee sen käyttämällä häikäilemättä hyväkseen lajikaavoja tarkoituksenaan osoittaa ne sovituiksi, annetuiksi, fiktiivisiksi. *City of Glass* ei kuitenkaan pyri yksiselitteisesti osoittamaan salapoliisiromaanin kaavoja naurettaviksi tai käyttökelvottomiksi, vaan se samanaikaisesti sekä hyväksyy että kyseenalaistaa käyttämänsä konventiot. Hutcheonin mukaan juuri tämä parodian paradoksi on koko postmodernismin keskeinen paradoksi: parodia samalla sekä hyväksyy että kiistää sen, mitä se parodioi. Parodia – ja koko postmodernismi – siis paradoksaalisesti näyttelee sekä muutoksen että kulttuurisen jatkuvuuden osaa. (Hutcheon 1988, 11, 26.) “To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it” (mts. 126).

#### *Kannanotto fiktion ulkopuoliseen todellisuuteen*

Parodia imitoi enemmän taidetta kuin elämää. Vaikka se operoi ensisijaisesti tekstien välillä, se ei kuitenkaan ole riippumaton todellisuudesta; parodiolla voi olla ideologisia ja sosiaalisia implikaatioita. (Parodiaa ei kuitenkaan pidä sekoittaa satiiriin, jolla on – toisin kuin parodiolla – selkeä moraalinen ja sosiaalinen merkitys.) (Hutcheon 1991, 2, 16, 20, 27.) Parodia voi siis tekstuaalisuudestaan huolimatta ottaa kantaa myös fiktion ulkopuolisiin asioihin. Se, miksi koko postmodernismi näyttää jäljittelevän enemmän taidetta kuin elämää, selittyy McHalen mukaan sillä, että postmoderni fiktio kyllä toimii todellisuuden peilinä, mutta todellisuus on muuttunut monimutkaisemmaksi kuin koskaan ennen (McHale 1987, 39).

Hutcheonin mukaan parodia pakottaa harkitsemaan uudelleen humanismin itsestäänselvinä pitämiä kysymyksiä (Hutcheon 1988, 11). Romaani *City of Glass* pohtii paitsi salapoliisiromaanin konventioita myös ihmisen identiteettiä sekä ihmisen, kielen ja taiteen suhdetta todellisuuteen. Alkuperäisyys ja aitous kyseenalaistetaan näyttämällä kirjallisuus parodian avulla pohjautuvaksi edeltävään kirjallisuuteen ja lajikaavat tehdyiksi konstruktioksi. Myös identiteetti osoitetaan löyhäksi, muokattavissa olevaksi rakenteeksi.

Romaani *City of Glass* luo kuvan maailmasta, jossa mahdollisuudet ovat loputtomat. Identiteetti on valintojen tulos. Sattuma moninkertaistaa mahdollisuuksia. Kuitenkin Quinin kohdalla mahdollisuuksien paljous tuhoaa hänet. Hän ikään kuin ahdistuu liiallisista mahdollisuuksistaan ja pakenee elämään neutraalissa olotilassa, jossa kaikki mahdollisuudet ja valintojen pakko on suljettu pois (vrt. Nealon 1996, 106). Quinn viettää kuukausia kadulla Stillmanien huoneiston edessä. Hän keskittää kaikki voimansa hengissäpysymiseen. Välttämättömienkin tarpeiden määrän Quinn haluaa laskea mahdollisimman vähäiseksi. Hän syö ja nukkuu mahdollisimman vähän, tyytyy jätessäiliön suojaan, eikä halua mitään. Lopulta hän sulkeutuu Stillmanien tyhjän asunnon pieneen pimeään huoneeseen.

Alfordin mukaan *City of Glass* on meidän hulluutemme peili. Romaanin henkilö Paul Auster sanoo *Don Quijoten* kirjoitetun peiliksi Don Quijotelle, jotta hän näkisi oman hulluutensa. Meidän hulluutemme on se, että otaksumme itsellemme suljetun yksilöllisyyden. (Alford 1995, 20.)

*City of Glass* nostaa esiin ihmiselämän problematiikan, minuuden ja identiteetin ongelman. Tässä mielessä *City of Glass* -romaanin voi katsoa liittyvän metafyyssisen eli antisalapoliisikirjallisuuden uuteen traditioon. Se, mitä pyritään ratkaisemaan, on muuttunut: "If, in the detective story, death must be solved, in the new metaphysical detective story it is the *life* which must be solved" (Holquist 1971, 155). Romaanin *City of Glass* myötä salapoliisikirjallisuus palaa tavallaan alkuunsa, aikaan ennen Poeta: elämän mysteeri on jälleen hyväksytty (vrt. Tani 1984, 151). Poelle maailma oli kaottinen. Hän pakeni sitä ultrarationaaliseen – salapoliisikertomukseen (Holquist

1971, 140–141). Antamalla salapoliisiromaanin rationaalisuuden heiketä *City of Glass* ikään kuin hyväksyy maailman irrationaalisuuden ja kaoottisuuden. Romaani viestittää, ettei irrationaalisuutta voi eikä tarvitse paeta. Konventiot helpottavat elämistä ja lukemista, mutta niiden varaan ei elämistään tai lukemistaan voi perustaa. Ne antavat turvaa, mutta turruttavat ja kangistavat. Ihmisen ja lukijan on maailman kaoottisuudesta ja identiteettinsä pysymättömyydestä huolimatta otettava vastuu elämästään ja lukemisestaan.

## LOPUKSI

Tutkielmassani olen tarkastellut Paul Austerin *New York -trilogian* ensimmäisen osan, romaanin *City of Glass*, suhtautumista perinteiseen salapoliisiromaanin. Olen tutkinut sitä, kuinka romaani käyttää salapoliisiromaanin lajikonventioita, miten se niihin suhtautuu ja kuinka suhtautuminen ilmenee. Olen halunnut myös selvittää, millaisia tulkintoja romaani avaa nimenomaan salapoliisiromaanin lajikonventioiden näkökulmasta. Keskeinen on ollut kysymys, millaisen kuvan kirjallisuudesta, kielestä ja ihmisen identiteetistä romaani välittää.

Oletukseni mukaan romaani *City of Glass* voidaan lukea salapoliisiromaanin konventioiden kautta. Sekä romaanin rakenteessa, juonessa että henkilöhahmoissa onkin tulkintani mukaan osoitettavissa selviä yhteyksiä perinteisen salapoliisiromaanin konventioihin. Romaanin aiheena on rikos, ja romaanin tapa käsitellä aihetta viittaa salapoliisiromaanin: romaani keskittyy etsivän työhön ja rikoksen ratkaisuun. Daniel Quinn pyrkii toimimaan etsivän tavoin omaksumalla itselleen etsivän identiteetin ja dekkareista tutut etsivän toimintamallit. Juoni alkaa dekkarille tyypilliseen tapaan toimeksiannolla, joka näyttää johtavan yksinkertaiseen varjostuskeikkaan. Lajikaavan mukaisesti asiat alkavat kuitenkin mutkistua, ja Quinnilla onkin ennen pitkää selvitettävänä monimutkainen ”tapaus”. Salapoliisiromaanin lajikaavan mukaisesti romaani *City of Glass* etenee rikoksen esittelystä tuoden esille johtolankoja ja kertoen rikoksen tutkinnasta.

Myös romaanin henkilöt voidaan tulkita perinteisen dekkarin henkilögallerian kautta. Romaanista on löydettävissä etsivähahmo, uhri, epäiltyjä ja petollinen nainen. Daniel Quinn on kovaksi keitetyn etsiväsankarin tavoin poikamies, joka elää vaatimatonta elämää. Hän on perinteisen etsivän tavoin hiukan boheemi, hän kirjoittaa salaa dekkareita. Quinnilla on perinteisen kovaksi keitetyn etsivän tavoin henkilökohtainen motiivi auttaa Peter Stillman junioria. Suojelemalla Peteriä Quinn toivoo jotenkin hyvittävänsä oman poikansa kuoleman. Quinn on myös perinteisen etsivän tavoin hellittämätön, hän jatkaa tehtävässä syvistä epätoivon hetkistä huolimatta. Quinnin etsiessä vastausta arvoitukseen epäilyksi nousevat vuorollaan kaikki romaanissa esiintyvät henkilöt. Myös salaliitto-teoria on mahdollinen. Daniel Quinn kohtaa myös kohtalokkaan naisen.

Tulkintani tukee lähtöoletustani, jonka mukaan *City of Glass* ei kuitenkaan pysy perinteisen salapoliisiromaanin suhteellisen tiukassa kaavassa, vaan löydyttää sen konventioita. Samat seikat, jotka ovat tulkittavissa salapoliisiromaanin mukaisiksi voidaan tulkita myös lajikaavaa rikkoviksi, jopa niiden vastaisiksi. Romaanissa *City of Glass* ei ole varsinaista rikosta. Kenenkään ei voida osoittaa syyllistyneen tahallisesti lain tai moraalin rikkomiseen. Ihmisten toiminnan motiivit jäävät epäselviksi. Salapoliisiromaanissa rikos ei kuitenkaan ole aivan välttämätön. Salapoliisiromaanista on kuitenkin löydyttävä mysteeri. Romaanissa *City of Glass* on kyllä arvoituksia, mutta lajikaavan vastaisesti romaani jättää ne ratkaisematta. Myös itse arvoitukset ovat epäkonventionaalisia. Etsiväkään ei välttämättä ole niin kovaksi keitetty kuin hän itselleen uskottelee. Hänen vaatimaton elämäntyylinsä ei ole kapinaa, vaan enemmänkin syrjäytymistä ja tapa selviytyä perheen menetyksestä. Sitkeys epätoivoiselta näyttävän jutun kimpussa ei välttämättä ole periksiantamattomuutta vaan alistumista kohtaloon. Daniel Quinn ei ole sankari. Hän ei ratkaise arvoituksia, vaan löytää niitä koko ajan lisää. Uhria ei koskaan selkeästi nimetä, ketään ei liioin voida osoittaa syylliseksi.

Romaanissa *City of Glass* perinteiseltä dekkarin etsinnältä näyttävä etsintä muuttuu joksikin aivan muuksi. Perinteisen salapoliisiromaanin etsivän tavoin Quinn ei enää niinkään tutki rikosta ja etsi syyllistä, vaan alkaa etsiä omaa identiteettiään. Tzvetan Todorovin mukaan perinteiseen etsivätarinaankin sisältyy aina kaksi tarinaa, tarina

rikoksesta sekä tarina rikoksen tarinan tavoittelusta, toisin sanoen tarina siitä, kuinka rikoksen tarina saadaan selville. Romaanissa *City of Glass* ei ole rikoksen tarinaa. Rikoksen tarinan voi tulkita olevan olemassa, mutta se jää ainoastaan mahdollisuudeksi. Rikoksen tarina paljastaa romaanissa *City of Glass* lajikaavan vastaisesti fiktiivisen, kirjallisen olemuksensa.

Romaanissa *City of Glass* voidaan Todorovin teoriaa mukailleen tulkita olevan kolmas tarina. Kolmas tarina on tarina kielen mahdollisuuksista ja ihmisen identiteetin rakentumisesta kielen avulla. Kolmas tarina kertoo Quinnin oman identiteetin etsinnästä. Quinn alkaa etsiä itseään seuratessaan Stillman senioria ja tämän todellisen, pysyvän ja läpinäkyvän kielen tavoittelua. Aikaisemmin kieli on merkinnyt Daniel Quinnille mahdollisuutta kieltää oma identiteetti. Hän on elänyt kirjoittamiensa dekkareiden etsiväsankarin kautta. Hän on samastunut omaksumaansa kirjailijapseudonyymiin. Etsiväksi ryhtyessään hän omaksuu itselleen etsivän, Paul Austerin, identiteetin. Hänen oma identiteettinsä on sirpaloitunut. Hän ei kuitenkaan kykene loputtomiin elämään valheellisessa maailmassa, vaan yrittää rakentaa oman identiteettinsä nimenomaan kielen kautta. Hän kamppailee tullakseen Daniel Quinniksi.

Perinteisessä salapoliisiromaanissa lukija samastuu etsivän osaan. Etsivä toimii lukijalle eräänlaisena esilukijana. Romaanissa *City of Glass* lukija kuitenkin pettyy, koska samastuminen etsivään ei johda mysteerin ratkaisuun. Kukaan muukaan romaanihenkilöistä ei ratkaise arvoitusta lukijan puolesta. Quinnin etsinnän muuttuessa myös lukijan asema siis muuttuu. Lukemisprosessi korostuu. Lukija joutuu etsivän osaan, hänen on ratkaistava arvoitus oman neuvokkuutensa varassa, ilman esilukijoita ja johdattajia. Lukija-etsivä taistelee tekijää vastaan. Tekijästä on tullut rikollinen, joka yrittää estää lukijaa saamasta selville arvoitusta.

Koska lukemisprosessi korostuu, lukija joutuu pohtimaan kirjoittamis- ja lukemisprosesseja. Romaani *City of Glass* osoittaa kirjoittamisen ja lukemisen voiman heikenneen. Tekijä ei kykene ratkaisemaan arvoitusta, eikä siihen kykene lukijakaan. Romaani pohtii tekijyyden ongelmaa myös siihen sisältyvän *Don Quijote* -tulkinnan kautta. *Don Quijoteen* liitettävissä olevan oman tulkintani mukaan romaani *City of*

*Glass* nostaa pohdittavaksi kysymyksen, kuinka lukija kykenee lukemaan kirjallisuutta, joka rikkoo konventioita.

Romaanissa *City of Glass* etsivä on vapautettu rikollisesta, ja samoin myös lukija on vapautettu tekijästä. Vapautta voi kuvata epätoivoiseksi. Etsivän tarinalla ei tunnu olevan yhteyttä rikollisen tarinaan, eikä tekijäkään voi tuoda tyydytystä lukijalle ratkaisemalla arvoitus. Vapauden voi toisaalta myös tulkita Chris Pacen mukaan epätoivon sijaan mahdollisuudeksi. Henkilön vapautuminen tekijästä ei välttämättä merkitse henkilön kuolemaa. Paetessaan tekijäänsä henkilön voi tulkita alkavan itse luoda omaa tarinaansa. Romaani *City of Glass* tuntuu viestittävän, että myös lukijan tulisi nähdä oman mielikuvituksensa voima. Lukijan tulisi oivaltaa, että hän voi itse luoda tarinan, johon tekijä ei kykene. Romaani siis korostaa lukijan asemaa kirjallisuudessa. Lukija on vähintään yhtä tärkeä kuin tekijä.

Salapoliisiromaanissa ovat perinteisesti aina olleet vastakkain etsivä, järkeä ja järjestystä edustava puoli, sekä rikollinen, maailman järjettömyyttä ja kaoottisuutta heijasteleva puolikas. Etsivä ja rikollinen kertovat salapoliisiromaanissa maailman kahtiajakoisuudesta. Romaanissa *City of Glass* etsivä ja rikollinen eivät enää täydennä toisiaan, vaan heidän roolinsa hämärtyvät ja sekoittuvat. Heidät näytetään kaksoisolennonkaltaisiksi. Kadottaessaan seurattavansa Quinn kokee kadottavansa puolet minästään.

Salapoliisiromaaniiin aina implisiittisesti sisältynyt irrationaalisuus tuodaan romaanissa *City of Glass* esille paitsi rikkomalla etsivän ja rikollisen roolijako myös esittämällä kaksoisolento mahdollisena ratkaisuna mysteeriin. Valitessaan asemalla varjostettavansa kahdesta samannäköisestä miehestä Quinn ei voi tietää, kumpi on oikea Stillman senior. Romaani tuo esille mahdollisuuden, että jos Quinn olisi valinnut toisin, romaanista olisi tullut oikea salapoliisiromaanii ja arvoitukset olisivat saaneet ehkä ratkaisunsa.

Tuomalla dekkariin implisiittisesti kuuluneen irrationaalisuuden esiin romaani *City of Glass* viestittää, etteivät yksinkertaiset ratkaisut ole mahdollisia. Nykyisessä maailmassa positivismi on käynyt pätemättömäksi. Epäloogisuus ja irrationaalisuus on hyväksyttävä.

On opittava elämään hyväksyen identiteetin häilyvyys. Se ainoastaan on pysyvää. Toisaalta romaani antaa myös ymmärtää, että on olemassa jotakin pysyvää, jokin totuus, jonka voi tavoittaa välähdyksenomaisesti. Tämän valon voi nähdä hyväksymällä itsensä, häilyväisenä ja maailmaan kuuluvana. Valon kokeminen liittyy oman identiteetin hyväksymiseen ja sitä kautta myös kieleen, joka on ainoa keino saada tietoa omasta itsestä.

Metafyysisellä eli antisalapoliisikirjallisuudella, jota myös *City of Glass* -romaani näyttää lähestyvän, on yhteys postmodernismi-keskusteluun. Linda Hutcheonin mukaan postmodernismin paradoksi on siinä, että se samalla sekä hyväksyy että kiistää käyttämänsä kirjallisuuden keinot. Tämä on myös parodian paradoksi: parodiaa ei voi lukea pelkästään vastakohtaisuuksien kautta. Oletukseni mukaisesti *City of Glass* on salapoliisiromaanin postmoderni parodia – parodia nimenomaan hutcheonilaisessa mielessä. Romaani käyttää salapoliisiromaanin konventioita samalla niitä rikkoen. *City of Glass* -romaanissa parodian tarkoitus ei kuitenkaan ole arvostella salapoliisiromaania, vaan näyttää sen konventiot tehdyiksi. Parodiasta tulee metafiktio muoto, tapa tarkastella salapoliisiromaanin ehtoja säilyttäen siihen kriittinen etäisyys. *City of Glass* -romaanissa parodialla on myös sanottavaa todellisesta maailmasta. Metafiktio itsetarkastelu sisältää tässä tapauksessa myös ihmisen identiteetin pohdintaa. Etsivän uudeksi tehtäväksi nousee kuoleman arvoituksen sijaan elämän mysteeri, oma identiteetti. Romaanissa päähenkilön minuus on sidoksissa kieleen, eikä tätä voi mielestäni tulkita pelkästään siten, että romaani haluaa tehdä lukijansa tietoiseksi henkilönsä tekstuaalisesta luonteesta. Parodia ei siis jää pelkäksi metafiktio keinoksi, vaan sillä on uutta sanottavaa maailmasta, ihmisestä, kirjallisuudesta ja kielestä.

Jatkossa olisi mielenkiintoista tutkia *City of Glass* -romaanin rinnalla myös kahta muuta *New York -trilogian* romaania. Oletukseni on, että trilogian kaksi muuta osaa toistavat ensimmäisen osan tarinan, ne ovat muunnelmia samasta tarinasta. Henkilö saa tehtävän, joka näyttää suhteellisen yksinkertaiselta, mutta muuttuu pian monimutkaiseksi, lopulta ratkaisemattomaksi. Mysteeriksi nousee kirjallisuus, kieli ja ihmisen identiteetti. Olisi hedelmällistä tutkia, ovatko trilogian kahden jälkimmäisen osan viestittämät ajatukset yhtäpitäviä *City of Glass* -romaanin kanssa vai avaavatko ne

kenties joitakin uusia näkökulmia pohtimiini kysymyksiin. Myös lajiteoriaan liittyviä kysymyksiä voisi jatkossa pohtia laajemmin ja syvemmin. Tässä tutkielmassa olen keskittynyt enemmänkin salapoliisiromaanin lajikonventioihin enkä ole niinkään tutkinut romaania *City of Glass* suhteessa lajiteoriaan yleisemmin. Kielen merkityksen pohdintaa voisi myös syventää tarkentamalla tutkimusta Heideggerin ja dekonstruktionismin – etenkin Derridan – teorioiden kautta.



## LÄHTEET

### *Primaarilähde*

Auster, Paul, 1990 (1985), *City of Glass*, in Auster, Paul, *The New York Trilogy. City of Glass. Ghosts. The Locked Room*, London, New York, Ringwood, Toronto and Auckland: Penguin Books, 1–158. (CoG)

### *Sekundaarilähteet*

Ahokas, Pirjo, 1982, “Dekonstruktionismi, Derrida ja Yalen koulukunta -raportti”, teoksessa Viikari, Auli (toim.), *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 34*, Pieksämäki: Suomalaisen kirjallisuuden Seura, 223–236.

Alewyn, Richard, 1983, “The Origin of The Detective Novel” (translated by Glenn W. Most), in Most, Glenn W. and Stowe, William W. (ed.), *The Poetics of Murder*, San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 62–78, (julkaistu aluperin nimellä “Der Ursprung des Detectivromans” teoksessa *Probleme und Gestalten*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1974).

Alford, Steven E., 1995, “Mirrors of Madness: Paul Auster`s *The New York Trilogy*”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 37, number 1, Fall, 17–33.

Auster, Paul, 1989 (1987), *In the Country of Last Things*, London and Boston: Faber and Faber.

Auster, Paul, 1990a (1986), *Ghosts*, in Auster, Paul, *The New York Trilogy. City of Glass. Ghosts. The Locked Room*, London, New York, Ringwood, Toronto and Auckland: Penguin Books, 159–232.

- Auster, Paul, 1990b (1986), *The Locked Room*, in Auster, Paul, *The New York Trilogy. City of Glass. Ghosts. The Locked Room*, London, New York, Ringwood, Toronto and Auckland: Penguin Books, 235–371.
- Barone, Dennis, 1995, “Introduction: Paul Auster and Postmodern American Novel”, in Barone, Dennis (ed.), *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1–26.
- Brault, Pascale-Anne, 1998, “Translating the Impossible Debt: Paul Auster’s *City of Glass*”, *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 39, Number 3, Spring, 228–238.
- Caillois, Roger, 1983, “The Detective Novel as Game” (translated by William W. Stowe), in Most, Glenn W. and Stowe, William W. (ed.), *The Poetics of Murder*, San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1–12, (artikkeli sisältää osia alkuperäisartikkeleista “Il Le roman policier: jeu” ja “IV Puissances du roman” teoksessa *Approches de l’Imaginaire*, Editions Gallimard, 1974).
- Carroll, Lewis, 1962 (1865, 1872), *Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, London, New York, Ringwood, Markham, Auckland: Puffin Books.
- Cawelti, Jonh G., 1977 (1976), *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Cervantes, Miguel de Saavedra, 1994, *Mielevä hidalgo Don Quijote manchalainen I. Edellinen osa*, (suom. J. A. Hollo), Helsinki: WSOY, (alkuteos *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tiedot julkaisupaikasta ja -ajasta sekä kustantajasta puuttuvat).
- Derrida, Jaques, 1988, *Positioita. Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-*

*Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa*, (suom. Outi Pasanen), Helsinki: Gaudeamus, (alkuteos *Les Éditions de Minuit*, Paris, 1972, kustantajaa ei mainittu).

Dubrow, Heather, 1982, *Genre*, London and New York: Methuen.

Eagleton, Terry, 1983, *Literary Theory. An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell Ltd.

Ekholm, Kai, 1985, "Oidipuksesta Sherlock Holmesiin", teoksessa Ekholm, Kai ja Parkkinen, Jukka (toim.), *Pidättekö dekkareista?*, Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 9–33.

Envall, Markku, 1988, *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*, Helsinki: WSOY.

Heidegger, Martin, 1995 (1962), *Being and Time*, (translated by John Macquarrie and Edward Robinson), Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers, (alkuteos *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1926).

Holquist, Michael, 1971, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, Vol. 3, Number 1, Autumn, 135–156.

Hutcheon, Linda, 1980, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Hutcheon, Linda, 1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London and New York: Routledge.

Hutcheon, Linda, 1991 (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London and New York: Routledge.

- Hühn, Peter, 1987, "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction", *Modern Fiction Studies*, Vol. 33, Number 3, Autumn, 451–466.
- Kerby, Anthony Paul, 1991, *Narrative and the Self*, Bloomington: Indiana UP (referoitu Steven E. Alfordin artikkelin nojalla: "Mirrors of Madness: Paul Auster's *The New York Trilogy*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 37, Number 1, Fall, 17–33).
- Lehtonen, Maija, 1983, "Genre kirjallisuustieteellisenä käsitteenä", teoksessa Viikari, Auli (toim.), *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*, Suomalaisen kirjallisuuden seura, 71–93 (julkaisupaikkaa ei mainittu).
- Mattila, Pekka, 1983, *Kirjallisuudentutkimuksen avainsanoja*, Mänttä: Kirjayhtymä.
- McHale, Brian, 1987, *Postmodernist Fiction*, London: Routledge.
- Merivale, Patricia, 1967, "The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges", in Dembo, L. S. (ed.), *Nabokov: The Man and His Work*, Madison and London: The University of Wisconsin Press, 209–224.
- Nealon, Jeffrey T., 1996, "Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's *City of Glass*", *Modern Fiction Studies*, Vol. 42, Number 1, Spring, 91–110.
- Nummi, Jyrki, 1985, "Parodian poetiikka", teoksessa Makkonen, Anna (toim.), *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*, Vaasa: Suomalaisen kirjallisuuden Seura, 51–67.
- Nykysuomen sivistyssanakirja 4. Vierasperäiset sanat*, 1989, toim. Nykysuomen laitos, Porvoo, Helsinki ja Juva: Suomalaisen kirjallisuuden seura ja WSOY.
- Parkkinen, Jukka, 1985, "Kulta-ajan kukoistuksesta nykypäivään", teoksessa Ekholm,

Kai ja Parkkinen, Jukka (toim.), *Pidättekö dekkareista*, Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 34–52.

Petäjä, Jukka, 1997, “Paul Auster kuvaa uusimmassa romaanissaan ihmepoikaa joka osaa lentää. Kun Amerikka sai siivet” ja “Mies joka veistää lauseista liiat pois”, *Helsingin Sanomat*, 15.5., kirja-arvostelu.

Poe, Edgar Allan, 1982, “Willam Wilson”, in Poe, Edgar Allan, *The Tell-Tale Heart and Other Writings By Edgar Alan Poe*, New York and Toronto: Bantam Books, (based on the “Virginia” edition of 1902), s. 182–201.

*Pyhä raamattu*, 1992, Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos, Mikkeli: Sanan viljaa, Suomen Piipiasseura.

Pyrhönen, Heta, 1989, *Kovaksi keitetty nauru. Huumori ja koominen Raymond Chandlerin salapoliisiromaaneissa*, Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 18, Yliopistopaino.

Pyrhönen, Heta, 1994, *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*, Columbia: Camden House.

Raitio, Risto, 1994, “Hermeettisesti suljettu ihmema” *Ruumiin kulttuuri*, nro 1, s. 17–18.

Riikonen, H. K., 1996, “Kirjankustantamo ja sirkushevonen. Eeva-Liisa Mannerin dekkari-parodia *Oliko murhaaja enkeli?*”, teoksessa Norkola, Tero ja Rikkinen, Eila (toim.), *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 148–162.

Robinson, Douglas, 1980, *John Barth’s Giles Goat-boy*, Jyväskylä Studies in the arts 15, Jyväskylä: University of Jyväskylä.

- Rosenfield, Claire, 1963, "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double", *Daedalus*, Vol. 92, Spring 1, (referoitu Markku Envallin teoksen nojalla: *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*, 1988, Helsinki: WSOY).
- Rowen, Norma, 1991, "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 32, Number 4, Summer, 224–234.
- Royle, Nicholas, 1991, "Raymond Chandler, Telephoning Home", in *Telepathy and Literature. Essays on the Reading Mind*, Oxford: Basil Blackwell Ltd, 160–179.
- Russell, Alison, 1990, "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 3, Number 2, Winter, 71–84.
- Saariluoma, Liisa, 1992, *Postindividualistinen romaani*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Salomaa, J. E., 1935, *Filosofian historia I. Vanhan ja keskiajan filosofia*, Helsinki: WSOY.
- Sarmaja, Olli, 1986, "Dekkari ja lukemisen mielihyvä", *Ruumiin kulttuuri*, numero 4, s. 40–42.
- Savolainen, Matti, 1988, "Fenomenologiasta dekonstruktioon. Paul de Man ja J. Hillis Miller", teoksessa Anttila, Jaana (toim.). *Teokset, taustat ja tekijät. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 42*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden Seura, 161–185.
- Sorapure, Madeleine, 1995, "The Detective and the Author: *City of Glass*", in Barone,

Dennis (ed.), *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 71–87.

Spanos, William W., 1972, “The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination”, *Boundary2* 1.1: 147–168 (referoitu Heta Pyrhösen teoksen nojalla: *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*, 1994, Columbia: Camden House).

Stowe, William, 1983, “From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler” in Most, Glenn M. and Stowe, William W. (ed.), *The Poetics of Murder*, San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, (referoitu Heta Pyrhösen teoksen nojalla: *Kovaksi keitetty nauru. Huumori ja koominen Raymond Chandlerin salapoliisiromaaneissa*, 1989, Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 18, Yliopistopaino.)

Sweeney, S. E., 1990, “Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory, and Self-Reflexivity”, in Walker, Ronald G. and Frazer, June M. (ed.), *The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*, Macomb, Illinois: An Essays in Literature, 1–14.

Symons, Julian, 1986 (uudistettu laitos 1985, ensimmäinen laitos 1972), *Murha!* *Murha!*, (suom. Leena Tamminen), Juva: WSOY.

Tani, Stefano, 1984, *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University.

Tenhunen, Iris, 1989, “Genreteoria kirjallisuuden historian näkökulmasta”, teoksessa Saariluoma, Liisa (toim.), *Kirjallisuushistoria tänään. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 43*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 83–100.

Todorov, Tzvetan, 1977, "The Typology of Detective Fiction", in Todorov, Tzvetan, *The Poetics of Prose*, (translated by Jonathan Culler), New York: Cornell University Press, (alkuteos *La Poétique de la prose*, Editions du Seuil, 1971, julkaisupaikkaa ei mainittu), 42–52.

Vainikkala, Erkki, 1983, "Kertomuksen rakenne ja tulkinta", teoksessa Viikari, Auli (toim.), *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*, Suomalaisen kirjallisuuden seura, 123–140 (julkaisupaikkaa ei mainittu).

Virtanen, Keijo, 1994, "Esipuhe", teoksessa Virtanen, Keijo (toim.), *Katkelma ja kokonaisuus. Postromanttisia kirjoituksia*, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Kirjallisuuden laitos, Julkaisuja 7, 2–4.

von Herrman, Friedrich-Wilhelm, 1998, "Fenomenologian käsite Heideggerilla ja Husserlilla", (suom. Miika Luoto) teoksessa Haapala, Arto (toim.), *Heidegger. Ristiriitojen filosofi*, Helsinki: Gaudeamus (alkuperäisartikkeli "Der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981).

Withycombe, E. G. (compiled), 1950, *The Oxford Dictionary of English Christian Names*, Oxford: Clarendon Press.

Zilcovsky, John, 1998, *The Revenge of the Author: Paul Auster`s Challenge to Theory, Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 39 , Number 3, Spring, 195–205.

### *Painamattomat lähteet*

Dawson, Nicholas, 1999, "An Examination of the Identity of Author and Character and



Their Relationships Within the Narrative Structure of Paul Auster's *New York Trilogy*, web site <http://www.bluecricket.com/auster/articles/dawson.html>, 23.7.1999.

Nikolic, Dragana, 1998, "Paul Auster's Postmodernist Fiction: Deconstructing Aristotle's *Poetics*", Master's dissertation at the Queen Mary and Westfield College, University of London, web site <http://www.bluecricket.com/auster/articles/aristotle.html>, 30.6.1999.

Pace, Chris, 1993, "Escaping from the Locked Room: Overthrowing the Tyranny of Artifice in Paul Auster's *New York Trilogy*", at Davidson College 30.4.1993, web site <http://www.bluecricket.com/auster/articles/thesis.html>, 30.6.1999.