

Jokainen lause on merkki.

Novellitulkinta Thomas Pynchonin teoksesta *The Crying of Lot 49*

Maria Pesu

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kevät 2014

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|--|---|
| Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta | Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos |
| Tekijä – Author Maria Pesu | |
| Työn nimi – Title Jokainen merkki on lause. Novellitulkinta Thomas Pynchonin teoksesta <i>The Crying of Lot 49</i> | |
| Oppiaine – Subject Kirjallisuus | Työn laji – Level pro gradu -tutkielma |
| Aika – Month and year Kevät 2014 | Sivumäärä – Number of pages 85 s. + lähteet 11 s. |
| <p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tässä tutkielmassa tarkastellaan, kuinka Thomas Pynchonin teosta <i>The Crying of Lot 49</i> voidaan lukea novellina ja kuinka se sopii yhteen erilaisten novellimääritelmien kanssa. Novelliteorioiden kenttä on rikkonainen ja koostuu useiden teoreetikoiden joskus keskenään ristiriitaisistakin novellimääritelmistä. Tutkielmassa eri novellimääritelmissä mainittuja genrepiirteitä kuten pituutta, yhtenäisyyttä ja lopetuksen merkitystä tarkastellaan lähiluvun keinoin suhteessa <i>The Crying of Lot 49</i>:een.</p> <p>Tutkielmassa Pynchonin teoksen katsotaan edustavan erityisesti anekdoottista novellia eli novellimuotoa, jolla on selkeä juoni ja ajankesto ja joka on selvemmin yhteydessä genren amerikkalaiseen 1800-luvun romanttisen perinteen varhaishistoriaan kuin epifaninen eli modernistinen novelli. Muun muassa teoksen lineaarinen muoto ja etsintänarratiivi-juoni yhdistävät sen anekdoottiseen novellimuotoon, jonka keskeisten tekijöiden, kuten Edgar Allan Poen ja Nathaniel Hawthornen, novellituotannon esimerkkeihin <i>The Crying of Lot 49</i>:a verrataan. Myös Poen muodostama ensimmäinen tunnettu novellimääritelmä on tutkimuksessa keskeisessä roolissa.</p> <p>Koska useiden novellimääritelmien mukaan lopetuksella on novellissa erityinen arvo, eri teoreetikoiden muodostamia novellin lopetusmalleja tarkastellaan yhdessä <i>The Crying of Lot 49</i>:en lopetuksen kanssa. Tutkielmassa todetaan, että vaikka Pynchonin teoksen lopetuksessa on monia samoja piirteitä kuin erilaisissa novellimääritelmissä on esitetty, sitä ei voida kuitenkaan tulkita selvästi anekdoottiseksi tai epifaniseksi, tai suljetuksi tai avoimeksi lopetukseksi.</p> <p>Varsinaisen lopetuksen lisäksi tutkielmassa tarkastellaan myös ns. esisulkeumakohtia eli kohtia, joissa lukija voisi tulkita tarinan päättyvän. Esisulkeumatutkimus on yksi novellitutkimuksen osa-alue, joka kytkeytyy psykologiseen tutkimukseen novellien tarinallisuudesta. Tässä tutkielmassa esisulkeumakohtien rajaamia minitarinoita päätarinan sisällä tarkastellaan sarjana, ja niiden tulkitaan luotaavan päähenkilö Oedipan suhdetta kuolleeseen Pierce Inverarityyn.</p> <p>Myös yhtenäisyys <i>The Crying of Lot 49</i>:n novellipiirteenä nousee tutkielmassa tärkeään osaan teoksen novellimaisuuden esiintuojana.</p> | |
| Asiasanat – Keywords novelli; genre; Pynchon, Thomas; The Crying of Lot 49 | |
| Säilytyspaikka – Depository JYX-tietokanta | |
| Muita tietoja – Additional information | |

SISÄLLYSLUETTELO

| | |
|---|----|
| 1 Johdanto..... | 1 |
| 1.1 Genreteoriaa..... | 3 |
| 1.2 Novelligenre..... | 5 |
| 2 <i>Lot 49</i> :n anekdoottinen novellimuoto ja lineaarinen juoni..... | 13 |
| 3 Tarinallisuus ja esisulkeumapisteet <i>Lot 49</i> :ssa..... | 36 |
| 4 <i>Lot 49</i> :n lopetus novelliloppuna..... | 47 |
| 5 Yhtenäisyys novellipiirteenä <i>Lot 49</i> :ssa..... | 64 |
| 6 Päätäntä..... | 83 |
| LÄHTEET | 86 |

1 Johdanto

Tässä tutkielmassa tarkastelen Thomas Pynchonin vuonna 1966 ilmestynyttä romaania *The Crying of Lot 49* (jatkossa *Lot 49*) novelliteorioiden kautta ja tutkin kuinka se ilmentää erilaisia novellin piirteitä. Keskeisenä tutkimuskysymyksenä on, kuinka teosta voidaan lukea novellina ja mitä novellin piirteitä se ilmentää. Tutkin myös, mitä uutta novelligenreen määrittyminen voi tuoda *Lot 49*:n tulkintaan, vai tuoko se siihen mitään uutta. Novelli genrenä on ollut ja on yhä melko vähän tutkittu aihe.

Thomas Pynchon (s. 1937) on viimeisen puolen vuosisadan amerikkalaisista kirjailijoista niin kansallisesti kuin kansainvälisesti arvostetuimpia, elossa olevista kirjailijoista kenties arvostetuin. Hänen tuotantonsa on muodostunut osaksi amerikkalaisen kirjallisuuden kaanonia, ja etenkin teokset *Lot 49* ja *Gravity's Rainbow* (1973) ovat jo saaneet klassikon aseman. Pynchon on samaan aikaan sekä hyvin tutkittu kirjailija että myös kulttiklassikko. Hänen elämästään tiedetään kuitenkin varsin vähän, koska Pynchon on valinnut julkisuusstrategiakseen lähes täydellisen vetäytymisen eikä ole koskaan antanut haastatteluja. Tämä on luultavasti vain lisännyt kiinnostusta hänen kirjailijapersoonansa kohtaan.

Lot 49 ilmestyi 1966, mutta otteita siitä oli julkaista jo aiemmin *Esquire*- ja *Cavalier*-lehdissä. Tutkimukseni kannalta kiinnostava, joskaan ei oleellinen, kuriositeetti on Pynchonin oma kommentti *Lot 49*:sta *The Slow Learner* -novellikokoelmansa esipuheessa: ”The next story I wrote was ’The Crying of Lot 49,’ which was marketed as a ’novel,’ and in which I seem to have forgotten most of what I thought I’d learned up till then” (Pynchon 1984: 22). Itseironiseen sävyyn kirjoitettua lausumaa ei välttämättä tule tulkita kirjaimellisesti, mutta kuitenkin Pynchon vaikuttaa sivulauseessa itsekä pohtivan tekstinsä genreä tai sen genrevastaanottoa. Ainakin hän vaikuttaa suhtautuvan epäroivästi teoksen markkinointiin romaanina.

Novellitutkija Charles E. May kirjoittaa kirjassaan *The Short Story*, että yksi novellin paradokseista on, että 1800-luvun alustaan lähtien novelli on ollut kirjallisista muodoista genreltään määritellyin ja samalla kuitenkin vakavasti otettavien teoreettisten kriitikoiden eniten väheksymä (May 1995: 108). Novelli on myös genre, jolle genremäärittely on ollut kenties erityisen keskeistä ja vaikeaa. Eri tutkijoiden novellimääritelmät ovat usein hyvin erilaisia ja keskenään ristiriitaisia. Erilaiset novellimäärittelyt vaikuttavat sekavilta myös siksi, että niissä menevät sekaisin historialliset, tyylilliset ja esimerkiksi kielelliseen muotoon liittyvät genremääritelmät.

Ensimmäisenä novellin muodollisena määrittelijänä pidetään Edgar Allan Poeta. Per Winther kirjoittaa, että Poesta lähtien aina 1980-luvulle asti novellimääritelmät ovat olleet pääsääntöisesti essentialistisia (Winther 2012: 137) eli genren välttämättömiksi katsottuihin ominaisuuksiin liittyviä. 1980-luvulta lähtien essentialistiset määritelmät ovat alkaneet kuitenkin väistyä, ja teoreetikoiden kysymys siitä, mikä on novelli, on muuttunut kysymykseksi siitä, millaisia eri novellit ovat, ja miten lukijat niitä lukevat ja tulkitsevat. Rajatuista ja poissulkevista määritelmistä on päästy hedelmällisempään tutkimukseen, ja novellitutkimus on avautunut kohti muuta kirjallisuudenteoriaa. Reader–response-teoria ja kognitiivinen kirjallisuudentutkimus ovat alueita, joita novelliteoreetikot ovat 1980- ja 90-luvuilta saakka tutkimuksissaan hyödyntäneet. Kuitenkin on muistettava, että vaikka Poen ja häntä seuranneiden essentialististen määrittelijöiden näkemyksiä novellista on päivitetty ja avarrettu, ovat määritelmät itsessään edelleen tarkoituksenmukaisia. Novelli on itsenäinen kirjallisuudenlaji, jolla on piirteitä, jotka erottavat sen romaanista, draamasta ja runoudesta, ja siten lajin määrittely on tutkimuksen kannalta perusteltua.

Omassa tutkimuksessani tukeudun useampaan novelliteoreetikoon ja käsittelen novelliteorioita yhtenä kokonaisuutena teoreettisena viitekehyksenä. Mielestäni novellitutkimuksen kenttä on vielä niin pieni, että sitä voidaan käsitellä kokonaisuutena. Tämä johtuu siitä, että kaikki novellitutkimus on mielestäni genretutkimusta, tutkittiinpa yksittäistä novellia sitten esimerkiksi postkolonialismin tai kognitiivisen tutkimuksen kautta. Toisaalta termi novelliteoria myös viittaa siihen, että yleisenä kiinnostuksenkohteena tutkimuskentällä ovat juuri novellin omat erityiset piirteet.

Omassa työssäni tutkin novellin ja romaanin erottavia piirteitä, koska Pynchonin *Lot 49*:n katsotaan yleisesti ottaen olevan romaani. Luentani on siis eräänlaista rajankäyntiä novelligenren ja romaanigenren välillä. Oman tutkimukseni kannalta ei ole olennaista, onko *Lot 49* määritelmällisesti romaani vai pienoisromaani eli nk. novella, koska mielestäni tulkinnan kannalta särö romaanin ja novellin välillä on kiinnostavampi.

Myös enemmistö lähteistä pitää *Lot 49*:a romaanina, ei pienoisromaanina. Charles E. May tuo blogiartikkelissaan esiin, että hänen mielestään pienoisromaani on teemoiltaan ja tekniikaltaan lähempänä novellia kuin romaania (May 7.1.2010 ”The Novella: Some Tentative Suggestions”). Tutkimuksellisesti novellin ja pienoisromaanin erot ovat siis mielestäni hyvin vähäiset. Mielestäni lähes kaikki, mitä voidaan sanoa pienoisromaanista, voidaan sanoa myös novellista. Myös tiukat sanamäärään perustuvat määritelmät ovat häilyviä eivätkä siten mielekkäitä tutkimuksen kannalta. Eräiden määritelmien mukaan romaani alkaa 40 000 sanasta, toisten mukaan se alkaa 50 000 sanasta. *Lot 49*:n sanamäärä on hieman yli 46 000, jolloin on oikeastaan vain mielipidekysymys,

onko se pienoisromaani, romaani vai vain lyhyt romaani. Sitä on kuitenkin markkinoitu romaanina, koska kustantajan on luultavasti helpompi saada myydyksi romaani kuin novellikokoelma tai yksittäinen tarina, joka ei aivan täytä romaanimittaa. Joka tapauksessa genre määrittää lukijoiden odotuksia ja lukutapaa, ja romaani luo erilaisia odotuksia kuin novelli. Syntyy siis kiinnostava ristiriita, kun teksti ei käyttäydykään olettamallamme tavalla. Tästä genre- ja novelliteorioiden näkökulmasta *Lot 49*:a ei ole kuitenkaan juuri tutkittu. Tässä mielessä *Lot 49* on jopa erityisen hyvä tutkimuskohde ja avoin analyysille, koska muodollisten sanamäärään perustuvien määritelmienkin mukaan se on yhtä lähellä romaania kuin novellia.

1.1 Genreteoriaa

Aristoteleen kehittämän ja uusklassismin omaksuman (Duff 2000: 3) näkemyksen mukaan genret ovat kirjallisuudessa lajityyppejä tai luokkia, joihin samanpiirteisiä tekstejä voidaan jaotella. Näin ymmärrettynä genreteoria muistuttaa luonnontieteellistä eliöiden luokittelua. Ei olekaan ihme, että genre käsitteenä alkoi saada osakseen suurta kritiikkiä 1700- ja 1800-luvujen vaihteessa saksalaisen romantiikan piirissä. Vastarinta genrejä kohtaan siirtyi romantiikasta modernismiin ja on vaikuttanut siitä asti. Kuitenkin jo 1980-luvulta lähtien on genretutkimuksessa alkanut esiintyä uudenlaisia äänenpainoja, kun esimerkiksi Jacques Derrida julkaisi vuonna 1980 esseensä ”The Law of the Genre”. Ehkä suurin muutos tutkimuksen kentällä on tapahtunut sekä uutena kiinnostuksen heräämisenä genrejä kohtaan että perinteisten genrenäkemyksen kyseenalaistuksena ja hylkäämisenä. Uudet näkemykset genrestä ja novelligenrestä erityisesti mahdollistavat myös oman tutkimukseni. Genre ei ole enää autoritäärinen ja vanhanaikainen termi vaan salliva ja muuttuva. David Duff kirjoittaa *Modern Genre Theory*ssä, että romantiikan ja modernismin genrejen vastaiset suuntaukset ovat antaneet tilaa esteettiselle asenteelle, joka on genrejen suhteen myönteisempi eikä näe yksilöllisyyden tavoittelua ja genreidentiteettien kannatusta yhteensovittamattomina (Duff 2000: 1). Duff toteaa myös, että genre-sana vaikuttaa nyt menettäneen suurimman osan negatiivisesta latauksesta, eikä se ilmaise enää kuvailua tai poissulkemista vaan mahdollisuutta ja yhteistä päämäärää (Duff 2000: 2).

Michael Sinding on tarkastellut, minkälaisia genremääritelmiä erityisesti Pynchonin *Gravity's Rainbow*'hon on liitetty ja minkälaisia genrejen kategoriamääritelmät viimeisimmän genretutkimuksen mukaan ovat. Myös Sinding tuo esiin perinteisen genretutkimuksen ongelmat rajoituksineen: kategorioita pidetään säiliöinä, ja kategorisointia leimaamisena, lainsäätämisenä tai

rajavalvontana. Tämä terävöittää inhoa genreteoriaa kohtaan, tehden siitä yhtä aikaa sekä uhkaavaa että tylsää. (Sinding 2010: 470.) Hän tukeutuu mm. psykologiseen ja kognitiiviseen tutkimukseen, jotka ovat osoittaneet, että kategorisointi kuuluu oleellisena osana ihmisen ajatteluun, mutta se ei ole lainkaan jäykkää tai rajoittavaa (Sinding 2010: 472).

Psykologinen tutkimus on siis tuonut esiin saman, minkä genreteoria kirjallisuudessa on huomannut; että genrekategoriat ovat liukuvia. Sindingin mukaan 1970-luvun psykologinen tutkimus siitä, kuinka ihmiset arvioivat jäsenyyttä kategoriassa on ristiriidassa klassisen päätelmän kanssa, jonka mukaan kategorijäsenyys olisi kaikki tai ei mitään (Sinding 2010: 475). Sinding ottaa epätarkkarajaisen genren esimerkiksi juuri novellin (Sinding 2010: 476). Sindingin mukaan syynä siihen, ettei Pynchonista ole viime aikoina juurikaan tehty genretutkimusta, voi olla genreteorian heikentyminen, joka on seurausta poststrukturalismin oletuksista ja ensisijaisuudesta, sekä Pynchonin omat kommentit kategorioista, jotka voivat myös estää yrityksen (Sinding 2010: 474). Toisaalta hän huomauttaa, että viimeaikainen puute genretutkimuksessa Pynchonista voi johtua siitä, että niin laaja kehystys on tapana tehdä kritiikin varhaisessa vaiheessa (Sinding 2010: 474–474) eli silloin kun teos on vielä tuore.

Genret eivät siis ole puhtaita. Nykyisissä genreteorioissa korostuvat genrejen muuttuminen ja sekoittuminen toisiinsa. Erilaiset vesimetaforat kuvaavat nykynäkemyksiä genreistä. *Publication of Modern Language Association* julkaisi vuonna 2007 genre-erikoisnumeron, jonka johdannossa Wai Chee Dimock kuvasi genrejä uima-allas-vertauksella:

It is more helpful, in fact, to think of them as swimming in a pool, a kind of generic wateriness. This medium not only allows for capillary action of various sorts, it also suggests that the concept of genre has meaning only in the plural, only when that pool is seen as occupied by more than one swimmer. (Dimock 2007: 1379–1380.)

John Frow tuo samassa lehdessä esiin, kuinka genreä tulisi kognitiotieteen löytöjen valossa ajatella tiedonsaannin- ja käsittelyn välineenä. Mieluummin kuin kysyä ”Minkälainen teksti tämä on?” meidän pitäisi hänen mielestään kysyä jotakin sellaista kuin ”Minkälainen maailma siinä tuodaan esiin?” Kuka esittää tämän maailman ja kenelle, missä olosuhteissa ja minkälaisin lopputuloksin? (Frow 2007: 1632–1633.)

Frow muistuttaa myös, että genreillä on merkityksensä tulkinnassa ja että kyseessä on nimenomaan tulkinta: ei ole yhdentekevää, minkä genren kautta kutakin tekstiä luetaan. Hän kehottaa huomaamaan, että kyseessä on aina tulkinta, ei tunnistaminen: *Robinson Crusoe*ta voidaan luotattavasti lukea joko seikkailutarinana tai pelastusnarratiivina, ja valinta näiden genrekehysten väliltä vaikuttaa ratkaisevasti siihen, miten eri kohdat tekstissä ymmärretään (Frow 2007: 1631).

Kirjassaan *Genre* Frow muotoilee genren merkitystä luennassa edelleen tuoden esiin, että genreanalyysi pelkkänä tekstien luokitteluna olisi kömpelöä. Frown mukaan luemme tiedostaaksemme, kuinka tekstien hienovaraisuudet ovat genrejen muodostamia ja hallinnoimia. Tietoisesti tai tiedostamattomasti luemme vasten tekstien herättämiä taustatietoja, jotka ovat genrejen muokkaamia ja jokaiselle genrelle täsmällisiä. Frow huomauttaa, että jos haluamme lukea hyvin, meidän on pakko käsitellä genrekehysten strukturoimia juurtuneita oletuksia ja ymmärryksiä. (Frow 2006: 101.) Frow hahmottelee myös oman tutkimukseni metodia. Haluan testata, kuinka hyvin Pynchonin *Lot 49* sopii novelligenren määritelmiin, ja minkälaista tietoa luenta *Lot 49*:sta novellina voi tekstistä antaa.

1.2 Novelligenre

Mikä on novelli? Novellitutkimuksessa tämä yksinkertainen kysymys on edelleen tärkeä. Ilman termin määrittelyä aiheen tutkiminen olisi mahdotonta. Vertailun vuoksi suhteessa romaaniin Per Winther huomauttaa, että loppujen lopuksi hyvin harva ihminen viitsii kysyä, mikä on romaani (Winther 2012: 136). Samanlainen itsensä legitimoiva arvo ei vaikuta koskevan novellia, ja siksi sen määrittelykysymys on keskeinen. Jopa sanakirjamääritelmät tuntuvat haparoivan novellin kanssa ja ovat keskenään ristiriitaisia. Yrjö Hosiailuoman *Kirjallisuuden sanakirjassa* esittämän määritelmän mukaan novelli on ”lyhyehkö suorasanaisten fiktiivinen kertomus, jossa yleensä kuvataan kiinteässä muodossa keskitettyä tapahtumaa, erityistä mielentilaa tai yksilöllistä kehitystä” (Hosiailuoma 2003: 641). Hosiailuoman mukaan novelli on siis lyhyehkö, kun taas Chris Baldick katsoo *Oxford Dictionary of Literary Terms*issä, että ”short story” on fiktiivinen proosa-tarina ilman tarkoin määriteltyä pituutta, mutta liian lyhyt julkaistavaksi omana voluuminanaan, kuten pienoisromaanit joskus ja romaanit yleensä ovat (Baldick 2008). Vielä kolmannen määritelmän tarjoaa *The Concise Oxford Companion to English Literature*, jossa ”Short stories” on määritelty omaksi erilliseksi kirjalliseksi muodokseen, jotka eroavat pidemmästä sukulaisestaan romaanista muutoinkin kuin pituudeltaan (”Short stories” 2007: Oxford Reference).

Nämä määritelmät kertovat, että vaikka esimerkiksi tekstin pituus on tuttu ja tärkeänä pidetty kriteeri, se ei ole ainoa genrekriteeri. Määrittelyistä huomataankin, että käytetyt genrekriteerit eivät usein ole samoja eivätkä keskenään yhdenmukaisia. Novellitutkija Suzanne C. Ferguson summaa, että novellia on määritelty mm. yhtenäisyyden, juontetiivistystekniikoiden, henkilöön liittyvän muutoksen tai paljastuksen, aiheen, sävyn ja ”lyyrisismin” kautta, mutta yksikään piirre tai ryhmä

piirteitä ei ole sellainen, jonka kriitikot yksimielisesti katsoisivat erottavan novellin muista fiktionmuodoista (Ferguson 1994: 218).

Ehkä kuuluisimman essentialistisen määritelmän ja samalla ylipäänsä ensimmäisen novellimääritelmän, esitti Edgar Allan Poe *Graham's Magazine* -lehdessä 1842 arvostelussaan Nathaniel Hawthornen kokoelmasta *Twice-Told Tales*. Poe puolustaa arvostelussaan lyhyttä kertomusta, jota hän kutsuu nimellä *short prose narrative*, runoa ja romaania vastaan.

We need only here say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting. - - Without a certain continuity of effort--without a certain duration or repetition of purpose--the soul is never deeply moved. (Poe 1984: 571.)

Poen mukaan novellissa tulee siis olla sisäinen yhtenäisyys tai totaliteetti.

We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. - - In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. (Poe 1984: 571.)

Poeta tulkiten tekstin yhtenäisyys ja intensiteetti katoavat, jos tekstiä ei voi lukea yhdellä istumalla. Tämä on kuitenkin ongelmallinen vaade, koska lukijoilla on erilaisia lukunopeuksia; joku saattaa lukea lyhyttä tekstiä pitkään ja joku toinen voi lukea pitkänkin romaanin ”yhdellä istumalla”. Samoin Poe vaati, että novellin kirjoittajalla tulee olla mielessään jokin pääteema tai idea, jota koko teksti heijastaa.

- -but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents--he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. - - In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. (Poe 1984: 571.)

Vaikka Poen vaatimus siitä, että novellissa jokaisen sanankin tulisi suoraan tai epäsuorasti viitata pääteemaan on hyvin rajoittava, eivät hänen näkemyksensä novellin piirteistä yleisesti ole niin vanhentuneita kuin voisi olettaa. Enää totaliteettia tai kaiken kattavaa teemaa ei kuitenkaan pidetä suoranaisina ehtoina sille, mitkä tekstit novelleiksi kelpuutetaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö teksteistä sellaisia voitaisi etsiä. On muistettava, että yhtenäisyys taideteoksessa on edelleenkin yksi estetiikan tutkimuskohteista.

Columbian yliopiston professori Brander Matthews muokkasi ja työsti eteenpäin Poen määritelmiä novellista 1900-luvun alussa kirjassaan *The Philosophy of the Short-Story*.

Matthewsin määritelmät ovat esimerkki essentialistisesta genremäärittämisestä, joka johtaa nopeasti umpikujaan. Matthews omaksui Poen näkemyksen yhtenäisyyden vaikutelmasta, mutta jatkoi rajausta liittämällä novellin ranskalaiseen klassisistiseen näytelmään. Matthewsin mukaan novelli täyttää usein ranskalaisen draaman kolme keinotekoisia ykseyttä: se näyttää yhden toiminnan, yhdessä paikassa, yhtenä päivänä. Novelli käsittelee siis yhtä henkilöä, yhtä tapahtumaa, yhtä tunnetta tai yhden tilanteen aikaansaamaa tunteiden sarjaa. (Matthews 1917: 15–16.) Harva novelli nykyään täyttää ajan, paikan ja toiminnan ykseyden tai käsittelee vain yhtä hahmoa, yhdessä tilanteessa. Niin on tuskin ollut Matthewsinkin aikana. Matthewsin näkemykset ovat siis mielestäni melko vanhentuneita, mutta Poen esittelemä yhtenäisyyden vaikutelma on edelleen relevantti. Mielestäni esimerkiksi novellitutkija Charles E. May puolustaa myös yhtenäisyyden käsitettä novellissa, kun hän tuo esiin, että ymmärrys kokonaisuudesta näyttää edeltävän ymmärrystä osista (May 2012: 152).

Modernismi pakotti tutkijat ja kirjailijat kehittämään uusia novellimääritelmiä, koska modernismin muotokokeilut eivät enää mahtuneet Poen ja Matthewsin määrittelemiin rajoihin. Suuri muutos oli irtaantuminen 1800-luvun lopun juonikeskeisyydestä. Adrian Hunter kirjoittaa kirjassa *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, että kirjailijat ymmärsivät yhtäkkiä, että lyhyesti kirjoittaminen voisi tarkoittaa muutakin kuin romaanin kutistamista pieneen tilaan. Kyse olisi enemmänkin taiteellisten ja strategisten säästöjen tekemisestä; sellaisen materiaalin poisleikkaamisesta, johon normaalisti luotetaan kerronnan jatkuvuudessa ja koherenssissa. Tällaisten taktisten poistojen avulla kirjailijat pystyivät enemmänkin viijaamaan merkitykseen kuin ilmaisemaan sen suoraan. (Hunter 2007: 2.)

Novellia ei enää ajateltu ikään kuin miniromaanina, vaan sen asema suhteessa romaaniin itsenäistyi lisää. James Joycen ja Katherine Mansfieldin novellit esittelivät avoimeksi jäävän lopun, epälineaarisen kerronnan ja epifanian eli Joycen kehittämän loppuratkaisun, jossa henkilö kokee yllättävän paljastuksen tai tajuamisen hetken. Brander Matthews oli määritelmässään sitonut novellin näytelmän rakenteeseen, mutta nyt modernistinen novelli esimerkiksi hylkäsi eksposition eli johdannon rakenteen ja meni suoraan asiaan. R. C. Feddersen kirjoittaa kirjan *A Reader's Companion to the Short Story in English* johdannossa, että tarinat alkavat tapahtumien keskeltä, eivät juurikaan näytä nousevaa toimintaa ja loppuvat epifaniaan paremminkin kuin kliimaksiin. Laskeva toiminta on vähäistä tai olematonta, niin että ratkaisu on joko epäsuora tai avoin. (Feddersen 2001: xxviii.) Keskeisen modernistisen novellimääritelmän esitti kirjailija Elizabeth Bowen. Vuonna 1945 julkaistussa esseessään Bowen kirjoittaa, että novelli lupasi tehdä proosassa sen, mitä oli siihen asti tehty vain runoudessa: eristämällä jonkin

pienen tapahtuman se korosti tapahtuman merkitystä antamalla sille emotionaalista väriä (Bowen 2008: 311).

Bowenin näkemys viittaa myös modernismissa esiin nousevaan kysymykseen sisällöstä. Ehkä tunnetuin novellien sisältöä käsittelevä määritelmä on peräisin irlantilaiselta novellikirjailija Frank O'Connorilta. Hän esitti ”The Lonely Voice” -esseessään uudelleen jo aiemmin esittämän näkemyksensä siitä, että novellit eivät käsittele yksilöitä vaan ihmisiä yhteiskunnan reunamilla, O'Connorin omien sanojen mukaan kätkeytyjä ihmisjoukkoja (O'Connor 86: 1976). Sekä Bowenin että O'Connorin näkemykset novellista korostavat novellin mahdollisuuksia kuvata modernin elämän vieraantuneisuutta ja fragmentaarisuutta. Kuitenkin O'Connorin määritelmä on melko rajaava ja sellaisena essentialistinen. Kuten Adrian Hunter toteaa, nykyään ”The Lonely Voicea” voidaan parhaiten lukea reaktiona kirjalliseen modernismiin tai yrityksenä rationalisoida sitä ja että O'Connor hyökkäsi modernistista kirjoitusta vastaan eräänlaisena solipsismina, jonka oli tarkoitus sulkea tavallinen lukija ulkopuolelle (Hunter 2007: 106).

Kiinnostus novellitutkimukseen heräsi angloamerikkalaisessa maailmassa 1960- ja 70-luvuilla. Merkittävä oli mm. Mary Rohrbergin 1966 ilmestynyt *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*, jossa Rohrberger kyseenalaistaa Poen näkemykset novellin pituudesta ja yhtenäisvaikutuksesta ja kiinnittää novellin genremääritelmän enemmänkin romantiikan aikakauden transsendentalismiin. Rohrberger kirjoittaa, että novelli pohjautuu romanttiseen perinteeseen ja että perusteet sen rakenteelle tarjoaa metafyyssinen näkemys, jonka mukaan maailmassa on enemmän kuin mitä pelkkien aistien avulla pystytään käsittämään (Rohrberger 1966: 141). Vuonna 1976 taas ilmestyi Charles E. Mayn toimittama kenties ensimmäinen kriittinen artikkelikokoelma *Short Story Theories*, joka kokosi yhteen siihen mennessä esiintulleita genremääritelmiä.

Vuonna 1981 julkaistu Mary Louise Prattin artikkeli ”The Short Story: The Long and Short of It” haastoi vallitsevat essentialistiset näkemykset novellista. Per Winther pitää Prattin artikkelia jopa vedenjakajana keskustelussa novellinmäärittelystä (Winther 140: 2012). Artikkelissaan Pratt tuo esiin kiinnostavia näkökulmia, joita tätä ennen ei ollut huomioitu. Prattin mukaan genret eivät ensinnäkään ole essensejä, ja että kirjallisuuskritiikin yritys pitää kiinni lyyrisen, eepin ja draamallisen kolmikosta epähistoriallisina genrellisinä absoluutteina on harhaanjohtavaa (Pratt 1981: 176). Toisaalta genre-termiä käytetään Prattin mukaan myös eri kriteerein: sillä voidaan kuvata tekstin aihetta, kerronnallista tilannetta, pintatason kielellistä muotoa, yleisössä toivottua reaktiota, tekstin toteutustapaa ja niin edelleen (Pratt 1981: 176).

Mielestäni melko modernia ja vapauttavaa näkemystä genrestä edustaa Prattin ajatus siitä, että genrejä voidaan määritellä tiettyjen tendenssien ja piirrejoukkojen kautta, joiden kaikkien ei kuitenkaan tarvitse löytyä tekstistä (Pratt 1981: 178). Tätä lähestymistapaa noudatan omassa luennassani Pynchonista. Tarkoitus ei ole yrittää pakottaa *Lot 49*:a johonkin ennalta valittuun novelligenre-muottiin, vaan tutkia, mitä eri novellipiirteitä siinä mahdollisesti on ja miten sitä voidaan novellina lukea. Prattin edustama näkemys novellista genrenä, johon liittyy tendenssejä ja eri piirteitä, jotka eivät kuitenkaan ole ehdottomia tai poissulkevia, mahdollistaa eräänlaisen genrejen välisen luennan. Prattin varsinainen pääväittäjä on, että genret määrittyvät aina suhteessa toisiin genreihin, eikä suhde ole aina tasaveroinen tai symmetrinen. Nimenomaan novellin ja romaanin suhde on Prattin mielestä epäsymmetrinen niin, että novelli määrittyy ja on alisteinen suhteessa romaaniin (Pratt 1981: 180). Prattin mukaan novellin riippuvuus romaanista selittyy sillä, että novellin faktojen selittäminen on välttämätöntä romaanin faktojen kautta, mutta päinvastoin niin ei ole (Pratt 1981: 180). Pratt kiinnittää myös huomiota siihen, että novellin lyhyyttä on pidetty määräävänä tekijänä määrityksissä, vaikka hänen mielestään lyhyys on suhteellinen, ei essentiaalinen piirre (Pratt 1981: 181). Vaikka olen Prattin kanssa samaa mieltä siitä, että lyhyys määrittyy yleensä suhteessa johonkin muuhun pituuteen, mielestäni se ei kuitenkaan tarkoita, että novelli olisi riippuvainen romaanista tai että lyhyyttä ei voitaisi käyttää genrekriteerinä. Pratt johtaa päätelmistään mielestäni turhaan arvoväritteisen näkemyksen novellista. Kuitenkin genre on hyvä työväline tutkimukselle, olipa se kuinka löyhästi määritelty tahansa.

Kirjallisuudentutkija ja kirjailija Austin M. Wright tuntuu vieneen Prattin esiintuoman tendenssilähestymistavan pidemmälle. Wrightin mielestä on merkitystä sillä, pidetäänkö genreä töiden kategoriana vai piirteiden joukkona, ja hän pitää parempana jälkimmäistä (Wright 1989: 47). Wright jatkaa tuomalla esiin tällaisen genremääritelmän edut, sillä jos genre on joukko piirteitä, rajatapaus- ja alkuperäistekstejä voidaan käsitellä helposti ja luonnollisesti. Voidaan siis puhua siitä, millä tavoin työ ottaa osaa novelliin ja millä tavoin se ei ota, ja näiden erotus voi tehostaa kuvausta siitä, mitä teksti tekee. Voidaan sanoa, että teksti A pitää sisällään kaikki novellimääritelmämme konventiot, ja teksti B pitää sisällään vain osan niistä. (Wright 1989: 48.)

Genre piirteiden joukkona mahdollistaa siis myös sellaisten tekstien novellipiirteiden tarkastelun, jotka eivät niin selvästi ole novelleja. Wrightin mukaan novellilla on siis tapana olla jotakin tai edustaa joitakin piirteitä (Wright 1989: 49). Toisaalta Wrightinkin mukaan pituus on joka tapauksessa novellin essentiaalinen ja kategorinen piirre, koska jos jonkinlaista pituusrajaa ei

aseteta, saattaisimme menettää pituustestin kokonaan (Wright 1989: 50). Wrightille novellin maksimaalinen pituus on Joseph Conradin *Heart of Darkness*, joka ilmestyi kirjana 1902.

Kuten Pynchonin *Lot 49*, myös *Heart of Darkness* on genremäärittelyn kannalta vaikea teksti; lähteissä siitä puhutaan romaanina, novellina tai pienoisoromaanina. Wright ei selitä valintaansa muuten kuin siten, että *Heart of Darkness*ia on luotettavasti kutsuttu novelliksi, eikä hän ole tietoinen muista sitä pidemmistä novelleista (Wright 1989: 49). Conradin teos on noin 40 000 sanaa pitkä ("*Heart of Darkness*" 2011, Oxford Reference). Toisaalta Wrightin määritelmä pituudesta ei ole sekään täysin ehdoton, koska hän käyttää laimentavaa ilmausta "never much longer than '*Heart of Darkness*'", ja toisaalta hän puhuu Conradin teoksesta novellin pituuden mittana vain ennen kuin parempi maksimipituuden mitta löydetään (Wright 1989: 50). Myös Wrightin tulkinta novellista oikeuttaa siis oman luentani Pynchonin *Lot 49*:sta novelli-piirteisenä tekstinä. Katson, että *Lot 49*:n noin 46 000 sanan pituus ei ole niin kaukana Wrightin määrittelemästä novellin absoluuttisesta maksimipituudesta etteikö sitä voitaisi vielä tarkastella novellina. Kuten Wright itsekin genremääritelmää muotoilee, tärkeää on kuinka teksti ottaa osaa genrepiirteisiin, vaikka se olisi rajatapausteksti.

Maksimipituuden lisäksi Wright on määritellyt muitakin novellin genreominaisuuksia. Wrightin mukaan novellilla on tapana käsitellä henkilöä ja toimintaa sen fiktiivisessä maailmassa ja että toiminnan on tapana olla ulkoisesti yksinkertaista sisältäen vain muutamia kehitettyjä jaksoja eikä juuri sivujuonia (Wright 1989: 52). Hän näkee myös, että novellin on tapana olla voimakkaammin yhtenäinen kuin muiden lyhyiden kertovien proosamuotojen, että novelleissa etusija on pienilajuisilla, staattisilla ja paljastusjuonilla sekä joycemaisilla epifanioilla ja että novellilla on tapana jättää tärkeitä asioita päättelyn varaan (Wright 1989: 52).

Vaikka Wrightin näkemys novellin maksimipituudesta on jo melko salliva, jopa se on mielestäni silti ehkä liian rajaava. Tekstin pituuteen novellin genrekriteerinä tulee mielestäni ottaa kantaa ja kiinnittää erityistä huomiota, koska se on herättänyt suurimpia erimielisyyksiä tutkijoiden keskuudessa, ja toisaalta lyhyys saattaa olla yleisin määre, jolla tavalliset lukijat määrittävät novellia. Oman tulkintani mukaan edes tietty pituus ei ole novellin välttämätön piirre. Lyhyys usein toki helpottaa novellin tunnistamista novelliksi, mutta sen puute ei estä tekstin lukemista novellina. Kirjailija Anthony Burgess on esittänyt rohkean väitteen, jonka mukaan myös James Joycen *Ulysses* on itse asiassa novelli, ei romaani. Burgessin esittelemiä teesejä väitteensä tueksi ovat mm. että *Ulysses* kertoo vain yhdestä päivästä, että siinä on vain noin kolme päähenkilöä ja että siinä ei oikeastaan tapahdu mitään. (Burgess 1984: 31–47.) Burgessin väitteen kanssa ei tarvitse olla samaa

mieltä, mutta se osoittaa, kuinka radikaalilla tavalla novelligenreä voidaan määritellä. Olen samaa mieltä Burgessin kanssa siitä, että pituudella ei välttämättä ole mitään tekemistä novellin kanssa vaan että kyse on jonkinlaisesta novellielementistä tai entiteetistä, joka voidaan mukauttaa mihin tahansa pituuteen (Burgess 1984: 31–47).

Novellimääritelmissä- ja teorioissa genren kehityshistorialla on myös tärkeä osa. Tämän tutkielman puitteissa ei ole tarpeellista selvittää novellin koko historiaa genrenä muuta kuin siltä osin kuin sillä on merkitystä tulkinnan kannalta. Karkeasti voidaan novellin historia ja tyypitys jakaa kahteen osaan: nk. 1800-luvun varhaiseen romanttiseen perinteessä vielä kiinni olevaan anekdoottiseen novelliin ja modernistiseen 1900-luvun epifaniseen novelliin. Tämä jako vastaa yleisesti käytettyjä termejä boccaciolainen novelli sekä tsehovilainen novelli eli juoninovelli ja tunnelmanovelli.

Amerikkalaisessa tutkimuskirjallisuudessa termejä boccaciolainen tai tsehovilainen ei kuitenkaan juuri käytetä, eivätkä ne ole omankaan tutkimukseni kannalta niin kuvaavia. Muita samaa jakoa kuvaavia käsitteitä ovat realistinen ja symbolinen, lineaarinen ja spatiaalinen, sekä mimeettinen ja lyyrinen novelli. Kuten Thomas Leitch huomauttaa, erilaisista termeistä huolimatta kriitikot ovat yleisesti aloittaneet analyysinsä lyhyestä fiktiosta tekemällä jaon novelleihin, joissa on selvä juoni, ja niihin, joissa ei ole (Leitch 1989: 131).

Vaikka anekdoottisella ja epifanisella novellilla on muitakin hienovaraisempia eroja, voidaan kuitenkin karkeasti sanoa, että niiden suurimmat erot ovat selvässä juonessa tai sen puuttumisessa sekä ajankuvauksessa. Anekdoottisen novellin kerronta sisältää yleensä kronologisesti etenevää ajankuvausta, kun taas epifanisessa novellissa aikaa ei välttämättä kulu, tai kerronta luo illusion että aikaa ei kulu, vaan kuvataan vain yhtä hetkeä. Charles E. Mayn esittämän lyhyen historiikin mukaan novellin kehityshistoriassa kolmella tyylillisellä muutoksella on ollut kauaskantaiset vaikutukset genren kannalta: näitä muutoksia ovat olleet allegorisen romanssin inhimillistäminen renessanssissa, romantikkojen aikaansaama yliluonnollisten legendojen psykologisointi 1800-luvun alussa sekä realististen jokapäiväistä elämää kuvaavien tarinoiden lyyrisointi 1900-luvun alussa (May 1993: 369).

Oma tutkimukseni Pynchonin *Lot 49*:sta keskittyy enemmänkin teoksen anekdoottisten novellipiirteiden esiin nostamiseen. Väitän, että *Lot 49*:a voidaan lukea novellina nimenomaan sen anekdoottisessa muodossa. Anekdoottisen ja epifanisen novellin erot ovat kuitenkin usein häilyviä, koska siirtymät genren historiassa eivät ole olleet yhtäkkisiä, eivätkä anekdoottiset ja epifaniset piirteet tekstissä ole välttämättä toisiaan poissulkeavia. Toisaalta juonen lisäksi työssäni käsitellyt novellipiirteet, kuten yhtenäisyys ja lopetuksen korostuminen, ovat tyypillisiä novellille genrenä

yleisesti, siis sekä epifaniselle että anekdoottiselle novellille. Oma tutkimusasetelmani antaa myös suurempia vapauksia, kun postmodernistista tekstiä tulkitaan historiallisia piirteitä sisältävän genren kautta, koska postmodernismiin kuuluu genreillä ja periodeilla leikittely, joka on mielestäni nähtävissä myös *Lot 49*:ssa. On myös huomattava, että postmodernismin teemoilla, joita Pynchonkin *Lot 49*:ssa käsittelee, on kiinnostavia yhteyksiä novellimuotoon, ja siksi monet postmodernismin kirjailijat ovat olleet kiinnostuneita novellista. Sidon työni teoreettisen kehyksen etenkin Edgar Allan Poen novelliteoreettisiin näkemyksiin, koska ne ovat edelleen käyttökelpoisia ja koska ne sopivat mielestäni erityisen hyvin kuvaamaan anekdoottista novellityyppiä. Muita keskeisiä teoreetikkoita, joiden näkemyksiin tulen työssäni tarttumaan, ovat mm. Charles E. May, Susan Lohafer ja John Gerlach, jotka ovat kaikki kirjoittaneet monografioita ja artikkelikokoelmia novellitutkimuksesta 1970-luvulta lähtien.

2 *Lot 49*:n anekdoottinen novellimuoto ja lineaarinen juoni

Pynchonin *Lot 49* on voimakkaasti juonellinen teksti. Mielestäni kirjan juoni ja sen rakentuminen sitovat *Lot 49*:n nimenomaan anekdoottiseen, 1800-luvun novelliperinteeseen. Juoni on lineaarinen, korostetusti loppuratkaisua kohti etenevä, kun kotirouva Oedipa Maas matkustaa San Narcisoon selvittämään entisen rakastajansa Pierce Inverarityn perintöä ja tapahtumat seuraavat kausaalisesti toisiaan. Kun Oedipa ja häntä avustava lakimies Metzger käyvät katsomassa jaakobinaikaisen kostodraaman *The Courier's Tragedyn*, Piercen perinnön selvittelyyn sotkeutuu myös näytelmässä mainittu mysteerijärjestö Tristero, jolla vaikuttaa olevan yhteyksiä todellisuuteen. Näytelmän ohjaaja Randolph Driplette tietää jotain Tristerosta ja neuvoo Oedipaa eteenpäin. Tämän jälkeen kerronta vyöryttää uusia hahmoja ja tapahtumia nopeutuvalla vauhdilla eteenpäin. Oedipa tapaa Piercen osittain omistamassa yhtiössä insinööri Stanley Koteksin, joka myös tuntee Tristeron. Sitten hän matkustaa Berkeleyyn tapaamaan John Nefastista, joka on keksinyt entropian periaatteita hyödyntävän ikiliikkujan, Maxwellin demoni -laitteen. Lopulta Oedipa löytää vihjeitä Tristerosta lähes kaikkialta ja ymmärtää sen ehkä merkitsevän jotain laajempaa.

Pynchonin tuotannossa *Lot 49* onkin harvinaisen suoraviivainen juoneltaan. *Lot 49* olisi muutoin perinteinen juoninovelli, ellei siinä olisi avointa tai ainakin avoimelta vaikuttavaa loppua. Lopussa olemme lukijoina yhtä tietämättömiä kuin Oedipakin siitä, mikä kätkeytyy huutokaupan kohteeseen numerolla 49. On korostettava, että tarkastellessani *Lot 49*:n juonta, tulkitsen sitä nimenomaan novellin aikakausipiirteenä. *Lot 49* muistuttaa juoneltaan läheisesti varhaista 1800-luvun amerikkalaista, romanttisia ja realistisia aineksia yhdistelevää novellia, mutta tekee sen tietoisesti, eikä siis tyhjene pelkäksi romanttisen ajan novellin toisinnoksi. 1800-luvun amerikkalaisella novellilla tarkoitan erityisesti amerikkalaisen novellin varhaista romanttista aikakautta, karkeasti jaoteltuna vuosia 1830–1865, jonka keskeisiä edustajia Poe, Nathaniel Hawthorne ja Herman Melville olivat. Juonen keskeisyys on tyypillistä juuri tämän aikakauden novellille ja on siis historiallinen, mutta ei teoreettinen piirre. Juuri juonen kautta tulee esiin Pynchonin genreleikkittely, joka sinänsä on melko tyypillinen postmodernistinen piirre. Mielestäni Pynchon käyttää romanttis-realistista juonta pastissin tapaan, koska tekstistä puuttuu varsinaiselle parodialle ominainen ironia.

Fredrik Jameson on määritellyt postmodernin pastissin jonkin erityisen naamion jäljittelyksi, joka on kuitenkin neutraalia tekeytymistä ilman mitään parodian taka-ajatuksia (Jameson 1989: 245). Brian McHale tuo esiin, että pastissi esiintyy Pynchonilla usein: *Lot 49*:ssa hän on luonut pastisseja

esimerkiksi Hollywoodin sotaelokuvista ja jaakobinaikaisesta kostodraamasta (McHale 2012: 102). Tietoisuus genreistä ja leikittely niillä tapahtuu *Lot 49*:ssa ainakin kahdella tasolla. Ensinnäkin kyseessä on oman tulkintani mukaan novelli, jota kuitenkin yleisesti luetaan romaanina, ja toisaalta genretietoisuus näkyy teoksessa sekä muodollisesti että joiltain osin sisällöllisesti.

Pynchonin yhteydet romanttiseen aikaan, esimerkiksi Poehun ja Hawthorneen, on huomattu, ja niitä on tutkittu. Winfried Fluck kirjoittaa, että monille kriitikoille, joille romaanin historia merkitsi realismin nousua, romanssin renessanssi erityisesti postmodernismissä on tullut yllätyksenä ja aiheuttanut myös ärsytystä, koska se on nähty poikkeamana romaanin varsinaisesta tehtävästä. Romanssin paluu on kuitenkin erityisen silmiinpistävä Thomas Pynchonin romaaneissa, joiden sankarit ja sankarittaret on laitettu etsimään mystisten merkkien, kuten V-kirjaimen tai Tristero-järjestelmän, merkitystä. (Fluck 1996: 436–437.)

Tapa, jolla romantiikan aikakausi on vaikuttanut postmodernismiin, on siis aiheuttanut jopa ärsytystä, mutta Pynchonin kohdalla sen vaikutukset ovat mielestäni niin selviä, ettei niitä voi ohittaa. Totuuden ja merkityksen etsiminen ei voi tarkoittaa postmodernismissä kirjallisuudessa enää samaa kuin romantiikassa: totuutta ei ole olemassa, on vain tekstejä ja merkkejä, jotka viittaavat itseensä. On myös tutkittu esimerkiksi Pynchonin *Gravity's Rainbow* suhdetta romantiikan ajan tieteeseen, kuten Joel D. Black vuonna 1980 *boundary 2* -lehden artikkelissaan "Probing a Post-Romantic Paleontology: Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow", sekä John Limon vuonna 2009 teoksessaan *The Place of Fiction in the Time of Science: A Disciplinary History of American Writing*.

Myös entropia-metafora, joka on keskeinen niin *Lot 49*:ssa kuin varhaisemmassa "Entropy"-novellissa (1960), on nähty romantiikan transsendentaalisena ja yliluonnollisena teemana. Eberhard Alsen kirjoittaa kirjassaan *Romantic Postmodernism in American Fiction* Pynchonin suhteesta romantiikkaan, että tärkeimpänä muutoksena Pynchonin varhaisesta fiktiosta *Gravity's Rainbow*'hon hän pitää Pynchonin asennetta 1800-luvun romantiikkaa ja yliluonnollisen käyttöä kohtaan (Alsen 1996: 172). Alsen katsoo, että Pynchon suhtautui uransa alussa romantiikkaan negatiivisesti: että esimerkiksi tarinassaan "Entropy" hän tekee pilaa romanttisesta ihmissielun näkemyksestä, mutta vuoteen 1984 mennessä, jolloin Pynchon julkaisi esseensä "Is It O.K. to be a Luddite", hänen asenteensa romantiikkaa kohtaan oli muuttunut läpikotaisin positiiviseksi (Alsen 1996: 172–173). Ainakin Alsenia seuraten näyttää siltä, että vaikka Pynchon on ironisoinut romantiikan aikakautta, on hänen varhaistuotannossaan kuitenkin myös nähty romanttisia teemoja.

Vaikka monet tutkijat ovat huomioineet Pynchonin romantiikasta saamat vaikutteet ja niiden parodioinnin, ovat tutkimukset silti keskittyneet lähinnä sisältöön, eivät niinkään muotoon. *Lot 49*:n muoto muistuttaa romanttisen aikakauden novelleja. Mielestäni *Lot 49* on muodoltaan ja osin sisällöltään amerikkalaisen anekdoottisen, romanttiseen perinteeseen nojautuvan novellin kaltainen. Alfred Bendixen kuvailee romanttisen ajan kertomuksen rakennetta vastakohtana realistiselle tarinalle: kertomuksessa painopiste on toiminnalla ja juonella, ja elämää suuremmat hahmot matkaavat outojen maisemien lävitse, jotka usein ovat jonkin psykologisen tilan symbolisia projektioita. Tapahtumapaikkana on usein normaalin ajan ja tilan ulkopuolinen maailma, ja viittaukset yliluonnolliseen kietoutuvat yhteen romanttisen kertomuksen rakenteeseen. (Bendixen 2010: 11.) Tulkitsen Bendixenin tekemän eron kertomuksen ja tarinan välillä tarkoittavan tässä karkeasti yleistä jakoa anekdoottisen ja epifanisen novellin välillä. Pynchonin *Lot 49*:n narratiivinen rakenne – juoni, tapahtumat ja niiden järjestely – muistuttavaa hyvin läheisesti romanttisen aikakauden tarinan rakennetta. Mielestäni Pynchon käyttää tätä rakennetta tietoisesti.

Charles E. Mayn tulkinta romanttisen aikakauden tarinoista on Pynchonin yhteydessä tärkeä. Mayn novellimääritelmä on kaiken kaikkiaan essentialistinen: hän katsoo, että novellit pohjautuvat myytteihin ja taruihin ja että niissä siksi on aina jotakin mystistä. Novellit kuvaavat siis ikään kuin toisenlaista todellisuutta kuin realistiseen todellisuuskuvaukseen pyrkivät romaanit. May tarkastelee Poen, Hawthornen ja Melvillen tunnettuja tarinoita ja osoittaa, että itse asiassa nekin yhdistelivät jo romanttisen tarinan ja realistisen novellin piirteitä. Mayn mukaan näiden tarinoiden itsetietoinen yhdistelmä realistisen ja romanssimuodon konventioita muodostaa niistä uuden genren. Novellissa realismin vaatimukset pakottavat muutokseen tarinan toiminnoiksi motivoituista hahmoista kohti metaforisten projektioiden motivoimia hahmoja. (May 1989: 65–66.) Uutta näissä tarinoissa oli siis hahmojen motivointi: realismisuus vaati, että hahmoilla oli myös sisäinen elämä. Hahmoissa oli jotakin muuta kuin mitä niissä oli ollut aiemmin. Tästä näkökulmasta Pynchonin *Lot 49*:n lukeminen postmodernina anekdoottisena novellina on oikeutettu, koska se tarjoaa ymmärrettävän tulkintakanavan.

Kun tarkastellaan *Lot 49*:n kerrontaa, huomataan, että Pynchon tuo tietoisuuden juonesta toistuvasti esiin. Pintarakenteeltaan *Lot 49*:n juoni on juuri romanttisten tarinoiden seikkailujuoni tai etsintänarratiivi: Oedipa etsii Tristeroa, joutuu erilaisiin selkkauksiin ja tapaa matkallaan ihmisiä, jotka usein edustavat 1960-luvun amerikkalaisen yhteiskunnan karikatyyrejä. Tapahtumapaikka San Narcisoa voidaan kutsua Mihail Bahtinin termein aikapaikallisuudeksi, jolla toisaalta on viitekehys 1960-luvun Kaliforniassa, mutta joka toisaalta on myös ajasta ja tilasta erotettu oma maailmansa.

Tietty mystisyys leimaa San Narcisoa. Kun Oedipa saapuu kaupunkiin, se vaikuttaa autiolta ja hiljaiselta. ”- would set the spot apart, give it an aura” (Pynchon 1996: 14). Kaupunki herää eloon vasta Oedipan saapuessa sinne ja on siis juonen motivoinnin kannalta ikään kuin tekstuaalinen merkki tai vaatimus enemmänkin kuin miljöö. ”She drove into San Narciso on a Sunday, in a rented Impala. Nothing was happening.” (Pynchon 1996: 14.) Juonenkulun tarkastelun yhteydessä täytyy siis tarkastella myös Oedipan hahmoa, koska tilanne, jossa hän saapuu San Narcisoon muistuttaa jossain määrin Mayn selitystä romanttis-realististen novellien tapahtumien motivoinnista. Mayn mukaan paradigmaattinen rakenne nousee esiin pelkkien syntagmaattisten tapahtumien sarjasta, koska tarinan maailma itsessään on määräytynyt keskeisen toimintaan sidotun hahmon pakkomielleestä käsin (May 1989: 71). 1800-luvun anekdoottisten novellien esimerkeissä diskurssi on siis määrittynyt pakkomielleisestä päähenkilöstä käsin. Mielestäni se tarkoittaa, että juonen etenemisen kannalta päähenkilön metaforisella pakkomielleellä on tavallista suurempi painoarvo.

Jos Pynchonin *Lot 49* siis seuraa anekdoottisen juoninovellin etsintä- ja seikkailumuotoa, voidaan kysyä, minkälaiseksi Oedipan rooli tämän muodon sisällä muovautuu. Onko Oedipa tarinassa todenkaltainen vai tarinalle alisteinen toimintaan sidottu ja pakkomielleinen hahmo? Hawthornen, Poen ja Melvillen tunnetuimpia novelleja ovat ”Young Goodman Brown” (1835), ”The Fall of The House of Usher” (1839) ja ”Bartleby, the Scrivener” (1853). Näiden novellien päähenkilöt Goodman Brown, Roderick Usher ja Bartleby ovat realistisen ja romanttisen välimaastossa eläviä henkilöihahmoja, eivät enää samalla tavalla allegoriaan sidottuja kuin 1800-lukua varhaisempien satujen tai romanssien hahmot, mutta toisaalta myös niin päättäväisiä ja pakkomielleisiä pyrkimyksissään, että tuntuvat olevan jonkin ulkoisen voiman hallinnassa. Tristero-järjestö ja kuollut Pierce saavat selittämättömiä piirteitä muuten realistisessa maailmassa, niin että Oedipan rooli olisi tällöin sama kuin Poen ”The Fall of The House of Usherin” kertojalla, joka kohtaa maanisen Usherin ja tämän erikoisen talon.

Oedipan rooli tarinassa siis problematisoituu: toisaalta tapahtumat lähtevät liikkeelle, kun Oedipa ilman omaa päätäntävaltaa tulee pakotetuksi Piercen perinnön toimeenpanijaksi, mutta ensimmäisen Tristero-järjestöön viittaavaan vihjeen hän kohtaa oman toimintansa kautta katsoessaan tarkemmin mieheltään Mucholta saamaansa kirjettä. ”It may have been an intuition that the letter would be newsless inside that made Oedipa look more closely at its outside, when it arrived” (Pynchon 1996: 30). Toisaalta kyseessä on siis Oedipan oma intuitio katsoa kirjekuorta tarkemmin, mutta toisaalta se voidaan mielestäni tulkita myös pakonomaiseksi haluksi löytää erikoisia vihjeitä. Kirjeessä sana ”POSTMASTER” on kirjoitettu väärin muodossa ”POTSMATER”, joka on paitsi viittaus kannabiskulttuuriin myös Tristero-postijärjestelmän koodi. Oedipalla on ikään kuin sisäinen pakko

tarkastella kirjettä. Oedipan päämäärän tuntuvat tietävän myös muut, vaikka hän ei itse sitä tietäisi. Puhuessaan *The Courier's Tragedy* -näytelmän ohjaajan Randolph Dribletten kanssa, tämän silmät “- seemed to know what she wanted, even if she didn't. 'You came to talk about the play,' he said.” (Pynchon 1996: 52.)

Kertoja kuitenkin kuvailee myös Oedipan Tristero-selvitystä pakkomielteiseksi, niin että ryhtyessään tutkimaan Tristeroa Oedipa vaikuttaa muuttuvan itsekin enemmän toimintaan sidotuksi, päämääräänsä kohti pakkomielteisesti kulkevaksi hahmoksi. Oedipa esimerkiksi päättää mennä tapaamaan John Nefastista Berkeleyyn ja samalla selvittää Lake Inverarityllä sijaitsevan oudon patsaan yhteyttä Tristeroon.

She had caught sight of the historical marker only because she'd gone back, deliberately, to Lake Inverarity one day, owing to this, what you might have to call, growing obsession, with 'bringing something to herself' – even if that something was just her presence – to the scatter of business interests that had survived Inverarity (Pynchon 1996: 62–63).

Oedipaa ajaa kasvava pakkomielle, mutta hänen pakkomielteensä kohdistuu paitsi Tristeroon myös yritykseen tuoda jotakin itsestään tähän selvityshankkeeseen. Enemmän kuin Poen Roderick Usheria Oedipa muistuttaa siis Hawthornen Goodman Brownia, jota myös ajaa pakkomielle mutta joka on samalla tietoinen omasta pakkomielteestään.

Tarinan nimihenkilö, 1600-luvun puritaanisessa Salemin kaupungissa asuva Goodman Brown, tuntee pakottavaa halua lähteä eräänä yönä läheiseen metsään, jossa hän kohtaa oudon käärmesauvaa kantavan hahmon, joka on tai ei ole paholainen. Samalla Brown näkee metsässä myös kaupunkinsa kunnioitettuja hahmoja menossa osallistumaan jonkinlaiseen epäkristilliseen rituaaliin. Myös Brownin vaimo Faith osallistuu siihen, vaikka Brown yrittää estää häntä. Lopulta Brown ei ole enää varma, ovatko tapahtumat todellisia, vai onko hän nähnyt unta. Tapahtuma on kuitenkin muuttanut Brownia, ja hän palaa kotiinsa kyynisenä ja uskonsa menettäneenä. Kerronnan epävarmuus ja hahmojen psykologinen käsittely tekevät Hawthornen tarinasta jo modernin novellin, ei pelkkää allegoriaa. Mayn mukaan Goodman Brown tietoisesti kyseenalaistaa matkansa ja käyttäytyy ikään kuin hän voisi vastustaa sitä (May 1995: 27). Oedipan tietoisuus omasta pakkomielteestään on vain suurempi.

Oedipa on moderni hahmo sisäisine maailmoineen, mutta tekstin rakenteen takia hän on myös pakkomielteinen hahmo, mitkä yhdessä tekevät hänestä postmodernin hahmon. Oedipaa eteenpäin ajava toiminta on sekä pyrkimystä selvittää Tristero-mysteeri, mutta myös ”- to bring to an end her encapsulation in her tower- -” (Pynchon 1996: 29). Oedipa vertaa itseään Tähtikäpää-sadun

prinsessaan, joka odottaa tornissa pelastajaansa: ”And had also gently conned herself into the curious, Rapunzel-like role of a pensive girl somehow, magically, prisoner among the pines and salt fogs of Kinneret- -“ (Pynchon 1996: 12).

May kirjoittaa blogiartikkelissaan, että tyypillistä novellille on, että kun pakkomielteinen hahmo tekee metaforisen virheen käsittäen metaforan oikeaksi, hän muuttuu vertaukselliseksi hahmoksi itse luomassaan tarinassa (May 24.9.2012, ”Is the Short Story an Obsessive, Unnatural Form?”). Tällä on kiinnostava tulkinnallinen yhteys Pynchonin tekstiin, koska niin suuri osa *Lot 49*:n tematiikasta liittyy siihen, ovatko Oedipan kohtaamat Tristero-järjestö ja entropiaa hyödyntävä Maxwellin demoni -laite vain metaforia vai todellisia, ja ennen kaikkea, miten Oedipa niitä tulkitsee. Tutkijat ovat ennenkin pohtineet Oedipan ontologista statusta tekstin sisällä. Inger H. Dalsgaard huomauttaa, että lukija voi kysyä, eikö Oedipa itsekin ole metaforan tuote (Dalsgaard 2012: 161). Dalsgaard jatkaa kysymällä, onko Oedipa henkilöhahmo, joka on luotu esimerkiksi sattumusten välttämättömyyden tai metaforan voiman pakosta (Dalsgaard 2012: 161). *Lot 49*:n luenta novellina voi siis tarjota yhden selityksen Oedipan hahmon ontologiselle epävarmuudelle: Oedipa alkaa pakkomielteisesti seurata Tristero-vihjeitä ja uskoa niihin, koska hän käyttäytyy kuten novellihahmo novellimaisen muodon sisällä. Kertoja kuvailee Oedipan tilannetta hänen lähdettyään Nefastiksen luota: ”Now here was Oedipa, faced with a metaphor of God knew how many parts; more than two, anyway” (Pynchon 1996: 75). May tuo esille, että toisin kuin romaanissa, lyhytfiktiossa esiintyy usein hahmoja, jotka eivät osaa valita, ovatko he todellisenkaltaisia hahmoja, vai tarinansa sisällä eläviä toimintoja (May 1995: 72–73).

Lot 49:n maailmassa Oedipan halu selvittää Tristeron mysteeri on yhtä paljon tekstin rakennuskappale kuin hänen hahmonsaa piirre. Juoneen viitataan kerronnassa myös suuremmin välttämättömyytenä: ”- -as if a plunge towards dawn indefinite black hours long would be indeed be necessary before The Tristero could be revealed in its terrible nakedness” (Pynchon 1996: 36). Kun Oedipa katsoo katsoo Metzgerin tähdittämää elokuvaa motellissa, hän ei usko, että elokuvan tulo tv:stä juuri silloin voisi olla sattumaa: ”- - it’s all part of a plot, an elaborate, seduction, *plot*” (Pynchon 1996: 19). Sana ’plot’ (suom. juoni) on jopa kursivoitu. Sana merkitsee myös juonittelua tai vehkeilyä, mutta en näe estettä sen tulkitsemiseksi kirjaimellisessa muodossaan juoneksi. Ennen menoaan huutokauppaan, jossa tavaraerä nro. 49 on huudettavana, Oedipa pohtii kaiken todellisuutta. Onko Tristero olemassa, vai onko se vain mielikuvitusta tai harhaa? ”Or a plot has been mounted against you, so expensive and elaborate, - - so labyrinthine that it must have meaning beyond just a practical joke. Or you are fantasizing some such plot- -.” (Pynchon 1996: 118.) Ilmaisu ”elaborate plot” toistuu vielä kolmannen kerran kerronnassa, kun Oedipa vaeltaa

rautatiekiskoilla San Narcisossa: ”-had a plot finally been devised too elaborate for the dark Angel to hold at once, in his humourless vice-president’s head, all the possibilities of?” (Pynchon 1996: 124.) Tällaisella toistolla on suuri painoarvo. ’Elaborate’ kääntyy yksityiskohtaiseksi, tarkaksi tai seikkaperäiseksi. Mielestäni se on tekstin suora viittaus itseensä, jolla tehdään näkyväksi romanttinen, hiottu juonikuvio. Huomionarvoista on, että vaikka juonen itsetietoisuus tuodaan näin vahvasti esiin, juoni kuitenkin seuraa romanttisen aikakauden etsintänarratiivin juonikuvioita hyvin vahvasti. Myös Hawthornen Goodman Brown pysähtyy epäilemään, onko kaikki ollut vain unta tai harhaa.

Toisaalta Pynchon omaksuu *Lot 49*:n muodoksi pastissin romanttisen ajan juonta korostavasta tarinasta, mutta toisaalta hän myös purkaa auki tätä traditiota luomalla tekstiin odotuksia, joita se ei kuitenkaan täytä. Oedipan matka halki Tristero-mysteerin vertautuu selvästi Hawthornen jo esiin tulleeseen novelliin ”Young Goodman Brown”, sekä Washington Irvingin ”Rip Van Winkleen” (1819), kuten Susan Lohafer kirjassaan *Reading for Storyness* näiden tarinoiden juonta luonnehtii. Kaikkiin niihin sisältyy päätös jättää koti ja alistua uusille löydöksille, kohtaaminen sarjallisten kokemusten kanssa ja paluu tuttuun, joka on kuitenkin nyt muuttunut oudoksi. Tarinalinjana se on suosikki. Lohafer kehottaa ajattelemaan Rip Van Winkleä, joka jättää kylänsä, tapaa odottamattomia henkilöitä ja palaa ”uuteen” kaupunkiin. (Lohafer 2003: 19.)

Lohaferin mukaan tämä juonirakenne ei ole pelkästään amerikkalainen prototyyppi vaan perustavanlaatuinen novelliskeema (Lohafer 2003: 19). Lohafer kirjoittaa, että joidenkin tutkijoiden mukaan novellin kestävin piirre on sen yhteys perusskenaarioon eli kohtaamiseen ympäristön kanssa, vuorovaikutukseen tai konfliktiin ja hyödylliseen tai haitalliseen lopputulokseen (Lohafer 2005: 529). Oedipan tapauksessa on mahdotonta sanoa, onko hänen kohtamisensa Tristero-ilmion ja eri henkilöiden kanssa hyödyllinen vai haitallinen, mutta joka tapauksessa *Lot 49*:n tarina vaikuttaa seuraavan tätä lineaarista jatkumoa, jossa henkilö kohtaa matkallaan uusia ja erikoisia asioita ja muuttuu itsekin. Lohaferin esiintuoma näkemys novellille tyypillisestä perusskeemasta voi vaikuttaa kuitenkin rajoittavalta ja tuo mieleen Vladimir Proppin 1920-luvulla esittämät kansansatujen juonityypittelyt. Kuitenkin tulkitsen, että Lohafer puhuu nimenomaan vanhemmasta, romanttista ja realistista perinnettä yhdistävästä, anekdoottisesta novellista. *Lot 49*:n juonen keskeisyyden kautta tulee esiin genren merkitys; muoto on myös sisältöä. Ei voi myöskään olla huomaamatta, kuinka lähellä englannin kielessä sanat ’plot’ ja ’lot’ ovat toisiaan.

Mielestäni *Lot 49*:n kerronta juonen osalta siis muistuttaa 1800-luvun anekdoottisia etsintäseikkailu-juonia Poen, Hawthornen ja Irvingin tapaan, ja tässä muodossa sitä tulee lukea

novellina, joka tietoisesti lainaa genren historiallisia piirteitä. Toisaalta voidaan kysyä, eikö etsintä- tai seikkailujuoni ole tyypillinen myös muille genreille kuin novellille. Esimerkiksi faabeli, allegoria ja romanssi hyödyntävät usein samantyyppistä juonta, samoin kuin vanhat eepokset ja romaanit. Tästä huolimatta Oedipan merkityksen etsintä kytkeytyy kuitenkin mielestäni vahvemmin historialliseen novelliperinteeseen. Kuten Susan Lohafer on esittänyt, etsintäjuoni liittyy vahvasti novelligenreen. Vaikka etsintäseikkailuja siis löytyy muistakin genreistä, on novellitulkinta mielestäni perusteltu, kun kaikkia *Lot 49*:n juonen ja rakenteen piirteitä tarkastellaan yhdessä lineaarisena, loppua kohti painottuneena, myyttisiä elementtejä sisältävänä etsintämatkana.

Suurimpana genremäärittelyn ongelmana pidän oman työni kannalta sitä, kuinka erotetaan toisistaan romanttis-realistisia piirteitä hyödyntävä novelli ja varsinainen romanssigenre? Harold Bloom on kirjassaan *Novelists and Novels* tulkinnut *Lot 49*:n nimenomaan romanssiksi. Bloom tuo esiin, että vaikka *Lot 49* vaikuttaa monilta muiltakin genreiltä, pohjimmiltaan se on romanssi eli narratiivi, joka sekoittaa fantasiaa ja amerikkalaista todellisuutta niin, ettei niitä voida irrottaa toisistaan (Bloom 2005: 547). Sue P. Starke kirjoittaa, että romanssitermi ymmärretään kahdella tavalla: toisaalta historiallisena narratiivisena genrenä ja toisaalta ylihistoriallisena kirjallisena muotona, joka ylittää genrellisen romanssin muodolliset ominaisuudet (Starke 2005: 506). Starken mukaan motiivit, kuten rakkauskonflikti, kunnian etsintä, ideaalinen tai maaginen tapahtumapaikka ja episodinen matkustusrakenne, ovat yleisiä molemmissa tyypeissä (Starke 2005: 506). Bloomin näkemys *Lot 49*:sta romanssina, jossa tosi ja fantasia sekoittuvat, ei siis ole kaukana varhaisesta romanttis-realistisesta novellimuodosta. Mielestäni pelkkä romanssitulkinta ei kuitenkaan ota tarpeeksi huomioon *Lot 49*:n rakenteellisia piirteitä, kuten lopetuksen merkitystä, yhtenäisyyttä ja rakentuneisuuden tuomista esiin, jotka ovat novellipiirteitä. Toisaalta romanssitulkinta ei myöskään aiheen tasolla kuvaa riittävän hyvin *Lot 49*:a, koska Oedipan etsintä ei kohdistu rakkauteen tai kunniaan vaan merkitykseen ja koska samalla koko etsinnän onnistuminen kyseenalaistuu.

Lot 49:n juoni liittyy novelligenren piirteisiin myös siten, että siihen sisältyy vahva tunne loppuratkaisun lähenemisestä ja sen vääjäämättömyydestä. John Gerlach on tutkinut kirjassaan *Toward the End* (1985), kuinka novellit rakentuvat juuri loppua silmällä pitäen. Gerlachin mukaan novelli joutuu uhraamaan joitakin muitten genrejen muodoista yhdistämällä piirteitä runosta ja romaanista, mistä johtuu, että novellin lopetuksella on suurempi rakenteellinen merkitys koko muulle tekstille (Gerlach 1985: 7).

Lot 49:ssa tämä "lopun odotus" on keskeinen osa rakennetta ja myös sisältöä. Lopetuksen odotus on strukturoitu paitsi siihen mitä tapahtuu myös siihen, miten tarina-aines on koostettu eli juoneen.

Postmodernina mysteeritarinana Oedipan Tristero-selvitys asettaa kysymyksen, jota ryhdytään selvittämään. Lukijat olettavat tai ainakin luultavasti toivovat, että mysteeri ratkeaa, olipa loppuratkaisu avoin tai suljettu. Myös Susan Lohaferin esittämänä amerikkalaisen novellin prototyypinä, etsintänarratiivina, luettaessa lukijat odottavat saavansa *Lot 49*:een jonkinlaisen loppuratkaisun. Odotukset ovat ymmärrettäviä, sillä mysteeritarinoilla genreinä yleensä on selvä loppuratkaisu; joko mysteeri selviää tai ei selviä. Kuitenkin, kuten Gerlachia tulkitsen, itse loppua tärkeämpää on tekstin tuottama ennakointi siitä. Loppu ei siis olekaan pelkästään itse loppuratkaisu vaan matka kohti sitä. Gerlachin mukaan lopetus ei ole staattinen, vaan lukijan kokemuksessa sillä on paljon aktiivisempi puoli, niin että lopetuksen lähestymisen voi tuntea (Gerlach 1985: 15).

Anekdoottinen etsintäjuoni tulee *Lot 49*:ssa esiin äärimmäisen lineaarisen rakenteen myötä. Teksti esittää lukijalle lavastuksen; juoni kulkee eteenpäin, mistä täytyy seurata, että se myös ratkeaa. Lineaarinen tai suora juoni tarkoittaa Gerlachin mukaan juonta, joka merkitsee keskeytymätöntä askelten sarjaa alusta loppuun ilman asiaa vain vähän sivuavien episodien tunkeutumista mukaan. Hän jatkaa, että ratkaisun odotusta pidetään jatkuvasti lukijan edessä, vaikka sen lähestymisen vauhti vaihtelisi, ja kun esteitä ilmaantuu, henkilöhahmot yrittävät välittömästi ylittää ne. (Gerlach 1985: 17.) Gerlachin mukaan lineaarinenkin juoni sisältää aina jonkin verran epäsuoruutta. Vasta kun lisäys on huomattavampi kuin liikkeen suunta, ollaan kunnolla epälinearisessa muodossa. (Gerlach 1985: 22.)

Lot 49:ssa juoni pysyy lähes poikkeuksetta suoraviivaisena. Ainoa poikkeama Oedipan Tristero-etsinnästä on psykiatri Hilariusta koskeva sivujuoni, jossa Hilarius linnoittautuu toimistolleen aseensa kanssa ja pelkää, että israelilaiset natsienmetsästäjät tulevat kostamaan hänelle menneisyytensä ihmiskokeiden tekijänä keskitysleirillä. Oedipa sattuu paikalla samaan aikaan, puhuu Hilariuksen kanssa, ja lopulta paikalle tulleet poliisit ottavat Hilariuksen haltuunsa. Huomattavaa on, että kuitenkin myös tämä pääjuonesta irrallinen juoni motivoituu nimenomaan Oedipan hahmon kautta: Oedipa päättää tavata psykiatrinnsa vakuuttuakseen siitä, että on vain kuvitellut Tristeron ja sattuu paikalle juuri Hilariuksen sekoamisen aikaan. ”She wanted Hilarius to tell her she was some kind of a nut and needed a rest, and that there was no Trysterero. She wanted to know why the chance of its being real should menace her so.” (Pynchon 1996: 91.) Oedipa toimii Hilariusta koskevassa sivujuonessa nyt ikään kuin korostetusti novellihahmona, jota ajaa pakonomainen toiminta: hän päättää yrittää auttaa Hilariusta, vaikka tämä ammuskelee oven läpi.

Oedipalla olisi mahdollisuus peräännyä, mutta sisäinen pakko ajaa häntä. ”Why hadn’t she split out through Blamm’s window and read about the rest of it in the paper?” (Pynchon 1996: 92.)

Hilariuksen toimistolle jäänyt hoitaja Blamm vihjaa, että psykiatrin sekoaminen jopa epäsuorasti johtuu Oedipasta tai hänen kaltaisistaan: ”She gave Oedipa a hostile look. ’Too many nutty broads, that’s what did it. Kinneret is full of nothing but. He couldn’t cope.’” (Pynchon 1996: 92.) Juonen ylivoima tulee kerronnassa kuitenkin esiin myös Hilarius-jaksossa. Kun Oedipa kuulee poliisiautojen lähestyvän Hilariuksen toimistoa, niiden sireenien ääntä kuvaillaan suoraviivaiseksi: ”With linear obstinacy they grew louder” (Pynchon 1996: 93). Lähestyvät poliisiautot ovat ikään kuin metafora juonen jatkuvasta läsnäolosta; poikkeama pääjuonesta voi olla vain väliaikainen.

Hilariuksen aseselkkauksen yhteydessä Oedipa tapaa myös viimeistä kertaa aviomiehensä Muchon, joka reportoi tapahtumista KCUF-radiokanavan autosta. Oedipa ymmärtää, että Muchokin on menettänyt järkensä, kun hän on alkanut käyttää Hilariuksen LSD-pillereitä. Juoni palaa takaisin Tristeroon, kun Muchon kuvailema uni rinnastuu Oedipan kaikkialla ympärillään näkemiin WASTE-symboleihin:

The bad dream that I used to have all the time, about the car lot, remember that? I could never tell you about it. But I can now. It doesn’t bother me any more. It was only that sign in the lot, that’s what scared me. In the dream I’d be going about a normal day’s business and suddenly, with no warning, there’d be the sign. (Pynchon 1996: 100.)

Novellin varhaisimmat teoreetikot Edgar Allan Poe ja Brander Matthews olivat molemmat painottaneet juonen merkitystä novellin rakenteellisena, essentialistisena piirteenä. May kirjoittaa, että niin Matthews kuin Poenkin painotus on ”juonessa” ymmärrettynä kuviona tai yhtenäisenä suunnitelmana, ei pelkkänä tapahtumien anekdoottisena sarjana. Vastakohtana romaanille Matthews ehdottaa, että novelli keskittyy ainoastaan yksityiskohtiin, jotka ovat sidoksissa ennaltamäärättyyn suunnitelmaan, ei poikkileikkauksiin elämästä tai ulkopuolisen maailman yksityiskohtiin. (May 1994: xvi.)

Ian Reid on kirjassaan *The Short Story* torjunut Poen ja Matthewsinkin näkemyksen juonen tärkeydestä. Reidin mukaan muodon symmetria novellia määrittävänä terminä voidaan hylätä, koska se ei ole auttanut kriitikoita puhumaan arvostelukykyisesti tarinoista, joissa symmetria on läsnä, ja toisaalta se on estänyt tunnistamasta, että monissa hyvissä tarinoissa symmetriä ei ole lainkaan (Reid 1977: 59).

Rakenteen symmetrisyys tarkoittaa ainakin Reidin luennassa juonta. Reid huomauttaa, että novelli voi olla käytännöllisesti katsoen ilman alkua tai loppua, esittäen vain asiointilaa enemmänkin kuin tapahtumien ketjua (Reid 1977: 62). Joka tapauksessa Reidkään ei väitä, että novelli olisi olemassa aina ilman juonta, olipa sen arvo kuinka vähäinen tahansa. On huomattava,

että sekä Mayn tulkinnassa Poen näkemyksistä novellin juonesta että Reidin näkemyksissä korostuu halu nähdä juoni lyyrisenä, epätemporaalisena ja epifanisena rakenteena, jossa juoni ei siis olisikaan lineaarinen vaan kaikenkattava kuvio.

Pynchonin *Lot 49*:n tapauksessa kuitenkin selkeä lineaarinen, Matthewsien termein jopa symmetrinen, juoni on olemassa ja sen tarkastelu siten olennaista. Ian Reid ottaa esille O. Henryn, amerikkalaisen 1900-luvun vaihteessa kirjoittaneen novellistin, jonka tarinat ovat kuuluisia yllätyksellisistä loppuratkaisuistaan. Reidin mielestä O. Henryn tarkkaan harkitut juonikuviot ja loppuratkaisut eivät palvele tarkoitustaan ja tekevät tyhjiksi yllättävät loppuratkaisut silloinkin, kun niillä olisi merkitystä. Reidin sanoin kritiikin täytyy erottaa toisistaan pelkkä temppulopetus ja lopetus, joka sysää meidät havaitsemaan jotakin olennaista lukemastamme. Hänen mukaansa ei ole tärkeää etsiä symmetristä juonimuotoa. (Reid 1977: 61–62.) Kuitenkin myös Reid ottaa esiin varhaisen venäläisen formalistin, Boris Eichenbaumin, luennan O. Henryn juonikuvioiden merkityksestä. Eichenbaum katsoi, että Henry parodioi omia juoniaan loppuratkaisuineen haluten tuoda esille genren rakenteelliset piirteet. Eichenbaum kirjoittaa, että O. Henry usein lähes parodioi novellia itseään, muistuttaen esimerkiksi Sternin keinoja tämän romaaniparodiassa *Tristram Shandy* (Eichenbaum 2002: 247). Parodian yllätyksellisyys leikkii siis lukijan kirjallisilla odotuksilla, heittäen hänet pois keskiöstä ja lähes pilkaten häntä (Eichenbaum 2002: 260).

Myös Reid siis esittää John Gerlachin tavoin, että novellin juoni rakentuu kohti loppua. Martin Scofield laajentaa kirjassaan *The Cambridge Introduction to the American Short Story* O. Henryn kaltaisen, juonta ja yllätyksellisyyttä korostavan, novellin koko genren ominaisuudeksi, ja se saattaa kuvata hyvin myös *Lot 49*:n juonta. Hän kirjoittaa, että novelli on tunnusomaisesti loppuun suuntautunut muoto, joka johtaa kliimaksiin ja johon kuuluu paljastus joko päähenkilölle, lukijalle tai molemmille. Novelli sisältää usein myös mysteerin tai arvoituksen, ja tarina yrittää selvittää tai joskus hajauttaa sen, usein viimeisellä mahdollisella hetkellä. Scofield jatkaa, että novelli vetoaa yhteen primitiivisimmistä haluista, jonka kerronta tyydyttää; sekä mysteerin että paljastuksen haluun. (Scofield 2006: 117–118.)

Scofieldin summaus on ehkä liian laaja. Etsintä- tai mysteerijuoni ei kuvaa koko novelligenreä, mutta se kuvaa anekdoottista novellia. Modernistiset novellit, joiden varhaisena edeltäjänä pidetään Anton Tšehovia, eivät juuri korosta juonta tapahtumien lineaarisena jatkumona. Mutta vaikka modernit ja postmodernit novellit siis usein olisivatkin juonettomia, eivät ne kuitenkaan edusta koko genreä, eikä mikään estä juonen tarkastelua novellin yhteydessä silloin, kun se on tarkoituksenmukaista, kuten *Lot 49*:n tapauksessa on.

Lot 49:ssa juonen keskeisyys tulee mielestäni lukea genrekoodina. Scofieldin lainauksessa toistuvat novellin juonta koskevat rakenne- ja motiivipiirteet; suuntautuminen kohti loppua, mysteeri ja paljastus. Ne ovat myös toistuvia aiheita *Lot 49*:n kerronnassa, esimerkiksi silloin, kun Oedipa ja Metzger lyövät vetoa katsomansa *Cashiered*-elokuvan loppuratkaisusta. Koska Metzger on näytellyt elokuvassa lapsena, hän tietää juonen loppuratkaisun, mutta Oedipa ei tiedä. Tilanne on vertaus sekä Oedipan ja Tristeron suhteesta että tekstin ja lukijan suhteesta.

'- -You want to bet on what'll happen?'

'Of course not,' said Oedipa, 'the movie's made.' He only smiled back. 'One of your endless repetitions.'

'But you still don't know,' Metzger said. 'You haven't seen it.' (Pynchon 1996: 21.)

Oedipa lyö vetoa todennäköisyyttä vastaan siitä, että *Cashiered*in sankarit Baby Igor, isä ja koira kuolevat lopussa. ”’Fine then,’ she gave in at last, trying for a brittle voice, ’it’s a bet. Whatever you’d like. That you don’t make it. That you all turn to carrion for the fish at the bottom of the Dardanelles, your daddy, your doggie, and you.’” (Pynchon 1996: 22.) Kerronta synnyttää sekä tekstin tasolla henkilöhahmoissa että tekstuaalisen maailman ulkopuolella lukijoissa halun tietää loppuratkaisu, mutta samalla epätietoisuus on välttämätöntä jännitteen aikaansaamiseksi. Vaikka Hollywoodin seikkailuelokuvat yleensä päättyvät onnellisesti, Oedipa tarttuu vähäiseen poikkeuksen mahdollisuuteen ja veikkaa onnetoman lopun puolesta. Hän haluaa luoda juoneen epätietoisuuden silloinkin, kun sen kulku olisi todennäköisesti tiedossa. Kun elokuva sitten päättyykin todennäköisyyden vastaisesti onnettomasti, kuten Oedipa on arvannut, hän ei ole voitonriemuinen vaan suuttunut. Yllätysratkaisua ei ole tullut, vaikka juuri sitä Oedipa olisi toivonut. ”’They didn’t make it!’ she yelled. ’You bastard, I won.’” (Pynchon 1996: 28.) Ainoastaan lyödessään vetoa epätodennäköisen lopun puolesta Oedipa voi jännittää loppuratkaisua.

Ylemmällä kerronnan tasolla vapaa epäsuora esitys tuottaa juonesta juonen: ”So it went: the succession of film fragments on the tube, the progressive removal of clothing that seemed to bring her no nearer nudity, the boozing, the tireless shivaree of voices and guitars out by the pool” (Pynchon 1996: 26). On siirretty kysymyksestä ”Minkälainen loppu on?” kysymykseen ”Tuleeko loppu lainkaan?” Jännite ei synny, jos juoni ei koskaan lopu. Oedipa arvailee elokuvan loppua, ja sisäistekijä kyseenalaistaa, päästäänkö kerronnassa koskaan tapahtumissa siihen, että Oedipa saa tietää ratkaisun.

The Courier's Tragedy -näytelmä sisältää rakenteen, joka on *Cashiered*-elokuvalle päinvastainen: loppuratkaisu ei ole Oedipan odottama, vaikka hän toivoisi niin. Oedipa menee katsomaan näytelmää, koska sen juoni muistuttaa *The Paranoïds* -yhtyeen jäsenten mukaan selkkausta, johon myös Pierce Inverarity oli sotkeutunut. Kyseessä olivat toisessa maailmansodassa kuolleiden sotilaiden järvestä nostetut luut, joista tehtiin tupakkatehtaan filteriä. *The Courier's Tragedy* on jaakobinaikainen viisinäytöksinen kostodraama valtakamppailusta pahan herttuan Angelon ja tämän laittoman pojan Pasqualen sekä todellisen, hyvän hallitsijan Niccolón välillä. Näytelmässä Angelo on surmannut Niccolón miehiä ja tehnyt näiden luista mustetta, jota käyttää kirjeissään. Monimutkaista juonta tärkeämpi Oedipalle on kuitenkin näytelmän oudosti muuttuva sävy ja salaileva ilmapiiri.

It is about this point in the play, in fact, that things really get peculiar, and a gentle chill, an ambiguity, begins to creep in among the words. Heretofore the naming of names has gone on either literally or as a metaphor. But now, as the Duke gives his fatal command, a new mode of expression takes over. It can only be called a kind of ritual reluctance. Certain things, it is made clear, will not be spoken aloud; certain events will not be shown onstage - -. (Pynchon 1996: 48.)

Näytelmän lopussa paljastuu, että nimi, jota kukaan ei ole halunnut lausua, on Trystero. ”The word hung in the air as an act ended and all lights were for a moment cut; hung in the dark to puzzle Oedipa Maas- -” (Pynchon 1996: 51). Tristeron nimi ja siihen liittyvä salailevuus tuodaan siis esiin, mutta Oedipa ei saa tietää asiasta enempää, ja mysteeri jää selvittämättä. Kun näytelmän sävy muuttuu, Oedipa ei enää seuraa sen varsinaista juonta vaan Tristero-arvoitusta. Näytelmän loppuratkaisu ei ole Oedipan toivoma, vaan se on suorastaan antiklimaksi: ”The fifth act, entirely an anticlimax, is taken up by the bloodbath Gennaro visits on the courts of Squamuglia” (Pynchon 1996: 51). Näytelmän maailma heijastaa *Lot 49*:n tarinan maailmaa ja ohjaa kyseenalaistamaan Oedipan varsinaisen Tristero-etsinnän ratkaisun mahdollisuuden.

Kuitenkin rakenteena *The Courier's Tragedy* antiklimaksineen tuo uudelleen esiin juonen jännitteen, lineaarisuuden ja paljastuksen kysymykset. Oedipan täytyy seurata näytelmän juonta eteenpäin, jotta hän saisi tietää, miten lopussa käy. Rooli vertautuu Oedipan henkilöhahmoon laajemmin novellirakenteen sisällä toimivana pakonomaisena hahmona. Saadakseen tietää sotilaiden luista hänen täytyy odottaa: ”She had to wait till the fourth act” (Pynchon 1996: 46). Kerronta tuo juonen vahvan lineaarisuuden esiin, joka on toisteinen koko tarinan juonelle. Jos verrataan *The Courier's Tragedy* -näytelmää sekä *Cashiered*-elokuvaa, joissa molemmissa juoni

konventiona nousee esiin, huomataan ensinnäkin, että molemmissa esiintyy sama valojen pimenemisen symboli. Ennen *Cashiered*-elokuvan loppuratkaisua valot huoneesta katkeavat, kun The Paranoïds -yhtye polttaa sulakkeen, ja myös *The Courier's Tragedy*ssä valot teatterissa pimenevät juuri ennen loppunäytöstä, Trystero-nimen esiintulon jälkeen. Valojen pimeneminen on paitsi fyysinen merkki myös metafora juonen ja lukijan suhteesta. Vaikka jännite olisi lukijan tai kokijan itse juonesta strukturoima tunne, epätietoisuus juonen edessä on kuitenkin todellinen. Toisaalta *The Courier's Tragedy* on kuitenkin loppuratkaisun kannalta merkittävästi erilainen. Oedipa kohtaa yllätysratkaisun, sillä vaikka näytelmä päättyy, lopussa esitelty Trystero-hahmo jää arvoitukseksi. Pynchon tuo jälleen esiin genren sen postmodernissa muodossa: vaikka etsintänarratiivi ja sen ratkaisu on novellille, ainakin anekdoottiselle novellille, tyypillinen, se ei silti häivyttä sattuman mahdollisuutta. Teksti voi yhtä aikaa sekä seurata genren lainalaisuuksia että tuoda niitä tietoisesti esiin, mutta myös muokata niitä.

Ennen Oedipan menemistä huutokauppaan, johon *Lot 49* päättyy, kun Randolph Driblette on kuollut ja Oedipa selvittää Tristeron historiaa Emory Bortzin kanssa, hän on yhtäkkiä haluton enää ratkaisemaan mysteeriä.

Having begun to feel reluctant about following up anything. She hadn't asked Genghis Cohen, for example, if his Expert Committee had ever reported back on the stamps he'd sent them. She knew that if she went back to Vesperhaven House to talk again to old Mr Thoth about his grandfather, she would find that he too had died. She knew she ought to write to K. da Chingado, publisher of the unaccountable paperback *Courier's Tragedy*, but she didn't, and never asked Bortz if he had, either. (Pynchon 1996: 114–115.)

Oedipan ajattelun muutos on myös ymmärrettävä; onhan hän juuri ollut Dribletten hautajaisissa ja voi siis perustellusti uskoa, että Tristero on itse asiassa jotakin vaarallista, joka uhkaa myös Oedipaa. Kuitenkaan Oedipa ei jätä selvitystään kesken, koska hän lopulta menee huutokauppaan, jossa Piercen postimerkkikokoelma kaupataan. Oedipan halu vastustaa mysteerin selviämistä siis vain vahvistaa lukijan lopun odotusta; se on viimeinen este matkalla kohti loppuratkaisua. Oedipa toistaa nyt ikään kuin itse valojen sammumisen efektiä, joka toimi *Cashiered*-elokuvan ja *The Courier's Tragedy* -näytelmän metaforana esteestä loppuratkaisun edessä.

Kerronnan tietoiseksi tekemä juonen seuraamisen akti on siis toistuva motiivi, joka voidaan ymmärtää tekstin viittauksena siihen, että muoto on sisältöä. Charles E. Mayn mukaan lyhyt fiktio, joka on alustaan lähtien ollut sidoksissa esimerkinomaiseen, merkitystä ja siten muodollista rakennetta korostavaan, luontoonsa toteuttaa Jonathan Cullerin esittelemää kerronnan

kaksoislogiikkaa enemmän kuin romaani, joka taas korostaa henkilöahmoa, ajallista järjestystä ja todellisuuden tuntua (May 1994: xx).

May viittaa Cullerin esittelemään näkemykseen siitä, että tarina ja sen tapahtumat eivät välttämättä ole ensisijaisia diskurssiin nähden. Niiden suhde saattaa olla jopa päinvastainen, niin että tapahtumat itse asiassa johtuvat diskursiivisista voimista, kuten juonesta. Culler selittää, että tarinan ja diskurssin suhde sisältää aina riippuvuuden: joko diskurssi nähdään tapahtumien esityksenä, tai sitten tapahtumat ajatellaan diskurssin edellytyksiksi tai tuotteiksi (Culler 2005: 207–208).

Tulkitsen Mayn näkymystä kerronnan kaksoislogiikasta siten, että juonella on novellissa suurempi diskursiivinen ja rakenteellinen tehtävä kuin romaanissa. Toisaalta May liittää diskurssin ajallisen järjestyksen romaanin eikä novellin piirteeksi, niin että hän puhuu enemmänkin epätemporaalisesta modernistisesta novellista kuin anekdoottisesta juoninovellista. Näitten novellimuotojen suhteeseen ja niiden tulkintaan *Lot 49*:n kannalta palaan myöhemmin tässä luvussa.

Pynchon on sijoittanut lineaariseen juoneen pieniä murtumia, jotka toisaalta tuovat diskurssin voiman esiin suhteessa tarinaan, mutta toisaalta myös epävakauttavat sitä. Jatkuvuus ja lineaarisuus asetetaan kyseenalaisiksi kohdissa, joissa tapahtumien järjestys yllättäen sekoittuu. Kun tohtori Hilarius soittaa Oedipalle yöllä sen jälkeen, kun tämä on saanut kirjeen Piercen testamentista, on puhelun lopussa epäselvää, kuka on soittanut kenelle:

'Well. Was there anything else you wanted to talk about?'

'Did I call you?'

'I thought so,' he said, 'I had this feeling. - -'. (Pynchon 1996: 10.)

Juonessa tapahtuu ikään kuin vääristymä. Kertojan mukaan Hilarius ”- was full of these delightful lapses from orthodoxy” (Pynchon 1996: 11). On tärkeää huomata, että juonen vääristymät, jotka kyseenalaistavat sen eteenpäin suuntautuvan liikkeen, ovat kuitenkin vain poikkeuksia tai virheitä säännöstä. Juonen virheiden kautta tulee pikemminkin esiin koko *Lot 49*:a hallitsevan lineaarisen, loppua kohti suuntautuvan juonen rakenne, mutta ne eivät hajota sitä. Kun Oedipa ja Metzger menevät ensimmäisen kerran The Scope -baariin, Oedipa ei muista, tapahtuiko se ennen vai jälkeen Mucholta saadun kirjeen. ”It got seriously under way, this sensitizing, either with the letter from Mucho or the evening she and Metzger drifted into a strange bar known as the Scope. Looking back she forgot which had come first.” (Pynchon 1996: 29.) Kiinnostavaa on myös, että kun Oedipa ja Metzger katsovat *Cashiered*-elokuvaa, he epäilevät, että filmikela esitetään väärässä järjestyksessä:

Neither Baby Igor nor Murray the dog was in evidence. 'Now what the hell,' said Oedipa.
 'Golly,' Metzger said, 'they must have got the reels screwed up.'
 'Is this before or after?' she asked- -. (Pynchon 1996: 22.)

Samoin käy myös, kun Oedipa puhuu Muchon kanssa viimeisen kerran. Mucho väittää nyt pystyvänsä LSD:n voimalla erottelemaan ääniä ja pyörittämään niitä päässään takaperin: "I can do the same thing in reverse. Listen to everything and take it apart again. Spectrum analysis, in my head." (Pynchon 1996: 98.) Näissä kohdissa myös *Lot 49*:n juonta ikään kuin kelataan eteen- ja taaksepäin, ja lukijaa kehoitetaan pysähtymään ja kiinnittämään huomiota juoneen ja sen lineaarisuuteen rakenteena. Kyseessä on paitsi temporaalinen ja kausaalinen myös spatiaalinen liike suoralla linjalla. Kertojan mukaan Oedipa onnistuu jäljittämään *The Courier's Tragedy* -näytelmää, mutta "- these follow-ups were no more disquieting than other revelations which now seemed to come crowding in exponentially, as if more she collected the more would come to her- -" (Pynchon 1996: 56). Juonen linjalla Oedipa tasapainoilee jatkuvasti roolissaan sekä tapahtumien motivoijana että niihin sidottuna. Kun Oedipa päättää mennä Yoyodynen osakkeenomistajien kokoukseen oudon tunteen herättämänä, hän ei voi vaikuttaa tunteeseen, mutta samalla uskoo sen voivan vapauttaa hänet pysähtyneisyydestä: "There was nothing she could do at it, yet she felt it might redeem her a little from inertia" (Pynchon 1996: 56). Pysähtyneisyys viittaa varmasti *Lot 49*:n teemoiksi luettuun kulttuurilliseen pysähtyneisyyteen ja yhtenäiskulttuuriin, jossa Yhdysvallat vielä 1960-luvun alussa oli, sekä toisaalta tapahtuvaan muutokseen, joka ei kuitenkaan kosketa kaikkia. Toisaalta se voidaan lukea Oedipan haluksi paitsi selvittää Tristeron mysteeri myös mennä eteenpäin tekstuaalisella matkalla. Oedipaa siis ohjaa jokin epäselvä tekstinsisäinen pakonomaisuus, mutta toisaalta myös halu saada siitä ote ja vastustaa sitä.

Ehkä painavimman argumentin oman näkemykseni tueksi *Lot 49*:n lineaarisesti loppua kohti etenevästä kerronnasta ja sen merkityksestä on esittänyt Molly Hite teoksessaan *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*. Hite ei kuitenkaan suoraan tulkitse *Lot 49*:a novelliksi vaan etsintänarratiiviksi (Hite 1983: 73), mutta hänen perustelunsa puoltavat myös novellitulkintaa. Kuvaavaa on, että Hiten mukaan *Lot 49*:n pitäisi olla fragmentti eikä romaani lainkaan (Hite 1983: 72). Hitenkin tulkinnassa korostuu Pynchonin tietoisuus genrestä ja sillä leikittely. Kerronnan suuntautuminen loppua kohti on myös Hiten mukaan *Lot 49*:n keskeinen piirre. Hite kirjoittaa, että luodessaan esimerkinomaisen lineaarisen narratiivin Pynchon on itse asiassa kommentoinut yhden tutuimman ja näennäisesti luonnollisimman tarinatyyppin konventioita; tarinan, joka saa pääsäätyksensä lopetuksen tunnusta. (Hite 1983: 68).

Kronologisesti etenevä, Oedipan toisiaan seuraavien seikkailujen sarja, joka etenee kohti lopetusta, on siis Hiten mukaan etsintänarratiivi, joka kommentoi sellaisena omaa muotoaan ja kuulostaa varsin paljon anekdoottiselta novellilta. Juoneltaan *Lot 49* onkin etsintäseikkailu, joka noudattaa Susan Lohaferin esiintuomaa novelliskeemaa ja on tyypillinen varhaisissa amerikkalaisissa novelleissa, mutta loppua kohti suuntautuminen kytkee Hiten tulkinnan mielestäni vielä tarkemmin novelligenreen yleensä kuin pelkkään etsintänarratiiviin.

Olen esittänyt, että *Lot 49*:n juoni on äärimmäisen lineaarinen, ja sellaisena luettava genrekoodiksi anekdoottisesta novellista. Juoni muistuttaa myös tämän genren seikkailu- tai etsintäjuonta. On kuitenkin hyödyllistä tarkastella myös vastakkaisia näkökantoja. Christopher J. McKenna on täysin päinvastaista mieltä: hänen mielestään *Lot 49*:n juoni ei ole lainkaan lineaarinen, eikä se ole edes etsintäjuoni. McKenna perustelee väitettään sillä, että konventionaalinen lineaarinen kerronta vaatii toiminnan ratkeamista tai päähenkilön saavuttamaa uutta ymmärrystä tarinan lopussa, eikä niin käy Oedipan tapauksessa. Toisaalta Oedipan matka etsintänarratiivinakin kyseenalaistuu, koska hänen saavuttamansa tiedot eivät ole todennettavissa. Samassa yhteydessä McKenna ilmaisee, että *Lot 49*:n juoni kuitenkin muistuttaa lineaarista juonta, vaikka se ei sellainen hänen mielestään olekaan ja että se lainaa myös tarkoituksellisesti elementtejä mm. romanssista. (McKenna 2000: 34–35.)

McKenna yhdistää mielestään epälineaarisen juonen sekä muita *Lot 49*:n narratiivisia piirteitä 1970-luvulla Yhdysvalloissa kehitettyihin uusiin tietokoneen ohjelmointitekniikoihin. McKennan väitteet *Lot 49*:n kerronnallisista piirteistä ja rakenteesta tulevat itse asiassa hyvin lähelle omiani; McKenna vain näkee niiden syyksi Pynchonin halun imitoida uutta ohjelmointikieltä, ei novelligenreä.

McKenna yhdistää *Lot 49*:n juonen moneen genreen, mutta ei novelliin. Kuitenkin hänen väitteilleen siitä, että lineaarisella juonella tulisi olla ratkaisu tai että päähenkilön tulisi lopussa saavuttaa ymmärrys, ei mielestäni ole kunnollisia perusteita. Ne ovat myös samoja vaatimuksia, joita modernistiselle epifaniselle novellille usein esitetään. Kuten McKenna itse tulkitsee, *Lot 49* hyödyntää eri genrejä tarkoituksellisesti. Novelli on toki loppua kohti painottuva genre, ja etenkin amerikkalainen anekdoottinen juoninovelli saattoi myös korostaa suljettua ratkaisua, mutta postmodernissa käytössä vanhoja genrejä voidaan hyödyntää ja muuntaa samanaikaisesti.

Myös McKenna korostaa tulkinnassaan, että kysymys on pääosin rakenteellinen (McKenna 2000: 37). Kuitenkaan hän ei näe, että nimenomaan rakenteen tasolla myös *Lot 49*:n loppu todella on paljastus, ei kuitenkaan välttämättä Oedipalle vaan lukijoille. Lukijoina saamme lopussa viimein tietää, mikä on ”lot 49” eli genrekoodi, jonka Pynchon on aktivoinut aivan tarinansa alkuun; sen

nimeen. Toisaalta myöskään McKennan väite, jonka mukaan *Lot 49*:n juoni ei olisi etsintäseikkailu, koska Oedipan matkallaan hankkimat tiedot eivät ole todennettavissa, ei mielestäni ole pätevä. Teos voi olla etsintänarratiivi, tai noudattaa sen konventioita, vaikka päähenkilön keräämät tiedot eivät olisikaan ”varmoja”. Tiedon epävarmuus on myös yksi postmodernismin suurista teemoista ja Pynchoninkin voidaan olettaa sitä käsittelevän. Esimerkiksi Kristin L. Matthews tarkastelee *Lot 49*:a nimenomaan pyrkimyksenä pois 1950-luvun faktoihin perustuvasta lukutavasta, jossa jonkinlainen historiaton, objektiivinen totuus voisi olla löydettävissä subjektiivisista ja ideologisista narratiiveista (Matthews 2012: 92).

McKenna esittää kysymyksen myös siitä, mihin genreen *Lot 49*:n etsintäseikkailun juoni kuuluisi (McKenna 2000: 35). Oman tutkimukseni kannalta onkin hyvä kysyä, miksen tulkitse *Lot 49*:a pelkästään etsintänarratiivina vaan nimenomaan novellina, joka juoneltaan edustaa 1800-luvun lopun etsintäjuonta. Mielestäni *Lot 49*:n lukeminen pelkkänä etsintätarinana tai salapoliisitarinana ei selitä sen piirteitä, jotka ovat ominaisia novelligenrelle. Näitä piirteitä ovat tulkintani mukaan suuntautuminen kohti loppua, mysteeri, sekä erilaiset rakenteelliset ominaisuudet kuten tiiviys ja Poen määrittelemä yhtenäisyys. Novelligenre, ja tarkemmin rajattuna anekdoottinen novelli, on *Lot 49*:n tulkinnassa siis mielestäni paremmin perusteltu kuin esimerkiksi salapoliisitarina. Edward Mendelson on esittänyt, että vaikka *The Crying of Lot 49* lainaa dekkarimaisia piirteitä, se tuottaa kuitenkin aivan päinvastaisen ratkaisun kuin dekkareissa, kun yksinkertaisesta edetään monimutkaiseen (Mendelson 2003: 21). On kuitenkin muistettava, että kyseessä ovat erilaiset genrenäkemykset eri tutkijoiden välillä. Kuten Mary Louise Pratt oli osoittanut, genrejä voidaan määritellä esimerkiksi aiheen sisällön tai lingvistisen pintarakenteen mukaan.

En ole halunnut tarkastella *Lot 49*:n juonta Brander Matthews'n muotoileman klassisistista draamaa mukailevan näkemyksen mukaan, jossa novellin juonesta olisi erotettavissa nouseva ja laskeva toiminta sekä kliimaksi. Sen sijaan olen halunnut kiinnittää huomiota siihen, mitä tapahtuu eli Oedipan Tristero-etsintään, ja juonen lineaariseen muotoon, jotka molemmat sitovat *Lot 49*:n anekdoottiseen novelliperinteeseen. Douglas Tallack on kirjansa *The Nineteenth-Century American Short Story* esipuheessa tuonut esiin, että novellissa on vähemmän kieltä ja enemmän muotoa kuin romaanissa, niin että alut ja loput näyttävät korostuvan merkiten rajoja sen välillä, mikä on muodon sisäpuolella ja mikä ulkopuolella (Tallack 1993: vii-viii).

Tallackin teos on harvinainen dekostruktionistinen luenta sekä 1800-luvun lopun amerikkalaisista novellisteista että kritiikin kritiikki novelliteorioiden vallitsevia käsityksiä kohtaan. Tallack tuo kirjassaan esiin novellitutkimusta sen alusta asti hallinneen paradigman: että teoreetikot ovat

toistuvasti arvottaneet modernistisen eli kerronnan, juonen ja ajankulun häivyttävän novellin paremmaksi kuin sitä edeltävän romanttisen, anekdoottisen juoninovellin. Vaikka novellilla on genrenä historia, joka alkaa romantiikasta, Tallack kirjoittaa, että novellin teoria on niin vahvasti identifioitunut modernismiin, että sillä on jälkiseurauksia genren kirjalliseen historiaan (Tallack 1993: xi). Esimerkiksi Poen novelleja on haluttu lukea epifanisina novelleina, vaikka niillä olisi selkeä lineaarinen ja temporaalinen juonirakenne. Tallackin mukaan modernismin inspiroima kritiikki muodosti nykyisen novelligenren standardi-historian lukemalla uudelleen sen amerikkalaisia 1800-luvun lähtökohtia modernismin linssien läpi (Tallack 1993: 14).

Novelliteorioiden lyyristä ja ajatonta, epifanista muotoa suosiva suuntaus on merkinnyt siten kerronnallisuuden ja kerronnan väheksymistä. Tallack huomauttaa, että kuitenkin lukiessamme Poeta ja muita 1800-luvun novellikirjoittajia kohtaamme jatkuvasti jälkiä narratiivista (Tallack 1993: 16). Tallackin mukaan kerronnalla ja lineaarisuudella on Poen novellipoetiikassa myös yhtenäisyyden menetyksen korjaava tehtävä: tämä tapahtuu sisällyttämällä poetiikkaan kesto eli laajentamalla hetki täydeksi lineaariseksi rakenteeksi, joka olisi silloin yhä itsensä oikeuttava eikä tarvitsisi ulkoista auktorisaatiota (Tallack 1993: 61). Poella lineaarisella juonella on tällöin myös rakenteellinen tehtävä. Lineaarinen ja kronologisesti etenevä juonitulkinta Pynchonin *Lot 49*:sta puoltaa siis itseään, koska se toisaalta toistaa anekdoottisen, genren varhaisia tekijöitä seuraavan novellin, muotoa ja lineaarisuudessaan on myös selkeämmin suuntautunut kohti lopetusta, joka on novellin yleinen piirre. Toisaalta *Lot 49*:n kerronnassa nousee esiin myös kohtia, joissa ajankulku vaikuttaa pysähtyvän tai jotka voitaisiin tulkita epifanisen yhden hetken kuvauksiksi. Tällainen hetki jo aivan *Lot 49*:n alussa, ja sitä voidaan selittää Mihail Bahtinin kynnyksen-kronotoopin avulla.

One summer afternoon Mrs Oedipa Maas came home from a Tupperware party whose hostess had put perhaps too much kirsch in the fondue to find that she, Oedipa, had been named executor, or she supposed executrix, of the estate of one Pierce Inverarity, a California real estate mogul who had once lost two million dollars in his spare time but still had assets numerous and tangled enough to make the job of sorting it all out more than honorary (Pynchon 1996: 5).

Lot 49:n alku muistuttaa läheisesti Franz Kafkan novellia ”Muodonmuutos”: ”Kun Gregor Samsa eräänä aamuna heräsi levottomista unista, huomasi hän muuttuneensa vuoteessa suunnattomaksi syöpäläiseksi” (Kafka 2001: 46). Gregor Samsa on muuttunut yöllä torakaksi, Oedipa Maasista on yllättäen tehty kuolleen ex-rakastajansa testamentin toimeenpanija. Molemmissa aluissa kaikuu Brander Matthewsian toivoma yksi henkilöahmo ja yksi tapahtuma, mutta ennen kaikkea niin Kafka kuin Pynchonkin esittävät hahmonsia jonkin poikkeuksellisen, mahdollisesti elämän mullistavan tapahtuman edessä.

Michael Trussler esittää, että Mihail Bahtinin kynnys-kronotooppi luonnehtii usein novellia. Trusslerin mukaan “- - it does appear that short fiction is often structured around this spatial/temporal device at both the level of showcasing a central visual image of a physical threshold and as the dramatic situation that seems to give rise to narrativity” (Trussler 2012: 148). Bahtin tuo esiin, että kynnys-kronotoopin tärkein tehtävä on kuvata kriisin hetkeä (Bahtin 1981: 248), ja vaikka se usein tulee esiin novellin lopussa, se voi siis myös Trussleria seuraten motivoita kerrontaa. Vielä selvemmin kynnys-kronotooppi tulee esiin, kun Oedipa ajaa San Narcisoon ensimmäisen kerran, ”so in her first minute of San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding” (Pynchon 1996: 15). Oedipa on siis kirjaimellisesti ymmärryksen kynnyksellä.

Kirjoittaessaan kynnys-kronotoopista Dostojevskillä Bahtin selvästi toteaa, että se liittyy epifanioihin ja että tässä kronotoopissa aika on pohjimmiltaan välitöntä; sillä ei ole kestoja ja se putoaa pois normaalista ajankulusta (Bahtin 1981: 248). Kynnys-kronotooppina on siis hyvin samanlainen kuin modernistisen novellin epifania. Rachel Falconer on kysynyt, kuinka paljon tästä modernistisvaikutteisesta kronotoopista on enää jäljellä nykyisessä ja postmodernissa lyhytfiktiossa (Falconer 1998: 704). Falconer kirjoittaa, että vaikka mitään virallista novellin kronotooppien historiaa ei ole muodostettu, voidaan havaita, että genreen muotoutuu selvästi modernistinen kronotooppi, joka periytyy myös myöhempään lyhytfiktioon, jossa reagoidaan joko rajoitteiden mukaisesti tai niitä vastaan (Falconer 1998: 703). Falconerin mielestä modernistien epifaninen aikakäsitys ei ole enää tarkoituksenmukainen genren nykyisille kirjoittajille ja teoreetikoille (Falconer 1998: 704). Myös Pynchonin kerronta tuntuu toistuvasti haastavan epifanian, joka jatkuvasti on melkein Oedipan saavutettavissa, muttei kuitenkaan toteudu.

Tuleviin paljastuksiin viitataan kerronnassa jo aivan alussa, kun Oedipa ei ole vielä edes lähtenyt San Narcisoon: ”As things developed, she was to have all manner of revelations” (Pynchon 1996: 12). Nähtyään *The Courier's Tragedy* ”other revelations which now seemed to come crowding in exponentially” (Pynchon 1996: 56) herättävät Oedipassa levottomuutta. Myöhemmin Stanley Koteksin tavattuaan Oedipa päättää mennä uudelleen The Scope -baariin ”because of other revelations; because it seemed that a pattern was beginning to emerge, having to do with the mail and how it was delivered” (Pynchon 1996: 61). Pynchonin kerronta siis mielestäni ironisoi epifanista paljastuksen hetkeä, ja koska mitään varsinaista paljastusta ei kuitenkaan tule, huomio kiinnittyy kronologiseen ja lineaariseen juonikerrontaan.

Michael Trussler tarkastelee myös, kuinka novelli luopuu peräkkäisyydestä ja hyödyntää yhden tapahtuman irrottamista omaksi yksikökseen, ilman että sitä tarvitsisi konstruoida osaksi tapahtumien ketjua eli normaalina pitämäämme lineaarista ajankulua (Trussler 1996: 559).

Trusslerin mukaan novellin kerronnassa yhtä hetkeä on laajennettu: "The short story, expanding one temporal horizon, delineates the manner in which uncertain futural projections contribute to our understanding of what encapsulates an event" (Trussler 1996: 564). Trussleria seuraten koko *Lot 49* olisi mahdollista tulkita vain yhtenä laajennettuna tapahtumana ja samana ajanhetkenä. Oedipan Tristero-etsintä ei tällöin olisikaan toisiaan seuraavien tapahtumien ketju, vaan vain yhden hetken laajennettu kuvaus, jossa aikaa ei oikeastaan kulu.

Lineaarisuudestaan huolimatta *Lot 49*:n kerronnassa löytyy useita kohtia, joissa viitataan ajankulun epäselvyyteen. *Lot 49*:n tarinan ajan epäselvyys liittyy venytettyyn, korostettuun hetkeen. Ei voida varmasti sanoa, kuinka kauan Oedipan selvitystyö on kestänyt, tiedetään ainoastaan, että "She had dedicated herself, weeks ago, to making sense of what Inverarity had left behind- -" (Pynchon 1996: 123). Ikään kuin San Narcison aika olisi pysähtynyt. Kun Oedipa on tavannut Mike Fallopianin ja nähnyt seinässä mykistetyn postitorven symbolin, hän kertojan mukaan osallistuu ikään kuin pitkitettyyn performanssiin: "So began, for Oedipa, the languid, sinister blooming of The Tristero. Or rather, her attendance at some unique performance, prolonged as if it were the last of the night - -." (Pynchon 1996: 36.) Ajankuluun viitataan siis suoraan: aika on pitkitettyä, kerronnan tasolla epämääräisen pitkä jakso on tiivistetty lyhyeen vertaukseen, vaikka tarinan ajassa on päinvastoin: melko lyhyttä ajanjaksoa verrataan pitkitettyyn. Samoin San Franciscossa viettämänsä yön jälkeen, nähtyään WASTE-symboleja kaikkialla Oedipa palaa lopulta takaisin Berkeleyyn: "She was back where she'd started, and could not believe 24 hours had passed. Should it have been more or less?" (Pynchon 1996: 90.) Kertoja tuntuu esittävän kysymyksen suoraan yleisölle. Suuri määrä tapahtumia on tiivistetty lyhyeen ja nopeaan kerrontajaksoon. Kun Oedipa menee tapaamaan filatelisti Genghis Cohenia inventoidakseen Piercen postimerkkikokoelmaa, epäselvyys ajankulusta tuodaan taas esiin: "'What is this?' she asked, wondering how much time had gone by" (Pynchon 1996: 66).

Ainakin modernistisen novellinäkemysten kannalta olisi houkuttelevaa tulkita Oedipan Tristero-selvitystä vain yhdeksi tapahtumaksi, koska silloin koko tarinan aika voitaisiin nähdä laajentuneena kynnys-kronotooppina, joka alkaa San Narcisosta ja päättyy sinne. Tapahtuma saa alkunsa, kun Oedipa jättää miehensä Mucho Maassin Kinneretiin ja ajaa San Narcisoon. Kuten Oedipa pohtii: "then that night's infidelity with Metzger would logically be the starting point for it - -" (Pynchon 1996: 29). San Narciso, Berkeley ja San Francisco, joissa Oedipa matkallaan vierailee, muodostavat

rajatun kokonaisuuden. Oedipa ei myöskään palaa Muchon luo Kinnerettiin vaan takaisin San Narcisoon. Näin myös San Narcisossa paljastuva Tristero-mysteeri on rajattu kerronnassa. San Narcison kaupunki ja Oedipan oma kokemus kuluneesta ajasta muodostavat aikapaikallisuuden.

San Narciso was a name; an incident among our climatic records of dreams and what dreams became among our accumulated daylight, a moment's squall-line or tornado's touchdown among the higher, more continental solemnities - -. There was the true continuity, San Narciso had no boundaries. (Pynchon 1996: 123.)

San Narciso voisi siis olla mikä tahansa amerikkalainen kaupunki 1960-luvulla: ”Like many named in California it was less an identifiable city than a group of concepts- -” (Pynchon 1996: 14). Se nousee unenomaisena arkikokemuksen yläpuolelle.

Novellimuodon aikapaikallisuutena San Narciso on siis rajattu, mutta merkitykseltään se leviää rajojensa yli kuvaksi koko Amerikasta. Aika tulee edelleen aiheena esiin myös myöhemmin Oedipan ja Muchon keskustelussa. Muchon alettua käyttää LSD:tä hän ei koe aikaa enää lineaarisesti: ”But the time is arbitrary. You pick your zero point anywhere you want, that way you can shuffle each person's time line sideways till they all coincide.” (Pynchon 1996: 99.) Muchon puhe voidaan nähdä myös metaforana novellin ajasta Michael Trusslerin esittämällä tavalla: tapahtumaa tai nollahetkeä voidaan tarkastella itsenäisesti ilman yhteyttä tapahtumien sarjaan. Trusslerin näkemyksessä yhden hetken korostamisesta näkyy kuitenkin novellin historian modernistinen painotus, joka ei sellaisenaan sovi *Lot 49*:n novellitulkintaan, enkä pidä tarpeellisenä yritystä sitoa sitä modernistiseen novellimuottiin. *Lot 49*:n selkeä ajankesto ja lineaarinen kerronta eivät tee siitä vähemmän novellimaista.

Douglas Tallack esittelee myös Georg Lukácsin esimerkkinä kriitikosta, joka kirjoituksissaan on puolustanut novellin juonellista, kertovaa muotoa. Tallackin mukaan Lukács erottaa toisistaan vanhan ja uuden novellin ja pitää parempana, vaikka ei millään tavoin idealisoi, vanhaa muotoa (Tallack 1993: 245). Kirjassaan *Soul and Form* Lukács kirjoittaa tarkoittaen novellin vanhaa muotoa, että se antaa muodon jaksolle sankarin elämässä niin voimakkaan aistillisella tavalla, että tämä muuttaa kaikki sankarin elämän muut osat tarpeettomiksi (Lukács 1974: 73). Tallack katsoo, ettei Lukácsin lausumaa tule tulkita angloamerikkalaisista lähtökohdista osan ja kokonaisuuden symboliseksi suhteeksi, joka saavutettaisiin epifanian kautta, vaan kyse on rajauksesta: henkilön koko elämää ei voida kuvata, koska novellissa sille ei ole tilaa (Tallack 1993: 245–246). Tekstissä ei ole myöskään tilaa useammille päätarinalinjoille tai sivujuonille. Allan H. Pasco esittää, että novelli on yleensä yksi- kuin monitahoinen. Sekä kaksoisolento- että sivujuonia esiintyy, mutta ei läheskään niin usein kuin pidemmässä fiktiossa. (Pasco 1994: 125.)

Lukácsin rajaukseen nojaava tulkinta kuvaa myös *Lot 49*:a paremmin kuin laajennetun yhden epifanisen hetken tulkinta. Sen sijaan, että kaikki *Lot 49*:n tapahtumat Oedipan Tristero-etsinnässä tulkittaisiin yhden hetken laajentuneeksi kuvaukseksi San Narcison rajaamassa aikapaikallisuudessa, näin häivyttäen tulkinnasta lineaarinen ja kronologinen narratiivi, kyseessä on Oedipan elämässä rajattu jakso, jolla on anekdoottisen novellin kertova rakenne. *Lot 49*:n kerronnassa ajankulkuun liittyvät epäselvyydet eivät siis mielestäni hajota lineaarista rakennetta tai ohjaa tulkintaa epifanisen novellin suuntaan. *Lot 49*:n kerronnan havaitseminen lineaariseksi ja kronologiseksi voi vaikuttaa itsestäänselvydeltä, mutta sillä on merkitystä novellitulkinnan kannalta, koska lineaarinen juoni ja kerronta voidaan tulkita anekdoottisen novellin genrepiirteeksi.

3 Tarinallisuus ja esisulkeumapisteet *Lot 49*:ssa

Yksi novellien ominaisin piirre on niiden voimakas tuntu tarinallisuudesta. Novellitutkimus on 1980- ja 90-luvuilta asti ollut kiinnostunut lukijoiden kognitiivisista kyvyistä tunnistaa tarinallisuutta kertomuksissa. Tutkimus on nojautunut vahvasti kognitiivisen psykologian ja diskurssianalyysin tuottamaan tietoon siitä, että tarinallistaminen on ihmisen keskeisimpiä ja varhaisimpia keinoja rakentaa ymmärrystä ja prosessoida sitä. Susan Lohafer on 1980-luvulta asti tehnyt kognitiivisia lukijatutkimuksia, joilla on hän tutkinut opiskelijoidensa keinoja nähdä tarinallisuutta ja narratiiveja eri novelliesimerkeissä. Hän on esitellyt tuloksiaan kirjassaan *Reading for Storyness*. Tämänkaltainen tutkimus tuottaa mitattavia tuloksia, ja usein sekä kognitiivisen tutkimuksen koeasetelmat että tulokset lähenevät kaavioineen ja lukuarvoineen luonnontieteellistä tutkimusta. Kognitiivinen tutkimus on tuonut tarinallisuuden ja loppuratkaisujen tutkimuksellaan kiinnostavia uusia näkökulmia novelliteoriaan. Se on ensimmäisen kerran pystynyt luomaan teoreettista pohjaa lukijoiden intuitiivisille havainnoille novelleihin sisältyvästä tarinallisuudesta, joka novelleissa näkyy usein vahvemmin kuin romaaneissa. Lohaferin mukaan psykologit näyttivät paljon lähemmin kuin muut ymmärtävän narratiivin etusijan ymmärryksen keinona, johon humanistit olivat luottaneet sokeasti (Lohafer 2003: 3).

Tarkastelen tarinallisuuden rakentumista Pynchonin *Lot 49*:ssä hyödyntäen joitakin Lohaferin kehittämiä termejä, koska ne tuovat hyvin esiin Pynchonin tekstin rakenteellisia ominaisuuksia, erityisesti päätarinan sisältä erottuvia pienempiä tarinoita. En kuitenkaan omaksu kognitiivista lähestymistapaa laajemmin, koska tämä ei ole kognitiivinen tutkimus Pynchonista, ja toisaalta mielestäni kognitiivinen tutkimus ei voi yksinään toimia tutkimuksen lähtökohtana. Kuten Lohafer itse huomauttaa, hänellä ei ole mitään koulutusta luonnontieteisiin: hän vain lainaa kognitiivisia ideoita ja metodeja kirjallisuustieteelliseen tutkimukseen (Lohafer 2003: 3). Tukeudun Lohaferiin siis vain löyhästi, koska hän mielestäni tekee metodologisen virheen esitellessään tieteellisiä tuloksia, joita ei ole kuitenkaan tuotettu tieteellisesti. Kirjallisuudentutkimus ei ole eksakti tiede. Paul March-Russell huomauttaa kirjassaan *The Short Story*, että siirtyessään pois kirjallisuusteorian poetiikasta kohti empiiristä data-analyysiä amerikkalainen novelliteoria yritti oikeuttaa itsensä osaksi akateemista maailmaa, jota pidettiin etäännyneenä muusta yhteiskunnasta ja joka oli kasvavassa määrin hallituksen arvostelun kohteena. Kognitiivisen psykologian nousu novellitutkimuksessa mitattavine ja matemaattisine tuloksineen tulee siis nähdä osana kontekstia, jossa yliopistot yrittävät legitimoida merkitystään yhteiskunnalle. (March-Russell 2009: 85.)

Tutkimuksen nojautuminen luonnontieteellisiin metodeihin on siis ollut myös yritys oikeuttaa novellitutkimusta. Joka tapauksessa Susan Lohaferin tutkimuksella on myös hyödyllistä tarjottavaa. Lohaferin mukaan perustavanlaatuinen tapa käsitellä kokemuksia on koodata ne tarinoiksi, ja että tarinan tunnistaminen on siten ehkä kaikkein perustavin, vähiten hienostunut ja vähiten kirjallinen tavoistamme vastata fiktion (Lohafer 2003: 38). Tarinallisuus on hänen mukaansa syvälle juurtunut kyky tunnistaa kerronnallista eheyttä (Lohafer 2003: 3). Lohaferin mielestä tarinallisuus näkyy erityisesti novellin lopussa, ei kuitenkaan varsinaisessa lopussa vaan ns. esisulkeumapisteessä (eng. *preclosure point*) eli kohdassa, jossa novelli lukijan mielestä voisi loppua (Lohafer 2003: 58).

Keskeistä on, että tarinallisuus tulee esiin nimenomaan novelleissa. Lohafer katsoo, että romaanit eivät ole niin riippuvaisia tarinallisuuden tunnusta, eivätkä ne muunna tunteita putatiivisten, oletettujen tarinoiden kautta, jotka lepäävät toistensa varassa, mutta toimivat sarjallisesti (Lohafer 2003: 166). Lohaferin pääväittäjä on, että novelleista tai novellin kaltaisista teksteistä, voidaan siis erotella vielä pienempiä oletettuja tarinoita. Päätarinan sisältä erotettavissa olevia tarinoita ei tule kuitenkaan ymmärtää perinteisessä narratologisessa mielessä tarinan sisään upotetuiksi tarinoiksi eli *mise en abyme* -rakenteiksi. *Lot 49:n The Courier's Tragedy* -näytelmä on *mise en abyme* -tarina, mutta se ei ole tarina tarinan sisällä Lohaferin tarkoittamassa mielessä. Myös espanjalainen kirjallisuudentutkija María Rosa Burillo Gadea on ottanut esiin yhteyden Lohaferin esisulkeumapiste-teorian ja Pynchonin *Lot 49:n* välillä. Vaikka Burillo Gadean artikkeli ei pääasiallisesti käsittele esisulkeumapisteitä, hän toteaa: ”This text, formerly published in *Esquire* as a short story, where Oedipa was termed ’The Flesh,’ fits as a signifier of preclosure to understand the wholeness or ’storyness’ [(Lohafer 3)] of the longer narrative” (Burillo Gadea 2008: 3).

Pynchonin *Lot 49:ssä* eräs tällainen tarina tarinan sisällä on esimerkiksi Oedipan ja hänen avustavan toimeenpanijansa, lakimies Metzgerin ensikohtaaminen San Narcisossa Echo Courts -motellissa. Voidaan kysyä, minkälainen tarina se on ja mikä on sen suhde päätarinaan. Oedipa on lähtenyt kotoaan selvittämään Piercen omaisuutta. Metzger saapuu Oedipan motellihuoneeseen. Oedipa ja Metzger katsovat *Cashiered*-nimistä elokuvaa, jossa Metzger on näytellyt lapsena ja joka sattuu juuri silloin tulemaan televisiosta. He juovat ja päättävät pelata räsypokkaa; Oedipa yrittää arvata elokuvan loppuratkaisun ja kysyy kysymyksiä Metzgeriltä. Jokaista kysymystä vastaan hänen täytyy riisua yksi vaatekappale. Oedipa varautuu tähän ja pukee päälleen koko vaatevarastonsa. Lopulta yö päättyy Oedipan uskottomuuteen yhdessä Metzgerin kanssa. Tähän päättyy myös kirjan toinen kappale. Jakso on tarina tarinan sisällä. Koko jakso perustuu jännitteelle lopun ja sitä edeltävien tapahtumien välillä. Jo jakson alussa, kun Metzger saapuu Oedipan huoneen ovelle,

lukija saattaa arvata, mitä tulee tapahtumaan, mutta ei voi tietää mitään kuitenkaan varmasti. Pynchon siirtää lukijan huomion heti kohti loppua. Syntyy vain tunne tapahtumien vääjäämättömästä etenemisestä loppuratkaisuun. Tämän tarinan loppuratkaisu on ikään kuin jo lavastettu eteemme, mutta meidän täytyy silti ylittää juonen este. Oedipa huomioi Metzgerin komeuden ja tietää myös itse näyttävänsä hyvältä. Metzger juottaa Oedipan humalaan. He ovat huoneessa kaksin lukuun ottamatta välillä ovelle ilmestyviä teini-ikäisiä the Paranoids -yhtyeen jäseniä.

That night the lawyer Metzger showed up. He turned out to be so good-looking that Oedipa thought at first They, somebody up there, were putting her on. - - His enormous eyes, lambent, extravagantly lashed, smiled at her wickedly; she looked around him for reflectors, microphones, camera cabling, but there was only himself and a debonair bottle of French Beaujolais- - ‘So hey,’ he murmured, ‘after scouring motels all day to find you, I can come in there, can’t I?’ (Pynchon 1996: 17–18.)

“She knew she looked pretty good” (Pynchon 1996: 18). Susan Lohafer viittaa luennassaan Nathaniel Hawthornen novellista “Young Goodman Brown”, kuinka myös siinä tarinan alku sisältää jo sen lopun, eli kun Brown on vasta lähdössä matkalleen metsään, hän jo kuvittelee poistulonsa sieltä ja aloittaa siis seikkailunsa ikään kuin se olisi jo päättynyt (Lohafer 2003: 6). Oedipan ja Metzgerin tarinassa loppuratkaisua viivytetään; milloin paranoidit käyvät ovella tai milloin Oedipan hiuslakkapullo aukeaa ja leijuu ilmassa paineilman takia. Myöskään räsupokka ei tunnu vievän tarinaa loppuunsa, Oedipa tyytyy riisumaan vain korujaan ja päällimmäisiä vaatekerroksia; alastomuuteen asti ei päästä. Metzger myös huijaa häntä vastauksissaan. Lopulta Oedipa myöntyy seksiin Metzgerin kanssa, ja silloin myös valot ja teevee pimenevät, koska ulkona soittavat paranoidit ovat polttaneet sulakkeen sähkökitaroillaan. Myös *Cashiered*-elokuva päättyy. Tarina tarinan sisällä loppuu, kun Oedipa kysyy Metzgeriltä Pierce Inveraritystä:

‘What did Inverarity tell you about me?’ she asked finally.

‘That you wouldn’t be easy.’

She began to cry.

‘Come back,’ said Metzger. ‘Come on.’

After a while she said, ‘I will.’ And she did. (Pynchon 1996: 28.)

Viimeinen lause vaikuttaa luonnolliselta esisulkeumalopulta jo siksi, että kappale päättyy. Lohaferin mukaan kappaleenpäättös on visuaalinen signaali, joka antaa lopetusta ilmaisevaa voimaa sitä edeltävälle lauseelle (Lohafer 2003: 27). ”And she did” (Pynchon 1996: 28) ilmaisee myös ehdotonta olotilaa.

Tämän tarinan loppu on suljettu ja sille muodon antanut jännite on purkautunut, toisin kuin *Lot 49*:n tarinan varsinaisessa lopussa. Kuitenkin esisulkeumasignaaleja on löydettävissä myös ennen kappaleen viimeistä lausetta. Sana 'finally' ilmaisee lopullisuutta. Temaattisesti *Cashiered*-elokuvan loppuminen samalla, kun Oedipan ja Metzgerin seksuaalinen jännite on saanut päätöksensä, toistaa tämän minitarinan loppua. Kun keskeinen tapahtuma päättyy, myös elokuva päättyy. Elokuvan lopussa Metzgerin näyttelemän Baby Igorin isä lausuu repliikin: ”Your little eyes have seen your daddy for the last time” (Pynchon 1996: 28). Jälleen ”for the last time” sisältää viittauksen ajan päättymiseen, siten tarinan päättymiseen. Vielä suurempi ilmaus on teevee-ruutuun ilmestytvä ”THE END”. Se viittaa myös Oedipan ja Metzgerin tarinan keinotekoisuuteen ja tekstuaalisuuteen. Koko jakso on täynnä viittauksia esimerkiksi elokuvakerrontaan. Tämänkaltainen viettelytarina päättyy Hollywood-kerronnassa lähes aina pääparin kannalta onnellisesti; rakastavaiset eivät torju toisiaan. Loppuratkaisu korostaa minitarinan autonomisuutta muusta tarinasta. Tässä tarinassa Oedipa ja Metzger ikään kuin näyttelevät vastarakastuneita, vaikka päätarinan kulku paljastaa, että heidän suhteensa on lyhyt, ja Metzger on kenties suunnitellut hylkäävänsä Oedipan alusta asti. ”Oedipa would scowl back, growing more and more certain, - - that they among all possible combinations of new lovers had found a way to make time itself slow down” (Pynchon 1996: 27).

Pynchon on piilottanut ironian siitä, että Oedipan ja Metzgerin tarina ei tule kuitenkaan lopulta päättymään hyvin, *Cashiered*-elokuvan loppuun; sen loppuratkaisu on poikkeus, joka vahvistaa säännön. Elokuvassa Baby Igor kuolee, mutta isä jää henkiin: “Through one of those Hollywood distortions in probability, the father was spared electrocution- -” (Pynchon 1996: 28). Valojen sammuminen on myös signaali esisulkeumapisteestä. Se merkitsee muutosta olotilassa ja ajassa. ”Her climax and Metzger’s, when it came, coincided with every light in the place, including the TV tube, suddenly going out, dead, black” (Pynchon 1996: 27). Valojen sammuminen on vertaus keinotekoisien yön saapumisesta. Aiemmin Oedipa on pohtinut, onko Metzger vielä paikalla seuraavana aamuna. Valoihin liitetään lopullisuutta kuvaava sana 'dead'. Siihen liittyy myös symbolista toistoa, koska myös Pierceä on aiemmin kuvattu sanoin ”the dead man”. Toiminta ei voi jatkua enää kauempaa kuin *Cashiered*-elokuva teeveessä.

Tulkitsen, että tähän koko *Lot 49* voisi siis päättyä. Niin ei kuitenkaan käy, vaan kyseessä on yhden päätarinan sisältämän tarinan päätös. Toiminta on alkanut, ja se on myös tullut jonkinlaiseen päätökseen. Oedipan elämän olosuhteet ovat jo nyt ratkaisevasti muuttuneet, vaikka Piercen testamentin toimeenpano ei ole vielä päättynyt, eikä Tristerosta vielä tiedetä mitään. Oedipa on kuitenkin lähtenyt pois Kinneretistä, jättänyt sinne miehensä ja pettänyt tätä Metzgerin kanssa. Hän

on jo osittain murtautunut ulos vanhasta elämästään, hän ei ole enää ”Tähkää” tornissa. Metzgerissä Oedipa on löytänyt Piercen korvikkeen eli jotain on siis kuitenkin löydetty ja saavutettu.

Lyödessään vetoa Metzgerin kanssa elokuvan loppuratkaisusta Oedipa miettii ”-if this were really happening in the same way as, say, her first time in bed with Pierce, the dead man” (Pynchon 1996: 22). Oedipa kirjaimellisesti näkee Metzgerissä Piercen: ”His radiant eyes flew open, pierced her- -” (Pynchon 1996: 27). Oedipan ja Metzgerin tarina ei ole aiheeltaan se postmodernistinen mysteeri, joka on laajasti tulkittuna päätarinan aihe, vaan feministisiä sävyjä sisältävä ihmissuhdetutkielma, josta kolmiodraama Oedipan, Metzgerin ja kuolleen Piercen välillä. Enemmän kuin päätarina, tämä minitarina palautuu Piercen Oedipan tuntemana henkilönä, ei vain merkityksen edustajana tai äänenä. Oedipa on pettänyt Muchon, mutta ennen kaikkea hän on pettänyt Piercen tai kuvan, joka Piercellä on Oedipasta ollut. Kun Oedipa kysyy Metzgeriltä, mitä Inverarity on kertonut hänestä, Metzger vastaa, että Inverarityn kertoman mukaan Oedipa ei olisi helppo eli vieteltävissä. Tämän jälkeen Oedipa alkaa itkeä. Toisaalta Piercen lausahdus on tulkittavissa ironisestikin, onhan Oedipa pettänyt aviomiestään jo Piercenkin kanssa, ja toisaalta Metzger ei välttämättä ole luotettava kertoja. Joka tapauksessa Oedipan itkeminen kertoo järkytyksestä. Siten Metzgerin ja Oedipan jakson viimeinen lause ”And she did.” on esisulkeumapiste, koska se ilmaisee paluuta aiempaan olotilaan. Oedipa tokenee Metzgerin tyynnytellessä häntä. Lohafer kutsuu tällaista signaalia globaaliksi syntaktiseksi (*global syntactic*) signaaliksi: nämä signaalit esiintyvät silloin, kun kohdelause päättää kerronnallisen rakenteen, kuten esteen voittamisen tai aiempaan tilaan palaamisen (Lohafer 2003: 59).

Koska Oedipan ja Metzgerin välinen kohtaaminen sijoittuu *Lot 49*:n alkupuolelle tapahtumien järjestyksessä, se on Lohaferin termein *anterior closure* – edeltävä tai aiempi lopetus – eli esisulkeumapiste lähimpänä tarinan alkua (Lohafer 2003: 59). Toinen esisulkeumapiste on viimeistä edellinen, *penultimate closure* eli esisulkeumapiste lähimpänä tarinan loppua (Lohafer 2003: 59). Novellien varsinaisen lopetuksen lisäksi Lohafer ei ole omissa esimerkeissään valinnut tarkasteltavaksi useampia esisulkeumapisteitä, enkä itsekään näe tarvetta siihen. *Lot 49*:ssa viimeistä edellinen esisulkeumapiste on mielestäni kirjan viidennessä kappaleessa, jossa Oedipa on ajanut San Franciscoon ja viettää yön ajellen busseissa ja nähden ihmisiä, jotka käyttävät WASTE-postia. Aamun tullen hän voi jo kysyä, ketkä sitä eivät käytä: ”By sunrise she could legitimately ask what undergrounds didn’t” (Pynchon 1996: 86). Tämä lause päättää tulkintani mukaan viimeistä edellisen tarinan tarinan sisällä.

Oedipan yömatka San Franciscossa on kuitenkin hyvin erilainen tarina kuin aiempi jakso hänen ja Metzgerin välillä. Tämä tarina on postmoderni etsintäkertomus, ja sellaisena se on nyt myös kirjaimellisesti tarina tarinan sisällä eli *mise en abyme* -rakenne. Usein kirjaan sisältyvän *The Courier's Tragedy* -näytelmän tulkitaan olevan päätarinan toisinto, kuten Brian McHale osoittaa (McHale 2012: 106). Näin onkin, mutta mielestäni Oedipan yömatkassa San Franciscossa tulee esiin samanlainen rakenne, joka toisintaa päätarinan juonta. Öinen bussimatka on Oedipan Tristero-etsinnän tiivistetty toisto. Kuten päätarinassa, myös öisessä San Franciscossa Oedipa kulkee tarkkaillen ulkopuolisena ja huomaa, kuinka suuri osa ajan väestöstä valitsee käyttää vaihtoehtoista postijärjestelmää. Samoin kuin Hawthornen ja Irvingin novellien sankarit, myös Oedipa sukeltaa tuntemattomaan ja palaa sieltä muuttuneena.

Susan Lohafer kirjoittaa puhuneensa tästä kokemuksesta novellissa sisäänmenon, kauttakulun ja poistumisen rytminä (Lohafer 2003: 16). Yömatka-jakso muistuttaa rytmiä huomattavasti: kertoja kertoo, kuinka Oedipa “- got up after a while and left the Greek Way, and entered the city again, the infected city” (Pynchon 1996: 80). Valitsemani esisulkeumalause ”By sunrise she could legitimately ask what undergrounds didn’t” ilmaisee ensinnäkin matkan päätöstä ja toisaalta luonnollisen tapahtuman päätöstä. Kyseessä on olosuhteen muutos, sekä kirjaimellisesti vuorokauden ajan vaihtumisena että Oedipan ymmärryksen muuttumisena. Lohafer muistuttaa, että matkat ja vierailut ovat tunnetuimpia elinajan analogioita (Lohafer 2003: 28). Toisaalta yömatka-jakso muistuttaa romanttisen ajan anekdoottisia novelleja yliluonnollisten elementtiensä kautta jopa enemmän kuin muu tarina. Oedipalla vaikuttaa olevan yliluonnollisia voimia: hän on näkymätön ja immuuni kosketukselle. ”Nothing of the night’s could touch her; nothing did” (Pynchon 1996: 81). ”Out at the airport Oedipa, feeling invisible, eavesdropped on a poker game- -” (Pynchon 1996: 84).

Oedipa vertautuukin yöllisellä matkallaan aaveeseen, joka kulkee ihmisten keskellä pysyen itse tavoittamattomana. Toisaalta voidaan tulkita, että Oedipa on vapaa, mutta toisaalta voidaan myös tulkita, että hän on vangittu tähän unenomaiseen aavetilaan. Matka toistaa hänen tilansa vangittuna Remedios Varon maalauksen esittämään torniin. Jakso saattaa olla pelkkä uni- tai hallusinaatiojakso. Kuitenkaan lukijoiden ei mielestäni tarvitse valita mitään lopullista tulkintaa tilanteen todenperäisyydestä. Kuten Oedipan yömatka-jakso ja koko *Lot 49*, myös Hawthornen ”Young Goodman Brown” on postmoderni tarina, jota leimaavat epäily, epävarmuus ja monitulkintaisuus.

Viimeistä edellisessä esisulkeumalauseessa ei esiinny juurikaan lopullisuutta tai ehdotonta tilaa ilmaisevia sanoja. Ainoastaan aikaa ilmaiseva ’by sunrise’ ja ehdotonta muotoa ilmaiseva

'legitimately' merkitsevät esisulkeumapistettä. Lauseen lopetusta signaloiva voima tulee esiin enemmänkin sen suhteessa muuhun tarinaan. Näitä signaaleja Lohafer kutsuu globaaleiksi leksikaaleiksi signaaleiksi (*global lexical signals*). Nämä signaalit esiintyvät silloin, kun kohdelause sisältää sanan, joka ilmaisee lopputilaa suhteessa koko muuhun tarinaan, kuten esimerkiksi 'uni', 'kuolema', 'eroaminen', tai jos kohdelause päättyy John Gerlachin kutsumaan luonnolliseen päättymiseen. (Lohafer 2003: 59.) Ensisijaisesti huomio kiinnittyy esisulkeumalausesta edeltävään lauseeseen: "Last night, she might have wondered what undergrounds apart from the couple she knew of communicated by WASTE system" (Pynchon 1996: 86). Esisulkeumalause henkii siis ehdotonta varmuutta edeltävään epäsuoraan kysymykseen nähden. Mutta myös suhteessa koko päätarinaan tämä kohta ilmaisee lopullisuutta; tähän tarina voisi päättyä. Oedipa on paradoksisessa tilanteessa saavuttaessaan varmuuden yhtä aikaa kahdesta ristiriitaisesta vaihtoehdosta. Toisaalta hän on varma WASTE-symbolien olemassaolosta, mutta samalla hän herää varmuuteen toisesta mahdollisuudesta; että symbolien aitous on kyseenalainen ja että joku johtaa häntä harhaan. "I am meant to remember. Each clue that comes is *supposed* to have its own clarity, its fine chances for permanence." (Pynchon 1996: 81.)

Esisulkeumalauseen sana 'legitimately' liittyykin temaattisesti koko kirjan teemaan aitoudesta, laillisuudesta, laittomuudesta ja osallisuudesta ja on siksi avainsana. Aitous ja laillisuus liittyvät sekä Pierceen että Tristeroon. Pynchon leikittelee lakikielen sanoilla ja niiden merkityksillä eri yhteyksissä: toisaalta Oedipa on Piercen perinnön laillinen toimeenpanija, Tristeroon liittyvät vihjeet ovat tai eivät ole oikeita, Piercen perintö on Amerikka ja Tristeron seuraajat ovat perinnöttömiä. John Nefastiksen Maxwellin demoni -laite taas toimii vastoin termodynamiikan toista lakia. Kun Oedipa selvittää professori Emory Bortzin kanssa Tristero-järjestön historiaa, selviää, että 1500-luvulla "Tristero claimed to be Jan Hinckart's cousin, from the Spanish and legitimate branch of the family, and a true lord of Ohain - -" (Pynchon 1996: 110). Myöhemmin Oedipa epäilee joidenkin Tristero-vihjeiden aitoutta: "'Well, it's interesting,' she said, 'if the article's legitimate'" (Pynchon 1996: 121). Viitattaessa näihin teemoihin esisulkeumalause siis vastaa joihinkin Tristero-mysteerin herättämiin kysymyksiin; että Tristerolla on painoarvoa ja merkitystä monille ihmisille, jotka eivät halua olla osallisia valtaviiran Amerikasta.

Matkustaessaan aaveen kaltaisena hahmona öisen San Franciscon läpi Oedipa itsekin viittaa Pierceen: hän omaksuu hetkellisesti kuolleen Piercen roolin. Molemmilla esisulkeumapisteillä vaikuttaa olevan yhteistä se, että ne luotaavat Oedipan suhdetta Pierceen. Ensimmäisessä esisulkeumapisteen lopettamassa tarinassa Oedipa vertaili hänen ja Metzgerin suhdetta menneeseen suhteeseensa Piercen kanssa. Tässä toisessa esisulkeumapisteen lopettamassa tarinassa esiintyy

toinen mieshenkilö Jesús Arrabal, anarkisti, jonka Oedipa ja Pierce ovat tavanneet aiemmin lomamatkallaan Meksikossa. Molempien miesten kautta Oedipa ymmärtää jotakin uutta Piercestä ja siten myös Tristerosta. ”The dead man, like Maxwell’s Demon, was the linking feature in a coincidence. Without him neither she nor Jesús would be exactly here, exactly now.” (Pynchon 1996: 83.) Metzgerin tavatessaan Pierce oli Oedipalle vielä ruumiillinen, olemassa ollut entinen rakastaja. Kohdatessaan Jesúsken Oedipan kuva Piercestä alkaa muuttua. ”In the years intervening Oedipa had remembered Jesus because he’d seen that about Pierce and she hadn’t. As if he were, in some unsexual way, competition.” (Pynchon 1996: 83.) Myös tähän ymmärrykseen liittyy paradoksi, sillä vaikka Oedipa ymmärtää, että Pierce edustaa jotain muuta kuin pelkkää entistä miesystävää, kuva Piercestä muuttuu pikemminkin epäselvemmäksi kuin ennen. Oedipa muistelee, että Meksikossa Jesús oli kysynyt häneltä, onko Pierce aito tai todellinen: ”Soon as Pierce went off to sport in the surf, Arrabal asked her if he was real- -” (Pynchon 1996: 82–83). Piercen ja Tristeron epäselvä yhteys alkaa vaikuttaa kiistattomalta.

Onkin oikeastaan hämmästyttävää, että *Lot 49*:n tarina ei pääty tämän tarinan lopetukseen. Näennäisesti yömatka-jakso on ikään kuin täydellisempi versio päätarinasta, sillä erotiikalla, että toisin kuin päätarinassa, tässä tarinassa Oedipa kokee eräänlaisen epifanisen ymmärryksen hetken. Oedipa ymmärtää varmuudella Piercen olevan jotakin muuta kuin mitä hän oli alun perin luullut, ja toisaalta hän saa nyt varmuuden siitä, että Tristero-järjestelmä on kaikkialla. Tällä tarinalla on myös kohtuullisen suljettu lopetus. Yömatka-jakso ei ole siis vain muun tarinan heijaste tiivistetyssä muodossa, vaan se on myös koko teoksen tulkintani mukaan edustaman anekdoottisen novellimuodon imitaatio, novelli-imitaation tietoinen toisto. Vaikka muukin tarina muistuttaa anekdoottista novellikerrontaa, yömatka-jakso on sen sisään sijoittuva, vielä selvemmin romanttisesti-realistisen perinteen anekdoottista novellia ja sen etsintänarratiivia muistuttava osa. Useampaan kertaan jakson aikana tulee ilmi, että varsinkin Piercen hahmo on ”liian täydellinen”, hänen täytyy siis olla keinotekoinen. Kertojan mukaan Meksikossa Pierce ”-played the rich, obnoxious gringo so perfectly that Oedipa had seen gooseflesh come up along the anarchist’s forearms, due to no Pacific sea-breeze” (Pynchon 1996: 82). Kun Arrabal kuvailee Oedipalle täydellistä toista maailmaa, hän puhuu Piercestä: ”And yet, señá, if any of it should ever really happen that perfectly, I would also have to cry miracle. An anarchist miracle. Like your friend. He is too exactly and without flaw the thing we fight.” (Pynchon 1996: 83.) Metzgerin kanssa ollessaan Oedipa muisteli Pierceä elävänä, vaikka hän oli jo kuollut. Nyt hän ikään kuin seuraa Pierceä kuolleen rooliin, mutta Pierce on taas muuttanut muotoaan, eikä Oedipa saa häntä kiinni. Pierce on muuttunut merkiksi, joka kuuluu kaikille Tristeron perillisille, ei ainoastaan Oedipalle. Oedipan näkemyksen kehitys

hänen suhteestaan Pierceen vertautuu yksinkertaisimpaan viestintätilanteeseen; merkin tunnistamiseen ja sen välittymiseen lähettäjältä vastaanottajalle.

Toisaalta tämäkään kommunikaatiotapahtuma ei lopulta ole kovin yksinkertainen, koska siihen liittyy toimia niin lähettäjän kuin vastaanottajankin suunnalta: lähettäjän täytyy koodata viesti ja vastaanottajan täytyy purkaa se. Viesti tai merkityksen muodostus tapahtuu siis lähettäjän ja vastaanottajan yhteistyönä. Pynchon on luultavasti ollut tietoinen nk. Shannon–Weaverin-kommunikaatiomallista, jota pidetään viestintäteorioiden varhaisena alullepanijana. *Slow Learnerin* esipuheessa Pynchon kertoo: “As it was, after having been worked with in a restrained way for the next 70 or 80 years, entropy got picked up on by some communication theorists and given the cosmic moral twist it continues to enjoy in current usage” (Pynchon 1984: 13). Vuonna 1949 Claude Shannon ja Warren Weaver julkaisivat teoksensa *The Mathematical Theory of Communication*, joka esitteli teorian pääkohdat. Shannon–Weaverin malli tuo esiin, että viestin välittyminen joko lainkaan tai oikein tulkittuna vastaanottajalle on erittäin epävarmaa, koska lähetystä kanavalla häiritsevät erilaiset hälyt. Shannon ja Weaver toivat malliinsa mukaan myös entropian käsitteen. Kahdesta oletetusta tarinasta ja esisulkeumapisteistä alkaa siis muodostua viesti Oedipalle. Viestin sisältö ei ole niinkään edes se, mitä tai mikä Pierce Inverarity on tai mitä hän edustaa, vaan että viesti ylipäänsä on olemassa, vaikka sen tulkinta on vaikeaa.

Esisulkeumapisteisiin päättyvät tarinat viestivät Oedipan omaa kehitystä ymmärryksessä siitä, että Pierce todella on kuollut, ainakin sellaisena kuin Oedipa hänet tuns. Oedipan matka ymmärrykseen muistuttaa kommunikaatiomallia, aivan kuten John Nefastiksen mukaan viestinnän entropiakaava muistuttaa termodynamiikan entropian laskukaavaa. ”She did gather that there were two distinct kinds of this entropy. One having to do with heat-engines, the other to do with communication. The equation, for one, back in the ’30s, had looked very like the equation for the other.” (Pynchon 1996: 72.) Esisulkeumapisteiden lopettamien tarinoiden muodostama metanarratiivi kulkee epävarmuudesta varmuuteen ja takaisin epävarmuuteen. Lohaferin mukaan onkin hyödyllistä tarkastella oletettuja tarinoita sarjana (Lohafer 2003: 52). Yömatka-jaksossa Oedipa yhdistää Tristeron ja siis myös Piercen kuolemaan: ”- -she saw scratched on the back of a seat, shining for her in the brilliant smoky interior, the post horn with the legend DEATH- -” (Pynchon 1996: 84). Oedipan ja Metzgerin ollessa motellissa Piercen kuolemaan viitataan kerran sanoilla ”the dead man” (Pynchon 1996: 22), mutta kuitenkin hän on teeveen kautta läsnä lähes koko ajan mainostaessaan heille uutta rakennusaluettaan Fangoso Lagoonsia, aivan kuin olisi edelleen elossa. Oedipan puhuessa Jesúsken kanssa Pierce ei ole läsnä enää edes median kautta. Oedipa toteaa Jesúselle vain: ””He died”” (Pynchon 1996: 82).

Kun näitä kahta esisulkeumapisteiden päättämää tarinaa verrataan *Lot 49*:n oikeaan lopetukseen, huomataan, että epävarmuus Piercen kuolemasta palaa vaivaamaan Oedipaa. Oedipa saa tietää, että Piercen jäämistön postimerkkikokoelma huutokaupataan ja että huutokauppaan on tulossa uusi huutaja, jotka kukaan ei tunne. Huutaja saattaa olla Tristero, joku tämän seuraajista tai jopa kuollut Pierce itse. ”Or he might even have tried to survive death, as a paranoia; as a pure conspiracy against someone he loved. Would that breed of perversity prove at last too keen to be stunned even by death, had a plot finally been devised too elaborate for the dark Angel to hold at once- -.” (Pynchon 1996: 123–124.) Oedipa kuulee salaperäisen huutajan edustajalta, että ostaja on myös tulossa huutokauppaan: ”He decided to attend the auction in person,’ was all Schrifit would tell her. You might run into him there.’ She might.” (Pynchon 1996: 126.) Lopuksi “Oedipa settled back, to await the crying of lot 49” (Pynchon 1996: 127). Tuntematon huutaja saattaa tietysti myös olla Oedipa itse hänen sitä tietämättä. Huutokauppatilaisuuden juhlallinen sävy voi viitata myös siihen, että kyseessä on itse asiassa Piercen hautajaiset, kuten Diana York Blaine on tulkinnut (York Blaine 2003: 51–70).

Piercen kuolemalla tai kuoleman välttämällä on kuitenkin myös merkittävämpi rakenteellinen tehtävä. Se jatkaa ja samalla päättää jo aiemmin esiin tulleen loppuratkaisun arvailun teeman. Oedipa pohtii eri mahdollisuuksia; että Pierce ei olekaan kuollut, ja hän on lavastanut koko Tristero-mysterin, tai että hän on kuollut ja Tristero siis todella olemassa.

Yet she knew, head down, stumbling along over the cinderbed and its old sleepers, there was still that other chance. That it was all true. That Inverarity had only died, nothing else. Suppose, God, there really was a Tristero then and that she *had* come on it by accident. (Pynchon 1996: 124.)

Oleellista on, ettei Oedipa enää tiedä mitään: hän ei osaa arvata, onko Pierce kuollut vai ei, onko Tristero todellinen vai onko Pierce Tristero. Kaikki vaihtoehdot ovat yhtä mahdollisia ja yhtä mahdottomia ennustaa.

Monet tutkijat ovat huomanneet tekstin halun vastustaa minkään vaihtoehdon valitsemista, vastustaa mustavalkoista joko–tai–valinnan tekemistä. Pierce sekä on että ei ole kuollut, koska hänen perintönsä kytkeytyy Tristeroon. Esisulkeumapisteistä ei muodostu ainoastaan metanarratiivi viestin välittymisestä, vaan ne kommentoivat koko tarinaa novelligenrenä. Ensimmäisen esisulkeumapisteiden päättämä oletettu tarina on muodoltaan vielä melko perinteinen moderni novelli. Myös Oedipan rooli siinä on vielä melko konventionaalinen. Toisen esisulkeumapisteiden päättämässä tarinassa genren tietoisuus itsestään on jo kasvanut; genre kommentoi itseään muodostamalla päätarinasta täydellistetyin version. *Lot 49*:n varsinainen oikea lopetus päättää

tarinan, joka yhtä aikaa sekä ottaa osaa novelligenren eri tasoihin että kyseenalaistaa ne. Tarinan ja juonen tasolla Oedipan etsintäseikkailu ei pääty anekdoottisen juonellisen novellin tapaan; Oedipa ei saa varmuutta Tristerosta. Kuitenkin tekstin käyttäytymisen tasolla – miten tekstiä luemme – *Lot 49* päättyy juonivoittoisen novellin tapaan, koska ainakin lukijoille selviää arvoitus siitä, mikä ”lot 49” on.

4 *Lot 49:n* lopetus novelliloppuna

Mitä pidemmälle *Lot 49:n* juoni etenee, sitä selvemiksi lopetusta ilmaisevat signaalit tulevat. Lopun odotus näkyi aiheena niin *Cashiered*-elokuvan kuin *The Courier's Tragedy* -näytelmänkin yhteydessä, mutta tarinan loppuosa tuo varsinaisesti esiin *Lot 49:n* lopetusta kohti suuntautuvan novellirakenteen. Lopetus itsessään ei tietenkään ole vain novelleille ominainen. Lopetuksia tutkinut John Gerlach toteaa, että lopetus luonnehtii kaikkia kirjallisia töitä vaihtelevin määrin ja että se on kaikkien ajassa etenevien, asteittain itsensä paljastavien taidemuotojen luonnollinen ominaisuus (Gerlach 1985: 8). Lopetus on signaali siitä, että liike pysähtyy eikä mitään muuta enää seuraa. Lukijoiden reaktiot, sekä älylliset että tunteelliset, voivat jatkua, mutta ilman muuta ärsykettä kuin muistoa tai uudelleenlukua. (Gerlach 1985: 8.) Novelli on genre, jossa lopetus on siis vain painottunut enemmän ja jossa lopetus vaikuttaa koko rakenteessa, ei ainoastaan lopussa. Gerlach on eritellyt erilaisia lopetuksen signaaleja, ja hänen mielestään kaikki novellit päättyvät ainakin yhteen viidestä mahdollisesta lopetuksen signaalista, joita ovat keskeisen ongelman ratkeaminen, luonnollinen päättymisen, antiteesin toteutuminen, moraalin ilmaisu ja kiteytys (Gerlach 1985: 8). Nämäkään lopun signaalit eivät ole vain novellille tyypillisiä; Gerlachin mukaan ainoastaan keskeinen ongelma ja moraalit ovat erityisen tärkeitä novellille (Gerlach 1985: 8).

Keskeisen ongelman ratkeaminen lopun signaalina on novellille ominainen, jos hyväksymme Poen näkemyksen siitä, että novellit usein keskittyvät vain yhteen ongelmaan. Tämä on signaali, joka *Lot 49:ssä* aktivoituu jo tarinan alussa. Juonta anekdoottisena etsintänarratiivina käsitellyssä luvussa toin esiin, kuinka vahvasti lineaarinen juonityyppi herättää lukijassa halun tietää, miten ongelma tai mysteeri selviää. Gerlach kuvailee keskeisen ongelman ratkeamista lopun signaalina niin, että useimmiten henkilöhahmo kohtaa ongelman tai haluaa saavuttaa jonkin päämäärän ja lopetus saavutetaan, jos hahmo ratkaisee ongelman tai saavuttaa päämääränsä. Tarina vaikuttaisi tällöin johdonmukaiselta, valmiilta ja vakaalta. Myös ratkaisun epäonnistuminen on silti yhtä lailla ratkaisu, jos tekijä pystyy vakuuttamaan lukijan siitä, että ongelma on pysyvästi epätasapainoinen tai päämäärä pysyvästi saavuttamattomissa. (Gerlach 1985: 8.)

Juonen tasolla *Lot 49:n* keskeinen ongelma ei ratkea; Oedipa ei saa lopullista varmuutta siitä, mikä tai kuka Tristero on, kuinka Pierce liittyy Tristeroon ja mitä huutokaupan kohteesta 49 paljastuu. Brian McHale kirjoittaa, että modernistiset epistemologiset etsinnät tiedosta ja varmuudesta jäsentävät vielä *V:tä* ja *The Crying of Lot 49:a*, mutta nämä etsinnät jäävät ratkeamatta, ja etsivä

salapoliisi jää epävarmuuden tilaan (McHale 2012: 104). Teksti yksinkertaisesti loppuu juuri ennen keskeistä tietoa, ja Gerlachiin nojautuen voimme vain kuvitella, mitä huutokaupassa tulee tapahtumaan, sillä teksti itse ei anna enää mitään muuta virikettä. Tämä on mielestäni vain yksi Pynchonin tavoista kiinnittää huomiotamme lopun merkitykseen nimenomaan genren kannalta. Temaattisesti voidaan tulkita, että Oedipa jää epävarmuuden tilaan, koska se kaikkein realistisimmin kuvastaa jälkitekollista maailmaa suurten kertomusten jälkeen. Haluan kuitenkin tulkita Oedipan mahdottomuutta saavuttaa ratkaisevaa tietoa Tristerosta myös rakenteen kannalta. *Lot 49*:n lopussa tekstin useat tulkintatasot aktivoituvat: lopetus ei vastusta novelligenren muotoa, vaikka se vastustaa etsintäjuonen loppuratkaisua, ja itse asiassa juonenkin tasolla lopetus on monimutkaisempi kuin pelkkä valinta avoimen tai suljetun lopetuksen väliltä. Huomionarvoista on, että *Lot 49*:n lopetus on äkillinen, kuten novelleilla usein on.

Tarinan ja juonen tasolla *Lot 49*:n ratkaisu siis ei selviä. John Gerlach tuo kuitenkin esiin tärkeän huomion: että edes Poe ei tarkoittanut loppuratkaisua pelkkänä juonen kausaalisenä päätöksenä. Gerlachin mukaan kausaalinen järjestys – odotus tapahtuman johtamisesta toiseen tapahtumaan kiistattomin yhteyksin – ei ole sitä, mitä Poe yritti. (Gerlach 1985: 32.) Gerlach jatkaa, että vuoden 1842 arvostelussaan Poe määritteli vaikutelman ykseyden, ei juonen yhtenäisyyttä. Vaikutelman ykseys taas johtuu siitä, että tarinan perinteiset elementit – tapahtumapaikka, henkilöahamo, toiminta ja teema – ovat liittyneet yhteen yhtenäisellä tavalla, erityisesti lopetuksen lähestymisen kautta. (Gerlach 1985: 33.) Poelle novellin lopetus oli siis rakenteellinen elementti, jossa kaikki tekstin osat kulkevat simultaanisesti kohti loppua. Gerlach kutsuu tätä lopun signaalien yhtymiseksi (Gerlach 1985: 85).

Gerlach havainnollistaa Poen novellilopetusta esimerkillä Poen omasta tunnetusta novellista ”The Fall of the House of Usher”. Novelli kertoo tuntemattomaksi jäävästä kertojasta, joka on kutsuttu jonkinlaista sairautta potevan ystävänsä Roderick Usherin ja tämän kaksoissiskon Madelinen taloon. Usher kärsii ahdistuksesta ja uskoo talonsa olevan elossa. Myöhemmin Madeline kuolee ja ruumis viedään perhehautaan odottamaan tuhkausta. Myrsky riepottelee taloa, ja Usher ja kertoja ahdistuvat yhä enemmän. Lopulta paljastuu, että Madeline ei olekaan kuollut, vaan ilmestyy taloon, ja molemmat sisarukset lyyhistyvät maahan ja kuolevat. Kertoja poistuu ja huomaa koko talon takanaan romahtaneen. Gerlachin mielestä lopussa vallitsevat toisaalta sekä täysi vastakohtaisuus alkutilaan nähden, kun pimeys ja äänettömyys ovat muuttuneet valoksi ja ääneksi, ja toisaalta paluu alkutilanteeseen, kun kertoja ratsastaa talolta pois yksin (Gerlach 1985: 31). Monissa Poen tarinoista fiktio on suunniteltu itsetuhoutumaan, niin ettei jatkosta jää mitään epäselvyyttä (Gerlach

1985: 85). Gerlachin sanoin Usherien talo ei romahda kausaalisen efektin takia, vaan koska kaikki muukin romahtaa, tarinan kaikkien osien liittyessä yhteen (Gerlach 1985: 34).

Fiktio kaikkien elementtien yhtyminen simultaanisesti kohti loppua, ja osittain jopa niiden suoranainen itsetuhoutuminen, toteutuvat myös *Lot 49*:ssa. Poen tarkoittama lopetusta kohti etenevän tuhoutumisen elementti koskettaa jo *Lot 49*:n alkuasetelmaa: Pierce on kuollut, mutta kuolemaa ympäröi epävarmuus. Varmaa on vain, että Oedipa on määrätty hänen testamenttinsa toimeenpanijaksi ja että Pierce on hävinnyt tai tuhoutunut, olipa hän todella kuollut tai ei. Nähtyään *The Courier's Tragedy* -näytelmän Oedipa pohtii:

If it was really Pierce's attempt to leave an organized something behind after his own annihilation, then it was part of her duty, wasn't it, to bestow life on what had persisted, to try to be what Driblette was, the dark machine in the centre of the planetarium- - (Pynchon 1996: 56).

Onkin huomattava, että annihilaatio ei tarkoita pelkästään kirjaimellisesti hävitystä tai tuhoutumista, vaan fysiikassa sillä tarkoitetaan hiukkasen olomuodon muutosta sen törmätessä vastahiukkaseen. Piercekin on ikään kuin lakannut olemasta tai kadonnut näkymättömiin; tapahtuma on enemmänkin mekaaninen tekstinsisäinen rakenne kuin varsinainen kuolema. Erilaisten käänteiden jälkeen, kun myös Driblette on kuollut, Oedipa miettii uudelleen tapaamistaan tämän kanssa *The Courier's Tragedyn* jälkeen: ”Oedipa sat on the earth, ass getting cold, wondering whether, as Driblette had suggested that night from the shower, some version of herself hadn't vanished with him” (Pynchon 1996: 111). Eläessään Pierce ja myöhemmin psykiatri Hilarius ovat molemmat myös varoittaneet Oedipaa katoamasta jäljettämiin. ””Keep it bouncing,’ he'd told her once,’ that's all the secret, keep it bouncing.’ He must have known, writing the will, facing the spectre, how the bouncing would stop.” (Pynchon 1996: 125.) Pierce on siis tiennyt tuhoutumisen mahdollisuuden olleen koko ajan olemassa. Hilarius varoittaa Oedipaa olemaan luopumatta fantasioistaan, koska ne tekevät hänestä yksilön ja persoonan: ”Whatever is it, hold it dear, for when you lose it you go over by that much to the others. You begin to cease to be.” (Pynchon 1996: 96.)

Oedipa yrittääkin epätoivoisena ehkä tappaa itsensä, mutta ei välttämättä vakavissaan:

Oedipa went back to Echo Courts to drink bourbon until the sun went down and it was as dark as it would ever get. Then she went out and drove on the freeway for a while with her lights out, to see what would happen. But angels were watching. (Pynchon 1996: 122.)

Hän haluaa kokeilla, mitä tapahtuisi, jos auto suistuisi pimeässä tai aiheuttaisi törmäyksen. Aiheuttaisiko kolari kuoleman vai ainoastaan aineen tuhoutumisen ja Oedipan olemassaolon lakkaamisen? Oedipa kuitenkin välttää onnettomuuden, ei sattumalta, vaan koska ”angels were watching”. Ilmaisuu on monitulkintainen. Mielestäni Pynchon haluaa ikään kuin horjuttaa rakennetta ja tuoda itsetuhoutumisen efektin esiin. Oedipa ei siis kuole tai häviä näkymättömiin, koska rakenne ei salli sitä; kaikkien tekstin osien täytyy kulkea yhtä aikaa kohti lopun signaalien yhtymistä.

Lähes kaikki muut *Lot 49*:n hahmot kuitenkin katoavat tai lakkaavat olemasta tekstin sisäisessä maailmassa. Mucho Maas hajottaa persoonansa LSD:n käytön takia. Muchon minuuden katoamista kuvaillaan haihtumiseksi, siis olomuodon täydelliseksi tuhoutumiseksi: ”So much of him already had dissipated” (Pynchon 1996: 100). LSD:n Mucholle antanut tohtori Hilarius on viety pois vainoharhaisena. Metzger taas katoaa vielä konkreettisemmin: Oedipan palattua Echo Courtsiin The Paranooids -yhtyeen jäsenet kertovat hänelle, että Metzger on karannut Nevadaan yhden bändin jäsenen 15-vuotiaan tyttöystävän kanssa. Seuraavaksi katoaa Randolph Driblette. Oedipa yrittää tavoittaa häntä Emory Bortzin kautta, mutta saa kuulla, että Driblette on hukuttautunut.

’Hadn’t you heard?’ They all looked at her. Death glided by, shadowless, among empties on the grass. ’Randy walked into the Pacific two nights ago,’ the girl told her finally. Her eyes had been red all along. ’In his Gennaro suit. He’s dead, and this is a wake.’ (Pynchon 1996: 105.)

Oedipa suree tuntemiensa miesten katoamista:

They are stripping from me, she said subvocally – feeling like a fluttering curtain in a very high window, moving up to then out over the abyss – they are stripping from me, one by one, my men. My shrink, pursued by Israelis, has gone mad; my husband, on LSD, gropes like a child further and further into the rooms and endless rooms of the elaborate candy house of himself and away, hopelessly away, from what has passed, I was hoping forever, for love; my one extra-marital fella has eloped with a depraved fifteen-year-old; my best guide back to the Trystero has taken a Brody. Where am I? (Pynchon 1996: 105.)

Käy selväksi, että miesten kuolemissa tai häviämisisissä on jotakin jäykkää rituaalinomaisuutta, joka leimasi myös *The Courier’s Tragedy* -näytelmää. Miehet on ikään kuin vain pyyhitty pois. Samoin kun Oedipa tapaa vanhan merimiehen, jota hän yrittää auttaa, näky miehestä kuolemassa patjallaan viittaa häviämiseen ja tuhoutumiseen. Oedipan mielessä ”the set of all men who had slept on it, whatever their lives had been, would truly cease to be- -” (Pynchon 1996: 88). Kerronta jopa epäsuorasti osoittaa kohti itsetuhoutumisen rakenteen olemassaoloa: ”It was as if she had just

discovered the irreversible process” (Pynchon 1996: 88). Myös Stanley Koteks ja John Nefastis ovat hävinneet näyttäytyttyään vain kerran Oedipalle. Mike Fallopian, jonka kautta Oedipa on ensi kerran saanut tietää epävirallisesta postijärjestelmästä, ei katoa, mutta ei suostu enää puhumaan Oedipalle WASTE-järjestelmästä. Oedipa sanoo tietäneensä hänen muuttuneen: ”’I knew you’d be different,’ she said, ’Mike, because everybody’s been changing on me - -’” (Pynchon 1996: 116).

Mike Fallopian on kuitenkin jo puhunut aiemmassa yhteydessä rituaalisesta muodosta. Tavattuuan Yoyodynessa Stanley Koteksin Oedipa on kerrannut kuulemaansa The Scopessa Metzgerin ja Fallopianin kanssa tarinan puolivälissä. Fallopianista Kotekstin vihaisuus on ymmärrettävää, koska tämä on joutunut luovuttamaan keksijän pääomansa Yoyodynen projekteihin: ”Nobody wanted them to invent – only perform their little role in a design ritual, already set down for them in some prodecures handbook” (Pynchon 1996: 61). Vaikka Fallopianin lausahdus liittyikin toiseen yhteyteen, se avaa kuitenkin kiinnostavan tulkinnallisen polun Oedipan tuntemien miesten katoamiseen yksitellen. Miesten katoaminen tuntuu noudattavan kaavamaisista rakennetta: tekstin maailmassa he muuttuvat pelkiksi täytettäviksi rooleiksi sen jälkeen, kun ovat kertoneet tietonsa Oedipalle tai yrittäneet johtaa tätä harhaan. Pynchon saattaa jopa ironisoida 1800-luvun lopun ja vuosisadan vaihteen novellikirjoittamisoppaita, joissa tietyn kaavamaisen rakenteen seuraaminen muodostui kirjoittajan tärkeimmäksi tavoitteeksi ja jotka osaltaan olivat syynä avoimemman ja modernistisemmän novellin synnylle. Tämä tekniikka tulee kuitenkin *Lot 49*:ssa toistuvasti esiin: Pynchon tuo tietoisuuden novellirakenteesta esiin, mutta samalla teksti kuitenkin kokonaisuudessaan tuottaa novellinomaisen efektin. Toisaalta voidaan tulkita, että viittaus ritualistisesti toimiviin keksijöihin todella liittyy myös miesten yhtäkkisiin katoamisiin. Kuten Poe oli osoittanut, näkyy tarinan rakentuminen kohti loppua koko tarinan ajan.

Loppua kohti hahmot eivät ainoastaan häviä tai tuhoudu, vaan myös Oedipa kokee yhä suurempaa ahdistusta sitä enemmän, mitä lähemmäs Tristeron paljastumista tarina kulkee. Oedipan oudot fyysiset oireet lisääntyvät:

Old fillings in her teeth began to bother her. She would spend nights staring at a ceiling lit by the pink glow of San Narciso’s sky. Other nights she could sleep for eighteen drugged hours and wake, enervated, hardly able to stand. - - Waves of nausea, lasting five or ten minutes, would strike her at random, cause her deep misery, then vanish as if they had never been. There were headaches, nightmares, menstrual pains. (Pynchon 1996: 118.)

Juuri ennen kuin Genghis Cohen kertoo Oedipalle tulevasta postimerkkihuutokaupasta, myös Oedipan oireet pahenevat: ”The toothaches got worse, she dreamed of disembodied voices from whose malignance there was no appeal, the soft dusk of mirrors out of which something was about to walk, and empty rooms that waited for her” (Pynchon 1996: 121). Lisääntyvässä sairastelussaan Oedipa muistuttaa nyt Poen Roderick Usheria, joka heikkenee ennen lopullista tuhoa. Paitsi että *Lot 49*:n henkilöahmot katoavat yksitellen ja Oedipa sairastuu, myös Tristeron historia kulkee kerronnassa kohti vähittäistä heikkenemistä. Kun Oedipa menee tapaamaan Emory Bortzia, hän saa tietää Tristeron ja tämän salaisen postijärjestelmän vaiheista aina 1500-luvun lopulta tarinan nykyhetkeen asti. Tristeron historia kulkee avoimesta valtataistelusta Thurn und Taxis -järjestön kanssa Euroopan postijärjestelmän hallussapidosta kohti vetäytymistä ja nimettömyyttä. Bortz näyttää Oedipalle kuvia ääripuritaanisen scurvhamiitti-järjestön tekemästä pornoversiosta *The Courier's Tragedy* -näytelmästä, jolla se on yrittänyt pilata Richard Wharfingerin ja teatterin maineen. Bortz selittää, että scurvhamiitit uskoivat kahden vastakkaisen voiman hallitsevan maailmaa; sekä Jumalan ennaltamääräytymisoppeineen että ”some opposite Principle, something blind, soulless; a brute automatism that led to eternal death” (Pynchon 1996: 107). Bortzin mukaan Tristerosta tuli symboli scurvhamiittien ymmärtämälle vastakkaiselle voimalle: ”But the brute Other, that kept the non-Scurvhamite universe running like clockwork, that was something else again. Evidently they felt Tristero would symbolize the Other quite well.” (Pynchon 1996: 108.)

Scurvhamiitit kuitenkin kokevat poemaisen itsetuhoutumisen yksitellen, kuten Oedipan miehet, kiinnostuessaan liikaa Tristeron edustamasta voimasta: ”One by one the glamorous prospect of annihilation coaxed them over, until there was no one left in the sect, not even Robert Scurvham, who, like a ship's master, had been last to go” (Pynchon 1996: 107). On mielenkiintoista huomata, että Pynchonin maailmassa Tristero, joka edustaa oppositiota ja vapautta, kuitenkin toimii mekanistisesti ja automaattisesti, kuten kellon koneisto. Scurvhamiitit siis tuhoutuvat, mutta myös Tristero järjestönä häipyä näkymättömiin loppua kohti. Ensin sen ei kerrota selvinneen Hollannin itsenäistymisestä: ”For all they knew, it had never survived the struggle for Dutch independence” (Pynchon 1996: 112). Bortz kertoo Oedipalle uskovansa, että jotkut Tristerossa olisivat halunneet yhdistyä Thurn und Taxisin kanssa, mutta sekään ei onnistu (Pynchon 1996: 113). Oedipa lukee löytämästään artikkelista, että 1800-luvulla Tristero hiljalleen katoaa historiasta:

Thus, the article smugly concluded, did the organization enter the penumbra of historical eclipse. From the battle of Austerlitz until the difficulties of 1848, the Tristero drifted on, deprived of nearly all the noble patronage that had sustained them; now reduced to handling anarchist correspondence- -. (Pynchon 1996: 119.)

Yhdysvalloissa järjestö saavuttaa Bortzin mukaan salaisen muotonsa: ”Their entire emphasis now towards silence, impersonation, opposition masquerading as allegiance” (Pynchon 1996: 120).

Lot 49 toteuttaa siis ainakin Gerlachin tulkinnan mukaan novellille tyypillistä lopun signaalien yhtymistä ja niiden simultaanista etenemistä Poen näkemyksen mukaisesti. Miehet katoavat tai tuhoutuvat yksitellen, itsetuhoutumisen ja annihilaation teema nousee esiin, Oedipa kärsii yhä lisääntyvistä selittämättömistä vaivoista ja myös Tristeron historiassa toistuu muutos näkyvästä näkymättömäksi. Jopa tietoon ja totuuteen Oedipan maailmasta kuuluu sisäänrakennettuna itsetuhoutumisen halu: ”Oedipa wondered whether, at end of this - -, she too might not be left with only compiled memories of clues, announcements, intimations, but never the central truth itself - - which must always blaze out, destroying its own message irreversibly- -” (Pynchon 1996: 66). Toisaalta *Lot 49*:ssa toteutuu myös melko hyvin paluu alkutilanteeseen: Oedipa on lopussa yksin, kuten hän oli tarinan alkaessakin. Gerlach tuo esiin, että Hawthorne käytti novelleilleen ominaista kehämäistä paluuta alkutilanteeseen myös kaikissa romaaneissaan ja että erityisesti *The Scarlett Letteriä* on verrattu tekniikassaan novelliin (Gerlach 1985: 35). Myös lukija palaa alkuun; meille ei ehkä selviä, mikä tai mitä varsinaisesti kätkeytyy ”lot 49:een”, mutta se on ilmauksena signaali, joka pakottaa meidät alkuun ja antaa merkityksen kirjan nimelle. Se on yksi paljastuksista, joita Oedipa jatkuvasti etsii, mutta jonka vain lukijat saavuttavat.

Paljastus, joka osoitetaan vain lukijoille, problematisoi myös uudelleen *Lot 49*:n tarkemman genremäärittelyn. Jos Pynchonin teosta voidaan lukea anekdoottisena juoninovellina, onko sen lopetus kuitenkin anekdoottinen vai modernistinen epifaninen. Thomas M. Leitch on tutkinut amerikkalaisten novellien ja romaanien muotoa ja väittää, että monissa niistä on erityinen loppuratkaisu: henkilöahmo ymmärtää jonkin tiedon valheellisuuden, muttei saavuta mitään uutta tietoa sen tilalle. Leitch katsoo, että jos joku novellin hahmoista kokee paljastuksen oman toimintansa kautta, novelli on anekdoottinen (Leitch 1989: 132). Jos taas novelli päättyy paljastukseen, joka ei ole yhteydessä toimintaan, tai jos vain lukijat havaitsevat novellin tapahtumille selityksen antavan muodon, novelli on epifaninen (Leitch 1989: 132). Tämän tulkinnan mukaan *Lot 49* olisi siis epifaninen tarina, koska vain lukijoille selviää, mihin kirjan nimi ’*Lot 49*’ viittaa, kun taas Oedipa ei ole saavuttanut mitään varmuutta tapahtumien todenperäisyydestä. Leitch ottaa *Lot 49*:n myös itse esimerkiksi: Oedipa epäilee itseään vuoroin vainoharhoista, vuoroin hallusinaatioista ja istuu romaaninsa lopussa edelleen odottaen huutoa 49

(Leitch 1989: 141). Leitchin esimerkin mukaan *Lot 49* ei kuitenkaan ole anekdoottinen eikä epifaninen vaan epifanian kumoava, tai vain vaillinaisesti epifaninen tarina.

Lot 49:ssa nämä erilaiset lopetukset toimivat yhtä aikaa eri tasoilla. Lukijoille selviää yksinkertaisin pintatason mysteeri siitä, mitä 'Lot 49' tarkoittaa, ja siinä mielessä loppu on epifaninen. Oedipa saavuttaa vain suuremman epävarmuuden, mutta ei tietoa sisältävää paljastusta, niin että henkilöhahmojen tasolla tarina ei ole epifaninen. Anekdoottinen etsintänarratiivin juoni Tristeron mysteeristä ei ratkea, mutta juonen ratkeamattomuus ei mielestäni myöskään tee tyhjäksi tekstin anekdoottisia piirteitä. Käyttäessään romanttisia ja realistisia piirteitä yhdistelevää etsintäjuonta pastissimaisesti Pynchon mielestäni leikkii odotuksillamme mysteerin ratkeamisesta. Loppu on siis sekä vaillinaisesti epifaninen että vaillinaisesti anekdoottinen. Juonen ja tapahtumien lineaarisuuden osalta olen lukenut *Lot 49*:a anekdoottisena novellina, mutta ainakin sen lopetuksen kerronnallisissa ratkaisuisissa voidaan nähdä myös epifanisen novellin piirteitä. Lopetuksen osalta *Lot 49*:a ei ole mielestäni välttämätöntä yrittää määritellä tarkasti vain joko epifaniseksi tai anekdoottiseksi novelliksi; se voi olla jotakin niiden väliltä tai molempia. On muistettava, että jo Poen ja Hawthornen novelleissa yhdisteltiin romanttisen juonivetoisen ja realistisemman novellin piirteitä. R. C. Feddersen kirjoittaa, että aivan kuten Hawthorne ennusti modernistisen novellin vähemmän juonivetoisen rakenteen joissakin luonnoksissaan, myös Poe näytti meille eron juonellisen, ironisen tarinan ja kuvallisen, symbolisen tarinan välillä (Feddersen 2001: xxii–xxiii). Toisaalta 1960-luvun amerikkalaisen postmodernismin yksi piirre on ollut varhaisempien genrejen hyödyntäminen.

Leitchin tulkinta *Lot 49*:sta epifanian kumoavana tarinana voidaan sekin kyseenalaistaa, koska epävarmuudesta huolimatta Oedipa saavuttaa jotakin uutta tietoa. Vaikka epäselväksi jää, onko Tristero ollut todellinen ja mikä Piercen suhde järjestöön on ollut, Oedipa kuitenkin ymmärtää kuvan Amerikasta konformistisena yhden mielipiteen maana olevan valheellinen, ja että vaihtoehtoinen Amerika on olemassa. Kun Oedipa kulkee San Narcison rautateillä yöllä, hän ajattelee näitä vaihtoehtoisia elämäntapoja:

She remembered drifters she had listened to, Americans speaking their language carefully, scholarly, as if they were in exile from somewhere else invisible yet congruent with the creered land she lived in; and walkers along the roads at night, zooming in and out of your headlights without looking up, too far from any town to have a real destination (Pynchon 1996: 124–125).

Olipa *Lot 49* loppuratkaisultaan anekdoottinen, epifaninen tai epifanian purkava, sekä tilanteen ja lukijan huomion palauttaminen kehämäisesti alkuun että lopun signaalien yhtyminen ja kulkeminen kohti tuhoutumista tuottavat novellimaisen lopetuksen efektin. Siksi tilanne, johon Oedipa jää kirjan loppuessa, on niin keskeinen ja luettavissa nimenomaan genretulkinnan kautta. Toisin kuin Poen Roderick Usher tai lähes kaikki muut *Lot 49*:n henkilöahmot, Oedipa ei tuhoudu. Teksti jää ikään kuin kesken, ja se on mielestäni Pynchonin tarkoituksellinen, muotoon viittaavaa rakenne. Jos verrataan *Lot 49*:n lopetusta esimerkiksi ”The Fall of the House of Usheriin”, voidaan huomata, että molempien lopetus on suljettu, mutta eri tavalla. Kuten Gerlach oli esittänyt, Poen tarinoissa ei useinkaan jää lopussa epäselvyyttä siitä, mitä seuraa; tarina ei voi yksinkertaisesti enää jatkua pidemmälle. *Lot 49*:ssa näin ei kuitenkaan ole. Lukija voi kuvitella Oedipalle tapahtuvan mitä tahansa huutokaupassa: teksti päättyy odotukseen tulevasta, vaikka tarina ei ole päättynyt. ”Oedipa settled back, to await the crying of lot 49” (Pynchon 1996: 127). *Lot 49*:n tarinan loppuminen äkisti, ikään kuin liian aikaisin, juuri ennen viimeistä paljastusta, on selkeä genrekoodi, joka korostuu, koska keskeinen ongelma on lukijan edessä loppuun saakka.

Loppuratkaisu on ikään kuin äärimmilleen tyylielty: Oedipa asettuu kuuntelemaan huutokaupan alkamista, huutokaupan pitäjä Loren Passerine levittää kätensä, ovet salissa sulkeutuvat ja tilaisuus alkaa.

An assistant closed the heavy door on the lobby windows and the sun. She heard a lock snap shut; the sound echoed a moment. Passerine spread his arms in a gesture that seemed to belong to priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel. The auctioneer cleared his throat. (Pynchon 1996: 127.)

Juuri kun tapahtumat ovat saamassa ratkaisevan käänteen, Oedipa hahmona pakenee näköpiiristämme. Aiempi valojen sammumisen metafora tapahtuu nyt meille lukijoina konkreettisesti, kun huutokauppasali pimenee. Austin M. Wright on tutkinut novelleille usein erityislaatuista lopetusta, jota hän kutsuu nimellä *final recalcitrance*, lopetuksen vastustus. Wright selittää, että lopetuksen vastustus on taiteellisen ymmärtämisen este, joka johtuu lopetuksen ennaikaiselta näyttävästä sijoittumisesta. Se on siis keskeneräisyyden vaikutelma, joka vaatii lukijaa muistelemaan ja arvioimaan uudelleen lukemaansa tyydyttääkseen tarinaan tuottamansa eheyden odotuksen. (Wright 1989: 121.)

Loppu ei siis vastaa lukijan kysymyksiin, vaan herättää niitä lisää. *Lot 49*:n lopetuksessa eivät Oedipa eivätkä lukijakaan tiedä juuri enempää kuin alussa, mutta juuri se saa tekstin toimimaan

novellin kaltaisesti. Wrightin mukaan joycelaisessa epifanisessa lopetuksessa ainekset ovat kasaantuneet, millä on tapana nostaa suuria odotuksia (Wright 1989: 121). Tarinan äkillinen päätyminen ilman mitään selvää ennalta varoitettua perustetta voi Wrightin mukaan hämmentää meitä aluksi, mutta se pakottaa meidät etsimään yhtenäistä periaatetta, joka on tarpeeksi hienovarainen tuodakseen yksityiskohdat yhden vaikutusalan piiriin (Wright 1989: 121).

Toisin kuin Wrightin esimerkissä, *Lot 49*:n lopetus on kylläkin äkillinen, muttei niinkään yllättävä: lopun signaalit ovat olleet jo nähtävissä ennen varsinaista loppua. Wrightin mielestä lopetuksen vastustus liittyy novelleissa juuri niiden keskimääräiseen lyhyteen eli lyhyden efekti on keskittynyt loppuun (Wright 1989: 121). Wrightin väite ei kuitenkaan ole mielestäni täysin perusteltu, koska myös pidemmät tekstit voivat loppua äkillisesti. Toisaalta hänen mielestään lopetuksen vastustus on tyypillinen ainoastaan 1900-luvun novelleille, muttei sitä varhaisemmille, vaikka nekin ovat lyhyitä tekstejä. Wrightin termillä ei siis mielestäni ole tekemistä tekstin lyhyden tai pituuden kanssa, mutta se on joka tapauksessa kiinnostava tulkinnan väline myös *Lot 49*:n kannalta. Wright tarkastelee lopetuksen vastustusta nimenomaan rakenteellisena piirteenä, jolla on muotoa ja oman tulkintani mukaan siis myös genreä, uudistava tehtävä. Wright huomauttaa, kuinka Poen ja Brander Matthewsien päivistä saakka yhtenäisyys on ollut novellikäsittelyn luontainen piirre, vaikka valtavirtakritiikin mielestä teoksen yhtenäisyys ja orgaaninen kokonaisuus ovat taantumuksellisia, vangitsevia ja mystifioivia käsitteitä (Wright 1989: 115).

Muodon vastustus tekee kuitenkin myös muodollisesta yhtenäisyydestä joustavamman (Wright 1989: 116). Wright kirjoittaa, että jos hän tarkoittaa muodolla teoksen yksilöllistä eheyden periaatetta tai sellaisen periaatteen mahdollisuutta, voitiinpa sitä kuvailla tai ei, silloin muodon vastustus tarkoittaa yksinkertaisesti materiaalien tälle muodolle tarjoamaa vastustusta, kun se yrittää muokata materiaaleja (Wright 1989: 116). Wrightin esittämällä tavalla lopetuksen vastustuksella on siis ikään kuin kaksijakoinen tehtävä: toisaalta se hänen mukaansa määrittää novelligenreä ainakin tendenssinomaisesti, mutta samalla se myös yrittää vastustaa genren urautumista banaaliksi ja säännönmukaiseksi. Mielestäni *Lot 49*:n lopetuksessa on myös Wrightin kuvaamia lopetuksen vastustuksen piirteitä. Odottavaa tilaa ei seuraakaan selitys, vaan teksti päättyy äkisti. Näin *Lot 49*:n lopetus siis toisaalta sekä noudattaa novelleissa usein esiintyvää lopun vastustusta, koska mitään selvää ratkaisua keskeiseen ongelmaan juonen tasolla ei tule, mutta loppuratkaisun vastustuksessaan se myös haastaa anekdoottisen etsintänarratiivi-novellin muodon. Wrightin lopun vastustusta kuvaileva termi 'ennenaikainen' kuvaa hyvin myös *Lot 49*:n lopetusta. Loppu, joka tulee lukijan kannalta ikään kuin liian aikaisin, on mielestäni novelligenrelle tyypillisempi kuin romaanille.

Oedipan keskeinen ongelma jää pysyväksi olotilaksi, sillä vaikka Gerlachin mukaan ongelman ratkeamattomuuskin tuottaa koherentin ja valmiin lopetuksen, *Lot 49*:ssa ei ole kyse siitä. Tekstin katkeaminen tapahtuu ennen kuin voidaan edes tehdä päätelmiä keskeisen ongelman tai päämäärän saavuttamisesta tai saavuttamattomuudesta.

Tämä äärimmilleen viety ennenaikaisuus lopetuksessa kuvastaa mielestäni Pynchonin halua genretietoisuuteen. Novelli jättää keskeisiä asioita tietoisesti kertomatta, ja *Lot 49*:ssa se toteutuu kirjaimellisesti tekstin fyysisenä loppumisena. Charles E. May on kuvannut eroa romaanin ja novellin lopetuksen välillä niin, että realistisessa romaanissa tarina vaikuttaa jatkuvan ja jatkuvan, laajentuen jatkuvasti ulospäin, metonymisesti sisältäen kaiken mahdollisen ihmiskokemukseen kuuluvan. Modernissa novellissa taas vallitsee päinvastainen tiivistämisen vaikutelma. (May 1993: 369.)

Tekstillä on formaali lopetus genren tasolla, vaikka sillä ei ole lopetusta temaattisella tai juonen tasolla. Tämä kuitenkin säästää Oedipan tuhoutumiselta ja annihilaatiolta, sillä vaikka lukijoina voimmekin jäädä arvailemaan, mitä huutokaupassa tapahtuu, on *Lot 49*:n lopetuksessa mielestäni kuitenkin myös poemaiseen fiktion itsetuhoutumiseen pyrkimistä, vaikkakaan ei niin selvästi kuin ”The Fall of the House of Usherissa”. Tulkitsen, että myös Pynchonin tarinan tapahtumilla on päätepiste, jonka yli tarina ei voi enää jatkua. Tristeron mysteeri voi selvitä huutokaupassa Oedipalle tavalla tai toisella, mutta tämän jälkeen fiktio ei voi enää edetä. Toisin sanoen mysteerin selviäminen johtaisi myös koko tarinan sisäisen maailman romahtamiseen, koska teksti on suuntautunut niin voimakkaasti kohti loppua lopun signaalien yhdistyessä. Oedipan maailmassa Tristero ja sen arvoituksen selvittäminen sulkee sisälleen kaiken, jolloin sen ratkeamisen jälkeen ei ole enää jäljellä mitään.

Oedipa pohtii San Narcisossa tulevaisuuden mahdollisuuksiaan: jos Tristeroa ei ole olemassa, hän voi jatkaa elämäänsä ainoastaan vainoharhoihin päätyneenä muukalaisena. Joka tapauksessa Oedipan elämä ei voisi jatkua enää entisen kaltaisena.

For there either was some Tristero beyond the appearance of the legacy America, or there was just America and if there was just America then it seemed the only way she could continue, and manage to be at all relevant to it, was an alien, unfurrowed, assumed full circle into some paranoia (Pynchon 1996: 126).

Jo aiemmin eri vaihtoehtoja tarkastellessaan Oedipa on yrittänyt opettaa itseään ”breathe in a vacuum” (Pynchon 1996: 118). Ymmärrettyään tuntemiensa miesten kadonneen yksi toisensa jälkeen hän ajattelee olevansa jo tyhjiydessä: ”For this, oh God, was the void” (Pynchon 1996: 118). Lopullisuutta alleviivaa, että Oedipan kerrotaan lähtevän huutokauppaan ”with the courage you find you have when there is nothing more to lose” (Pynchon 1996: 126). Myös Gerlach tuo esiin, että 1900-luvun modernienkin novellien avoimilta vaikuttavat loppuratkaisut voivat olla sitä vain näennäisesti. Hän ottaa esimerkeiksi Joyce Carol Oatsin novellin ”Where Are You Going, Where Have You been?” (1966), sekä Truman Capoten novellin ”Miriam” (1944), joissa molemmissa hänen mielestään lukijoita ei rohkaista kuvittelemaan jatkoa vaan ymmärtämään, kuinka käsittämätön jatko olisi (Gerlach 1985: 121).

Pynchonin teoksessa teksti siis kulkee kohti annihilaatiota, mutta pelastuu siltä, koska loppu on novellimainen; äkillinen ja ennenaikainen. Samoin kuin Oedipa vastustaa jommankumman vaihtoehdon valitsemista, myös *Lot 49*:n lopetus vastustaa tekstin tulkitsemista kuulumiseksi selvästi joko varhaisempaan anekdoottisen tai modernistisen perinteen novelligenreen. Sillä vaikka teksti on loppua kohti suuntautunut ja hyödyntää Poen näkemystä eri lopun signaalien yhtymisestä, lopetuksen äkillisyys kuitenkin myös keskeyttää signaalien yhdistymisen. Tiivistys tässä muodossa – tiedon poisjättämisenä – kuuluu pikemminkin modernistiseen novelliin. Gerlach toteaa, että Poen ja Hawthornen novellit vaikuttavat tiiviiltä enemmänkin tunnelmansa kuin rajoitettujen ajankeston tai tilanteen takia (Gerlach 1985: 107).

Gerlachin lopun signaaleista keskeisen ongelman ratkaisun tai ratkaisemattomuuden lisäksi *Lot 49*:ssä aktivoituu myös antiteesin toteutuminen. Se on signaali, joka osoittaa lopetusta samalla sekä temaattisella että rakenteellisella tasolla. Gerlach määrittelee antiteesin toteutumisen laajassa mielessä liikkeeksi yhdestä ääripäästä toiseen. Lopetuksen antiteesin merkit ilmaisevat hänen mukaansa, että raja-aidat on luotu. (Gerlach 1985: 10.) Selvä antiteesin toteutuminen tapahtuu Oedipan hahmon kehityksessä ja hänen asenteessaan. Tarinan alussa hän on vain aviomiestään Muchoa hieman naurettavana pitävä vaimo, jonka nuoruus on sijoittunut aikaan, jolloin Yhdysvallat oli vielä vahvan yhtenäiskulttuurin maa. Kerronnan loppuessa lähes kaikki Oedipan varmoina pitämät faktat ovat kuitenkin muuttuneet epävarmoiksi, eikä hän itse voi siksi enää kuulua ”suuren mielipiteen” enemmistöön. Richard Pearce toteaa, että *Lot 49*:n loppuratkaisu antaa meille valmiin tunteen Oedipan kehityksestä karikatyyristä sankarittareksi; fonduepadon ääressä juopuvasta kotirouvasta businessnaiseksi, joka täyttää roolinsa Pierce Inverarityn jäämistön toimeenpanijana

(Pearce 1985: 147). Kertoja toteaa myös, että Oedipa ”stood between the public booth and the rented car, in the night, her isolation complete- -” (Pynchon 1996: 122).

Per Winther on kirjassa *The Art Of Brevity* arvioinut uudelleen Gerlachin esittelemiä lopun signaaleja ja huomauttaa, että antiteesin toteutuminen on itsenäisenä kategoriana ongelmallinen, koska kaikki muutkin Gerlachin nimeämät signaalit tavalla tai toisella luovat käsitteellisen antiteesin (Winther 2004: 60). Oedipan ollessa lopussa huutokaupassa yksin tuntemattoman edessä tilanne on palautunut tarinan alkuun, ja tämä kehämäisyys on Gerlachin mukaan yksi antiteesin toteutumisen muodoista (Gerlach 1985: 10). Winther kuitenkin katsoo, että kehämäisyys ei noudata antiteesin toteutumisen kaavaa (Winther 2004: 60), ja olen siitä hänen kanssaan samaa mieltä. Kehämäisyydessä palataan alkutilanteeseen, antiteesi taas muodostaa vastakohtan alun ja lopun välille. Wintherin mielestä Gerlachin tarkoittama kerronnallinen antiteesin toteutuminen tulee nimetä uudelleen esimerkiksi tunteelliseksi tai kognitiiviseksi täyskäännökseksi (Winther 2004: 60). Wintherin ehdottama täyskäännös esimerkiksi henkilöhahmon tunteissa tai asenteissa kuvaa hyvin Oedipan kehitystä, mutta *Lot 49*:n tulkinnan kannalta pidän Gerlachin antiteesin toteutumisen käsitetty myös sopivana.

Gerlachin mukaan antiteesin toteutumisen signaali on pohjimmiltaan spatiaalinen käsite (Gerlach 1985: 10). Palaamme siis edelleen kaikkien lopun signaalien yhdistymisen teemaan, kun toisaalta teksti esittää lukijalle lineaarisesti etenevän tiukan vastakohtan synnyn Oedipan alkutilanteen ja sen välillä, mitä hän saa matkallaan selville, ja toisaalta Tristero itsessään toistaa polarisaation liikkeen metaforana. Tristero on ”very like the Scurvhamite’s blind, automatic anti-God” (Pynchon 1996: 114). Narratiivinen liike ajassa ja tilassa yhdistyy ja peilaa siis teoksen yhtä pääteemaa, äärimmäisen vastakohtan syntyä. Oedipa ei lopulta edes tiedä, onko Tristero vapautuksen ja vaihtoehdon tarjoava hyvän edustaja vai vain kaoottinen voima, joka vastustaa mitä tahansa organisoitua järjestelmää. Keskeistä kuitenkin on, että Tristero on vastavoima yhteiskunnassa kulloinkin vallitsevalle järjestelmälle.

Deborah L. Madsen on tutkinut Pynchonin toiseuksia ja huomauttaa, että kerronnassa toiseus vaikuttaa tilallisuuteen, ajallisuuteen ja kausaalisuuteen (Madsen 2012: 146). Temaattinen ja rakenteellinen antiteesin toteutumisen signaali siis yhdistyvät, koska Tristero edustaa toiseutta, ja kerronnallisesti teksti etenee yhdestä ääripäästä toiseen. Vasta melko tarinan lopussa Oedipa selvittää Bortzin avustuksella Tristeron historian vaiheet ja sen nykytilan. Gerlachin mukaan antiteesin toteutuminen on lopun signaali, jolle tila ääripäiden välissä on merkityksetön (Gerlach

1985: 11). Tulkitsen Gerlachia niin, että vaikka väli kahden ääripään välillä olisi ajallisesti ja tilallisesti miten pitkä tai lyhyt tahansa, antiteesin täytyy toteutua nimenomaan tekstin lopussa; muutoin sillä ei ole merkitystä lopetuksen signaloijana. Ei siis ole itsestään selvää, että Oedipa saa tietää mikä Tristero on, tai mitä se edustaa – vaikkakaan ei sitä, kuinka todellinen Tristero on – vain hieman ennen huutokauppaa ja kerronnan päättymistä, koska vasta tällöin antiteesin toteutumisella on myös lopetusta signaloivaa voimaa. Esimerkiksi Genghis Cohen antaa Oedipalla tietoja Tristerosta juuri ennen huutokauppaa kiihtyvällä vauhdilla:

Genghis Cohen, once so shy, now seemed to come up with new goodies every other day – a listing in an outdated Zumstein catalogue, a friend in the Royal Philatelic Society’s dim memory of some muted post horn spied in the catalogue of an auction held at Dresden in 1923; one day a typescript, sent him by another friend in New York (Pynchon 1996: 118–119).

Ennen ratkaisevaa huutokauppaa Oedipa myös ymmärtää Tristeron laajuuden koko maan kattavana vastavoimana; hänen tarinan alussa tuntemansa Amerikka on saavuttavut äärimmäisen toiseutensa. ”If San Narciso and the estate were really no different from any other town, any other estate, then by that continuity she might have found the Tristero anywhere in her Republic- -” (Pynchon 1996: 124).

Mielestäni Gerlachin näkemykset siitä, että antiteesin toteutuminen on spatiaalinen signaali ja että väli ääripäiden välillä on merkityksetön, ovat hieman ristiriitaisia. Mielestäni antiteesin toteutuminen lopun signaalina *Lot 49*:ssa yhdistää novellin kaksi perinnettä; varhaisemman anekdoottisen ja modernistisen epifanisen, koska tila ääripäiden välissä on sekä ajallinen että tilallinen. Verratessaan novellia romaaniin kriitikot tuovat usein esiin kärjistyksen siitä, että novelli on tilallinen, kun taas romaani on ajallinen genre. Varsinkin epifanista novellia pidetään usein tilallisena, koska siinä aikaa ei juuri kulu eivätkä tapahtumat ole kausaalisia, vaan kyse on usein yhden hetken tai tunnelman kuvauksesta. *Lot 49*:ssa ajankesto on kuitenkin useita viikkoja, ja tapahtumat etenevät lineaarisesti ja kausaalisesti, kuten tyypillisessä anekdoottisessa novellissa. Tällaisenaan *Lot 49*:n ajankesto on kuitenkin mielestäni vielä niin lyhyt, että lukijan on helppo pitää mielessään alkutilanteen suhde lopputilanteeseen ja muodostaa kokonaisnäkemys.

William O’Rourke on kuvannut ajan ja tilan suhdetta novellissa ja katsoo, että pituuden käsite pitäisi korvata ajan ja tilan punoutumisena yhteen (O’Rourke 1989: 195). Ratkaisevaa ei ole hänen mukaansa lukemisen kesto vaan etäisyys lukijaan nähden (O’Rourke 1989: 195). Romaanin

kaikkien osien havaitseminen vaatii suurta etäisyyttä, siis enemmän aikaa, mutta novellissa niin ei ole: lukija on aina tarpeeksi lähellä nähdäkseen novellin kokonaisuudessaan (O'Rourke 1989: 195). O'Rourke kehottaa tarkastelemaan novellien alkulauseita, joissa niiden aika-avaruus-jatkumo yleensä paljastuu (O'Rourke 1989: 195). Hänen esimerkissään Hemingwayn novellin ”The Short Happy Life of Francis Macomber” ensimmäisen lauseen keskeinen katseenmitta on paljon lyhyempi kuin tämän romaanin *A Farewell to Arms* ensimmäisen lauseen. Jälkimmäisessä lukijaa pyydetään tarkastelemaan laajaa etäisyyttä aika-avaruudessa. (O'Rourke 1989: 196.) O'Rourken määritelmä on luultavasti liian rajaava ja sulkisi pois monia novelleja, mutta se tuntuu kuitenkin sopivan *Lot 49*:hin ja sen alkulauseeseen:

One summer afternoon Mrs Oedipa Maas came home from a Tupperware party whose hostess had put perhaps too much kirsch in the fondue to find that she, Oedipa, had been named executor, or she supposed executrix, of the estate of one Pierce Inverarity, a California real estate mogul who had once lost two million dollars in his spare time but still had assets numerous and tangled enough to make the job of sorting it all out more than honorary (Pynchon 1996: 5).

Pynchonin teoksen ensimmäisessä virkkeessä on hyvin lyhyt katseenmitta ja yhteenpunoutuneiden ajan ja tilan etäisyys lukijasta. Kyseessä on yksi kesäinen iltapäivä amerikkalaisessa lähiössä, ei pidempi ajanjakso tai laaja näkymä. Vaikka *Lot 49*:ssa tulee juonen tasolla esille voimakas tapahtumien lineaarinen ja temporaalinen eteneneminen, temporaalisuuteen yhdistyy myös spatiaalinen liike tilassa, koska antiteesin toteutuminen muodostaa tekstin alkuun ja loppuun ääripäät ja koska liike suuntautuu kohti lopun signaalien yhdistymistä sekä annihilaation teemoja. Oedipan matka on siis myös matka tilassa. Novellin lopetuksen kannalta antiteesin muodostamat polaariset ääripäät todella ovat ikään kuin janan päätepisteitä suoralla viivalla, koska kirjallisuuden lopetuksilla on laajempi yhteys visuaalisiin taiteisiin. Eyal Segal on tutkinut lopetuksia dekkarigenressä ja tuo esiin analogian narratiivisten tekstien lopetuksen ja maalaustaiteen välillä. Hän muistuttaa, että termit ’lopetus’ ja ’avoimuus’ ovat lähtöisin visuaaliselta alalta, eikä ole mitään mieltä puhua visuaalisen muodon ”lopusta”, toisin kuin sen lopetuksesta tai lopetuksen puuttumisesta. Spatiaalinen lopetus liittyy valmiuden ja pysyvyyden ominaisuuksiin, jotka ilmenevät visuaalisessa muodossa, jolla taas on merkittäviä yhtäläisyyksiä temporaalisten objektien, kuten narratiivisten tekstien, lopetuksen kanssa. (Segal 2010: 155–156.)

Suzanne Hunter Brown nojautuu myös maalaustaiteen esimerkkeihin ja esittää, että novellien lyhyys taivuttaa lukijat järjestämään teokset asetelmiksi paremminkin kuin peräkkäisiksi rakenteiksi (Hunter Brown 1989: 234). Hunter Brown huomauttaa, että maalauksetkin voivat sisältää kerrontaa

(Hunter Brown 1989: 236). Toisaalta havainnoija voi järjestää ”kertovan” maalauksen spatiaaliseksi rakenteeksi; vaikka taideteos – kuten maalaus – voi tuoda mieleen kertovan elementin, saatamme silti pitää tärkeämpänä sen staattista muotoa (Hunter Brown 1989: 236). Niinpä Hunter Brownin mukaan jopa kaikkein suurin kronologinen kerronta voi muotoutua lukijan mielessä uudelleen tavoilla, jotka pitävät kronologiaa tulkinnassa toissijaisina (Hunter Brown 1989: 239). Hunter Brown vetoaa novellien lyhyteen, mutta koska lyhyys on suhteellinen määre, pidän *Lot 49*:n tulkinnan kannalta parempana O’Rourken näkemystä novellin yhteen punoutuneiden ajan ja tilan etäisyydestä lukijaan nähden. Antiteesin toteutuminen lopun signaalina *Lot 49*:ssa siis auttaa meitä muistamaan tämän ajankeston ja tilan yhteisen etäisyyden meistä, koska alun turvallisuudesta ja tuttuudesta niin Oedipan asenteissa kuin tarinan maailmankuvassa on siirrytty lopussa epävarmuuteen ja tuntemattomaan. Antiteesin toteutuminen visuaalisena metaforana mahdollistaa myös kerronnan hahmottamisen spatiaalisena juonen vahvan lineaarisen, kronologisen etenemisen lisäksi.

Tarkastelen *Lot 49*:n loppua vielä Austin M. Wrightin lopetuksen vastustuksen ja etenkin sen yhden erityistyyppin, modaalisen epäyhtenäisyyden, kautta. Wrightin mukaan modaalisen epäyhtenäisyyden vastustuksessa vastustus syntyy ristiriidasta tekstin fiktiivisessä muodossa eli perimmäissä odotuksissa siitä, mihin fiktiivisen maailman koherenssi perustuu (Wright 1989: 127). Modaalinen epäyhtenäisyys voi ilmetä hänen mukaansa esimerkiksi yhteentörmäyksenä kahden ristiriitaisen selitysmallin välillä, kuten aavemaisina ja realistisina, psykologisina selityksinä Henry Jamesin ”The Turn of the Screw” -tarinalle, tai uskonnollisina ja realistisina selityksinä väkivallalle Flannery O’Connorin tarinoissa ”A Good Man Is Hard to Find” ja ”Greenleaf” (Wright 1989: 127). Modaalisen epäyhtenäisyyden muoto vaikuttaa siis leimaavan myös *Lot 49*:n lopetusta. Oedipalla on kaikkiaan neljä kilpailevaa selitystä hänen kohtaamilleen oudoille tapahtumille ja ihmisille:

Either you have stumbled indeed, without the aid of LSD or other indole alkaloids, on to a secret richness and concealed density of dream; on to a network by which X number of Americans are truly communicating whilst reserving their lies- -. Or you are hallucinating it. Or a plot has been mounted against you, so expensive and elaborate, involving items like the forging of stamps and ancient books, constant surveillance of your movements, planting of post horn images all over San Francisco, bribing of librarians, hiring of professional actors and Pierce Inverarity only knows what-all besides - -. Or you are fantasying some such plot, in which case you are a nut, Oedipa, out of your skull. (Pynchon 1996: 117–118.)

Mitään lopullista vastausta eivät Oedipa eivätkä lukijat saa siihen, ovatko Tristero ja vaihtoehtoinen WASTE-järjestelmä olemassa vai onko kaikki vain kuvitelmaa tai Oedipaan kohdistettua ilkivaltaa.

Tarinan moniselitteisyys, joka jää ratkaisemattomaksi, on usein tulkittu postmodernistiseksi piirteeksi, ja tulkitsen, että sellaisena myös Wright pitää modaalista epäyhtenäisyyttä. Hän ottaa esimerkeiksi John Barthin novellikokoelman *Lost in the Funhouse* (1968) sekä Robert Cooverin novellin ”The Magic Poker” (1969), joita hän pitää metafiktiivisinä (Wright 1989: 128). N. Katherine Hayles taas kirjoittaa että melkein kaikki, jotka ovat kommentoineet *The Crying of Lot 49*:a, ovat kommentoineet sen monitulkintaista lopetusta. Mysteerin tai ratkeamattomuuden tunne viipyy romaanissa senkin jälkeen, kun teoksen on lukenut monta kertaa. Haylesin mukaan monet lukijat pitävät viipyvää monitulkintaisuutta merkinä siitä, että *Lot 49* on postmoderni teksti. (Hayles 2003: 28.)

Tarinan moniselitteinen lopetus on siis tulkittavissa sekä postmodernistiseksi tyylipiirteeksi että myös novellille erityiseksi genrepiirteeksi. Wrightin näkemys modaalisesta epäyhtenäisyydestä novellin lopetuksen vastustuksen yhtenä erityismuotona tuo uuden näkökulman *Lot 49*:n lopetukseen. Totuus Tristerosta ei siis tyhjene mihinkään selitysmalliin, vaan erilaisten ristiriitaisten selitysten yhtäaikaisuus kuuluu sekä *Lot 49*:n rakenteeseen että tematiikkaan. Toisaalta Pynchon varoittaa lukijoita joko–tai-ajattelun sulkevuudesta, ja kerronta taas vastustaa minkään tietyn selityksen suosimista Oedipan tarinassa. Kuvaillessaan Robert Cooverin novellia ”The Babysitter” yhtenä esimerkkinä modaalisen epäyhtenäisyyden lopetuksesta Wright kirjoittaa, että tämän kaltaisissa tarinoissa vastustus ei koskaan lopulta ratkea vaan säilyy ristiriitana, joka täytyy sisällyttää kuvaukseen (Wright 1989: 128). Tämä kuvaa myös *Lot 49*:a. Toisaalta Cooverin novelli ja *Lot 49* eivät ole täysin vertailukelpoisia, koska niissä modaalinen epäyhtenäisyys toteutuu eri tasoilla; Cooverin tarinassa koko kerronnan ja rakenteen tasolla, *Lot 49*:ssa enemmänkin vain juonen tasolla.

5 Yhtenäisyys novellipiirteinä *Lot 49*:ssa

Piirre, joka vahvasti liittyy novelligenren määritelmiin ja joka määrittää myös *Lot 49*:a, on kerronnan yhtenäisyys tai totaliteetti. Edgar Allan Poe toi yhtenäisyyden käsitteen ensimmäisenä novelliteoriaan, ja se on siitä lähtien ollut merkittävä, vaikkakin kiistelty, genremäärite. Arvostelussaan Hawthornen *Twice-Told Tales* -kokoelmasta Poe esitti käsityksensä novellin yhtenäisyyden vaikutelmasta:

A skilfull literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accomodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. - - In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to be the one preestablished design. (Poe 1984: 572.)

Poe kirjoittaa samassa arvostelussa, että lähes kaikkien luokkien kokoonpanossa vaikutelman yhtenäisyys on tärkein (Poe 1984: 571). Poen tiukassa määritelmässä jopa joka sanan tulee ilmentää ennalta suunniteltua teemaa tai tunnelmaa. R. C. Feddersen kirjoittaa, että Poen näkemys ylittää pelkän yhtenäisyyden vaatimuksen korostaessaan yksityiskohtien tärkeyttä niiden suorassa tai epäsuorassa vaikutuksessa koko teokseen (Feddersen 2001: xix). Toisaalta Feddersen huomauttaa, että fragmentaarisuudesta huolimatta esteettinen koherenssi ja yhtenäisyys olivat kokonaisuuden lähteitä myös monille modernistisille kirjailijoille (Feddersen 2001: xxvi). Poe tarkoittaa yhtenäisyydellä sekä juonen että myös tunnelman yhtenäisyyttä. Arvostelussaan Edward Lytton Bulwerin romaanista *Night and morning* Poe kirjoittaa, että juonen yhtenäisyys on ”*that in which no part can be displaced without ruin to the whole*” (Poe 1984: 148). Poen yhtenäisyyskäsitteys on siis melko moniulotteinen; toisaalta se tarkoittaa koko teoksesta välittyvää yhtenäisyyttä ja toisaalta fiktion eri osien itsenäistä yhtenäisyyttä. Näin ymmärrettynä esimerkiksi juonen yhtenäisyys, jota Poe vertasi talon rakennukseen, vaikuttaa kuitenkin olevan ristiriidassa lineaarisen ja kausaalisen juonen kanssa.

Kuinka siis *Lot 49*, jonka olen juonen osalta katsonut olevan vahvasti lineaarinen, voi tuottaa yhtenäisyyden vaikutelman, jos yhtenäisyys vaatii pikemminkin staattista, kehämäistä muotoa, jossa aikaa ei kulu? Charles E. May katsoo blogiartikkelissaan, että novellin riippuvuus tiukasti kontrolloidusta rakenteesta enemmän kuin lineaarisesta juonesta ja mimeettisistä keinoista on ollut yksi sen keskeisistä esteettisistä piirteistä siitä asti, kunnes Poe omaksui Augustus Wilhelm

Schlegelin näkemyksen juonesta kokonaisuutena, josta yhtäkään osaa ei voi irroittaa vahingoittamatta kokonaisuutta (May 27.2.2009, "What Draws Some Writers to the Short Story? - -Barthelme and O'Connor"). Kuitenkin nykypäivän lukijoiden mielestä Poen ja hänen aikalaistensa novellit vaikuttavat luultavasti juonellisemmilta kuin useimmat modernistiset novellit. Feddersenin tuoman näkemyksen mukaan Poen ja Hawthornen tarinat noudattavat suurimmalta osin dramaattista juonen kehitystä näytelmän tapaan (Feddersen 2001: xx). Kausaalinen ja lineaarinen juoni ei siis ole vastakohta novellin yhtenäisyydelle, mutta Poella juoni liittyy tiiviimmin tarinan rakenteeseen ja aiheisiin, niin että fiktion kaikki osat tähtäävät kohti yhtenäisvaikutusta. John Gerlach muistuttaa, että ajallisesti edes Poen "The Fall of The House of Usher" ei kuvaa yhtä hetkeä, vaan talon tuhoutuminen vie ainakin viikon, ja Hawthornen "Roger Malvin's Burialin" ajankesto on jopa 18 vuotta (Gerlach 1985: 107).

Kuitenkin *Lot 49*:n kerronnassa viitataan toistuvasti ajankulun epämääräisyyteen, vaikka juoni on lineaarinen. Onkin mahdollista ajatella juonen lineaarista etenemistä paitsi ajassa myös tilassa. Ajan ja tilan novellimainen yhteenliittyminen tulee *Lot 49*:ssa esiin, kun Oedipa muistelee Meksikon matkaansa Piercen kanssa ja käyntiä Remedios Varon näyttelyssä. Varon taulu *Bordando el Manto Terrestre* saa Oedipan itkemään, koska taulu esittää tornin vankina olevia naisia, jotka vertautuvat Oedipan henkiseen vankeuteen keskiluokkaisessa Kinneretin lähiössä. Varon taulu on kuitenkin triptyykki, jota luetaan kerronnan tavoin vasemmalta oikealle, mutta jota samalla maalauksena tarkastellaan kokonaisuutena. Taulun tarkastelutapa toistaa *Lot 49*:n lukutapaa ja Oedipan roolia fiktiossa. Novellihahmona Oedipan matka on lineaarinen ja tilassa ja ajassa rajattu, mutta samalla Oedipa on myös pysähtynyt ja vangittu pysähtyneessä yhteiskunnassa. Varon taulu on siis paitsi teemansa kautta toisto Oedipan roolista yhteiskunnassa, mutta se on myös toisto tekstin rakenteesta, jossa aluilla ja loppuilla, lineaarisilla ääripäillä on novellissa suurempi merkitys kuin muissa tekstilajeissa.

Poen määritelmän mukaan yhtenäisyys riippuu tekstin pituudesta; liian lyhyt teksti typistyy pelkäksi epigrammiksi ja liian pitkä taas menettää tiiviytensä. "Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided" (Poe 1984: 572). Toisaalta voidaan myös ajatella, että yhtenäisyys ja tiiviys eivät johdu pituudesta, vaan että lyhyt mitta johtuu tiiviistä muodosta. Austin M. Wright tuo esiin, että Poen yhtenäisyyden vaade on näkynyt myöhemmissäkin novelliteoreetikoiden näkemyksissä esimerkiksi juuri lopetuksen tai lopun läheisyyden vaikutuksen tutkimuksissa (Wright 1989: 115). Gerlach katsoo, että novellin suuntaaminen kohti loppua mahdollistaa kirjailijan parhaiten saavuttavan halutun yhtenäisyyden. Siitä johtuva tiivistys

mahdollistaisi novelliin näin vaikutelman, joka on romaanissa saavuttamaton. (Gerlach 1985: 2.) Wright taas liittää yhtenäisyyden piirteen myös omaan novellimääritelmäänsä: hänen mielestään novellin on tapana olla voimakkaammin yhtenäinen kuin muiden lyhyiden kerronnallisten proosamuotojen (Wright 1989: 51). Wrightin mukaan yhtenäinen on tässä tapauksessa suhteellinen termi ja tarkoittaa, että osat toimivat monilukuisilla ja ekonomisilla tavoilla ja että niissä on vähimmäismäärä tuhlausta ja sattumanvaraisuutta (Wright 1989: 51). Hän ehdottaa, että jos yhtenäisyyden käsitettä vastustetaan, voitaisiin sitä kutsua intensiteetiksi (Wright 1989: 51).

On helppo ymmärtää, miksi Wright ehdottaa yhtenäisyyden kutsumista intensiteetiksi: yhtenäisyys terminä henkii uskriitiikin vanhahtavia käsityksiä arvottaa teoksia niiden sisäisen ykseyden perusteella ja halua löytää tämä ykseys teoksesta kuin teoksesta. Novellitutkimuksella onkin ollut ja on edelleen ristiriitainen suhde uskriitikkiin. Paul March-Russell kirjoittaa, että Cleanth Brooks ja Robert Penn Warrenin tunnettu uskriittinen tekstiopas *Understanding Fiction* (1943) ei edes keskity fiktion sinänsä vaan pelkästään novelleihin (March-Russell 2009: 82). Hän tuo myös esiin, että Poen arvio Hawthornen kirjasta oli jo antanut Brooksille ja Warrenille mallin työskentelyyn novellin kanssa ja että he tunnustavat velkansa Poelle korostamalla tiiviyyttä, muotoa ja yhtenäisvaikutelmaa (March-Russell 2009: 82). Myös Fredric Jameson päätyy strukturalismin ja formalismin kriittisessä katsauksessaan *The Prison House of Language* esittämään, että novelleilla ja kansantarinoilla on ajaton ja objektimainen yhtenäisyys (Jameson 1972: 73).

Kuitenkin yhtenäisyyden määreessä tulee ehkä enemmän kuin novelliin liitetyissä muissa genrepiirteissä esiin novellin ero romaaniin nähden. Mielestäni Charles E. May ja William O'Rourke ovat oikeassa tuodessaan esiin, että novellissa rakenne on keskeisessä roolissa, ehkä enemmän kuin romaanissa, ja siksi formalismia ei voida täysin erottaa novellitutkimuksesta. O'Rourke katsoo, että novellin teksti on sen rakennetta ja rakenne sen tekstiä (O'Rourke 1989: 194). May peräänkuluttaa myös yhtenäisyyttä katsoen, että novelleista ei tee eläviä se, että ne ovat täynnä metonymisiä yksityiskohtia arkitodellisuudesta, vaan että ne ovat yhtenäisiä taiteellisia kokonaisuuksia. May jatkaa, että rakenne on aina dominoinut uskottavuutta novellissa (May 1993: 369.) Etenkin uusformalistinen liike kirjallisuudentutkimuksessa on 2000-luvulla jossain määrin palauttanut kiinnostusta rakenteen kysymyksiä kohtaan.

Vaikka Poen hahmottelema yhtenäisyyden vaatimus on ollut äärimmäisen tiukka, se on kuitenkin toistunut useissa novellimääritelmissä, enkä pidä sen soveltamista Pynchonin *Lot 49*:n tulkintaan vääränä. Toisaalta on kyseenalaista, seurasiko Poe aina itsekään kurinalaisesti omaa vaatimustaan.

Suzanne C. Ferguson huomauttaa, että voisimme poistaa tai lisätä lauseen tai lauseita ”The Fall of the House of Usherista” muuttamatta sen teemaa tai laatua useimmille lukijoille (Ferguson 1994: 219). Mielestäni ei voida myöskään sanoa, että yhtenäisyys olisi tyyppillistä vain novelleille, mutta koska se määritelmässä useammin liitetään novelliin enemmän kuin muihin genreihin, pidän sitä novellitendenssinä, jonka tutkimista voi soveltaa myös *Lot 49*:hin.

Lot 49:ssa pyrkimys yhtenäisyyteen tulee kerronnassa esiin samanlaisena pastissimaisuutena ja keinon paisuttamisena kuin anekdoottisen etsintänarratiivin juonen seuraaminen. Sillä on siis genrestä tietoiseksi tekemisen ja sitä kommentoimisen tehtävä. Yhtenäisyys tulee *Lot 49*:ssa parhaiten esiin sen verkkomaisena rakenteena, jossa kaikki osat liittyvät toisiinsa. Matkallaan toimittamassa Piercen testamenttia Oedipa huomaa, että Pierce ja hänen perintönsä liittyvät kaikkeen, että Pierce liittyy Tristeroon ja että Oedipa itse näyttää liittyvän läheisesti paljastuviin tapahtumiin. Myös Oedipan tehtävän sijaintipaikat, San Narciso ja Etelä-Kalifornia, muodostavat teiden yhdistämän verkoston, jonka sisään ja ympärille levittäytyy WASTE-postijärjestelmä. Kaiken yhteenliittyminen *Lot 49*:ssa on piirre, jota on tulkittu erilaisista lähtökohdista käsin; sen on voitu nähdä ilmentävän tihenevää dekkarijuonta, fysiikan ja informaation tutkimuksen lainalaisuuksia tai yksinkertaisesti kerronnan postmodernia verkottuneisuutta. Itse tarkastelen yhtenäisyyttä kerronnassa rakenteen ja genren tasolla, koska yhtenäisyys mielestäni heijastaa novellimaisia piirteitä, mutta liittyy myös *Lot 49*:n teemoihin. Yhtenäisyys on *Lot 49*:ssa mielestäni myös yksi sen metafiktiivisimmistä piirteistä. Teksti kommentoi omaa fiktiivistä statustaan, nimenomaan novellina.

Joseph Conte kirjoittaa kirjassaan *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction* kaaoksen ja järjestyksen suhteesta postmodernissa ajassa ja kirjallisuudessa, jolloin ne eivät ole enää toistensa vastakohtia. Näkökulman muutos tapahtuu siinä, että epäjärjestyksen voidaan ajatella olevan lähtöisin järjestyksestä ja kaaoksen voidaan ajatella olevan hyvin ankaran järjestyksen lopputulos; prosessissa yhdestä tulee toinen (Conte 2002: 9). Conten näkemys mahdollistaa ajattelun, jossa novelliin liitetty yhtenäisyys, rakenteen voimakkuus ja suljettu systeemi eivät ole *Lot 49*:n tulkinnassa ongelmallisia. Onkin huomattava, että tekstin rakenteen ja sen samanaikaisen vastustuksen problematiikka tuli esiin jo Poen omissa tarinoissa. Scott Peeples on tuonut esiin, että vaikka Poe teoretisoi tarinaa suljettuna systeeminä, jossa joka sana osallistuu ennaltamäärättyyn yhtenäisvaikutelmaan, hänen omat novellinsa kuitenkin usein esittävät tilanteita, joissa suljettu tila tai täydellinen juoni on häiriintynyt, niin että tila ei ollutkaan suljettu, tai kuten ”Usherissa”, ruumis ei ollutkaan todella kuollut (Peeples 2004: 186).

Peeples esittää Poen novelleista väitteen, joka on mielestäni linjassa myös *Lot 49*:n sisäisen logiikan ja yhtenäisyyden kanssa: uudelleen ja uudelleen Poe kertoo meille, että kontrolli on vain illuusio, ja samalla hän kuitenkin vaatii, että fiktio itse säilyy kontrollin alaisena (Peeples 2004: 186). *Lot 49*:ssa toistuu rakenne, jossa teksti pyrkii yhtenäisyyteen, mutta samalla tämä yhtenäisyys kyseenalaistetaan ja osoitetaan epäilyttäväksi. Tämä rakentuneisuuden kaksijakoinen logiikka tulee esiin *Lot 49*:n keskeisessä entropia-metaforassa. Termodynamiikassa lämpötilanvaihteluilla tuotetaan energiaa. Jos lämpötila on suljetussa systeemissä tasaisesti jakautunut, energiaa ei voida synnyttää ja systeemi on saavuttanut maksimaalisen entropian. Mutta kuten John Nefastis Oedipalle selittää: ”As the Demon sat and sorted his molecules into hot and cold, the system was said to lose entropy” (Pynchon 1996: 72). Maxwellin demoni -ajatuskokeessa demoni siis järjestelee nopeammin ja hitaammin liikkuvia molekyyliä, niin että syntyy lämpötilan vaihtelua ja entropian määrä vähenee, jolloin energiaa voidaan luodaan ikään kuin tyhjästä. J. Kerry Grant on kirjassaan *Companion to the Crying of Lot 49 (2nd Edition)* selvittänyt demonin tekemän lajittelutyön ja entropian välistä suhdetta: jokainen prosessi, joka tuo systeemiin järjestystä, vähentää siten entropiaa, ja sitä demonin oletetaan osaavan tehdä (Grant 2008: 98). Kaksijakoisuus liittyy siis siihen, että vain luomalla järjestystä eli lajittelemalla molekyyliä demoni synnyttää uutta energiaa. Informaatiotieteeseen sovellettuna demonin lajittelu myös vähentää entropiaa ja tuo enemmän varmuutta. Vaikka voisi ajatella, että järjestys kahlitsee uusien ajatuksien syntyä, käykin päinvastoin: järjestyksen ja entropian vähenemisen kautta yhteiskunta ei ajaudu pelkkien samojen ajatusten ja arvojen hautomoksi.

Viittaukset järjestelmälliseen rakenteeseen tulevat esiin, kun Oedipa saapuu ensimmäistä kertaa San Narcisoon. Oedipan mielestä kaupunki näyttää järjestäytyneeltä pyörteeltä, joka muistuttaa häntä radion virtapiiristä: ”The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had” (Pynchon 1996: 14). Järjestäytynyt pyörre on itsessään paradoksi ja viittaa kokonaisvaikutelmaan, jonka teksti tuottaa. Oedipan mysteerikaupunki San Narciso kiertyy itsensä ympärille ja pysyy koossa herkän tasapainon varassa. Yhtenäisyyden vaikutelma näkyy myös siinä, että ”ordered swirl” viittaa jo *Lot 49*:n lopetukseen; se muistuttaa pyörremyrskyä, johon kaupunkia tarinan lopussa verrataan.

San Narciso was a name; an incident among our climatic records of dreams and what dreams became among our accumulated daylight, a moment’s squall-line or tornado’s touchdown among the higher, more continental solemnities – storm-systems of group suffering and need, prevailing winds of affluence (Pynchon 1996: 123).

Järjestäytynyt pyörre on metafora tekstin rakenteesta: mielestäni Pynchon haluaa kirjoittaa esiin *Lot 49*:n vahvan novellimaisen yhtenäisyyden, jonka sisällä, aivan kuten pyörremyrskyssä, kappaleet eivät välttämättä kuitenkaan ole harmoniassa. Oedipan pohdinta kaupungista pyörremyrskynä tarinan lopussa kertoo myös sisäistekijän epäilyksestä ja pettymyksestä yhtenäisyyttä kohtaan. Lopussa on selvinnyt, että Pierce on ehkä omistanut koko kaupungin, niin että koko Oedipan tuntema San Narciso on tiivistynyt yhteen pisteeseen, konkreettiseen poemaiseen novellin yksittäisefektiin, jossa Piercen perintö on koko Amerikka, mutta se ei ole kuitenkaan ratkaissut mitään ainakaan Oedipan osalta. ”But did it matter now if he’d owned all of San Narciso?” (Pynchon 1996: 123.) Tapahtumien ratkeamattomuus kaiken yhteenliittymisestä huolimatta kertoo mielestäni nimenomaan yhtenäisyyden käytöstä genreä kommentoivana keinona. Samoin myös San Narcison tekojärvi Lake Inverarity, jolle Oedipa, Metzger ja The Paranooids -yhtye kolmannessa luvussa ajavat, on maisemaltaan järjestäytynyt. Kertoja kuvailee sitä sanoilla ”the usual hieratic geometry” (Pynchon 1996: 37). Kerronnassa siis nousee esiin rakenteen esiintuonnin motiivi, joka vahvistuu, kun otetaan huomioon, että myös edesmenneen Piercen ammattina on ollut rakennuttaja ja kiinteistömoguli.

Charles E. May liittää yhtenäisyyden vaikutelman novellien myyttiseen todellisuudenkuvaukseen siten, että novellimuoto ilmaisee tiivistystä ja vaatii voimakasta keskittymistä narratiivisen kokemuksen totaliteettiin, koska se ottaa aiheekseen mysteerisen ja unenomaisen ilmenemisen (May 1994: 139). Mayn ymmärtämässä mielessä *Lot 49*:n yhtenäisyydellä on merkitystä myös temaattisella tasolla. On kiinnostavaa huomata, että niin May kuin myös Edward Mendelson johtavat molemmat jossain määrin tulkintansa uskontohistorioitsija Mircea Eliaden näkemyksistä. Eliade selitti uskonnollista kokemusta maailmasta kirjassaan *The Sacred and The Profane* (1957) jaolla pyhään ja profaaniin eli arkipäiväiseen. Mendelsonin uskonnollinen tulkinta *Lot 49*:sta nojaa tähän jakoon; hän puhuu yhtenäisyyden ja järjestyksen asteittaisesta paljastumisesta (Mendelson 2003: 12) ja katsoo, että kaikki *Lot 49*:ssa ottaa osaa joko pyhään tai profaaniin (Mendelson 2003: 16). May taas ottaa Eliaden tuekseen väitteelleen siitä, että lyhyt fiktio on niin sidoksissa kokemukseen pyhästä sekä myyttiseen käsitykseen, koska se sai ylläkkeen 1800-luvun alun romantiikasta (May 1994: 139). Novellin myyttinen todellisuus on siis ”todellisempi” kuin romaanin mimeettinen todellisuus. Sekä May että Mendelson molemmat käyttävät Eliaden kehittämää termiä hierofania, joka tarkoittaa pyhän ilmenemismuotoa.

Poella yhtenäisyys liittyy paitsi ennaltamäärättyyn ideaan, juoneen ja tapahtumapaikkaan myös ennen kaikkea tunnelmaan. Mielestäni *Lot 49*:sta välittyä myös vahva tunnelman yhtenäisyys, jota voidaan selittää rakenteen vanhalla anekdoottisella novellimuodolla, jossa romanttinen, myyttinen ja realistinen sekoittuvat. Yhtenäisyys voidaan ymmärtää *Lot 49*:ssa siis sekä kerronnan pyrkimyksiksi keinotekoiseen yhtenäisyyteen, kun asiat liittyvät toisiinsa outojen sattumusten kautta, mutta myös myyttiseksi tunnelmaksi, jossa romanttinen yliluonnollinen ja realistinen sekoittuvat Oedipan etsiessä vastausta Tristeroon. Kun Oedipa tapaa Metzgerin ensi kerran Echo Courts -motellissa, näytetään huoneen televisiossa yllättäen samaa elokuvaa, jossa Metzger on hetkeä aiemmin kertonut näytelleensä lapsena. ”On to the screen bloomed the image of a child of indeterminate sex, its bare legs pressed awkwardly together - -. ’That’s me, that’s me,’ cried Metzger, staring, ’good God.’” (Pynchon 1996: 18.) Metzgerin elokuvan näkyminen ruudulla ei ole kuitenkaan ainoa omituinen sattuma; elokuvan mainoskatkoilla ei myöskään mainosteta muita kuin Pierce Inverarityn omistamia yrityksiä. ”Now and then a commercial would come in, each time Metzger would say, ’Inverarity’s,’ or ’Big block of shares,’ and later settled for nodding and smiling” (Pynchon 1996: 26–27).

Kerronnan voidaan tulkita viittaavan myös melko suorasti ennaltamäärättyyn muotoon, kun rikkinäinen hiuslakkapullo lentää ilmassa: ”The can knew where it was going, she sensed, or something fast enough, God or a digital machine, might have computed in advance the complex web of its travel - -” (Pynchon 1996: 24). Oedipa ajattelee Jumalan tai jonkin digitaalisen koneen määrittäneen lakkapullon lentoradan ennalta; kuitenkin ajatus tuntuu viittaavaan tekstin rakennettuun luonteeseen. Kaikki tekstit ovat rakennettuja siinä mielessä, että niillä on tekijä, mutta kuten May on selvittänyt, novellissa tämä rakenteellisuus ja mekanistisuus esiintyvät voimakkaampana. Ilmassa lentävä lakkapullo on kuvio, joka toistaa pienoiskoossa tekstin rakennetta eli verkkoa, johon kaikki osat liittyvät yhdeksi kokonaisuudeksi.

Vielä selvemmin ennalta määrätty muoto tulee esiin, kun Oedipa San Franciscossa viettämänsä yön jälkeen vedetään mukaan hotellin kuuromykkien hiljaiseen tanssisaliin.

Each couple on the floor danced whatever was in the fellow’s head: tango, two-step, bossa nova, slop. But how long, Oedipa thought, could it go on before collisions became a serious hindrance? - - The only alternative was some unthinkable order of music, many rhythms, all keys at once, a choreography in which each couple meshed easy, predestined. (Pynchon 1996: 91.)

Oedipa uskoo, että pareilla täytyy siis olla jokin ennaltamäärätty koreografia, tai muuten ne törmäisivät toisiinsa. Tanssijoiden äänetön viesti ei kuitenkaan välity Oedipalle: ”Something they all heard with an extra sense atrophied in herself” (Pynchon 1996: 91). Oedipan suhtautuminen sisäisen järjestyksen olemassaolon mahdollisuuteen voidaan tulkita kahdella tavalla: joko hän on pettynyt, ettei kuule kuuromykkien musiikkia eikä siis kuulu heidän joukkoonsa, tai hän epäilee järjestyksen mielekkyyttä, koska uskoo sen johtavan törmäämisiin.

Oedipa alkaa huomata kaiken verkottuneisuuden, kun hän saa tietää WASTE-postista tavatessaan Mike Fallopianin The Scope -baarissa. Kaiken looginen yhteys vaivaa Oedipaa: ”That’s what would come to haunt her most, perhaps: the way it fitted, logically, together” (Pynchon 1996: 29). Oedipan ahdistus yhtenäisyydestä, jossa esiintulevat asiat tuntuvat liittyvän loogisesti jo olemassaoleviin, on linjassa sisäistekijän epäilyksen kanssa: teksti voi novellina ilmentää Poen vaatimaa yhtenäisyyttä, mutta liika pyrkimys yhtenäisyyteen voi tehdä siitä mekanistisen ja vangitsevan. Kun Oedipa menee teatteriin katsomaan *The Courier’s Tragedy* -näytelmää tarkoituksenaan selvittää, miten Piercen liiketoimet kuolleiden sotilaiden luista jauhetusta filteristä liittyvät näytelmässä esiintyvään samanlaiseen juoneen, hän sanoo Metzgerille: ”I don’t know. It just has me uneasy. The two things, so close.” (Pynchon 1996: 51.) Lake Inverarityn pohjalla on sotilaiden luita, samoin kuin Lago di Pietà -järven pohjalla on ollut toisen maailmansodan jälkeen kuolleiden sotilaiden luita ja myös näytelmässä kadonnut Faggion vartio löytyy järvestä. Tämä kerronnan upotus tai silmukka on paitsi outo sattuma myös yhtenäisyyden osoitus tavalla, joka on tyypillinen myös Poen näkemyksille novellimuodosta. Brian McHale puhuu oudoista silmukoista Pynchonin teksteissä: hänen mukaansa silmukoissa upotetut tai sisäkkäin asetetut maailmat ovat yhtenäisiä niitä kehystävän ensisijaisen maailman kanssa (McHale 2012: 106). Mary Rohrberger kirjoittaa myös samanlaisista oudoista silmukoista novellimääritelmänsä yhteydessä: hänen mukaansa novellissa, joka pohjautuu romanttiseen traditioon, lukijaa pyydetään sulkemaan ekstensionaalinen eli objektiiviseen todellisuuteen perustuva maailma pois mielestään ja tarkastelemaan selittämättömien outojen silmukoiden mystistä maailmaa, eräänlaista alamaailmaa (Rohrberger 2004: 6). Postmodernistinen määritelmä ja novellimääritelmä ovat siis lähellä toisiaan *Lot 49*:ssa. Kerronnan sisäkkäiset kerrokset liittyvät sekä yleisesti novelliin Rohrbergiä mukaillen että myös erityisesti yhtenäisyyteen siten, että Poelle tärkeää oli nimenomaan se, mikä upotetaan tekstin sisään, ei se, mikä jää tekstin ulkopuolelle lukijan pääteltäväksi, kuten modernistisessa novellissa.

Robert Luscher kirjoittaa, että Poe vaati, että kaikki, minkä kirjailija laittaa tarinan sisään, tulee johtaa kohti yhtenäisvaikutusta (Luscher 1989: 152). Kerronnan sisäkkäiset tasot ja toisiinsa

upotetut maailmat ovat toistuva motiivi *Lot 49*:ssa, ja mielestäni niiden voidaan tulkita tuovan esiin rakenteen novellimaista muotoa. Suljetussa rakenteessa tiiviys kasvaa, ja sitä Pynchonin teksti simuloi jatkuvilla sisäkkäisillä maailmoillaan. Veden sisällä suljettuna olemisen metafora korostuu, koska Oedipa ja Metzger ovat näytelmää katsoessaan konkreettisesti tankin (The Tank Theater), siis vesisäiliön tai akvaarion sisällä. Myöhemmin Oedipalle selviää, että Pierce oli omistanut myös The Tank -teatterin. Yöllä San Franciscossa Oedipan nähdessä WASTE-symboleja joka puolella hän näkee lentokentällä myös pojan, joka ”planned to slip at night into aquariums and open negotiations with the dolphins” (Pynchon 1996: 85). Akvaarion sisään meneminen toistaa tulkintani mukaan vaikutusta, jonka teksti synnyttää: reunoiltaan suljettu akvaario sulkee sisäänsä koko tekstin.

Saman teeman kautta Oedipan ja näytelmän ohjaajan Dribletten välille syntyy yhteys, kun molempien silmiä kuvaillaan säiliöiksi, jotka säilyttävät kyyneliä. Oedipa huomaa, että Dribletten silmiä ympäröi ”an incredible network of lines, like a laboratory maze for studying intelligence in tears” (Pynchon 1996: 52). Yhteenliittynyt verkosto toistuu siis motiivina tekstin rakenteesta Dribletten silmien ympärillä, mutta se muodostaa myös suljetun labyrintin kyynelille, kuten Oedipan pallomaiset aurinkolasit olivat sulkeneet hänen kyyneleensä sisäänsä Remedios Varon näyttelyssä Piercen kanssa. ”For a moment she’d wondered if the seal around her sockets were tight enough to allow the tears simply go on and fill up the entire lens space and never dry” (Pynchon 1996: 13). Toisaalta koko Tristeron seuraajakunta WASTE-postin käyttäjineen on upotettu Oedipan tuntaman yhteiskunnan sisään, ei sen ulkopuolelle. Oedipa pohtii San Franciscossa vaeltamansa yön jälkeen: ”Since they could not have withdrawn into a vacuum (could they?), there had to exist the separate, silent, unsuspected world” (Pynchon 1996: 86).

Sisäpuolen ja ulkopuolen tematiikka laajenee *Lot 49*:ssa upotetuista maailmoista koskemaan koko tekstin rakennetta ja teemaa. Scott Peeples kirjoittaa, että Poe selkeästi rinnastaa näkemyksensä universumista teoriaansa novellista suljettuna järjestelmänä (Peeples 2004: 187). Oedipa on epävarma omasta tilanteestaan: onko hän sisällä vai ulkopuolella ja suhteessa mihin? Oedipa on ulkopuolinen oman aikansa kulttuurista, niin sen radikaalista yliopistoliikehännästä kuin lähiöiden Tupperware-kutsuistakin. Mutta hän on myös ulkopuolinen WASTE-postijärjestelmän käyttäjäkunnasta. Samalla hän on kuitenkin vangittu entisen elämänsä rakenteisiin eli näkemänsä maalauksen torniin. Oedipan Tristero-etsintä voidaankin tulkita yritykseksi päästä sisään siihen yhteisöön, johon hän tuntee kuuluvansa. Kun Oedipa kohtaa vanhan merimiehen, joka pyytää tätä postittamaan kirjeen WASTE-postissa merimiehen puolesta vaimolleen, Oedipa ajattelee miehen kokemaa juoppohulluutta eli delirium tremensia ja metaforaa, jonka kirjaimet DT muodostavat.

Metaforassa ilmenee sama sisä- ja ulkopuolen vastakkaisuus: ”The act of metaphor then was a thrust at truth and a lie, depending where you were: inside, safe, or outside, lost. Oedipa did not know where she was.” (Pynchon 1996: 89.) Metaforan sisällä oleminen merkitsee siis turvassa olemista. Pynchon luo kiinnostavan vertauksen siitä, että kielikuvan sisältämä todellisuus olisi tässä tapauksessa tulkintani mukaan todellisempi tai ainakin turvallisempi kuin todellisuus, jota se kuvaa. Oedipan pohdinta siitä, että metaforan eli keinotekoisien kielikuvan, sisäinen maailma merkitsee turvaa, vaikuttaa liittyvän näkemykseen tekstistä suljettuna ja rakennettuna fiktiona, jossa rakentuneisuus tuodaan esiin. Oedipa ei tiedä, onko hän metaforan sisällä vai ulkona.

Kuitenkin *Lot 49*:ssa nousevat toistuvasti esiin myös viittaukset sen olemukseen suljettuna maailmana, joka novellimaisena muotona on selvästi rajattu. Kun Emory Bortz puhuu kuolleesta Randy Driblettestä, hän sanoo, ettei kukaan muu hänen tuntemansa ollut niin lähellä ”the microcosm of that play” (Pynchon 1996: 105). *The Courier’s Tragedy* -näytelmä rinnastuu siis mikrokosmukseen, joka on paitsi muuta tekstiä heijastava mise en abyme -rakenne myös oma itsenäinen, suljettu maailmansa. Juuri Driblette oli verrannut näytelmän maailmaa suljettuun universumiin: ”I’m the projector at the planetarium, all the closed little universe visible in the circle of that stage is coming out of my mouth- -” (Pynchon 1996: 54). Vaikka Driblette esittää vastustuksensa tekstiä ja sanoja kohtaan, halullaan kontrolloida näytelmää hän kuitenkin samalla vahvistaa mielestäni kerronnan välittämää näkemystä tekstistä suljettuna, rakennettuna ympäristönä. Poemainen kaksijakoinen suhtautuminen rakennettuun tekstiin tulee esiin, kun Driblette epäilee sanoja, mutta toisaalta haluaa itse järjestää ne haluamaansa muotoon. Laajemmin ymmärrettynä sama suhtautuminen koskee myös Tristeroa; toisaalta Tristero on vastavoima ja alakulttuuri, mutta samalla se on myös mekanistinen organisoija, joka hallitsee ehkä Oedipaakin. Emory Bortzin kertoman mukaan puritaaninen scurvhamiitti-lahko oli pitänyt maailmansa tuntematonta voimaa Tristerona, joka ”kept the non-Scurvhamite universe running like clockwork” (Pynchon 1996: 108).

Ollessaan Piercen perinnön ja Tristero-verkoston ympäröimänä myös Oedipa haluaa tuntea olevansa itse kontrollissa: ”She would give them order, she would create constellations- -” (Pynchon 1996: 63). Oedipan halussa järjestykseen ja ”tähtikuvioiden luontiin” heijastuu mahdollisuus tulkita *Lot 49*:a novellimaisena rakenteena, koska siinä näkyy paitsi pyrkimys muotoon, joka rajattuna upottaa kaiken sisäänsä, myös novellin perimmäiseen haluun genrenä luoda illuusio järjestyksestä. Charles E. May selittää blogiartikkelissaan novellin halua järjestyksen luomiseen Sigmund Freudin kirjassaan *Beyond the Pleasure Principle* esittämän tunnetun Fort/Da-esimerkin kautta. Fort/Da-peli oli Freudin lapsenlapsen leikki, jossa tämä toistuvasti heitti lelun pois

itsestään samalla huutaen jotakin, minkä Freud tulkitisi tarkoittavan fort tai da, suomeksi ”poissa” ja ”täällä”. Fort/Da-leikki on tulkittu vauvan yritykseksi hallita tilannetta, jossa vanhempi poistuu tämän luota. May vertaa Fort/Da-leikkiä novelliin: hänen mielestään novelli toistaa taiteellisen mielihalun perimmäisintä motivaatiota – Fort/Da:ta – halua luoda kuvaa järjestyksestä (May 24.9.2012, ”Is the Short Story an Obsessive, Unnatural Form?”). Koska halu järjestyksen luontiin tulee *Lot 49*:n kerronnassa näin vahvasti esiin, on se mielestäni perusteltua tulkita ilmaukseksi tekstin novellimaisuudesta.

Kuten olen tuonut esiin, Oedipan yökävely-jakso San Franciscossa on ikään kuin novelli novellin sisällä, joka muodostaa äärimmäisen pastissin anekdoottisesta etsintänarratiivi-novellista Hawthornen ”Young Goodman Brownin” tyyliin. Oedipa kulkee unenomaisen aavemaisen kaupungin läpi itsekin yliluonnollisilta vaikuttavilla voimilla saaneena; näkymättömänä ja vahingoittumattomana. Tässä jaksossa korostuu myös yhtenäisyyden vaikutelma, kun kaikki, mitä Oedipa yöllä näkee ja kuulee, liittyy Tristeroon, jonka hän taas ymmärtää liittyvän Pierceen. ”The dead man, like Maxwell’s Demon, was the linking feature in a coincidence. Without him neither she nor Jesús would be exactly here, exactly now.” (Pynchon 1996: 83.) Samalla kerronnassa nousee esiin ennaltamäärätyn rakenteen olemassaolon mahdollisuus.

She was meant to remember. She faced that possibility - -. She touched the edge of its voluptuous field, knowing it would be lovely beyond dreams simply to submit to it; that not gravity’s pull, laws of ballistics, feral ravening, promised more delight. She tested it, shivering: I am meant to remember. Each clue that comes is supposed to have its own clarity, its fine chances for permanence. (Pynchon 1996: 81.)

Oedipa koettelee fiktion rajoja. Hän on tullut tietoiseksi rakenteesta, olipa se sitten Piercen jälkeensä jättämä salajuoni tai vielä syvemmällä tasolla fiktiivisen novellimaisen rakenteen esiintuleminen. Jo aiemmin Oedipa on pohtinut, oliko Piercen tarkoituksena jättää ”an organized something behind” (Pynchon 1996: 56). Vaikka Oedipa ajattelee johtolankoja, kyseessä ei kuitenkaan ole dekkarirakenteen piirre, koska Oedipa ei selvitä pelkästään ulkoisia vihjeitä, vaan ennaltamäärätyt vihjeet kohdistuvat häneen itseensä. Huomiota herättää Oedipan ambivalentti suhtautuminen rakenteen paljastumiseen; toisaalta hän pitää tästä mahdollisuudesta, toisaalta epäilee sitä. Myöhemmin postitorvikuvion näkeminen on hänestä ”malignant, deliberate replication” (Pynchon 1996: 85). Tämä voidaan ymmärtää niin, että mitä selvemmin rakentuneempi Oedipan todellisuus on, sitä enemmän hän on myös itse vankina fiktion ennaltamääräämässä roolissaan novellimuodon sisällä pakonomaisesti toimivana hahmona. Oedipan tuskastuminen

Tristero-verkon ympäröimänä olemiseen voi johtua myös siitä, että hän oli päättänyt vain ajelehtia läpi yön, mutta päätyi siitä huolimatta huomaamaan rakenteen voimakkuuden. The Greek Way -baarissa Oedipa oli yrittänyt ”fight out of the human surge, before recalling how she had decided to drift tonight” (Pynchon 1996: 76).

Myyttisen ja yliluonnollisen tunkeutuminen arkitodellisuuteen, joka *Lot 49*:ssa tuottaa tunnelman yhtenäisyyden, tulee esiin myös, kun Oedipa ja Metzger katsovat teeveetä. Oedipa näkee mainoksen Piercen rakennuttamasta Fangoso Lagoons -asuinalueesta ja hämmentyy: ”Some immediacy was there again, some promise of hierophany: printed circuit, gently curving streets, private access to the water, Book of the Dead...” (Pynchon 1996: 20). Kuolleiden kirja yhdistyy kuolleeseen Piercen ja kuolleen ilmestymiseen aaveena elävien joukkoon. Sisäistekijä vaikuttaa viittaavan Metzgerin suulla Piercen, kun Metzger ilmaisee turhautumistaan Oedipan halusta jäädä puhumaan Randolph Dribletten kanssa *The Courier’s Tragedyn* jälkeen. Metzgerin mielestä Oedipa haluaa ”herättää aaveet” (Pynchon 1996: 51). Pierce on siis selittämätön romanttinen ja yliluonnollinen hahmo postmodernissa tarinassa. Samoin yliluonnolliseen viitataan kerronnassa, kun Oedipa kaatuu maahan Metzgerin viereen, ja kaikki jäykkyys valuu hänestä pois ”like a mythical fluid” (Pynchon 1996: 27). Vanhemman ja uudemman genren sekoittuminen toisiinsa on yhtäläinen piirre sekä 1800-luvun novellissa että myös postmodernismissa, vaikka jälkimmäisessä genrejen sekoittuminen on kuitenkin usein tietoista. May antaa esimerkin romanttisista hahmoista realistisessa tarinassa. Siirtymälle romanssimuodosta novellimuotoon 1800-luvulla on tunnusomaista todellisten ja epätodellisten hahmojen yhdistely samassa tarinassa. Esimerkiksi ”todellinen” kertoja ei pysty selittämään epätodellista Bartlebya Melvillen kuuluisassa tarinassa ja Poen tunnetuimmassa tarinassa ”todellinen” kertoja ei pysty sopeutumaan Roderick Usherin idealisoituun epätodellisuuteen. (May 1993: 369.)

Paljon myöhemmin Oedipan tavatessa Jesús Arrabalin, tämä kutsuu Pierceä ihmeeksi:

’You know what a miracle is. Not what Bakunin said. But another world’s intrusion into this one. Most of the time we coexist peacefully, but when we do touch there’s cataclysm. - - But your friend, unless he’s joking, is as terrifying to me as a Virgin appearing to an Indian.’ (Pynchon 1996: 83.)

Arrabalista Pierce on kauhistuttava, koska hän ei täysin kuulu Oedipan eikä Arrabalin maailmaan, vaan on todellakin myyttisen romanttisen perinteen hahmo. Mendelson katsoo, että puhuessaan politiikasta Arrabalin kieli vaihtuu uskonnolliseksi kieleksi (Mendelson 2003: 23), mutta mielestäni

Piercen hahmoa selittää paremmin genretulkinta hänestä myyttisenä ja romanttisena anekdoottisen novellimuodon hahmona enemmän kuin uskonnollisena hahmona. Yliluonnollisen ilmeneminen arkitodellisuudessa vaikuttaa myös Oedipan elämään, kun kertoja kuvailee häntä entisen elämänsä tornissa vankina pitävää voimaa taiaksi, joka on ”anonymous and malignant, visited on her from outside and for no reason at all” (Pynchon 1996: 13).

Samoin kuin Pierceä kuvaillaan ihmeeksi, joka on lähtöisin toisesta maailmasta, myös Tristero-vihjeet tulevat Oedipalle ikään kuin toisesta myyttisestä todellisuudesta, joka elää upotettuna arkiseen yhteiskuntaan. Kun Oedipa tutkii postimerkkiväärennöksiä Genghis Cohenin luona, hän ajattelee, että merkkien näkeminen vertautuu epileptiseen kohtaukseen, josta muistaa aina vain merkitsijän, muttei sitä, mitä se merkitsee. ”She could, at this stage of things, recognize signals like that, as the epileptic is said to – an odour, colour, pure piercing grace note sounding his seizure” (Pynchon 1996: 66). Kyseessä on taas hetkellinen realistisen ja romanttisen todellisuuden sekoittuminen, etenkin, kun viesti tai totuus jättää jälkeensä vain ”an overexposed blank when the ordinary world came back” (Pynchon 1996: 66). Epileptinen kohtaus rinnastuu myyttiseen maailmaan, johon Oedipa Tristero-vihjeen löydettyään hetkellisesti joutuu. Tämä kuvaa hyvin *Lot 49*:n tunnelman yhtenäisyyttä, jossa Tristeroon ja Pierceen liittyvät paljastukset ovat kerronnassa arkitodellisuudelle jossain määrin selittämättömiä Oedipan muuten tavallisessa ympäristössä.

Myös *Lot 49*:n keskeismetafora, Nefastiksen Maxwellin demoni -laite, joka ehkä pystyy luomaan energiaa tyhjästä, kun demoni sensitiivisen auttajan avulla lajittelee kuumia ja kylmiä molekyylejä, on yliluonnollinen ja mystinen. Entropian käsite ja James Clerk Maxwellin kehittämä Maxwell’s Demon -ajatuskoe eivät itsessään ole arkitodellisuuden vastaisia, mutta romanttisen ja realistisen aineksen sekoittuminen tapahtuu, kun Nefastis uskoo, että demoni-metafora on muuttunut materiaaliseksi todellisuudeksi. ”Entropy is a figure of speech, then,’ sighed Nefastis, ’a metaphor. It connects the world of thermodynamics to the world of information flow. The Machine uses both. The Demon makes the metaphor not only verbally graceful, but also objectively true.” (Pynchon 1996: 73.) Nefastis väittää Oedipalle, että keskittymällä Clerk Maxwellin kuvaan laitteessa sensitiivinen ihminen voisi tulkita demonin viestin ja siten auttaa tätä lajittelussa ja energian luonnissa. Yliluonnollinen todellisuus tunkeutuu reaalityodellisuuteen: ”On the secular level all we can see is one piston, hopefully moving” (Pynchon 1996: 72). Nefastiksen laite jää kuitenkin kerronnassa selittämättömäksi. Oedipa ei saa laitetta toimimaan, eikä hän tiedä, johtuuko se siitä, että kaikki on vain Nefastiksen kuvitelmaa vai siitä, ettei hän ole laitteen vaatimuksen kaltaisesti sensitiivinen.

Elizabeth Jane Wall Hinds on tulkinnut, että *Lot 49*:n monet sanaleikit saavat yliluonnollisen merkityksen, joilla ne vastustavat yhteiskunnan kulkemista kohti samuutta, termodynamiikan mukaan siis kohti lämpökuolemaa (Wall Hinds 2000: 23–40). Wall Hindsin mukaan kahdenlaisen entropian yhdistyminen tarkoittaa myös toista, ei-sattumanvaraista luentaa näistä entropian lajeista, jolla on yliluonnollinen vaikutus mutta jota ei ole luotu yliluonnollisesta suunnitelmasta käsin (Wall Hinds 2000: 35). Wall Hinds katsoo, että sanaleikit voivat ylläpitää eräänlaista yliluonnollista ontologiaa, jossa sanominen tekee asian todeksi (Wall Hinds 2000: 36). Wall Hinds ei kuitenkaan pidä yliluonnollisen ilmenemistä *Lot 49*:ssa genrepiirteenä.

R. C. Feddersen huomauttaa, kuinka Mary Rohrberger on kirjassaan *Story to Anti-Story* tuonut esiin, että liian vähän huomiota on kiinnitetty erääseen Poen *Twice-Told Tales* -arvostelussaan esittämään näkemykseen, joka liittyy teoksen yhtenäisyyteen (Rohrberger 1979, Feddersenin mukaan 2001: xix). Kirjoittaessaan lyhyesti Hawthornen esseistä ennen kuin käsittelee tämän tarinoita, Poe mainitsee, että ”a strong under current of *suggestion* runs continuously beneath the upper stream of tranquil thesis” (Poe 1984: 571). Tämän tekstistä jatkuvasti välittyvän vihjauksen tai vivahduksen voidaan käsittää koskevan myös Poen näkemystä novellin yhtenäisyydestä. Mielestäni tekstin esittämä vihjaus sen yhtenäisvaikutelmasta kuvaa myös *Lot 49*:n Tristeron ja Piercen esittämistä kerronnassa ja tarinan sisäisessä maailmassa. Kuvaavaa on, että kun Oedipa viimein löytää WASTE-postilaatikon, se sijaitsee ”in the shadows” (Pynchon 1996: 89). Tekstin rakenne sekä sen maailma imitoivat toisiaan Tristeron suhteen, kun sekä kerronnassa että Oedipan maailmassa vain vähittäisiä tietoja Tristerosta nousee kerrallaan esiin. Tästä huolimatta Tristeroon ja kuolleeseen Piercen viittaavat merkit sekoittuvat kaikkeen Oedipan tuntemaan.

Vihjaus, josta lukija tulee tietoiseksi, nousee esiin, kun Oedipa tutkii Genghis Cohenin esittelemiä postimerkkiväärennöksiä. Ne eivät kuitenkaan ole varsinaisia väärennöksiä eli yrityksiä saada merkit vaikuttamaan aidoilta, vaan Tristero-organisaatio on tietoisesti lisännyt olemassa oleviin merkkeihin pieniä virheitä ikään kuin koodeiksi niille, jotka tietävät niitä etsiä. Oedipa löytää Cohenin esittelemistä postimerkeistä mm. kuvia hiljennetyistä postitorvista. Cohenkaan ei ymmärrä merkkien tarkoitusta: ””Why put in a deliberate mistake?’ he asked - -” (Pynchon 1996: 67). ”I’ve come up so far with eight in all. Each has an error like this, laboriously worked into the design, like a taunt. There’s even a transposition – US *Potsage*, of all things.” (Pynchon 1996: 67.) Virhe, joka on työläästi muokattu kuvioon, on metafora Oedipan maailman läpäisevästä, vaikkakin piilotetusta

vaikutuksesta. Samalla se on tekstin tietoisuutta itsestään rakentuneisuutta korostavana, novellimaisena muotona.

Samankaltainen tietoisuus nousee esiin Oedipan yrittäessä jäsenellä tietojaan Metzgerin kanssa The Scopessa. Oedipa oli päättänyt tulla baariin ”also because of other revelations; because it seemed that a pattern was beginning to emerge, having to do with the mail and how it was delivered” (Pynchon 1996: 61). Ilmaus on ikään kuin sisäistekijän tarjoama lukutapa tai lukuohje lukijalle. Samoin kuin Oedipa yrittää jäsentää vihjeitä Tristerosta ja löytää vastauksen sen mysteeriin, myös teksti tuntuu tarjoavan näkyväksi lukutapaa, jossa voimakas rakenne hallitsee tekstiä. Postiverkoston muodostama kaikkialle levittyvä kuvio taas toistaa tekstin verkkomaista yhtenäisyyttä. Samoin kuin *Lot 49*:n kerronnassa asiat ja tapahtumat liittyvät toisiinsa verkostoksi Oedipan ympärille Piercen ja Tristeron kautta, myös tarinan maailmassa Tristero ja WASTE-posti yhdistävät koko valtion laajuisen joukon ihmisiä kommunikaatioverkoksi. Kun Oedipa pohtii eri mahdollisuuksia Tristeron todenperäisyydestä, yksi vaihtoehdoista on, että hän on todella törmännyt ”on to a secret richness and concealed density of dream; on to a network by which X number of Americans are truly communicating whilst reserving their lies- -” (Pynchon 1996: 117–118). Tulkitsen, että tätä lausumaa voi lukea kuvauksena itse tekstin muodosta: ilmaisuina verkosto sekä unen kätkeyty tiiviys viittaavat tekstin tietoisuuteen itsestään muotona, jossa on novellimaisia piirteitä. Verkostoituneisuus, unimaisuus ja tiiviys liittyvät kaikki sekä novellin luomaan yhtenäisyyteen että sen todellisuuskuvaukseen, joka ei yritä peittää omaa keinotekoisuuttaan.

Vielä selvemmin tekstin rakentuneisuus osoitetaan, kun Oedipa kuvaa mahdollisia selityksiä Tristeron mysteeriin ”symmetrisiksi” mahdollisuuksiksi: ”Those, now that she was looking at them, she saw to be the alternatives. Those symmetrical four.” (Pynchon 1996: 118.) Brander Matthews oli selittänyt omassa novelliteoriassa nimenomaan novellin juonta symmetriseksi rakenteeksi, mutta Oedipan vaihtoehdot eivät ole juonen tasolla symmetrisiä eli juoni ei käsittele näitä vaihtoehtoja omina sivujuoninaan, vaan ne kuvaavat rakenteen yhtenäisyyttä ja toisaalta myös kaikkien fiktion elementtien suuntautumista kohti lopetusta. Symmetrinen rakenne viittaa siis näkyvään fiktiivisyyteen, joka paitsi yhdistää verkkomaisesti rakenteen kokonaisuudeksi myös viittaa poemaiseen upotukseen, joka sulkee koko tekstin maailman sisäänsä. Liitän symmetrian tulkinnassani maalausmaiseen rakenteeseen ja kerronnan tekstuuriin. Symmetria palautuu siten *Lot 49*:n keskeiseen metaforaan Remedios Varon maalauksesta, jossa tornin sisällä olevat naiset kutovat kangasta, johon koko taulun maisema näyttää sisältyvän. Oedipa ajattelee *The Courier’s Tragedy* -näytelmän nähtyään, että paljastukset seuraavat toisiaan ”until everything she saw, smelled,

dreamed, remembered, would somehow come to be woven into The Tristero” (Pynchon 1996: 56).
Ilmaus toistaa kankaan kutomisen motiivin.

Symmetriset vaihtoehdot ovat siis ikään kuin linjoja, jotka on punottu kokonaisrakenteeseen. Scott Peeples huomauttaa, että myös Poe vertaa ”The Fall of The House Usherissa” Ushereiden taloa kankaaseen novelliin sisältyvässä ”The Haunted Palace” -runossa (Peeples 2004: 182). *Twice-Told Tales* -arvostelussa esittämässään novellimääritelmässä Poe oli jo yhdistänyt novellin maalausmaiseen muotoon: ”And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of fullest satisfaction” (Poe 1984: 572). Maalauksellisuuteen yhdistyvä symmetria vaikuttaa siis tässä kohtaa korostavan *Lot 49*:n tilallisia epifanisen novellin piirteitä, koska Remedios Varon maalaus saa niin suuren merkityksen paitsi Oedipan elämän kuvana myös koko teoksen fiktiivisen muodon kuvana. Toisaalta postmodernina tekstinä *Lot 49* nostaa myös jälleen esiin epäilyn symmetrian merkitsemää yhtenäisyyttä kohtaan, kun Oedipa pohtii tulevaisuuttaan juuri ennen ratkaisevaa huutokauppaa. Hän odottaa joko toisten vaihtoehtojen korvaavan edelliset tai sitten ”waiting for a symmetry of choices to break down, to go skew” (Pynchon 1996: 125).

Aiheen tasolla haluan tuoda esiin *Lot 49*:n piirteen, joka myös ilmentää novellimaista muotoa ja joka liittyy tekstin rakentuneisuuden esiin tuomiseen. Merkin suhde todellisuuteen on aihe, joka toistuu *Lot 49*:ssa, kun Oedipa yrittää selvittää Tristeron olemassaoloa ja alkuperää ja WASTE-symbolien merkitystä. Merkin, sanan ja todellisuuden välinen monimutkainen suhde on postmodernismille tyypillinen aihe, ja Oedipan matka Tristero-merkkien maailmassa tuntuu sopivan tähän postmodernistiseen tulkintaan hyvin. David Cowart tuo esiin, että *The Crying of Lot 49*:n julkaisu 1966 osui samalle vuodelle Jacques Derridan pitämän ”Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences” -luennon kanssa (Cowart 2012: 92). Merkin ja todellisuuden suhde on kuitenkin paitsi postmodernistinen aihe myös novelligenren ominaispiirre. Charles E. May kirjoittaa, että pikemminkin kuin esittäen itsensä ikään kuin todellisena, postmodernistinen fiktio tekee omista taiteellisista konventioistaan ja keinoistaan tarinan aiheen ja teeman (May 1994: 215). May selventää, että novelli genrenä on aina ollut romaania alttiimpi paljastamaan oman fiktiivisyytensä. Novellin fiktiivinen itsetietoisuus ei salli lukijaa ylläpitämään oletusta, että se, mitä kuvataan, on todellista. Päinvastoin lukija tehdään epämukavan tietoiseksi siitä, että vain kuvailun prosessin eli fiktion luonnin todellisuus on totta. (May 1994: 215–216.)

Mayn näkemyksestä voi siis johtaa tulkinnan, että novellin luonteeseen kuuluu sama ajatus kuin postmodernismin eetokseen siitä, että vain kuvauksen ja esityksen todellisuus on totta. Koska novellissa on vähemmän tekstiä kuin romaanissa, huomio kiinnittyy tarkemmin yksittäisiin sanoihin ja ilmauksiin ja siten sanan ja todellisuuden väliseen suhteeseen. Douglas Tallack kirjoittaa, että novelli on muoto, joka sisältää tai yrittää sisältää kielen (Tallack 1993: vii). Tallackin mukaan novellissa alku ja loppu määrittävät rajoja muodon sisä- ja ulkopuolen välillä, mutta tämä sisä- ja ulkopuolen suhde on olemassa myös yksittäisen lingvistisen merkin rakenteessa (Tallack 1993: vii–viii). Tallack osoittaa, että jopa yksittäisen merkin rakenne liittyy voimakkaasti Poen teoriaan novellin muodosta (Tallack 1993: 26). On kiinnostavaa tulkinnan kannalta, että kun Oedipa ensi kerran näkee WASTE-postin symbolin, vaimennetun postitorven The Scope -baarin seinässä, hän ajattelee hieroglyfejä: ”She found a pen in her purse and copied the address and symbol in her memo book, thinking: God, hieroglyphics” (Pynchon 1996: 34). Hieroglyfi voi viitata selittämättömään ja mystiseen symboliin, jonka merkitystä Oedipa ei vielä ymmärrä. Tässä mielessä sen voisi liittää osaksi romanttisen perinteen nousemista esiin kerronnassa *Lot 49*:ssa. Kuitenkin Tallackin tulkintaa seuraten hieroglyfeillä on Poen novelliteorian esimerkkeinä hieman erilainen merkitys.

Oedipan maailmassa hieroglyfit merkitsevät kommunikaatiota, jota myös itse kuvio eli postitorvi, toistaa. Kirjassaan Tallack taustoittaa Poen novelliteorian muodostusta ja sen ilmenemistä Poen omissa novelleissa. Uransa aikana Poe oli kiinnostunut sekä hieroglyfeistä että muista koodeista ja salakirjoituksen muodoista, joita hän haastoi muutkin keksimään yrittäen sitten ratkaista niitä. Tallack kirjoittaa, että hieroglyfin ajatellaan luonnollisen merkin ja ennustuksen tavoin jakavan välttämättömän suhteen signifioidun ja signifioidun välillä, joka on peräisin analogiasta ulkoisen muodon ja sisäisen merkityksen tai ulkomuodon ja todellisuuden välillä (Tallack 1993: 26). Poe julkaisi 1841 artikkelin ”A Few Words on Secret Writing”, jossa hän kirjoittaa salakirjoituksista ja niiden ratkaisusta. Artikkelissaan Poe esittää kuitenkin rationaalisen ja modernin näkemyksen kielestä ja merkeistä. Tallackin mukaan Poelle salailu ei ole mysteerin synonyymi, ja kommunikaatio on tässä tapauksessa tärkeämpää kuin estetiikka (Tallack 1993: 78). Poe siis pyrkii näkemykseen kielestä ja muodosta loogisena, ei symbolisena järjestelmänä. Kuten Tallack huomauttaa, ei siis ole yllättävää, että kun sana ’hieroglyfi’ esiintyy ”A Few Words on Secret Writing” -artikkelissa, se on riisuttu pois kaikesta kouriintuntuvasta laadustaan eikä ole sen arvokkaampi kuin muutkaan puhtaasti älylliset merkit (Tallack 1993: 79).

Hieroglyfit ja muut esimerkit kielen arvosta ja merkityksenmuodostuksesta liittyvät novellimuotoon siten, että Tallackin mukaan Poe näkee novellin tässä kontekstissa; poistaen sen, mikä on liiallista ja vastaten hänen yhteiseen haluunsa sekä transsendenssiin että puhtaan formaaliin logiikkaan (Tallack 1993: 99). Tulkitsen transsendenssin ja formaalin logiikan tarkoittavan laajemmin Poen novelliteoriassa romanttisen ja realistisen perinteen yhdistymistä. Mielenkiintoista on, että myös Pynchonin kerronnassa hieroglyfit yhdistyvät transsendenttiseen merkitykseen. Oedipa tuntee, etteivät vastakkaiset mahdollisuudet voi olla olemassa yhtä aikaa: ”Behind the hieroglyphic streets there would either be a transcendent meaning, or only the earth” (Pynchon 1996: 125). Kuten David Cowart tuo esiin, Pynchon vihjaa Derridan jälkimainingeissa, että joko–tai-ajattelulla on tapana paljastaa episteeminen ansa (Cowart 1999: 3–12). Tässä yhteydessä hieroglyfiset kadut tai ”pelkkä maa” viittaavat siis varoitukseen yksinkertaistavasta ja hierarkisesta ajattelusta. Jos Oedipan ajatusta tulkitaan novelliteorian kautta, voidaan sanoa, että vaikka kerronnassa Oedipa ei halua tai pysty uskomaan transsendenttisen ja realistisen merkityksen yhtäaikaiseen olemassaoloon, tekstin muodossa kuitenkin näkyy romanttisen ja realistisen yhdistyminen.

Toisaalta on huomattava, että vaikka hieroglyfit esimerkkinä kielen ensisijaisuudesta ja merkin kommunikatiivisuudesta Poen teoriassa löytävät kiinnostavan yhtymäkohdan *Lot 49*:n hieroglyfeihin, ei niillä novellitulkinnan kannalta ole Pynchonin teoksessa suurta tulkinnallista merkitystä. Hieroglyfi-esimerkki kuitenkin osoittaa, kuinka lähellä postmodernistinen tulkinta ja Poeta seuraava novellin genretulkinta *Lot 49*:ssa ovat. Tristero-merkkiä tai sitä kuvaavaa hieroglyfiä lähemmäs ei Oedipa ”todellista” Tristeroa pääse. Toisaalta vaikka mitään todellista Tristeroa ei Oedipan maailmassa olisikaan, merkki viittaa silti johonkin; ainakin se viittaa WASTE-postin käyttäjiin. Merkki siis ikään kuin vihjaa taas novellimuodolle tyypilliseen ulko- ja sisärakenteeseen eli *Lot 49*:n maailmassa näkyvään Amerikkaan ja piilotettuun vastakulttuurimaailmaan. Merkinä vaimennettu postitorvi viittaa sekä salaiseen WASTE-käyttäjäkuntaan että itseensä merkinä, jolla on kommunikatiivinen voima viestiä vihjattua merkitystä ulospäin.

Myös WASTE-koodi sisältää saman merkin ja merkityn sekä merkin sisä- ja ulkopuolen suhteen teeman käsittelyn. The Scope -baarista löytämässään postitorviviestissä Oedipa on nähnyt myös sanan ’waste’, jonka hän tulkitsee kirjaimellisesti tarkoittavan roskakoria. Puhuessaan Yoyodunessa Stanley Koteksin kanssa Oedipalle kuitenkin selviää, että sana on akronyymi eli kirjainsana.

She took a chance: 'Then the WASTE address isn't good any more.' But she pronounced it like a word, waste. His face congealed, a mask of distrust. 'It's W.A.S.T.E., lady,' he told her, 'an acronym, not "waste", and we had better not go into it any further.' (Pynchon 1996: 60.)

Sana ja sen merkitys, jonka olisi pitänyt olla selvä, osoittautuu siis joksikin muuksi. Genghis Cohenin näyttämästä postimerkistä paljastuu, että akronyymi muodostuu sanoista We Await Silent Tristero's Empire. WASTE-akronyymi leikittelee merkityksen arvotukseen liittyvillä odotuksilla. Mielikuva roskakorista postilaatikkona kytkeytyy odotukseen siitä, ettei kyseinen postijärjestelmä olisi arvokas tai että kaikki sen kautta postitettu olisi roskaa. Akronyymien kirjaimista muodostuva viesti on kuitenkin sävyltään enemmänkin harras. Joka tapauksessa WASTE-akronyymikin on eräänlainen hieroglyfin kaltainen salamerkki, johon toinen merkitys on kätkeyty sisälle kirjaimellisesti upottamalla. WASTE on siis sekä sana että merkki, joka sekä Oedipalle että lukijoille merkitsee roskakoria, mutta osoittaa myös kielen ensisijaisuutta novellimaisessa muodossa. WASTE-merkki kiinnittää siis huomion kahteen novellille tyypilliseen piirteeseen; kätkeyty merkityksen viestimiseen ulospäin sekä siihen, että kieli on korostetusti läsnä merkityksenmuodostumisprosessissa alusta lähtien. Vasta purkamalla WASTE-merkin sanoiksi pääsemme sen sisältämään merkitykseen.

Merkin monitulkintaisuus tulee esiin myös Tristero-nimessä. Oedipa on löytänyt Fangoso Lagoonsin tekojärveltä muistomerkin vuoden 1853 tapahtumasta, jossa joukko mustiin pukeutuneita hahmoja tappoi verilöylyssä Wells Fargon postinkuljettajia. Vihjeeksi tappajista on jäänyt yhden uhrin tomuun piirtämä ristin kuva. Oedipa miettii sen merkitystä: "A cross? Or the initial T? The same stuttered by Niccolò in *The Courier's Tragedy*." (Pynchon 1996: 62.) Kun Oedipa lähtee pois John Nefastiksen luota, kertoja huomioi kuinka kaikki näyttää liittyvän yhteen Tristeron kautta: "With coincidences blossoming these days wherever she looked, she had nothing but a sound, a word, Trystero, to hold them together" (Pynchon 1996: 75). Kertojan huomio tiivistää hyvin yhteen *Lot 49*:n novellipiirteitä: kaikki Oedipan kokema liittyy yhteen verkottoneeksi kokonaisuudeksi tuoden esiin tekstin pyrkimystä yhtenäisyyteen, ja kuitenkin kaiken yhdistäjänä on pelkkä Tristero-sana tai merkki, joka tuo esiin tekstin novellimaista kielen ensisijaisuutta ja sen oman rakentuneen fiktiivisyyden läpinäkyvyyttä.

6 Päätäntä

Tutkimukseni motiivina oli halu selittää omaa vaikutelmaani *Lot 49*:sta novellina. Miksi minusta teos on vaikuttanut novellilta, vaikka se yleisesti kuitenkin mainitaan romaaniksi? Tutkielmani yhtenä pääkysymyksenä oli, mitä merkitsee lukea *Lot 49*:a novellina. Muuttaako novellitulkinta vallitsevia oletuksia teoksesta, ja tuoko se teoksen tulkintaan jotain uutta? Vastaus näihin kysymyksiin on pääosin kielteinen. *Lot 49*:n lukeminen novellina ei mielestäni tuo teoksen tulkintaan mitään merkittävästi uutta. Voi myös olla niin, että *Lot 49* on muilta merkityksiltään niin rikas, että genretulkinta ei ole sen kohdalla erityisen selittävä tai tarpeellinen. Toisaalta tämäkin on kyseenalaista, koska myös *Gravity's Rainbow*'ta on luettu mitä erilaisimpien genretulkintojen kautta. Mielestäni novelliluenta *Lot 49*:sta ei ole kuitenkaan sen teemojen tai aiheiden ymmärtämisen kannalta välttämätön eli en katso, että lukijalta jäisi tekstistä jotakin oleellista huomaamatta, vaikka sitä ei luettaisi novellina.

Kuitenkin novellitulkinta nostaa mielestäni *Lot 49*:sta esiin monia kiinnostavia yhtymäkohtia erilaisiin novelliteorioihin ja novellipiirteisiin. Joihinkin novellimääritelmiin *Lot 49* tuntuu sopivan ja toisiin taas ei. Olen käsitellyt tekstiä kahden päänovellityypin, anekdoottisen ja epifanisen eli juoni- ja tunnelmanovellin, käsitteiden kautta. Pynchonin tuotannossa *Lot 49*:n poikkeuksellisen vahva lineaarinen juoni ja tarinan keskustapahtuma, etsintänarratiivi eli Oedipan matka selvittämään kuolleen entisen miehensä Pierce Inverarityn jäämistöä ja tämän kautta avautuvaa Tristero-mysteeriä, johdattivat minut tulkitsemaan tekstiä anekdoottisen novellityypin kautta. Paitsi että anekdoottinen novelli on toinen novelligenren päätyypeistä se on ehkä myös selkeämmin sidoksissa genren historiaan ja sen amerikkalaisiin ensimmäisiin tekijöihin Washington Irvingiin, Edgar Allan Poehun, Nathaniel Hawthorneen ja Herman Melvilleen. Näiden kirjailijoiden novellituotannoista olen myös ottanut paljon esimerkkejä tutkiessani *Lot 49*:n novellipiirteitä. Sama erityispiirre, romanttisten ja realististen eli ylikuonnollisten ja järjellisten, piirteiden sekoittuminen näkyy mielestäni sekä novellin varhaisilla vaikuttajilla että Pynchonilla. Sitä voidaan siis pitää myös genren historiallisena aikakausipiirteenä, ei mielestäni niinkään koko genren yleispiirteenä.

Yksi mielenkiintoisimmista tutkimuksen teon aikana esiin tulleista havainnoista oli novellitutkimuksessa vallitseva vahva paradigma epifanisen modernistisen novellin arvottamisesta anekdoottista novellimuotoa paremmaksi. Tämä näkyi myös omassa työssäni niin, että *Lot 49* tuntui sopivan huonosti monien teoreetikoiden novellimääritelmiin, koska määritelmät kuvailivat lähinnä

modernistista novellia. Kuitenkin Douglas Tallackin dekonstruktionistinen luenta 1800-luvun amerikkalaisista novellisteista ja hänen esiintuomansa novellikentän paradigma vahvistivat käsityksiäni siitä, että *Lot 49*:a on mahdollista lukea novellina, vaikka sillä on selkeä juoni ja ajankesto. Se edustaa siis anekdoottista, ei epifanista novellityyppiä.

Kuitenkaan *Lot 49* ei loppuratkaisunsa puolesta kuulu selvästi anekdoottiseen eikä epifaniseen novellityyppiin. Lopetus ja sen merkitys koko tekstin rakenteen kannalta muodostui myös tutkimuksessani tärkeäksi kiintopisteeksi, koska novelli on niin vahvasti lopetusta kohti rakentunut genre. Tutkimuksessani huomasin, että novellin lopetus ei ole pelkästään itse loppuratkaisu vaan koko tekstin kattava matka kohti sitä, ja että viittaukset lopetukseen ja sitä kohti suuntautumiseen nousivat myös *Lot 49*:n tarinassa aiheina esiin. Mysteeritarinana *Lot 49*:n aiheissa nousivat vahvasti esiin lopetuksen odotuksen ja loppuratkaisun arvailemisen kysymykset. Tarkastelin *Lot 49*:n rakentumista kohti loppuratkaisua mm. John Gerlachin lopun signaalien käsitteiden avulla ja varsinaista loppuratkaisua eri teoreetikoiden, kuten Austin M. Wrightin, Thomas M. Leitchin ja William O'Rourken näkemysten avulla. Hieman uudempaa novellien lopetusta koskevaa tutkimusta edustaa Susan Lohaferin hahmottelema esisulkeumapiste-teoria, jota myös hyödynsin tutkimuksessani. Valitsin *Lot 49*:sta kaksi esisulkeumalauseetta ja yhdessä varsinaisen lopetuksen kanssa tarkastelin niitä sarjana, jotka muodostavat eräänlaisia minitarinoita päätarinan sisälle. Nämä oletetut tarinat luotaavat mielestäni Oedipan suhdetta Pierceen.

Esisulkeumalauseiden rajaamien minitarinoiden analysointi ei mielestäni kuitenkaan välttämättä tuonut mitään uutta *Lot 49*:n tulkintaan. Toisaalta esisulkeumapiste-teoria on tuonut kaivatun lisän novellitutkimukseen, joka ehkä muuten on ollut melko pitkään formalismin määrittämää, mutta toisaalta suhtaudun siihen varauksellisesti, koska se voi menetelmänä olla liian mekaaninen ja liiaksi luonnontieteisiin tukeutuva. Kuitenkin esisulkeumapiste-teoria sopii mielestäni useimmiten hyvin novellien vahvan tarinallisuuden esiintuontiin.

Tarkastelin *Lot 49*:a myös yhden novellin keskeisen ominaispiirteen, yhtenäisyyden kautta. Yhtenäisyys piirteenä linkittyi työssäni etenkin Poen novelliteoriassaan esiintuomiin yksittäisvaikutelman ja ennaltamäärätyn vaikutelman käsitteisiin. Koska Poe on novelliteorian ”isä” ja hänen määritelmillään on edelleenkin tärkeä merkitys novellitutkimuksessa, paljon riippuu siitä, olenko ymmärtänyt oikein Poen näkemyksiä novellista. On myös mahdollista, että olen ymmärtänyt väärin osia Poen novelliteoriasta. Havaitsin, ettei yhtenäisyys Poenkaan teoriassa kuitenkaan ole yksinkertainen käsite vaan että tulkintani mukaan se tarkoittaa sekä koko teoksen kattavaa

yhtenäisyysvaikutelmaa että fiktion eri osien itsenäistä yhtenäisyyttä. Tutkin yhtenäisyyttä *Lot 49*:ssa esimerkiksi sen verkottuneen rakenteen kautta, jossa Oedipan maailmassa kaikki tuntuu liittyvän kaikkeen outojen sattumien kautta. Toisaalta toin esiin myös tekstistä välittyvän tunnelman yhtenäisyyden, joka näkyy mielestäni romanttisten yliluonnollisten piirteiden esiinnousuna *Lot 49*:n kerronnassa. Tukeuduin etenkin Charles E. Mayn novelliteorian näkemyksiin novellien pohjautumisesta myytteihin ja myyttiseen todellisuuskuvaukseen.

Liitin myös tutkimuksessani *Lot 49*:n yhtenäisyyden sen korostettuun rakentuneisuuteen. Novelliteoriaa tutkiessani mielestäni kiinnostava havainto oli, että novelleilla genrenä ja postmodernismilla kirjallisuuden suuntauksena on yhdistävä tekijä eli samanlainen eetos fiktion keinotekoisuuden tuomisesta esiin kerronnassa. Novellit eivät siis yritä niin kovasti pitää kiinni realismin illuusiosta kuin romaanit, ainakin muut kuin postmodernistiset romaanit. *Lot 49*:ssa viittaukset Oedipan maailman ja ympäristön rakentuneeseen ja järjestäytyneeseen luonteeseen tulevat kerronnassa toistuvasti esiin. Toisaalta en mielestäni välttämättä selvittänyt tai perustellut tarpeeksi hyvin, miten yhtenäisyys ja rakentuneisuus oikeastaan liittyvät toisiinsa, vai ovatko ne kokonaan erillisiä piirteitä. Omassa työssäni olen tulkinnut tekstin rakentuneisuuden heijastavan yhtenäisyyttä.

Mielestäni tutkimukseni kokoava havainto on, että Pynchonin *Lot 49* voidaan tulkita anekdoottiseksi novelliksi ja että sen novellimaisuus on tunnistettava, vaikka se olisi samalla vaikeasti määriteltävää.

LÄHTEET

Kohdeteksti:

Pynchon, Thomas (1996) *The Crying of Lot 49*. London: Vintage.

Painetut lähteet:

Alsen, Eberhard (1996) *Romantic Postmodernism in American Fiction. Postmodern Studies 19*. Amsterdam: Rodopi.

Bahtin, Mihail (1981) "Forms of Time and Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics". Teoksessa Michael Holquist (toim.), *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, s. 84–258. Trans. Emerson, Caryl, Holquist, Michael. Austin: University of Texas Press.

Bahtin, Mihail (1991) *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Käänt. Laine, Tapani, Nieminen, Paula. RT-paino: Kustannus Oy Orient Express.

Bendixen, Alfred (2010) "The Emergence and Development of the American Short Story". Teoksessa Alfred Bendixen, James Nagel (toim.), *A Companion to the American Short Story*, s. 1–19. Chichester: Wiley-Blackwell.

Bloom, Harold (2005) *Novelists and Novels. Bloom's literary criticism 20th anniversary collection*. Broomall: Chelsea House Publishers.

Bowen, Elisabeth (2008) "The Short Story in England". Teoksessa Allan Hepburn (toim.), *People, Places, Things. Essays by Elizabeth Bowen*, s. 310–315. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Conte, Joseph M. (2002) *Design and Debris. The Chaotics of Postmodern American Fiction*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Cowart, David (2012) "Pynchon in literary history". Teoksessa Inger H. Dalsgaard, Luc Herman & Brian McHale (toim.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, s. 83–96. Cambridge: Cambridge University Press.

- Culler, Jonathan (2005) "Story and Discourse in the Analysis of Narrative". Teoksessa Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*, s. 188–208. London: Routledge.
- Dalsgaard, Inger H. (2012) "Science and technology". Teoksessa Inger H. Dalsgaard, Luc Herman & Brian McHale (toim.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, s. 156–167. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duff, David (2000) "Introduction". Teoksessa David Duff (toim.) *Modern Genre Theory*, s. 1–24. Harlow, England: Longman.
- Eichenbaum, Boris M. (2002) "O. Henry and the Theory of the Short Story". Teoksessa Ladislav Matejka, Krystyna Pomorska (toim.), *Readings in Russian Poetics. Formalists and Structuralists Views*, s. 227–270. Trans. I. R. Titunik. Chicago: Dalkey Archive Press.
- Feddersen, R. C. (2001) "Introduction. A Glance at the History of the Short Story in English". Teoksessa Erin Fallon, R. C. Feddersen, James Kurtzleben, Maurice A. Lee & Susan Rochette-Crawley (toim.), *A Reader's Companion to the Short Story in English*, s. xv–xxxiv. Westport: Greenwood Press.
- Ferguson, Suzanne C. (1994) "Defining the Short Story: Impressionism and Form". Teoksessa Charles E. May (toim.) *The New Short Story Theories*, s. 218–230. Athens: Ohio University Press.
- Frow, John (2006) *Genre. The New Critical Idiom*. London and New York: Routledge.
- Gerlach, John (1985) *Toward the End. Closure and Structure in the American Short Story*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Grant, J. Kerry (2008) (toim.) *Companion to the Crying of Lot 49 (2nd Edition)*. Athens: The University of Georgia Press.
- Hayles, N. Katherine (2003) "N. Katherine Hayles on the Effects of Ambiguity". Teoksessa Harold Bloom (toim.) *Thomas Pynchon. Bloom's Major Novelists*, s. 28–32. Broomall: Chelsea House Publishers.

Hite, Molly (1983) "Purity as Parody in The Crying of Lot 49". Teoksessa Molly Hite, *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*, s. 67–93. Columbus: Ohio State University Press.

Hosiaislouma, Yrjö (2003) "Novelli". Teoksessa Yrjö Hosiaislouma, *Kirjallisuuden sanakirja*, s. 631–642. Helsinki: WSOY.

Hunter, Adrian (2007) *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hunter Brown, Susan (1989) "Discourse Analysis and the Short Story". Teoksessa Jo Ellen Clarey, Susan Lohafer (toim.), *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 217–248. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Jameson, Fredric (1972) *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.

Jameson, Fredric (1989) "Postmoderni eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa". Teoksessa Jussi Kotkavirta, Esa Sironen (toim.), *Moderni/Postmoderni*, s. 227–279. Käänt. Jokinen, Kimmo, Laari, Jukka, Laine, Kaarlo & Vainikkala, Erkki. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Kafka, Franz (2001) "Muodonmuutos". Teoksessa Hannu-Pekka Lappalainen (toim.), *Franz Kafka. Kootut kertomukset*, s. 46–92. Käänt. Kivivuori, Kristiina, Manner, Eeva-Liisa, Mannila, Markku & Peromies, Aarno. Helsinki: Otava.

Leitch, Thomas M. (1989) "The Debunking Rhythm of the American Short Story". Teoksessa Jo Ellen Clarey, Susan Lohafer (toim.), *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 130–147. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Lohafer, Susan (2003) *Reading for Storyness. Preclosure Theory, Empirical Poetics, and Culture in the Short Story*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Lohafer, Susan (2005) "Short Story". Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, s. 528–530. London: Routledge.

Lukacs, Georg (1974) *Soul and Form*. Trans. Bostock, Anna. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Luscher, Robert M. (1989) “The Short Story Sequence: An Open Book”. Teoksessa Jo Ellen Clarey, Susan Lohafer (toim.), *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 148–167. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Madsen, Deborah L. (2012) “Alterity”. Teoksessa Inger H. Dalsgaard, Luc Herman & Brian McHale (toim.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, s. 146–155. Cambridge: Cambridge University Press.

March-Russell, Paul (2009) *The Short Story. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Matthews, Brander (1917) *The Philosophy of the Short-Story*. New York: Longmans, Green and Co.

May, Charles E. (1989) “Metaphoric Motivation in Short Fiction: ’In the Beginning Was the Story’”. Teoksessa Jo Ellen Clarey, Susan Lohafer (toim.), *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 62–73. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

May, Charles E. (1994) “Chekhov and the Modern Short Story”. Teoksessa Charles E. May (toim.) *The New Short Story Theories*, s. 199–217. Athens: Ohio University Press.

May, Charles E. (1994) “Introduction”. Teoksessa Charles E. May (toim.) *The New Short Story Theories*, s. xv–xxvi. Athens: Ohio University Press.

May, Charles E. (1994) “The Nature of Knowledge in Short Fiction”. Teoksessa Charles E. May (toim.) *The New Short Story Theories*, s. 131–143. Athens: Ohio University Press.

May, Charles E. (1995) *The Short Story. The Reality of Artifice. Studies in Literary Themes and Genres No. 4*. New York: Twayne Publishers.

- May, Charles E. (2004) "Why Short Stories Are Essential and Why They Are Seldom Read". Teoksessa Jacob Lothe, Hans. H. Skei, Per Winther (toim.), *The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, s. 14–25. Columbia: University of South Carolina Press.
- McHale, Brian (2012) "Pynchon's postmodernism". Teoksessa Inger H. Dalsgaard, Luc Herman & Brian McHale (toim.), *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, s. 97–111. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendelson, Edward (2003) "The Sacred, The Profane, and *The Crying of Lot 49*". Teoksessa Harold Bloom (toim.), *Thomas Pynchon. Bloom's Modern Critical Views*, s. 11–42. Broomall: Chelsea House Publishers.
- O'Connor, Frank (1976) "The Lonely Voice". Teoksessa Charles E. May (toim.), *Short Story Theories*, s. 83–93. Athens: Ohio University Press.
- O'Rourke, William (1989) "The Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption". Teoksessa Jo Ellen Clarey, Susan Lohafer (toim.), *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 193–205. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Pasco, Allan H. (1994) "On Defining Short Stories". Teoksessa Charles E. May (toim.) *The New Short Story Theories*, s. 114–130. Athens: Ohio University Press.
- Peeples, Scott (2004) "Poe's 'constructiveness' and 'The Fall of the House of Usher'". Teoksessa Kevin J. Hayes (toim.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, s. 178–190. Cambridge: Cambridge University Press.
- Poe, Edgar Allan (1984) "Night and Morning. A Novel". Teoksessa G. R. Thompson (toim.), *Edgar Allan Poe. Essays and Reviews. Theory of Poetry. Reviews of British and Continental authors. Reviews of American Authors and American literature. Magazines and Criticism. The Literary and Social Scene. Articles and marginalia*, s. 146–160. New York: Library of America.
- Poe, Edgar Allan (1984) "Twice-Told Tales". Teoksessa G. R. Thompson (toim.), *Edgar Allan Poe. Essays and Reviews. Theory of Poetry. Reviews of British and Continental authors. Reviews of*

American Authors and American literature. Magazines and Criticism. The Literary and Social Scene. Articles and marginalia, s. 571–577. New York: Library of America.

Pratt, Mary Louise (1994) “The Short Story: The Long and Short of It”. Teoksessa Charles E. May (toim.) *The New Short Story Theories*, s. 91–113. Athens: Ohio University Press.

Pynchon, Thomas (1984) *Slow Learner*. Boston: Little, Brown & Company.

Reid, Ian (1977) *The Short Story. The Critical Idiom 37*. London: Methuen & Co.

Rohrberger, Mary (1966) *Hawthorne and the Modern Short Story. A Study In Genre*. The Hague: Mouton & Co.

Rohrberger, Mary (2004) “Origins, Development, Substance, and Design of the Short Story. How I Got Hooked on the Short Story and Where It Led Me”. Teoksessa Jacob Lothe, Hans. H. Skei, Per Winther (toim.), *The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, s. 1–13. Columbia: University of South Carolina Press.

Scofield, Martin (2006) *The Cambridge Introduction to The American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press.

Starke, Sue P. (2005) “Romance”. Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, s. 506–508. London: Routledge.

Tallack, Douglas (1993) *The Nineteenth-Century American Short Story. Language, form and ideology*. London: Routledge.

Winther, Per (2004) “Closure and Preclosure as Narrative Grid in Short Story Analysis. Some Methodological Suggestions”. Teoksessa Jacob Lothe, Hans. H. Skei, Per Winther (toim.), *The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, s. 57–69. Columbia: University of South Carolina Press.

Wright, Austin M. (1989) "On Defining the Short Story: The Genre Question". Teoksessa Jo Ellen Clarey, Susan Lohafer (toim.), *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 46–53. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Wright, Austin M. (1989) "Recalcitrance in the Short Story". Teoksessa Jo Ellen Clarey, Susan Lohafer (toim.), *Short Story Theory at a Crossroads*, s. 115–129. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

York Blaine, Diana (2003) "Death and The Crying of Lot 49". Teoksessa Niran Abbas (toim.), *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*, s. 51–70. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Sähköiset lähteet:

Baldick, Chris (2008) "short story". Teoksessa Chris Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms (3 ed)*. Oxford: Oxford University Press. Oxford Reference 2008. Haettu 17.1.2014.

<https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Oxford Reference Online*. URL:

<<http://www.oxfordreference.com.ezproxy.jyu.fi/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-1051>>.

Burgess, Anthony (1984) "Anthony Burgess on the Short Story". *Journal of the Short Story in English* 2, s. 31–47. Haettu 17.1.2014 osoitteesta <<http://www.masterbibangers.net/ABC/>>. URL:

<http://www.masterbibangers.net/ABC/index.php?option=com_content&view=article&id=121:anthony-burgess-on-the-short-story&catid=37:by-ab&Itemid=62>.

option=com_content&view=article&id=121:anthony-burgess-on-the-short-story&catid=37:by-ab&Itemid=62>.

Burillo Gadea, María Rosa (2008) "Entropy and the Fantastic in Pynchon's Narratives".

Comparative Literature and Culture 10:4. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali,

DOAJ Directory of Open Access Journals. DOI: 10.7771/1481-4374.1395.

Dimock, Wai Chee (2007) "Introduction: Genres as Fields of Knowledge". *PMLA* 122:5, s. 1377–

1388. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Modern Language Association*. DOI:

10.1632/pmla.2007.122.5.1377.

Cowart, David (1999) "Pynchon and the Sixties". *CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction* 41:1, s. 3–12. Haettu 21.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Literature Resource Center*. URL: <<http://go.galegroup.com.ezproxy.jyu.fi/ps/i.do?id=GALE%7CA57564330&v=2.1&u=jyva&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=1c1b39223a2c8e4bd14a5d7d614c9e59>>.

Falconer Rachel, Hitchcock, Peter (1998) "Bakhtin's Chronotope And The Contemporary Short Story." *South Atlantic Quarterly* 97:3/4, s. 699–732. Haettu 15.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *EBSCOhost Academic Search Elite*. URL: <<http://web.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/ehost/detail?vid=3&sid=d24c7b12-1091-4922-9434-50d619add3a7%40sessionmgr113&hid=122&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtG1Z2ZQ%3d%3d#db=afh&AN=1594352>>.

Fluck, Winfried (1996) "'The American Romance' and the Changing Functions of the Imaginary". *New Literary History* 27:3, s. 415–457. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Project MUSE*. URL: <http://muse.jhu.edu.ezproxy.jyu.fi/journals/new_literary_history/v027/27.3fluck.html>.

Frow, John (2007) "'Reproducibles, Rubrics, and Everything You Need': Genre Theory Today". *PMLA* 122:5, s. 1626–1634. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Modern Language Association*. DOI: 10.1632/pmla.2007.122.5.1626.

"'Heart of Darkness'." (2011) Teoksessa Owen Knowles, Gene M. Moore (toim.), *Oxford Reader's Companion To Conrad*. Oxford: Oxford University Press. Oxford Reference 2011. Haettu 17.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Oxford Reference Online*. URL: <<http://www.oxfordreference.com.ezproxy.jyu.fi/view/10.1093/acref/9780198604211.001.0001/acref-9780198604211-e-0177>>.

Matthews, Kristin L. (2012) "Reading America Reading in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*". *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 68:2, s. 89–122. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Project MUSE*. DOI: 10.1353/arq.2012.0006.

May, Charles E. (1993) "Reality in the modern short story." *Style* 27:3, s. 369. Haettu 15.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Literature Resource Center*. URL: <http://go.galegroup.com.ezproxy.jyu.fi/ps/i.do?id=GALE%7CA15473861&v=2.1&u=jyva&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=fc27b80800439c943197ec1b9ae69034>.

May, Charles E. (27.2.2009) "What Draws Some Writers to the Short Story?--Barthelme and O'Connor". [Blogikirjoitus]. Haettu 16.1.2014 osoitteesta <http://may-on-the-short-story.blogspot.fi/>. URL: <http://may-on-the-short-story.blogspot.fi/2009/02/what-draws-some-writers-to-short-story.html>.

May, Charles E. (7.1.2010) "The Novella: Some Tentative Suggestions". [Blogikirjoitus]. Haettu 16.1.2014 osoitteesta <http://may-on-the-short-story.blogspot.fi/>. URL: <http://may-on-the-short-story.blogspot.fi/2010/01/novella-some-tentative-suggestions.html>.

May, Charles E. (2012) "Introduction. V. "Special-case Status" of the Short Story as Prose Narrative". Artikkelissa Susan Lohafer, Charles E. May, Michael Toolan, Michael Trussler & Per Winther, "Introduction", s. 135–170. *Narrative* 20:2. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Project MUSE*. DOI: 10.1353/nar.2012.0012.

May, Charles E. (24.9.2012) "Is the Short Story an Obsessive, Unnatural Form?". [Blogikirjoitus]. Haettu 16.1.2014 osoitteesta <http://may-on-the-short-story.blogspot.fi/>. URL: <http://may-on-the-short-story.blogspot.fi/2012/09/is-short-story-obsessive-unnatural-form.html>.

McKenna, Christopher J. (2000) "'A Kiss of Cosmic Pool Balls': Technological Paradigms and Narrative Expectations Collide in 'The Crying of Lot 49'". *Cultural Critique* 44, s. 29–42. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *JSTOR*. Stable URL: <http://www.jstor.org.ezproxy.jyu.fi/stable/1354601>.

Pearce, Richard (1985) "Pynchon's Endings". *NOVEL: A Forum on Fiction* 18:2, s. 145–153. Haettu 21.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *JSTOR*. Stable URL: <http://www.jstor.org.ezproxy.jyu.fi/stable/1345773>.

Segal, Eyal (2010) "Closure in Detective Fiction". *Poetics Today* 31:2, s. 153–215. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Highwire Press Duke University Press*. DOI: 10.1215/03335372-2009-018.

"Short stories" (2007). Teoksessa Margaret Drabble, Daniel Hahn & Jenny Stringer (toim.), *The Concise Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press. Oxford Reference 2007. Haettu 17.1.2014. . <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Oxford Reference Online*. URL: <<http://www.oxfordreference.com.ezproxy.jyu.fi/view/10.1093/acref/9780199214921.001.0001/acref-9780199214921-e-6807>>.

Sinding, Michael (2010) "Framing Monsters: Multiple and Mixed Genres, Cognitive Category Theory, and *Gravity's Rainbow*". *Poetics Today* 31:3, s. 465–505. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Highwire Press Duke University Press*. DOI: 10.1215/03335372-2010-003.

Trussler, Michael (1996) "Suspended narratives: the short story and temporality". *Studies in Short Fiction* 33:4, s. 557. Haettu 15.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Literature Resource Center*. URL: <<http://go.galegroup.com.ezproxy.jyu.fi/ps/i.do?id=GALE%7CA20906639&v=2.1&u=jyva&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=5827b8bda8ba416923360fc6cb27d9e8>>.

Trussler, Michael (2012) "Introduction. III. Phenomenology, Hermeneutics, and the Short Story as Threshold". Artikkelissa Susan Lohafer, Charles E. May, Michael Toolan, Michael Trussler & Per Winther, "Introduction", s. 135–170. *Narrative* 20:2. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Project MUSE*. DOI: 10.1353/nar.2012.0012.

Wall Hinds, Elizabeth Jane (2000) "Thomas Pynchon, Wit, and the Work of the Supernatural". *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 54:1, s. 23–40. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *JSTOR*. Stable URL: <<http://www.jstor.org.ezproxy.jyu.fi/stable/1348417>>.

Winther, Per (2012) "Introduction. I. What IS a Short Story? Problems of Definition". Artikkelissa Susan Lohafer, Charles E. May, Michael Toolan, Michael Trussler & Per Winther, "Introduction",

s. 135–170. *Narrative* 20:2. Haettu 16.1.2014. <https://kirjasto.jyu.fi/>, Nelli-portaali, *Project MUSE*.
DOI: 10.1353/nar.2012.0012.