

Kata Lilja

## **SISYFOS JA SURMATYÖ**

Erik Axl Sundin *Victoria Bergmans svaghet* -trilogia  
metafyysisen dekkarin edustajana

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta  
Pro gradu -tutkielma  
Marraskuu 2023

# TIIVISTELMÄ

Kata Lilja: Sisyfos ja surmatyö – Erik Axl Sundin *Victoria Bergmans svaghet* -trilogia metafyyssisen dekkarin edustajana  
Pro gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Kirjallisuustieteen tutkinto-ohjelma  
Marraskuu 2023

---

Tutkielmassa tarkastelen metafyyssisen dekkarin lajirepertoaarin ominaispiirteitä analysoimalla Erik Axl Sundin *Victoria Bergmans svaghet* -trilogiaa (2010–2012). Tutkimuksen tarkoitus on saavuttaa käsitys siitä, millaiseksi metafyyssisen dekkarin alalaji ja sen lajirepertoaari tutkimuksessa muotoutuu. Tutkielmani tarkoitus on myös kohdeteokseni tarkastelun kautta tarjota sovellettava lajitutkimuksellinen kehys metafyyssisen dekkarin alalajin teoksien tulkintaa varten. Kohdeteokseni koostuu kokonaisuudessaan kolmesta eri romaanista, jotka ovat nimeltään *Kräkflickan* (2010), *Hungerelden* (2011) sekä *Pythians anvisningar* (2012). Erik Axl Sund on pseudonyymi, jonka takana vaikuttavat kaksi ruotsalaista kirjailijaa, Jerker Eriksson sekä Håkan Axlander Sundquist.

Teoreettinen näkökulmani perustuu lajiteorian ja metafyyssisen dekkarin tutkimuksen yhdistämiselle. Alastair Fowlerin (1982) lajiteorian pohjalta ymmärrän metafyyssisen dekkarin yhdeksi dekkarin historiallisen lajin alalajeista. Katson, että metafyyssinen dekkari lisää uusia sisällöllisiä piirteitä oman lajinsa lajirepertoaariin. Metafyyssisen dekkarin ominaisuuksien määrittelyyn hyödynnän Patricia Merivalen ja Susan Elizabeth Sweeneyn (1999) teoretisointia tekstilajista. Heidän määrittelynsä mukaisesti tarkastelen metafyyssistä dekkaria tekstilajina, joka parodioi ja horjuttaa dekkarin perinteisiä konventioita.

Perustan tutkimukseni mielekkyyden kahdelle pääasialliselle motiiville. Ensimmäinen motiivi on tuoda Erik Axl Sundin tuotantoa osaksi kirjallisuudentutkimuksen sekä metafyyssisen dekkarin tutkimuksen kenttää, sillä kirjailijoiden teoksista ei ole löydettävissä juurikaan aikaisempaa tieteellistä tutkimusta. Toinen keskeinen motiivi on vakiinnuttaa metafyyssisen dekkarin tutkimusta suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Angloamerikkalaisessa traditiossa metafyyssisen dekkarin tutkimusta on runsaasti, mutta suomalaisessa tutkimuksessa alalajin edustajiin kohdistuva lajitutkimus on ollut hyvin vähäistä.

Tutkielmassani määrittelen metafyyssisen dekkarin lajirepertoaarin piirteiden olemusta, kuten parodisuutta sekä metafiktiivisyyttä. Tarkastelen myös sitä, kuinka metafyyssisen dekkarin nimessä vaikuttava metafyyssisyys laajenee terminologisesta statuksestaan myös merkittäväksi filosofiseksi pohjaksi alalajin teoksiin. Kohdeteokseni tulkintaa ohjaavana struktuurina toimii metafyyssisen dekkarin motiiveista koostuva piirrejoukko, joka on moninaisuudessaan seuraava: 1) tehtävässään epäonnistunut etsivähahmo, 2) maailma, kaupunki tai teksti labyrinttina, 3) *mise en abyme*, 4) johtolankojen epäselvyys, merkityksettömyys tai liiallinen merkityksellisyys, 5) kaksoisolento ja varastettu identiteetti, 6) tutkinnan tuhoon tuomittu luonne ja selkeän loppuratkaisun puuttuminen sekä 7) suljettu huone.

Metafyyssinen dekkari on vahvasti yhteydessä postmodernistiseen kirjallisuudentutkimukseen. Sen tutkiminen ei siis ole ainoastaan dekkarin lajin tutkimusta vaan myös alalajin sisällä vaikuttavien postmodernististen diskurssien tutkimusta. Tekstilajin edustajiksi onkin tunnistettu pääosin erilaisia postmoderneja romaaneja, kuten Vladimir Nabokovin sekä Jorge Luis Borgesin teoksia. Tutkimuksessa tarkastelenkin sitä, millä tavalla kohdeteokseni vertautuu mainittujen kirjailijoiden tuotantoon sekä muihin metafyyssisen dekkarin alalajin edustajiin.

Tutkielmani lopussa esitän kohdeteokseni toteuttavan monipuolisesti metafyyssisen dekkarin alalajin lajirepertoaarin erilaisia piirteitä ja totean sen alalajin edustajaksi. Osoitan, miten teos rakentaa vahvan sidosteisen sekä parodisen suhteen oman lajinsa perinteisiin konventioihin tuoden näitä konventioita esille itsetietoisesti. Perustelen myös oman lajitutkimuksellisen näkökulmani tärkeyden metafyyssisen dekkarin tutkimuksessa.

Avainsanat: Erik Axl Sund, Jerker Eriksson, Håkan Axlander Sundquist, *Victoria Bergmans svaghet*, *Kräkflickan*, *Hungerelden*, *Pythians anvisningar*, metafyyssinen dekkari, dekkarikirjallisuus, postmodernismi, metafiktio, lajirepertoaari, Alastair Fowler, Patricia Merivale, Susan Elizabeth Sweeney

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

## Sisällys

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>1</b>
1.1	Teoria ja tutkielman rakentuminen	2
1.2	Tutkimuksen motivointi	7
1.3	Dekkarin terminologiaa	10
<b>2</b>	<b>Metafyysisestä dekkarista ja sen lajirepertoaarista</b>	<b>13</b>
2.1	Dekkarin perinteiset muodot	13
2.2	Metafyysisen dekkarin parodisuus ja metafiktiivisyys	18
2.3	Metafyysisen dekkarin metafyysisyys ja motiivit	25
<b>3</b>	<b><i>Svaghet</i> – pirstaloitunut minuus</b>	<b>32</b>
3.1	Epäonnistunut etsivä	32
3.2	Varastettu identiteetti	40
3.3	Paha kaksoisolento	46
<b>4</b>	<b><i>Svaghet</i> – suljetut huoneet ja idyllit</b>	<b>53</b>
4.1	Suljettu huone hyväksikäytön tilana	53
4.2	Suljettu huone <i>mise en abymena</i>	61
4.3	Carl Larsson – idylli murtuu	68
<b>5</b>	<b><i>Svaghet</i> – labyrinthteja ja olematon loppuratkaisu</b>	<b>78</b>
5.1	Maailma, kaupunki ja teksti labyrinthina	79
5.2	Mielettömät johtolangat	84
5.3	Sisyfos ja surmatyö	90
<b>6</b>	<b>Johtopäätökset</b>	<b>97</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>103</b>

# 1 Johdanto

Kuvittele lukevasi dekkaria. Tarinan alussa paljastuu murha, jota rikostutkija alkaa selvittämään. Maailma, jossa hän navigoi, on kuitenkin jollain tavalla nyrjähtänyt. Rikospaikalta löytyy kirje, mutta sen sisältö on liian mieletön ymmärrettäväksi. Hän haastattelee vuorotellen tapauksesta epäiltyjä, joiden nimet sekä kasvot alkavat yllättäen sulautua yhteen. Myös ympäristö ja kaupunki hänen ympärillään muuttuvat labyrintiksi. Lopulta, harhaillessaan oman maailmansa sokkelossa etsivä vihdoinkin tajuaa, ettei hän ehkä olekaan etsivä ollenkaan, vaan ainoastaan merkityksettömiä johtolankoja jahtaava Sisyfos. Tämän kaltaisen tekstin kohdatessasi voit todeta, että olet löytänyt dekkarin, joka on saavuttanut metafyyysisen olemuksensa.

Tämän pro gradu -tutkielman tarkoitus on tarkastella Erik Axl Sundin *Victoria Bergmans svaghet* -trilogiaa (=Svaghet, 2010–2012) metafyyysisen dekkarin edustajana. Tutkielmassani aion tarkastella sitä, millaiseksi metafyyysisen dekkarin alalaji määritellään ja millaisena sen lajirepertoaari näyttäytyy. Tekstianalyysin kautta tutkin sitä, ilmenevätkö metafyyysisen dekkarin lajirepertoaarin piirteet omassa kohdeteoksessani ja jos ilmenevät, millä tavoin. Tavoitteenani on kohdeteokseni tarkastelun kautta koota sovellettava lajitutkimuksellinen kehys metafyyysisen dekkarin lajin teoksien analyysia varten. Kohdeteokseni eli Sundin trilogia koostuu kolmesta eri romaanista, jotka ovat nimeltään *Kråkflickan* (=KF, 2010), *Hungerelden* (=HE, 2011) sekä *Pythians anvisningar* (=PA, 2012). Erik Axl Sund taas on pseudonyymi, joka kätkee taaksensa kaksi ruotsalaista kirjailijaa, Jerker Erikssonin (s. 1974) ja Håkan Axlander Sundquistin (s. 1965).

Metafyyminen dekkari on kirjallisuudentutkimuksessa teoretisoitu fiktion muoto, joka parodioi sekä horjuttaa dekkarin lajin perinteisiä konventioita. Alalajin ja sen lajipiirteiden synty jäljitetään usein postmodernin ajan kirjallisuuteen, kuten Alain Robbe-Grilletin luotsaamaan avantgardistiseen *nouveau romaniin*<sup>1</sup> sekä Vladimir Nabokovin ja Jorge Luis Borgesin

---

<sup>1</sup> *Nouveau roman* eli uusi romaani on Ranskassa 1950-luvulla syntynyt kokeellisen kirjallisuuden muoto, joka irtautui realismin perinteestä esimerkiksi luopumalla kertomusta kannatteleavasta juonesta sekä eheästä subjektista (Meretoja 2014, 1–2).

kokeelliseen fiktion. Teoksissaan mainitut kirjailijat problematisoivat esimerkiksi klassiselle dekkarille ominaista selkeää loppuratkaisua. Metafyysinen dekkari vastasi omalta osaltaan postmodernin ajan representaation kriisiin, jonka myötä kertomuksen kykyä kuvata eheää todellisuutta alettiin tarkastelemaan aikaisempaa kriittisemmästä näkökulmasta. (Merivale & Sweeney 1999, 2–5.) Omassa epäkonventionaalisessa olemuksessaan alalajin edustajat ovat monesti paenneet sitä populaarikirjallisuuden statusta, johon dekkarit viihteellisyytensä vuoksi usein liitetään (ks. Pyrhönen 1994, 11). Edellä mainittujen kirjailijoiden lisäksi metafyysisen dekkarin edustajiksi on kansainvälisessä tutkimuksessa tunnistettu esimerkiksi Umberto Econ *Ruusun nimi* (1980), Paul Austerin *New York - trilogia* (1987), Thomas Pynchonin *Huuto 49* (2003) (Merivale & Sweeney 1999, 7–9) ja suomalaisista teoksista Päivi Alasalmen *Vainola* (1996) (Lappalainen 2002, 130) sekä Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* (2012) (Kyllönen 2017).

*Svaghet* saa alkunsa 2000-luvun Tukholmasta, kun kuollut sekä osittain muumioitunut nuori poika löydetään kuolleena metroaseman lähetyviltä. Tapaus herättää kaupungin poliisissa yleistä järkytystä, sillä pojan genitaalit on leikattu irti, hänen elimistöstään löytyy mitä oudoimpia kemikaaleja, ja ruumiin kasvot ovat puremajälkien peitossa. Rikospoliisi Jeanette Kihlberg alkaa selvittämään brutaalia murhaa, ja pyytää avukseen psykoterapeutti Sofia Zetterlundia, joka auttaa häntä ymmärtämään tekijän mahdollista psykologista mielentilaa. Sofialla on käynnissä myös oma tutkimuksensa, sillä hän yrittää samaan aikaan selvittää oman asiakkaansa Victoria Bergmanin traumaattisen menneisyyden mysteereitä. Teoksen alkuasetelma toteuttaa hyvin tyypillistä dekkariarvoituksen rakennetta, jossa asiantunteva tutkija tai tutkijat yrittävät ratkaista rikoksen ja saattaa sen tekijän oikeuden eteen (ks. Arvas & Ruohonen 2016, 9). Hypoteesini kuitenkin on, että Sundin teos näyttyy lopulta lukijalleen samanlaisena kokonaisuutena kuin luvun alussa esitetty tekstiesimerkki metafyysisen dekkarin olemuksesta.

## 1.1 Teoria ja tutkielman rakentuminen

Tutkimukseni perustuu lajitutkimuksen ja metafyysisen dekkarin tutkimuksen yhdistämiselle. Tämän tutkielman lajitutkimuksellisenä perustana käytän Alastair Fowlerin teoksessa *Kinds of Literature* (1985/1982) esittämää lajiteoriaa. Fowlerin teoriassa korostuu ajatus lajien

kommunikatiivisuudesta, eli siitä kuinka lajit muuttuvat aktiivisesti ajan saatossa ja voivat yhdistyä muihin lajeihin. Lajit eivät omaa selkeitä rajoja ja voivat täydentyä uusilla piirteillä. Koska lajit eivät ole sisällöltään muuttumattomia, ne eivät ole olemassa tarjotakseen selkeitä määritelmiä tai luokitteluja. Teoksen määrittely tietyn lajin edustajaksi auttaa avaamaan siinä esiintyviä merkityksiä, sellaisia, jotka ilman lajiyhteyden tunnistamista jäävät helposti piiloon. Kirjailijoille lajit toimivat kutsuna lajin pariin, kun taas lukijalle ne ovat lukemista ohjaavia koodeja. (mt., 22, 37–38.)

Teoriassaan Fowler esittelee lajirepertoarin käsitteen, jolla tarkoitetaan joukkoa mahdollisia kaltaisuuksia, joita lajin teokset voivat ilmentää. Lajirepertoarin piirteitä voivat olla esimerkiksi esitystapa, rakenne, laajuus, aihe, tilanne, sisäkertomus, lukijan tehtävä sekä henkilöhahmojen ominaisuudet. Lajirepertoarin käsite tarjoaa mahdollisuuden vetää rajoja genren ilmenemistapojen välillä. Fowler jakaa kirjallisuudenlajit historiallisiin lajeihin, alalajeihin, tyyllilajeihin ja rakennetyyppeihin, joista vain kaksi ensimmäistä ovat oman tutkimukseni kannalta keskeisiä<sup>2</sup>. Historiallinen laji hyödyntää laajasti lajirepertoarin niin muodollisia kuin sisällöllisiä ominaisuuksia. (Fowler 1985, 55–60.) Alalaji jakaa saman muodon historiallisen lajin kanssa, mutta lisää sen lajirepertoariin ainakin yhden sisällöllisen piirteen (mt., 111–112). Alalajit ovat hyvin helposti muuntuvia, ja niiden piirteitä jäljittäessä tulee syventyä jäljittelyyn, muuntelun ja uudistamisen prosesseihin (mt., 117). Tässä tutkimuksessa käsitän dekkarin historialliseksi lajiksi ja metafysisen dekkarin sen alalajiksi.

Metafysisen dekkarin alalajin olemuksen ja lajirepertoarin määrittelyssä hyödynnän Patricia Merivalen ja Susan Elizabeth Sweeneyn (1999) tekstimuodosta esittämää teoretisointia. Jo aikaisemmin sivutun määritelmän mukaan metafysisen dekkari on tekstilaji, joka parodioi tai horjuttaa dekkarin perinteisiä konventioita kuten narratiivista sulkeumaa (mt., 2). Narratiivisella sulkeumalla tarkoitetaan loppuratkaisua, jossa tapahtunut rikos ratkaistaan ja teoksen maailma palautetaan tasapainotilaansa (ks. Tani 1984, 41; Chandler 2007/2002, 115). Selkeän lopun sijasta metafysisen dekkari kaihtaa valmiiden vastausten tarjoamista ja sen sisällä seikkaileva etsivä joutuukin rikoksen ratkaisun sijasta kohtaamaan oman maailmansa

---

<sup>2</sup> Tyyllilaji eli moodi on eräänlainen abstraktio historiallisesta lajista – alalajista eroten se ei lisää piirteitä lajirepertoariin vaan vähentää niitä (Fowler 1985, 55–56). Rakennetyypillä taas tarkoitetaan teoksen tekniseen muotoon liittyviä piirteitä (mt., 69).

sekä identiteettinsä ratkaisemattoman luonteen. Lopulta etsivän hämmennys tapauksen parissa johtaa myös lukijan hämmennykseen itse tekstin parissa. Esittämällä dekkarin perinteisiä konventioita parodisesti metafyyminen dekkari viestii itsetietoisuudestaan lajin rajoja kohtaan ja on siksi myös metafiktiivinen fiktion muoto. Metafiktiivisenä tekstinä se kiinnittää huomion oman rakentumisensa prosesseihin. Laji toimii myös merkittävänä keinona ymmärtää postmodernistista kirjallisuutta ja sen olemuksen ydintä. (Merivale & Sweeney 1999, 2–7.)

Merivalen & Sweeneyn määritelmä metafyyisestä dekkarista tekstinä, joka parodioi ja horjuttaa dekkarin lajin perinteisiä konventioita vaatii mielestäni joitakin terminologisia tarkennuksia. Ensinnäkin määritelmä ehdottaa, että ennen kuin metafyyminen dekkarin piirteisiin tai sisältöihin voidaan syventyä tarkemmin, tulee tietää mitä tarkoitetaan dekkarin perinteisillä konventioilla. Pyrinkin omalta osaltani tutkielman seuraavassa luvussa eli teorialuvussa ensimmäisenä tarkentamaan sitä, mihin lajin muotoihin katson tässä tutkimuksessa metafyyminen dekkarin sekä *Svaghedin* pääosin kohdistavan parodisuuttaan. Dekkarin perinteisten muotojen avaamisessa tukenani toimivat pääosin Stefano Tanin (1984) sekä Heta Pyrhösen (1994) dekkarikirjallisuutta koskevat tutkimukset. Koska varsinaisten konventioiden eli piirteiden esittely tyhjentävästi teoriaosuudessa on kuitenkin haastavaa, jätän niiden tarkemman esittelyn ja erittelyn tutkielmani analyysivaiheeseen. Dekkarin perinteiset konventiot toimivat merkittävänä vertailuaineistona suhteessa kohdeteokseeni. Lajin perinteiden ymmärtämisen lisäksi Merivalen & Sweeneyn määritelmä sitoo metafyyminen dekkarin lajin piirrerpertoaria myös kolmeen keskeiseen avainsanaan: parodiaan, metafiktioon sekä metafysiikkaan. Teorialuvussa pyrin tähdentämään näiden olemusta alalajin sisällä niin metafyyminen dekkarin tutkimuksen kuin lajitutkimuksellisen tarkastelun kautta. Metafyyminen dekkarin parodisuuden tarkastelussa hyödynnän Linda Hutcheonin (2000/1985) määritelmää parodiasta.

Teorialuvun jälkeen tutkielmani seuraavat kolme lukua perustuvat *Svaghettiin* kohdistuvaan tekstianalyysiin, jonka kautta tarkastelen kohdeteoksessani esiintyviä metafyymselle dekkarille ominaisia lajipiirteitä. Analyysia rakentavana strukturina toimii teorialuvussa määritelty ja täsmennetty sisällöllisten piirteiden joukko, joka koostuu seuraavasta seitsemästä olemukseltaan moninaisesta motiivista: 1) tehtävässään epäonnistunut

etsivähahmo, 2) maailma, kaupunki tai teksti labyrinttina, 3) *mise en abyme*, 4) johtolankojen epäselvyys, merkityksettömyys tai liiallinen merkityksellisyys, 5) kaksoisolento ja varastettu identiteetti, 6) tutkinnan tuhoon tuomittu luonne ja selkeän loppuratkaisun puuttuminen sekä 7) suljettu huone. Merivale & Sweeney (1999, 8) määrittelevät omassa tutkimuksessaan piirrejoukosta kuusi ensimmäistä ja viimeinen eli suljettu huone on oma lisäkseni. Ainoa kyseisen piirrepertoaarin hieman ulkopuolinen elementti analyysissäni on neljännen luvun viimeinen alaluku, jossa tarkastelen Sundin trilogian ensimmäisen osan *Kråkflickanin* kannen kansikuvaa. Kansikuva on mukaelma ruotsalaisen kuvataiteilijan Carl Larssonin maalauksesta *Mammas och småflickornas rum* (1899). Mukaelma on Sundin kirjailijoiden itsensä tekemä, ja se muodostaa merkittävän temaattisen yhteyden itse tekstiin. Gérard Genetten (1997/1987) tavoin ymmärrän kirjan kannen peritekstiksi, konkreettiseksi osaksi varsinaista teosta.

Koska metafyyssisen dekkari ja sen tutkimus on vahvasti yhteydessä postmodernistiseen ja jälkistrukturalistiseen diskurssiin (ks. Merivale & Sweeney), on hyvä tarkentaa mihin viittaaan kyseisillä käsitteillä. Postmodernismi on yleisesti hyvin haastava käsite, sillä mikään siihen viittaava käsitteellinen rakennelma ei kykene tavoittamaan kattavasti sen kulttuurillista moninaisuutta (Björninen et al. 2021, 15). Keskeistä on kuitenkin erottaa toisistaan etenkin postmoderni ja postmodernismi. Postmodernilla ajalla tarkoitan sitä historiallista ajanjaksoa, joka sijoittuu pelkistetyksi jonnekin toisen maailmansodan ja nykyajan välimaastoon. Postmodernismista puhuessani viittaaan taas postmodernina aikana kehittyneisiin esitystapoihin ja ideologioihin. Koska *Svaghet* on julkaistu 2010-luvulla eli ajalla, joka mielletään jo postmodernin jälkeiseksi (ks. mt., 17), en tarkastele sitä postmodernina teoksena vaan teoksena, joka yhdistyessään metafyyssiseen dekkariin ilmentää alalajille ominaisia postmodernistisia ilmaisumuotoja sekä diskursseja. Metafyyssisen dekkarin olemukseen kytkeytyneitä postmodernistisia diskursseja erittelen tutkielmani analyysissä eri postmodernin ajan ajattelijoiden, kuten Jean Baudrillardin, Albert Camus'n, Umberto Econ, Stuart Hallin, sekä Paul Ricœurin kautta.

Tutkimukseni analyysissä tulen myös tarkastelemaan kohdeteokseni suhdetta niin dekkarin lajin kuin spesifisti metafyyssisen dekkarin alalajin edustajiin. Keskeisinä tämän tutkielman interteksteinä toimivat Edgar Allan Poen mysteerikertomus ”Rue Morguen murhat” (=RMM, 1975/1841), Vladimir Nabokovin *Silmä* (1968/1930), Jorge Luis Borgesin ”Haarautuvien



polkujen puutarha” (1993/1941), Tarjei Vesaas’n *Jäälinna* (1964/1963), Patrick Modianon *Hämärien puotien kuja* (2014/1978), Haruki Murakamin *Kafka rannalla* (2009/2002) sekä jo aikaisemmin mainitut Umberto Econ *Ruusun nimi* (1983/1980) ja Paul Austerin *New York -trilogia* (2018/1987). Intertekstuaalisten kytkentöjen tarkastelu kumpuaa tutkielmani lajitutkimuksellisesta näkökulmasta. Metodini tarkoituksena on osoittaa intertekstien mahdollinen lajiyhteys omaan kohdeteokseeni sekä samalla tarkastella sitä, kuinka metafysisen dekkarin edustajat ovat usein metatasolla yhteydessä oman lajinsa aikaisempiin teoksiin. Oletukseni on, että vaikka *Svaghet* on jo ajallisesti hyvin kaukana esimerkiksi joistakin mainituista postmodernilla aikakaudella julkaistuista teoksista, sisällyttää se itseensä – tosin varioiden – huomattavan samankaltaista tematiikkaa sekä piirteitä.

Vaikka *Svaghet* on trilogia ja se on julkaistu kolmessa osassa, tarkastelen teossarjaa tässä tutkimuksessa yhtenä temaattisena kokonaisuutena. En siis analyysissäni sen tarkemmin keskity erittelemään, mihin trilogian osaan mitkäkin tapahtumat sijoittuvat. Mielestäni tämä lähestymistapa on perusteltua etenkin siksi, että Sundin kirjailijat tarjosivat tekstiään kustantajalle alun perin yhtenä teoksena (ks. Storer Clark, 2016). Kokonaisen teossarjan käsittely kuitenkin aiheuttaa sen, että tutkielmani on hieman tavanomaista pro gradu -tutkielmaa pidempi. *Kråkflickan*, *Hungerelden* ja *Pythians anvisningar* muodostavat yhdessä yli tuhatsivuisen kokonaisuuden, joka koostuu useista toisiinsa limittyvistä monivaiheisista tarinalinjoista. Tämän kokonaisuuden avaaminen eri ulottuvuuksissaan vaatii laajaa tarkastelua, jotta lukijalle muodostuu mahdollisimman selkeä kuva *Svaghetista* ja sen mahdollisesta asettumisesta metafysisen dekkarin kerrontaperinteen sisälle. Verrattain laajasta tarkastelustani huolimatta joudun silti rajaamaan teoksen analyysistä useita eri tarinalinjoja sekä henkilöitä pois. Keskitynkin tämän tutkimuksen osalta ainoastaan kahden päähenkilön, rikospoliisi Jeanette Kihlbergin sekä psykoterapeutti Sofia Zetterlundin hahmojen tarinoiden käsittelyyn. Analyysini rakentumisessa on hyvä huomioida myös se, että se mukailee luonteeltaan sitä, miten Sundin teos on rakennettu. Teos perustuu monilta osin dekkarin lajille ominaiselle struktuurille, jossa lukijalle paljastettavaa informaatiota rikostapauksen luonteesta säännöstellään tarkoituksenmukaisesti (ks. Pyrhönen 1994, 27). Kohdeteoksen tarkastelussa esitän siis teoksen tapahtumia myös tutkimuksen lukijalle siinä järjestyksessä, kuin missä ne tekstissä ilmenevät. Tämän kaltainen tutkielman rakentaminen antaa mielestäni parhaan kuvan siitä, kuinka metafysisen dekkari toteuttaa monilta osin

dekkarin historiallisen lajin rakennetta mutta onnistuu lopulta metafyyxiselle dekkarille ominaiseen tapaan hämäämään lukijaansa sekä horjuttamaan tämän todellisuuskäsitystä (ks. Kyllönen 2017, 28).

## 1.2 Tutkimuksen motivointi

Kohdeteokseni *Svaghet* on kaupallinen myyntimenestys, jonka käännösoikeudet on myyty ainakin 38 eri maahan (Flood 2016). Ilmestymisvuonnaan teossarjan ensimmäinen osa *Kråkflickan* sai Ruotsin Dekkariakatemian myöntämän parhaan rikosromaanin palkinnon (Honkanen 2014). *The Guardianin* ja *The New York Timesin* arvosteluissa Sundin teosta on verrattu ruotsalaisen Stieg Larssonin suuren suosion saavuttaneeseen dekkarisarjaan eli *Millenium* -trilogiaan (Lawson 2016; Percy 2016), ja esimerkiksi ruotsalaisen lehden *Gefle Dagbladin* kriitikko totesi raflaavasti *Svaghetin* ”pyyhkivän lattiaa” Larssonin trilogialla (Wennberg 2011). Huolimatta tunnettuudestaan ja tunnustuksistaan *Svaghetista* tai Sundin muista teoksista<sup>3</sup> ei opinnäytetöiden<sup>4</sup> ulkopuolelta löydy tieteellistä tutkimusta. Ensimmäinen tämän tutkimuksen motiivi onkin tuoda kirjailijoiden tuotantoa osaksi kirjallisuudentutkimusta ja erityisesti metafyyxisen dekkarin alalajin tutkimusta.

Metafyyxisen dekkarin rooli suomalaisessa tutkimuksessa on osittain ristiriitainen. Suomalaisista tutkijoista Heta Pyrhönen (1994, 10) on todennut metafyyxisen dekkarin olevan yksi keskeisimmistä dekkarikirjallisuuden sisällä vaikuttavista varianteista. Nykytutkimuksen kentällä julkaistuissa dekkarin lajia käsittelevissä artikkeleissa sekä yleisteoksissa metafyyxinen dekkari esiintyykin systemaattisesti osana lajin alalajien luokitteluja (esim. Lappalainen 2002, 127; Ruohonen 2005, 89; Arvas & Ruohonen 2016, 15). Tämä kertoo mielestäni siitä, kuinka muodosta on epäkonventionaalista olemuksestaan huolimatta tullut kiinteä osa dekkarin lajia. Vaikka metafyyxinen dekkari onkin tunnustettu ja tunnistettu, eivät luokittelut auta pitkälle esimerkiksi alalajin piirteiden tunnistamisessa. Spesifisti metafyyxiseen dekkariin ja sen lajipiirteisiin kohdistuvaa tutkimusta onkin tehty Suomessa

---

<sup>3</sup> *Svaghetin* lisäksi Sund on julkaissut myös kolme muuta teosta, jotka ovat *Glaskroppar* (2014), *Dockliv* (2019) ja *Otid* (2022).

<sup>4</sup> Vuonna 2020 julkaistussa kandidaatintutkielmassani tarkastelin myös Sundin trilogian asettumista metafyyxisen dekkariperinteen sisälle.

hyvin vähän, minkä vuoksi tekstimuoto on säilynyt melko tuntemattomana. Lajitutkimuksen puutteellisuus on monilta osin ymmärrettävää, sillä uudenaikainen kuten esimerkiksi postmodernistinen kirjallisuus asettaa lajiteorialle myös vaativampia haasteita kuin vanha, lajimalleihin avoimemmin nojaava kirjallisuus (ks. Lyytikäinen 2005, 12). 2000-luvulla ainoat metafysisestä dekkarista kirjoitetut merkittävät suomalaiset tieteelliset julkaisut ovat mielestäni olleet Vesa Kyllösen artikkeli Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaania* (Kyllönen 2017) sekä hänen Helsingin yliopistossa hiljattain julkaistu väitöskirjansa (Kyllönen 2019), jotka molemmat keskittyvät tutkimaan metafysisen dekkarin esiintymistä postmodernistisen ensyklopedisen romaanin tiedollisena työkaluna. Tämän tutkimuksen toinen keskeinen tarkoitus onkin siis laajentaa metafysiseen dekkariin kohdistuvaa tutkimusta sekä auttaa ymmärtämään monipuolisesti sen olemusta sekä lajirepertoarin rakentumista.

Vaikka Fowlerin teoria perustuukin ajatukseen lajien kommunikatiivisuudesta ja tulkinnallisuudesta, se sivuuttaa mielestäni sen, että joissain tapauksissa esimerkiksi teosten ulkoisten lajiluokitteluiden tiedostaminen on pakollista. Etenkin genrefiktion kohdalla erilaiset kaupallisuuden perustuvat markkinointitekstit, teoksien paratekstit, tai kirjastojen kategorisoinnit ohjaavat vahvasti teokseen yhdistyvää tulkintaa (ks. Brax 2008, 125). Genrefiktiolla tarkoitetaan yleisesti erilaisia populaarikirjallisuuden muotoja, kuten jännityskirjallisuuden kuuluvia dekkareita, romansseja tai spekulatiivista fiktiota, kuten scifi- ja fantasiaromaaneja (Wyatt & Saricks 2018, xvii-xviii). Monet jo edellä mainitsemistani metafysisen dekkarin edustajista asettuvat kuitenkin mainittujen luokittelujen ulkopuolelle. Esimerkiksi kokeellisen fiktion edustajat Jorge Luis Borges sekä Vladimir Nabokov asettuvat näkemykseni mukaan omalla tuotannollaan ainakin näennäisen kauas siitä kaavamaisuudesta tai ”matalan kulttuurin” edustuksesta, johon genrefiktio taas helposti assosioituu. Toisin on oman kohdeteokseni laita. *Svagheta* tehdyissä lehtiartikkeluissa teossarjaa tarkastellaan ennen kaikkea juuri genrefiktion edustajana, usein juuri dekkarin tai vielä tarkemmin trillerin<sup>5</sup> edustajana (Flood 2016; Lawson 2016; Percy 2016). Myös trilogian painosten nimiösivulla teossarjaan viitataan termillä ”kriminaltrilogi” (ks. KF, HE, PA) ja kirjastoluokittelussaan teokset asettuvat jännityskirjallisuuden kategorisoinnin alle<sup>6</sup>. Vaikka tämä tutkimus ei

---

<sup>5</sup> Trilleri on yksi dekkarikirjallisuuden vakiintuneista alalajeista, joka jaetaan edelleen erilaisiin muotoihin, kuten psykologiseen trilleriin sekä toimintatrilleriin (Arvas & Ruohonen 2016, 17).

<sup>6</sup> Lähde: Helmet-verkkokirjasto.

keskitykään tarkastelemaan populaarikirjallisuuden ja korkeakirjallisuuden välisiä eroavaisuuksia, on niihin liittyvien statuserojen huomaaminen mielestäni merkityksellistä. Väitänkin, että tunnistamalla metafyyysisen dekkarin piirteitä esimerkiksi postmodernien romaanien sijasta jo valmiiksi genrefiktion luokittelun omaavien teosten sisältä voimme paremmin nähdä sen, miten aikaisemmin epäkonventionaaliseksi ja korkean postmodernistiseksi mielletyn tekstilajin esitystavoista on tullut lopulta konventionaalinen osa populaarin kulutuksen dekkaria.

Myös Merivale & Sweeney esittivät vuonna 1999 julkaistussa tekstissään, kuinka poikkeuksellisuudesta ja kokeellisuudesta tunnettu metafyytinen dekkari saattaa vihdoin olla valmis populaarin kulutuksen pariin. Tähän kehityskulkuun viittasivat aikoinaan esimerkiksi Stephen Kingin kauhunovelli ”Umneyn viimeinen juttu” (1993) sekä John Travoltan tähdittämä elokuva *Face/Off* (1997), jotka molemmat tavoittivat metafyytisestä ja epäkonventionaalisesta olemuksesta huolimatta laajan yleisön. (Merivale & Sweeney 1999, 5). Merivalen & Sweeneyn teesistä ehti kulua noin kymmenen vuotta, kunnes *Svagnet* julkaistiin. Metafyytisen dekkarin etsiytyemisestä osaksi laajempaa tietoisuutta viestii ehkä jotain myös se, että HBO:n yhdestä lähivuosien suosituimmista tv-sarjoista *True Detective* (2014–2019) on hiljattain tunnistettu metafyytisen dekkarin piirteitä (ks. Sheehan & Alice 2017).

Vaikka *Svagnet* luokitellaankin joissain mainituissa sanomalehtiartikkeleissa sekä esimerkiksi teossarjan ensimmäisen osan peritekstissä eli kansikuvassa alalajiltaan trilleriksi (ks. KF kansikuva), ei tämä kuitenkaan horjuta sen asettumista metafyytisen dekkarin alalajin sisälle. Teoksen kuuluminen yhteen alalajiin ei nimittäin poista sen kuulumista muihin alalajeihin (Fowler 1985, 37). Lopulta nykydekkareista hyvin harvat yksilöt ovat enää vain tietyn alalajin mukaisia. Lajin hybridisoitumisen myötä on syntynyt käsitys uudenlaisesta dekkarikirjallisuudesta, joka pyrkii miellyttämään yhtä aikaa hyvin erilaisia lukijoita. Tämän kaltaiset hybridit dekkarit sekoittavat itseensä tarkoituksenmukaisesti eri alalajien piirteistöä. (Arvas & Ruohonen 2016, 11.) Teoksien tarkastelu tietyn geneerisen kehyksen kautta on kuitenkin merkityksellistä, sillä alalajien tutkiminen ja niiden löytäminen avaa teoksien analyysia aina uudella tavalla (Fowler 1985, 263). Sundin trilogian luokittelu metafyytiseksi dekkariksi tutkimuksen ulkopuolella taas vaatisi sitä, että alalajin tunnistaminen siirtyisi

kirjallisuudentutkimuksen sisältä myös vakiintuneeksi osaksi populaaria diskurssia. Sitä metafyyminen dekkari on kuitenkin tähän päivään mennessä vielä melko taitavasti paennut.

Lopulta tämän tutkielman tarkoitus palautuu myös pyrkimykseen korostaa genrefiktion tutkimuksen merkityksellisyyttä. Suhteessa varsinaiseen korkeakirjallisuuteen dekkarin kaltainen populaarikirjallisuus on arvioitu taiteelliselta arvoltaan vähäiseksi (ks. Kukkonen 2013, 45). Jotkin postmodernistiset tutkijat, kuten Fredric Jameson (1991, 2–3), ovat jopa leimanneet populaarit kirjallisuuden muodot vain myöhäiskapitalistisen yhteiskunnan tuottamiksi massakulttuurin ilmiöiksi. Spekulaatiivisen fiktion tutkimukseen keskittynyt Elise Kraatila (2021, 26) on kuitenkin osuvasti todennut, että genrefiktio on olemuksessaan paljon muutakin kuin viihdyttävää massojen huvia. Tähän näkökulmaan haluan myös oman tutkimukseni kautta yhtyä.

### 1.3 Dekkarin terminologiaa

Dekkarista ja metafyyisistä dekkarista puhuttaessa on vielä hyvä tarkentaa niihin yhdistyvää termistöä. Englanninkielisessä tutkimuksessa dekkarin lajista puhutaan pääosin termillä *detective fiction*, joka kääntyy joko salapoliisifiktioksi tai salapoliisikirjallisuudeksi. Dekkari, joka on johdettu myös sanasta *detective*, toimii synonyymina salapoliisikertomuksille ja -romaaneille (Arvas & Ruohonen 2016, 9). Näiden lisäksi lajin tutkimuksessa esiintyy rikoskirjallisuuden tai rikosfiktion termi (englanniksi *crime fiction*). Päivi Lappalaisen (2002, 126–127) mukaan rikoskirjallisuus voisi olla muiden edellä mainittujen sijasta jopa parempi nimitys lajille, sillä se toimii hyvänä yleiskäsitteenä kuvaamaan fiktiivisiä kertomuksia, joiden tematiikka kietoutuu rikoksen ympärille. Rikoskirjallisuuden termin hyödyntäminen tarjoaakin mielestäni monesti tarvittavaa avaruutta suhteessa lajin nykytilaan. Dekkarin kehittyessä varsinaiset salapoliisit ovat vaihtuneet rikostutkijoihin, ja lopulta lajin keskushenkilöiden galleria on laajentunut niin lakimiehiin, patologeihin, hakkereihin kuin psykologeihin (Arvas & Ruohonen 2016, 17). Varsinaisen etsivän sijasta teokset saattavat keskittyä myös itse rikollisen tai uhrin tarinoiden kuvaamiseen. Laji onkin monilta osin laajentunut erilaisten muotojen ja alalajien, kuten esimerkiksi *true crimen* kautta niin suureksi massaksi, että ehkä lopulta vain rikos on tätä kaikkea massaa yhdistävä elementti.

Myös metafyyisistä dekkarista on käytetty lukuisia eri nimityksiä. Näitä ovat esimerkiksi antidekkari (Tani 1984), postmoderni dekkari, dekonstruktioivainen mysteeri, post-nouveau dekkari, analyttinen dekkari (Merivale & Sweeney 1999, 4) sekä metafiktiivinen dekkari (Ruohonen 2005, 89). Suomenkielisessä tutkimuksessa alalajin nimitystä juuri ”metafyyisensä” on vakiinnuttanut Kyllönen (2017), joka kuitenkin viittaa siihen itsestään poiketen metafyyisensä salapoliisikertomuksena. Kyllönen on perustellut tätä valintaa omassa pro gradu -tutkielmassaan todeten, kuinka salapoliisin termi on väljempi verrattuna dekkariin, johon liitetään helposti tiettyä epä-älyllisyyttä ja suljetun tekstin viihteellisyttä. Salapoliisikertomus kuvaa siis paremmin metafyyisensä variantin postmodernistista, uudistavaa olemusta. (Kyllönen 2010, 50–51.)

Koska lajin termistöön liittyy paljon moninaisuutta, on mielestäni eri nimitysten käyttö aina aiheellista sitoa kontekstiinsa. Tässä tutkimuksessa käytän itse pääosin termiä dekkari viitatessani rikoskirjallisuuden lajiin. Itse en näe Kyllösen tavoin ongelmallisuutta dekkarin termin mahdollisessa viihteellisyyteen viittaavassa konnotaatioissa, sillä vaikka näin olisikin, termin käyttö mahdollistaa mielestäni enemmänkin metafyyisensä dekkarin laajentumisen osaksi niin sanottuja populaarin kirjallisuuden muotoja. Nykykielessä dekkari on myös monesti salapoliisikirjallisuutta käytetympi termi (ks. Arvas & Ruohonen 2016, 9) ja tämä näkyy mielestäni etenkin esimerkiksi genren teoksista tehdyissä kritiikeissä sekä lehtiartikkeleissa. Dekkarin termin käyttäminen mahdollistaa siis mielestäni myös kirjallisuudentutkimuksen sisäisen ja sen ulkopuolisen diskurssin samaistamisen. Salapoliisikertomuksen sijasta näen dekkarin parempana nimityksenä myös siksi, että *Svaghettissa* keskiössä ei ole salapoliisi vaan tarkastelemani teoksen päähenkilöt ovat 2000-luvun rikostutkija Jeanette Kihlberg sekä psykoterapeutti Sofia Zetterlund. Viittaankin itse salapoliisin hahmoon tutkimuksessani pääosin etsivänä, joka kuvastaa mielestäni paremmin rooliin liittyvää epistemologisen tiedon tavoittelua. Mielestäni on merkittävää, että myös dekkarin termi on etymologisissa merkityksissään palautettavissa juuri etsivään (*detective*). Kuten pyrin analyysissäni osoittamaan, näen metafyyisensä dekkarin alalajina, joka kohdistaa parodisuuttaan myös lajin perinteisten konventioiden synnyttämään rationaaliseen sekä valistusajatteluun nojaavaan etsivään. On siis tärkeää, että sekä historiallisen lajin että alalajin nimitykset viittaavat tämän tradition olemassaoloon. Tämän vuoksi luovun omalta osaltani siis myös rikoskirjallisuuden termin laajasta hyödyntämisestä.

Hyödyntämäni metafysisen dekkarin termin olen suomentanut suoraan Merivalen & Sweeneyn käyttämästä englanninkielisestä termistä *metaphysical detective fiction*. Metafysisinen dekkari näyttäytyy etenkin angloamerikkalaisessa tutkimuksessa vakiintuneimpana terminä alalajille. Kuten aikaisemmin mainitsin, tulen tarkastelemaan alalajin metafysisyyttä ja sen merkitystä tarkemmin seuraavassa luvussa.

## 2 Metafyysisestä dekkarista ja sen lajirepertoaarista

### 2.1 Dekkarin perinteiset muodot

Lajiteoriassaan Fowler esittelee ajatuksen perheyhtäläisyyksistä. Hänen mukaansa tiettyyn lajiin kuuluvat samankaltaiset teokset muodostavat keskenään perheen<sup>7</sup>, jonka jäsenet muistuttavat toisiaan, mutta jotka eivät välttämättä jaa yhtäkään kaikille yhteistä nimittäjää eli piirrettä. Lajin erilaiset historialliset muodot saattavat siis erota huomattavasti toisistaan. (Fowler 1985, 40–42.) Perheen edustajat valitsevat omaan olemiseensa lajin samankaltaisuuksien joukosta eli lajirepertoaarista. Perheajattelu yhdistyy Fowlerin teorian kommunikatiiviseen periaatteeseen, joka pyrkii välttämään tarkat ja lopulliset määritelmät genreen liittyen. Ajoittain Fowlerin lajiteoria on saanut osakseen myös kritiikkiä. Esimerkiksi Saija Isomaa (2009, 15) on huomauttanut teoksien kaltaisuuden tutkimisen vaativan täsmennystä, sillä Fowlerin teoriassa melkein mikä tahansa piirre voi olla geneerisesti merkitsevä. Teoksen tulkinnassa lajiyhteytenä ei kuitenkaan voida pitää esimerkiksi sitä, jos teokset jakavat saman sanamäärän tai merkkimäärän.

Perheyhtäläisyyden käsite auttaa kuitenkin ymmärtämään genren eri ilmenemismuotoja. Historiallisen lajin eli tietyn perheen edustajat valitsevat lajirepertoaarista sekä muodollisia että sisällöllisiä piirteitä osaksi itseään. Muodollisia piirteitä ovat esimerkiksi laajuus ja metrinen rakenne ja sisällöllisiä piirteitä taas esimerkiksi erilaiset aiheet ja motiivit. (Fowler 1985, 55–60.) Vaikka historiallinen laji toteuttaa lajirepertoaarinsa piirteitä laajalti, tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tietyn historiallisen lajin edustajat omaisivat keskenään kaikki samat piirteet. Sama logiikka pätee myös alalajeihin, joihin uusi osa historiallisista lajeista edelleen jakautuu. Alalaji lisää historiallisen lajin lajirepertoaariin oman sisällöllisen osarepertoaarinsa, kuten uuden aiheen tai motiivin (mt., 111–112). Toisin sanoen alalajit laajentavat muovautuessaan käsitystä siitä, mitä kaikkea historiallinen laji voi eri variaatioineen pitää

---

<sup>7</sup> Ludwig Wittgenstein esittelee käsitteen perheyhtäläisyyksistä teoksessaan *Filosofisia tutkimuksia* (1953). Fowlerin lajiajattelua ei kuitenkaan voida pitää varsinaisesti wittgensteinilaisena, sillä hänen luomansa teoreettinen järjestelmä ei vastaa Wittgensteinin myöhäistuotannon teoriavastaisuutta. (Isomaa 2009, 280.)



sisällään. Teoksen ei tarvitse kuitenkaan toteuttaa kaikkia lajirepertoarin piirteitä ollakseen tietyn historiallisen lajin alalaji.

Niin kuin johdannossa esitin, metafyyminen dekkari kohdistaa parodisuuttaan sekä uudelleenkirjoitustaan dekkarin lajin ”perinteisiä konventioita” kohtaan. Teoriassa siis mikä tahansa lajipiirre, joka voidaan osoittaa dekkarin perinteiseksi konventioksi, voidaan myös mieltää metafyyminen dekkarin piirteeksi, kunhan se saavuttaa alalajin sisällä parodisen tai konventioita muuntavan olemuksensa. Ongelmana tässä teoretisoinnissa on kuitenkin se, ettei dekkarikirjallisuuden tutkimus tunnista esimerkiksi alalajia, joka mielletäisiin juuri perinteiseksi dekkariksi. Käsitys perinteisistä konventioista ei siis muodostu mistään yksittäisestä laji- tai osarepertoarista. Dekkarin ”perinteisiä konventioita” täytyy siis jakaa kokonaisuuttaan pienempiin osiin. Koska metafyyminen dekkarin lajityyppi on muotoutunut pääosin postmodernissa fiktiossa, on se kohdistanut parodiaansa loogisesti niihin piirteisiin, jotka ovat tulleet osaksi lajia ennen postmodernia aikaa (ks. Pyrhönen 1994, 41–42). Näitä piirteitä toteuttavat keskeisimmät dekkarin muodot ovat Edgar Allan Poen mysteerikertomukset, Arthur Conan Doyleen Sherlock Holmes-tarinat, brittiläinen *whodunit* sekä amerikkalainen<sup>8</sup> kovaksikeitetty dekkari.

Historiallisia lajeja on lukemattomia, ja niistä klassisimmat sekä ehkä tunnetuimmat eli tragedia ja komedia on nimetty jo Aristoteleen runousopissa. Monien historiallisten lajien syntytapaa ei tiedetä eikä osaa historiallisista lajeista ole edes tunnistettu (Isomaa 2009, 18). Metafyyminen dekkarin tutkimuksessa dekkarin lajin juuret jäljitetään kuitenkin hyvin systemaattisesti yhdysvaltalaisen Edgar Allan Poen mysteerikertomuksiin<sup>9</sup> (Haycraft 1974/1941, 6; Holquist 1971, 140; Tani 1984, 1; Pyrhönen 1994, 10; Merivale & Sweeney, 4; Shiloh 2011, 4), joista ensimmäinen nimeltään ”Rue Morguen murhat” ilmestyi vuonna 1841. Muutaman vuoden sisällä Poe julkaisi myös kaksi muuta tunnettua, rikoksen ympärille kiertyvää tarinaa, jotka olivat ”Marie Rogêt’n arvoitus” (1842) sekä ”Varastettu kirje” (1844). Edellä mainittujen kertomusten keskiössä on yksityisetsivä nimeltä C. Auguste Dupin, jonka

<sup>8</sup> *Whodunit* yleistetään usein brittiläiseksi variantiksi ja kovaksikeitetty amerikkalaiseksi, mutta on huomioitava, että molempien edustajia on löydettävissä myös muista maantieteellisistä sijainneista (Pyrhönen 1994, 10).

<sup>9</sup> Poen lisäksi dekkarikirjallisuuden juuria on etsitty ja löydetty esimerkiksi Daniel Defoen, William Godwinin sekä Honoré de Balzacin tuotannosta (Arvas & Ruohonen 2016, 13).

seikkailuja nimetön kertoja ja Dupinin ystävä raportoi lukijalle. Kertomuksillaan Poe loi monia dekkarin tunnettuja konventioita (Merivale & Sweeney 1999, 6), kuten nerokkuudessaan ylivoimaisen etsivähahmon, joka tarjosi tieteellisen lähestymistavan rikoksen ratkaisuun (Holquist 1971, 141). Hänen perintönsä jatkajana pidetään Arthur Conan Doylea, jonka teokset keskittyvät myös erilaisten rationalisointia vaativien rikostapausten ympärille, Doylen sekoittaen teoksiin myös seikkailullisia elementtejä (Pyrhönen 1994, 10). Doylen teoksissa seikkaileva etsivä Sherlock Holmes on yhdessä tunnollisen apurinsa tohtori Watsonin kanssa yksi nykypäivän tunnetuimmista populaarikulttuurin hahmoista sekä usein Dupinia tunnetumpi yksityisetsivän arkkityyppi.

Dekkarikirjallisuuden varsinainen kulta-ajaksi kutsuttu aika ajoittuu vasta 1920–1930- lukujen Englantiin, jossa laji kehittyi ja vakiintui klassiseen muotoonsa (Tani 1984, 19). Kulta-ajan dekkareiden pääosassa on rikoksen ratkaisuun johtavien tärkeiden kysymysten esittäminen: kuka, miten ja miksi? Näiden kysymysten vuoksi kyseisiä teoksia on alettu kutsua *whodunit* - dekkareiksi<sup>10</sup>. (Pyrhönen 1994, 10.) *Whodunitin* myötä dekkari vakiintui kertomuksista romaanimuotoon, tosin ajan teoksien pääosassa oli yhä Poen luoman tradition mukaisesti rikosta ratkaiseva etsivä, joka kykeni selvittämään tapauksen älynsä ja loogisen päättelykykynsä avulla. Kultakauden teoksien eturivin edustaja on ehdottomasti Agatha Christie, jonka tunnetuimpiin fiktiivisiin etsivähahmoihin kuuluvat Hercule Poirot sekä Neiti Marple. Christien teoksissa miljöö on usein yläluokkainen kupla, jossa murhat sekä rikokset eivät järkytä turhalla raakuudellaan. Brittiläinen *whodunit* on nähty ajoittain myös oman aikansa kirjallisena keinona nostalgisoida brittiläisen aristokratian tapoja sekä sosiaalista idyllistä ympäristöä. (Tani 1984, 20–21.)

Kovaksikeitetty dekkari syntyi Yhdysvalloissa kultakauden teoksien kanssa samoihin aikoihin, ja se erotti itsensä selkeästi edellä kuvatusta brittiläisestä variantista. Variantti pohjasi enemmän naturalistiseen kuvaukseen, jonka kautta tuotiin näkyville alempien yhteiskuntaluokkien elämää ja amerikkalaiset suurkaupungit korvasivat brittiläisen maalaisidyllin. (Horsley 2005, 67–69.) Myös etsivän täytyi olla ”kovaksikeitetty”, jotta hän

---

<sup>10</sup> *Whodunitin* edustajiin viitataan suomenkielisessä tutkimuksessa myös esimerkiksi salapoliisiromaaneina (ks. Arvas & Ruohonen 2016, 19), mutta itse suosin tässä tutkimuksessa muodosta käytettävää englanninkielistä termiä.

pärjäsi omassa korruptoituneessa todellisuudessaan. Etsivän olemus ei myöskään perustunut enää älylliseen voimaan vaan enemmänkin antisankarimaiseen olemukseen. (Tani 1984, 23–25.) Urbaani ympäristö on yksi kovaksikeitetyn dekkarin tunnuspiirteistä, mutta se ei enää esimerkiksi Doylen teosten tavoin kutsu älylliseen seikkailuun, vaan suurkaupungin rakenteet ovat niitä, jotka uhkaavat etsivän identiteettiä, ymmärryksen rajoja sekä fyysistä turvallisuutta (Horsley 2005, 70–71). Kovaksikeitetty dekkari syntyi suurimmilta osin niiden kirjailijoiden toimesta, joiden tekstejä julkaistiin aluksi pulp-lehdessä nimeltä *Black Mask*. Tunnetuimpia heistä ovat Dashiell Hammett sekä Raymond Chandler. (Cawelti 1976, 139.)

Edellä esitetyt dekkarit muodostavat tämän tutkimuksen osalta joukon, jonka katson toteuttavan dekkarin perinteisiä konventioita ja joihin pääosin katson metafyyssisen dekkarin kohdistavan parodisuuttaan. Poen tai Doylen mysteerikertomukset asettuvat edustamaan dekkarin historiallista lajia, ja ne toimivat eräänlaisina malleina, josta muut mainitut variantit lainaavat olemukseensa (ks. Pyrhönen 1994, 10). Sekä *whodunit* että kovaksikeitetty dekkari taas ovat vakiinnuttaneet asemansa dekkarin laajalti tunnistettuina alalajeina (mt.). Molemmat täydentävätkin historiallista lajia omilla osarepertoareillaan, kuten esimerkiksi selkeästi tunnistettavilla pastoraaliin sekä urbaaniin maisemiin sijoittuvilla miljöökuvauksillaan.

Niin kuin johdannossa esitin, on dekkarin lajin perinteisiä konventioita mielestäni mahdotonta luetella tai esittää tyhjentävästi. Metafyyssistä dekkaria tutkinut Stefano Tani on kuitenkin antautunut tähän yritykseen. Yrittäessään kuvata pääosin edellä mainittuja dekkarin muotoja Tani (1984) on kuvannut kuinka ”konventionaalinen dekkari” on teksti, jossa harrastelija- tai ammattietsivä yrittää ratkaista rikosta, useimmiten murhaa, oman päättelykykynsä avulla. Tämän kaltainen asetelma vaatii ainakin kolmen eri elementin eli etsivähahmon, tutkinnan prosessin sekä narratiivisen sulkeuman esiintymisen. Näistä kolmesta merkittävimpänä piirteenä Tani pitää narratiivista sulkeumaa, sillä toteutuessaan se ikään kuin kirjoittaa auki koko teoksen ja antaa sille oikeutuksen. (mt., 41–42.) Niin kuin johdannossa esitin, narratiivisella sulkeumalla tarkoitetaan dekkarille ominaista tapaa tarjota selkeä loppuratkaisu, selittää rikoksen tapahtumat auki selkeäksi kokonaisuudeksi ja palauttaa rikoksen aiheuttama maailma jälleen tasapainoiseen tilaansa (ks. Merivale 1999, 104). Vaikka omassa analyysissäni pyrin tarkastelemaan perinteisen dekkarin konventioita huomattavasti

laajemmin ja yksityiskohtaisemmin, auttaa Tanin määritelmä mielestäni hahmottamaan lajiin yhdistyviä tiettyjä peruspilareita. Etenkin narratiivisen sulkeuman tunnistaminen on tärkeää, sillä se on usein piirre, johon metafysiset dekkarit kohdistavat ensimmäisenä omaa parodisuuttaan (ks. Merivale & Sweeney 1999, 2).

Metafyysistä dekkaria määritellyt Michael Holquist (1971) on kuvannut kuinka alalaji ei niinkään kohdistaa parodiaansa dekkarin ”perinteisiin konventioihin” vaan *klassiseen dekkarifiktioon*. Klassisella dekkarilla viitataan tässä yhteydessä Poen aloittamaan traditioon (mt., 140–142), jonka tunnetuimmat ilmenemismuodot ovat sekä Doylen että Christien teokset (Messent 2012, 27–31). Holquistin määritelmän hyödyntäminen aiheuttaa kuitenkin omat haasteensa metafysisen dekkarin teoretisoinnille, sillä jotkin metafysiset dekkarit kohdistavat selvästi omaa parodiaansa esimerkiksi kovaksikeitettyä dekkaria kohtaan (ks. Pyrhönen 1994, 42). Tällaisena teoksena näyttäytyy esimerkiksi tässäkin tutkielmassa intertekstinä toimiva Paul Austerin *New York – trilogia*, jossa kovaksikeitetylle dekkarille ominainen kaupunkiympäristö muuttuu kuvaamaan yksilön mielen sisäistä ratkaisematonta tilaa (Bernstein 1999, 147). On siis selvää, että metafysisen dekkarin tulkitseminen vaatii ainakin joissain tapauksissa klassisten muotojen ymmärtämisen lisäksi myös muiden osarepertoarien tunnistamista.

Sitä mihin lajin muotoihin tai piirteisiin metafysisen dekkari kohdistaa parodisuuttaan ei voida mielestäni määritellä pysyvästi. Historiallinen laji muuttuu jatkuvasti ja sen lajirepertoaari täydentyy uusien alalajien syntyessä. Lajin kehittyessä ja liikkuesssa eteenpäin myös käsitys perinteisistä konventioista ja niiden olemuksesta muuttuu. On siis hyvin todennäköistä, että postmodernin ajan ylittävät metafysiset dekkarit ovat alkaneet kohdistamaan parodista kommentaariaan lajin uudempiin muotoihin, kuten poliisidekkariin<sup>11</sup>, trilleriin ja sen eri variantteihin tai jopa *true crimeen*. Saattaa myös olla, että uudet alalajit horjuttavat syntyessään käsitystä historiallisen lajin ja sen piirteiden olemuksesta. Näin on tapahtunut metafysisen dekkarin tutkimuksessa, joka on alkanut postmodernin fiktion lisäksi tunnistamaan alalajin piirteitä myös Poen mysteerikertomuksista (ks. Merivale & Sweeney

---

<sup>11</sup> Poliisidekkari (*police procedural*) muistuttaa kovaksikeitettyä dekkaria, mutta se keskittyy kuvaamaan enemmän joko yhden tai useamman poliisin työhön liittyviä arkipäiväisiä toimia (ks. Pyrhönen 1994, 10; Arvas & Ruohonen 2016, 84–85).

1999, 5). Merivale (2010, 308) on esimerkiksi todennut, kuinka Poen ”Rue Morguen murhia” voidaan pitää niin dekkarin historiallisen lajin kuin metafyyssisen dekkarin alalajin aloittavana kertomuksena ja on täten synnyttänyt sekä dekkarin historiallisen lajin että metafyyssisen dekkarin alalajin. Poen teoksien metafyyssisen olemuksen tutkiminen vaatiikin siis lähempää tarkastelua, ja siksi tässäkin tutkimuksessa ”Rue Morguen murhat” toimii yhtenä keskeisenä intertekstinä.

## 2.2 Metafyyssisen dekkarin parodisuus ja metafiktiivisyys

Tässä tutkimuksessani hyödyntämäni Merivalen & Sweeneyn määritelmän mukaan metafyyssinen dekkari ”parodioi” dekkarin perinteisiä konventioita. Yleisesti ottaen parodia tarkoittaa jostakin taideteoksesta tai taidemuodosta tehtyä ivamukaelmaa (Hosiaisluoma 2004, 686). Parodiasta ja sen ydinolemuksesta on kuitenkin joitakin hyvin ristiriitaisia näkemyksiä, sillä sen merkitykset ovat moninaiset sekä usein kontekstiinsa eli itse teoksen analyysiin sidonnaiset. Gérard Genette (2018/1982) on todennut, että kirjallisuudentutkimus ei tunnista vakavamielistä parodiaa, vaan koko tekstilajin tarkoitus on usein sen leikillisyydessä. Leikillisyydestä kauas liikkuvaa parodista teosta ei voida siis enää kutsua parodiaksi. (mt., 34–36.) Osa postmodernilla ajalla ilmestyneistä lajiparodioista ovat kieltämättä tunnettuja erityisesti niiden kujeilevasta luonteesta, ja tällaisena näyttäytyy mielestäni esimerkiksi Douglas Adamsin absurdista huumorista tunnettu scifi-parodia *Linnunradan käsikirja liftareille* (1979) (ks. Fatima 2016). Vaikka metafyyssiseen dekkariin yhdistyykin lajipiirteillä leikittely, ei sen tradition sisällä vaikuttavaa parodiaa voida mielestäni leimata ensisijaisesti vain leikilliseksi tai humoristiseksi. Ennen kuin parodian mahdollista intentiota voidaan ymmärtää, tulee ymmärtää sen muodostamia tekstien välisiä suhteita. Tekstien välisen kommunikaation avaaminen auttaa avaamaan myös sitä, millaisiin tulkintoihin tai reseptioihin parodia mahdollisesti ohjaa.

Tekstien välisenä ilmiönä postmodernistisessa kirjallisuudentutkimuksessa parodiaa ja sen olemusta on tarkastellut Linda Hutcheon. Hutcheonin (2000) mukaan parodia on omien rajojensa ulkopuolelle laajeneva ilmiö eli se muodostaa transkontekstuaalisen yhteyden kohteiden välillä. Parodinen teos pyrkii avoimuuteen tästä yhteydestä viestimällä mihin kohdeteokseen se kohdistaa omaa kommentaariaan. Se siis luottaa lukijansa kykyyn tulkita

itsensä ja kohdetekstin välinen yhteys. Kun yhteys ja kontrasti teoksen ja kohdetekstin välillä tunnustetaan, aiheuttaa se lukijassa mahdollisen reaktion – huvittuneisuuden tai jonkin muun. (mt., 15–17.) Parodia voi Hutcheonin mukaan kohdistua niin yksittäisiin teoksiin kuin myös kokonaiseen genreen eli joukkoon konventioita (mt., 12–13). Tiettyyn teokseen kohdistuva parodia on spesifiä parodisuutta, kun taas lajiin kohdistuva parodia on geneeristä parodisuutta (Nummi 1985, 56–57). Geneerisen parodisuuden tunnistaminen vaatii siis lukijalta esimerkiksi tietyn kirjallisen teoksen tuntemisen sijasta enemmänkin lajikompetenssia. Metafyysisen dekkarin kohdalla parodioitava, alkuperäinen teksti on dekkarin historiallisen lajin sekä alalajien perinteiset ilmenemismuodot ja piirteet, jolloin se toteuttaa olemukseltaan merkittävällä tavalla juuri geneeristä parodisuutta. Geneerisen parodisuuden pääosainen rooli metafyysisen dekkarin sisällä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivät alalajin teokset voi ilmentää myös spesifiä parodisuutta. Toisaalta geneeristä ja spesifiä parodiaa ei täysin voida erottaa toisistaan, sillä yksittäinen teos edustaa lopulta aina myös omaa lajiaan (mt., 57).

Koska tässä tutkielmassa tarkastelen metafyysistä dekkaria dekkarin historiallisen lajin alalajina, näyttäytyvät sen sisällä vaikuttavat parodiset yhteydet myös lajiyhteyksiä osoittavina elementteinä. Fowler (1985, 89) käyttää lajin aikaisempiin teoksiin tai kirjailijoihin kohdistuvista viittauksista nimitystä geneerinen alluusio. Geneeristä alluusiota voidaan omaan lajiinsa parodisuutta kohdistavan teoksen sisällä pitää ikään kuin parodiaa pienempänä intertekstuaalisena merkitsijänä. Siinä missä geneerinen parodisuus hallitsee koko metafyysisen dekkarin olemusta, ovat geneeriset alluusiot yksittäisiä viittauksia, jotka palautuvat lopulta teoksen parodisuuteen ja vahvistavat sitä. Geneerinen parodisuus siis heijastelee alalajissa vaikuttaviin lajiviittauksiin ja toisinpäin. Umberto Eco *Ruusun nimi* (1983/1980) on hyvä esimerkki metafyysisen dekkarin alalajin edustajasta (ks. Black 1999, 84–91), joka toteuttaa spesifin geneerisen alluusion eli viittauksen kautta myös geneeristä parodisuutta. Teoksessa William Baskerville niminen keskiajalla seikkaileva benediktiinimunkki vieraillee luostarissa, jonka salaperäisessä ja labyrinthimaisessa kirjastossa tapahtunutta murhaa hän päätyy selvittämään. (mt., 5–10.) Williamin nimi toimii suorana viittauksena lajin aikaisempaan teokseen, Arthur Conan Doyleen klassiseen dekkariin *Baskervillen koira* (1902). Omassa olemuksessaan William asettuukin parodioimaan Sherlock Holmesin kaltaista etsiväneron hahmoa, sillä loogisen loppuratkaisun tarjoaman katarsiksen sijaan hän onnistuu löytämään vain oman maailmansa merkityksettömyyden (ks. Eco

1985/1983, 57–58). Rationaalinen etsivänero tai selkeä loppuratkaisu eivät kuitenkaan ole vain Doylen dekkareiden erityispiirre, vaan ne vaikuttavat syvällä dekkarin perinteisissä konventioissa. Econ William Baskerville laajenee geneerisyyttä parodisuutta ilmentäväksi elementiksi, joka luo omalla olemuksellaan kontrastia lajin aikaisempiin konventioihin.

Isomaan (2009, 37) tapaan on kuitenkin aiheellista huomauttaa, että geneeristen lajiyhteyksien tarkastelu ei saa jättää huomiotta sitä, ettei teos voisi ilmentää myös lajiin liittymättömiä, spesifejä intertekstuaalisia viittauksia. Sama logiikka pätee myös siihen, etteivät kaikki metafysisen dekkarin geneeriset alluusiot ole luonteeltaan parodisia. Tosin mitä tulee lajiviittauksiin, on niiden erottaminen muusta intertekstuaalisuudesta haastavaa, jolloin ratkaisevaksi tekijäksi nousee se, rikastuttaako yhteyden löytäminen tulkintaa ja auttaako se avaamaan teoksesta sellaisia merkityksiä, jotka muuten jäisivät pimentoon (Samola 2016, 28). Viittaussuhteiden geneerisen luonteen tarkastelu tulee aiheelliseksi omassa tutkimuksessani esimerkiksi siksi, koska kohdeteokseni sisältää viittauksia niin ruotsalaisen taidemaalari Carl Larssonin taidemaalauksiin kuin Haruki Murakamin teokseen *Kafka rannalla*. Vaikka ruotsalaisen porvarillisen koti-ideaalin kuvaajana tunnettu Larsson (ks. Larsson 2011) sekä maagiseen realismiin yhdistetty Murakami (ks. Strecher 2014, 1–2) eivät tuotannoiltaan aluksi näyttäyty kovinkaan dekkarimaisina, pyrin metafysisen dekkarin tulkinnallisen kehityksen kautta analyysissäni erittelemään sitä, millä tavalla kyseiset intertekstuaaliset yhteydet auttavat muodostamaan parodisia yhteyksiä dekkarin perinteisiin konventioihin.

Metafyysisiksi dekkareiksi tunnistetut *Ruusun nimen* kaltaiset romaanit ovat postmoderneja sekamuotoisia kokonaisuuksia, jotka sisältävät paljon kirjallisia viittauksia, parodioita ja pastisseja sekä käyvät jatkuvaa dialogia kirjallisuushistorian eri muotojen kanssa (ks. Brax 2017, 22). On siis oletettavaa, että tällaisten teosten sisällä vaikuttavat lajeihin kohdistuvat viittaukset saavat itselleen lukuisia eri tulkintakehyksiä. Esimerkiksi Hutcheon (1988) on itse määritellyt *Ruusun nimen* metafysisen dekkarin edustajan sijasta historiografisen metafiktio edustajaksi. Historiografisen metafiktio tarkoitus on paljastaa historiankirjoituksen luonne ihmisen tuottamana kerronnallisena konstruktiona. Lajin edustajat sisällyttävät itseensä dokumentaarista historiaa mutta samalla kuitenkin parodioivat sitä tulemalla itsetietoiseksi omasta muodostaan. (mt., ix-x.) Historiografisen metafiktio tulkinnallisen kehityksen kautta

esimerkiksi William Baskervillen merkitys näyttäytyy toisenlaisessa valossa. Asettaessaan fiktiivisen hahmon romaaninsa oikeaan historialliseen miljööseen Eco korostaa Hutcheonin (1989, 8) mukaan enemmänkin sitä, ettei historiaan ole koskaan mahdollisuus palata sellaisena kuin se oikeasti on, vaan menneisyydestä voidaan tietää ainoastaan olemassa olevien representaatioiden kautta. *Ruusun nimi* on mielestäni hyvä havainnollistava esimerkki Fowlerin binääristä kategorisointia karttavasta ajattelutavasta, jossa tiettyyn lajiin kuuluminen ei poissulje kuulumista toiseen lajiin, vaan lajiyhteyksien tunnistaminen avaa teoksien sisältöä uusissa merkityksissä (ks. Fowler 1985, 37).

Pirjo Lyytikäisen (2004, 15) mukaan kirjallisten paradigmojen muunnelmät synnyttävät usein uusia historiallisia lajeja ja monet parodiset romaanit kuuluvat yleensä eri lajiin kuin se alkuperäinen teksti, jota ne ivamukailevat. Myös metafyyssisen dekkarin kohdalla parodisuus tai dekkarin konventioiden horjuttaminen on ajoittain nähty tekijöinä, jotka erottavat kyseisen tekstimuodon dekkarin historiallisesta lajista. Pyrkimys tehdä pesäeroa näyttäytyy esimerkiksi alalajista käytetyssä terminologiassa. Lajin tutkijoista William V. Spanos (1972, 154) on lanseerannut metafyyssiselle dekkarille alun perin termin antidekkari. Tähän määrittelyyn on yhtynyt myös Tani (1984, 25), joka on todennut antidekkareiden kirjoittajien hyödyntävän dekkarin lajin perinteisiä konventioita kirjoittaakseen jotain, mikä ei ole enää dekkari ollenkaan, vaan enemmänkin koko genren ja sen tarkoituksen negaatio. Antidekkareista puhuminen metafyyssisen perinteen sisällä on sinänsä ymmärrettävää, sillä tekstimuoto on liitetty postmodernistisessä tutkimuksessa esimerkiksi Alain Robbe-Grilletin teoksiin (ks. Holquist 1971, 148). Robbe-Grilletin *nouveau romanin* antinarratiiviseksi kuvattu estetiikka irrottautuu selvästi perinteisten dekkarimuotojen pyrkimyksestä tarjota merkitykset yhteen kokoava juoni tai kertomus, ja se keskittyy enemmänkin kiinnittämään huomiota tekstin tuotannon prosesseihin (ks. Meretoja 2014, 14). Antilajeista keskustelu on myös dekkarikirjallisuutta laajempi ilmiö, ja niillä viitataan usein juuri postmoderneihin romaaneihin, jotka rikkovat jonkin historiallisen lajin keskeisiä konventioita niitä parodioimalla (ks. Brax 2008, 132). Myös Claudio Guillén (2015/1971, 135) on tutkinut kirjallisuudenlajeja, jotka syntyvät parodioimaan aiempia lajeja, tosin hän viittaa kyseisiin tekstilajeihin termillä vastagenre. Guillénin ajatukset vastagenrestä ammentavat postmodernin kirjallisuuden sijasta pääosin 1500- ja 1600-lukujen veijariromaanin tutkimuksesta. Niin antilaji kuin



vastagenre kuitenkin viittaavat nimityksillään mielestäni uuden kirjallisuuden lajin syntyyn, eivät alalajin syntyyn.

Puhuminen antilajeista ja negaatioista herättää ilmoille kysymyksen siitä, tarkoitetaanko niiden kohdalla kuulumattomuutta tiettyyn lajiin vai kuulumattomuutta mihinkään lajiin. Fowlerin teorian mukaan jokainen teos kuuluu vähintäänkin yhteen lajiin, sillä muuten emme edes hahmottaisi sitä kirjallisuudeksi. Lisäksi, vaikka teokset olisivat kuinka kaukana kirjallisuuden perinteisimmistä muodoista tai piirteistä, hyödyntävät ne silti lajeihin tai tiettyyn lajiin liittyviä geneerisiä signaaleja. (ks. Fowler 1985, 105.) Tämä koskee myös avantgardistisia ja antilajeiksi määriteltyjä teoksia. Esimerkiksi Merivale & Sweeney ovat itseni tapaan luopuneet antidekkarin termistä sen harhaanjohtavan nimen vuoksi. Parodioimalla perinteisiä konventioita metafyyminen dekkari nimenomaisesti hyödyntää dekkarigenren prosesseja, eikä siksi ole historiallista lajia itsestään poissulkeva teksti (Merivale & Sweeney 1999, 3). Niin kuin olen aikaisemmin tuonut ilmi, metafyymsisen dekkarin tutkimuksen ja tulkinnallisen kehyksen yhteys historialliseen lajiin on kirjoitettu siitä käytettyyn määritelmään. Omassa olemuksessaan metafyyminen dekkari on siis tiiviissä suhteessa siihen, mistä se on ajoittain yritetty erottaa – nimittäin dekkarin lajiin ja sen perinteisiin muotoihin. Myöskään parodian luonteeseen ei automaattisesti kuulu parodian kohteesta erottautuminen, esimerkiksi Hutcheon (2000, 16) on todennut, että vaikka parodian avulla voidaan korostaa eroavaisuuksia, tuovat eroavaisuudetkin esille automaattisesti myös samankaltaisuutta tekstien välillä. Tätä samojen piirteiden hyödyntämistä – vaikkakin parodioimalla – on mielestäni mahdollista tarkastella myös samaan lajiin kuulumisena.

Metafyymsisen dekkarin parodisuus tai epäkonventionaalisuus voidaan nähdä vain kirjallisuudenlajeille ominaisena muuntautumisen prosessina. Dekkarin lajitutkija Tzvetan Todorov (1977/1971, 43) on esimerkiksi todennut osuvasti, kuinka kaavamaisen lajin kehittäminen tarkoittaa sen sisällä vaikuttavien normien rikkomista, ei niiden alituista toteuttamista. Dekkareiden alalajeille samoin kuin muiden populaarikirjallisuuden alalajeille on ominaista, että ne pyrkivät erottautumaan toisistaan. Alalajien identiteetti muodostuu siis väistämättä suhteessa toisiin jo olemassa oleviin lajin muotoihin. (ks. Arvas & Ruohonen 2016, 15–16.) Esimerkiksi viime alaluvussa käsitelty kovaksikeitetty dekkari pyrki selvästi omalla naturalistisella sekä korruptoituneen todellisuuden tiedostavalla kuvauksellaan

erottautumaan brittiläisen *whodunitin* idyllisistä tiloista. Metafyysisen dekkarin parodista olemusta ei siis lopulta tarvitse nähdä radikaalisti erilaisempana kuin muiden dekkarien alalajien olemusta. Toki on muistettava, että Fowlerin teorian mukaan alalajit lisäävät historiallisen lajin sisälle osarepertoaarissaan sisällöllisiä piirteitä, eli aiheita ja motiiveja, eivät niinkään esimerkiksi muotoa tai rakennetta radikaalisti uudistavia piirteitä. Tätä ajatusta vasten tarkasteltuna on oletettavaa, ettei *nouveau romanin* kaltaisia teoksia mielletä dekkarin alalajin edustajiksi. Metafyysisen dekkarin lajitutkimuksessa onkin siis keskeistä, että teoksen asettumista dekkarin lajin sisälle tarkastellaan teoskohtaisesti. Myös *Svagherin* analyysin kohdalla onkin siis aiheellista kysyä, toteuttaako se dekkarin historiallisen lajin muodollisia elementtejä tarpeeksi tullakseen tunnistetuksi dekkariksi?

Yksi metafyysisen dekkarin keskeisistä piirteistä on myös sen metafiktiivisyys. Yleisesti metafiktiolla tarkoitetaan fiktiota, joka kommentoi omaa kerronnallista tai kielellistä olemustaan itsetietoisesti (Hutcheon 2013/1980, 1). Metafiktion olemus on tietyllä tavalla siis kaksijakoinen: se samanaikaisesti sekä tuottaa fiktiota että kommentoi sitä (Waugh 1984, 6). Olemuksessaan metafiktion ei tarvitse rajoittua kommentoimaan ainoastaan omaa olemustaan vaan se voi laajentaa itsetietoisuuttaan myös toisiin teksteihin, kirjallisuuden konventioihin ja siihen yhdistyviin ilmiöihin (ks. Sevänen 2008, 13). Postmodernistisille metafiktiivisille lajeille on ominaista paljastaa erityisesti kirjallisuushistoriassa vaikuttavat konventiot ja osoittaa niiden olemus keinotekoisina representaatioina (ks. Hallila 2004, 215). Hutcheonin esittelemä aikaisemmin mainitsemani historiografinen metafiktio on hyvä esimerkki tämän kaltaisesta lajista.

Merivalen & Sweeneyn (1999) mukaan metafyysisen dekkarin keskeinen keino parodioida dekkarin perinteisiä konventioita on tulla itsetietoiseksi lajissa vaikuttavista esitystavoista sekä raameista. Tekstilaji ilmentää itsetietoisuuttaan esimerkiksi esittämällä allegorisesti erilaisia lajin konventioita, olettaen tietysti lukijan tunnistavan nämä allegoriat. He myös toteavat, kuinka metafyysinen dekkari kommentoi eksplisiittisesti kielen toimintoja, kerronnan rakentumista, genren rajoja sekä lukemisen luonnetta (mt. 2–7). Nämä kaikki elementit tekevät alalajista selkeän metafiktiivisen tekstin, ja erityisesti sellaisen tekstin, joka kohdistaa itsetietoisuutta dekkarin lajissa vaikuttaviin kerronnallisiin piirteisiin sekä konventioihin. Niin kuin parodian kohdalla, myös metafyysisen dekkarin metafiktiivisyyttä

määrittää siis sen geneerinen luonne. Tietyn itsetietoisuuden tason voidaan monella tapaa katsoa olevan myös geneeristä parodisuutta toteuttavan alalajin lähtökohta: teoksen on oltava tietoinen omasta olemuksestaan, jos se haluaa myös parodioida omaa olemustaan. Piirteiden ja konventioiden lisäksi metafyyksiselle dekkarille ominainen metafiktiivisyys laajenee myös yleisesti erilaisten fiktiivisten ja representatiivisen olemuksen tiedostamiseen. Hyvänä esimerkkinä metafyyksisen dekkarin toteuttamasta metafiktiivisyydestä toimii jälleen aikaisemmin mainittu Econ William Baskerville. Viittaamalla suoraan Doylen teokseen Econ teksti osoittaa tietoisuutensa lajin sisällä vaikuttavista teoksista sekä niiden sisällöstä. Tämä ei ole kuitenkaan viittauksen ainoa itsetietoisuutta ilmentävä taso. Kierrätetyn nimen omaava William voidaan nimittäin myös tulkita elementiksi, joka esittää allegorisesti dekkarin lajin kaavamaisuutta. Aivan niin kuin lajien sisällä vaikuttavat henkilöhahmot yleensä, myös Econ päähenkilö on vain nimellinen kopio jo olemassa olevasta arkkityypistä. Allegorisen tason kautta teos ei siis ainoastaan viesti omasta fiktiivisestä olemuksestaan vaan ilmentää koko dekkarin lajin, ehkä jollain tavalla kaikkien kirjallisuudenlajien representatiivista olemusta. Lopulta se siis myös palautuu metafyyksiselle dekkarille ominaiseen geneeriseen parodisuuteen.

Edellä esitettyjen seikkojen valossa on kuitenkin aiheellista myös todeta, ettei metafyyksisen dekkarin metafiktiivisyys erotu aina dekkarin lajin tutkimuksessa kovin erityislaatuisena. Esimerkiksi Sweeney (1990, 3) on todennut, kuinka kaikki dekkarit viittaavat jollain tavalla omaan fiktiivisyyteensä sekä tulkinnallisuuteensa. Myös Pyrhösen (1994,2) mukaan dekkarifiktio on lajin alusta lähtien sisällyttänyt itseensä oman ”kliseisen” olemuksensa kommentaaria, minkä vuoksi koko dekkarin laji on vahvasti sidottu myös metafiktiivisyyteen. Jopa pääosin postmodernistiseen fiktion metafiction teoretisointia kohdistanut Hutcheon (2013, 72) on todennut myös klassisen dekkarin olevan oiva esimerkki vahvan itsetietoisesta tekstilajista. Merivale & Sweeney (1999, 6) taas pitävät mahdollisena sitä, että lajin luojana pidetty Poe on istuttanut lajiin alun perinkin sen itsetietoisien ilmaisun, jota on myöhemmin alettu tarkastelemaan erityisen postmodernistisena. Fowlerilaisesta näkökulmasta katsottuna metafiktiivisyys ei ainakaan siis ole se piirre, jonka metafyyksinen dekkari lisää dekkarin lajin lajirepertoariin, tosin sitä voidaan pitää kuitenkin piirteenä, jonka uusi alalaji on nostanut itsensä keskiöön (ks. Fowler, 170–171). Oman analyysini kautta aion perehtyä metafyyksisen dekkarin metafiktiivisyyteen ja sen ymmärtämiseen paremmin.

### 2.3 Metafyysisen dekkarin metafyysisuus ja motiivit

Metafyysisen dekkarin termin kohdalla saattaa herätä kysymys siitä, mitä tekemistä koko alalajilla oikein on metafysiikan kanssa? Aristoteles määritteli metafysiikan tutkimukseksi, joka tarkastelee olemista sellaisenaan (*being as such*) ja jonka tarkoitus on ymmärtää rikkaammin olemassaolon eri aspekteja (Rea 2020/2014, 1–5). Metafyysiikka samaistetaan usein osaksi ontologiaa, eli filosofian alaa, jossa keskiöön nousevat myös olemiseen ja olevaisuuteen liittyvät kysymykset (mt., 10). Nykyisellä tutkimuksen kentällä metafysiikka ymmärretään suuntaukseksi, joka tarkastelee todellisuuden luonnetta. Metafyysiikkaan sisältyvät konseptit ovat yleismaailmallisia, jolloin ne liikkuvat ilmiöiden yksilöinnistä ja tunnistamisesta kohti olemassaolon laajempaa, abstraktimpaa tarkastelua (mt., 21–22). Metafyysiikan ja sen luonteen kuvailu sellaisenaan ei kuitenkaan juuri auta ymmärtämään metafyysisen dekkarin luonnetta tai rajaamaan siihen yhdistyviä teoksia, sillä kaikki kirjallisuus käsittelee jollain tavalla olemassaolon eri aspekteja. Myös itse alalajin tutkimuskentällä metafyysisyyden määritelmät voivat näyttäytyä epämääräisinä. Esimerkiksi ensimmäisen kerran metafyysisen dekkarin termin otti käyttöön Howard Haycraft (1974, 74–76) kuvatakseen sillä G.K. Chestertonin *Isä Brown* -kertomusten filosofisteologista pohdintaa, joka erosi hänen mukaansa aikaisempien dekkarien tieteellisestä aineksesta. Ilman Chestertonin teosten tai muiden ajan teosten tuntemusta kuvaus jää merkityksiltään melko tyhjäksi. Keskeistä onkin siis aluksi ymmärtää se, millä tavalla metafyysisen aines erottuu lajin aikaisempien teosten tiedollisesta aineksesta.

Dekkarin alkuteokset eli Poen mysteerikertomukset syntyivät ajalla, jolloin siirryttiin pois jumalallisesta maailmanjärjestyksestä ja ihmisen kykyä hallita omaa todellisuuttaan alettiin tarkastelemaan yhä positivistisemmasta näkökulmasta (Tani 1984, 10–11). Positivismi on valistusajatteluun pohjaava tiedonfilosofinen suuntaus, jonka mukaan vain välittömät havainnot ympäristöstä ovat todellisia ja teoretisoitavissa. Välittömiin havaintoihin tukeutuminen muodostaa positivismille siis vahvan empiristisen perustan. (ks. Töttö 1997, 40). Etsivähahmolle tämä tarkoittaa sitä, että rikoksen ratkaisuun johtava tieto on aina tieteellisesti todistettavissa ja esimerkiksi yliluonnolliselta tai irrationaaliselta vaikuttava rikos on palautettavissa fyysiikan lakeihin (ks. Tani 1984, 13). Implisiittisenä vihjauksena Poen

teosten positivistisesta agendasta voidaan pitää esimerkiksi sitä, että tämän etsivähahmo Auguste Dupin jakaa saman etunimen filosofi Auguste Comten (1798–1857) kanssa, jota pidetään positivismin perustajana.

Aikaisemmin antidekkarin termin hyödyntäjäksi esitelty William V. Spanos (1972, 167) on todennut mielestäni osuvasti, kuinka metafyyssisen dekkarin kirjoittajan yksi merkittävimmistä tehtävistä on dekkarietsivän positivistisen mielen rapauttaminen. Luonteeltaan metafysiikka tekeekin juuri tätä irtautuessaan varsinaisesta fysiikasta siten, että sen esittämän väittämät eivät perustu empiiriseen havainnointiin tai mittaamiseen vaan maailman tulkitsemiseen näiden tieteellisten metodien ulkopuolelta (Tahko 2012, 15). Metafyyssinen dekkari liikkuu siis tieteellisestä ja analyyttisestä menetelmästä kohti havaitsemattoman todellisuuden tutkimista, jolloin maailma muuttuu abstrakteja ja subjektiivisia todellisuuksia täynnä olevaksi – eli sellaiseksi, josta on mahdotonta juontaa absoluuttisia vastauksia. Metafyyssinen dekkari ei olekaan olemassa tarjotakseen vastauksia, vaan herättääkseen lisää kysymyksiä maailmasta ja olemassaolosta (ks. Holquist 1971, 170).

Metafyyssisen dekkarin metafyyssisyys yhdistyy laajemmin myös esimerkiksi lyotardilaiseen ajatteluun. Ranskalaisen kulttuuriteoreetikon Jean-Francois Lyotardin (1985/1979) mukaan yhteiskunnassa esiintyi modernilla ajalla vielä suuria kertomuksia eli metakertomuksia, jotka nostivat esille yhden ainoan tavan ymmärtää maailmaa sekä ihmisen roolia siinä. Tällaisia metakertomuksia olivat esimerkiksi kristinusko ja valistususkko. Postmodernismissä todellisuuskäsitys on kuitenkin pirstaloituneempi ja metakertomukset väistyvät, hajoavat osiin. (mt., 7–10.) Valistususkoon nojaavan positivismin väistyminen metafyyssisyyden tieltä on siis myös osoitus metakertomuksen hajoamisesta. Lyotardin ajatusten soveltaminen metafyyssisen dekkarin ymmärtämiseen osoittaa mielestäni hyvin sen, kuinka alalajin olemus on vahvasti yhteydessä erinäisiin postmodernistisiin diskursseihin. Ilman niiden ymmärtämistä ja erottamista jää alalajin ymmärrys usein puolitiehen.

Lyotardin ajattelu on myös hyvä osoitus siitä, kuinka postmodernistiset diskurssit kohdistavat usein kritiikkiään modernistiseen kulttuuriin (ks. Pyrhönen 1994, 42). Toinen esimerkki tämän kaltaisesta diskurssista on Brian McHalen esittämä ajatus dominantin muutoksesta. McHalen (1987) mukaan modernistisessä fiktiossa vaikuttaa pääosin epistemologinen dominantti, kun

taas postmodernistisessä fiktiossa tämä dominantti on ontologinen. Epistemologiseen dominanttiin nojaava kirjallisuus keskittyy esittämään tietämiseen liittyviä kysymyksiä maailmasta, kuten: *Miten maailmaa voi tulkita? Mitä maailmasta voidaan tietää ja millä varmuudella?* Ontologisen dominantin kirjallisuus taas esittää olemiseen liittyviä kysymyksiä, kuten: *Millaisia maailmoja on olemassa ja mitä maailma todellisuudessa on?* Omassa ajattelussaan McHale laajentaa ajatusta dominantin vaihdoksesta myös dekkarikirjallisuuden lajiin. Hänen mielestään klassinen dekkari kuten *whodunit* on selkeä esimerkki modernistisesta, epistemologisen dominantin fiktioista, jolloin sen olemuksen ydin ei sellaisenaan sovi postmodernistisen kirjallisuuden sisälle. (mt. 9–11.) McHalen ajatuksiin nojaten postmodernistisistä kirjallisuudentutkijoista myös Bran Nicol (2009, 172) on todennut, että klassinen dekkari yhdistetään genrenä usein juuri modernistiseksi, sillä sen sisällä "modernistiset haaveet järjestyksestä ja kontrollista" löytävät itselleen kirjallisen ilmaisumuodon.

McHalen esittämä teoria *whodunitin* modernistisesta eli epistemologisesta luonteesta ei mielestäni turhaan ole asettunut kriittisen tarkastelun kohteeksi. Tästä dominanttiajatteluun liittyvästä ongelmallisuudesta on huomauttanut metafyyssistä dekkaria John Fowlesin tuotannossa tarkastellut Klaus Brax. Braxin (2003) mukaan McHale ei huomioi erottelussaan sitä, että modernistinen fiktio ja klassinen dekkari ovat kaksi täysin eri ajan tuotetta. Siinä missä edellä mainitun perintö nojasi selvästi vielä viktoriaanisen ajan empiristiseen uskoon, alettiin jälkimmäisessä kyseenalaistamaan 1800-luvulla tuotettuja varmuuksia maailmasta sekä sen olemuksesta. (mt. 233–235.) *Whodunitin* mahdollinen epistemologiseen tietoon tähtäävä dominantti ei ole modernistisen kulttuurin tuotos, vaan juontaa juurensa Poen perinnön positivistiseen ajatteluun. Yhdyn siis Braxin ajatuksiin todetessani, että on kyseenalaista kategorisoida tekstejä ainoastaan sen perusteella millaisia kysymyksiä ne edustavat, ellei ota huomioon myös sitä, millaisia vastauksia tai ideologioita ne pitävät sisällään. McHalen teorian kriittinen tarkastelu osoittaa mielestäni sen, kuinka dekkarifiktioon sovellettavat postmodernistiset teoriat vaativat usein tuekseen lajitutkimuksellista näkökulmaa eli lajin syntykontekstin vankkaa tuntemusta.

Metafyyssinen dekkari on metafyyssisyydellään todiste siitä, että dekkarin laji on kykenevä laajentumaan kohti ontologisten kysymysten tarkastelua ja niiden etualaistumista (ks. Ewert

1999, 180). Selvää on kuitenkin myös se, ettei dekkarin lajia voida kokonaan erottaa sen epistemologisesta aineksesta. Merivalen & Sweeneyn (1999, 4) mukaan metafyyssinen dekkari esittää kysymyksiä niin tietämisen kuin olemisen mysteereistä, jolloin alalajin esittämät kysymykset voidaan tulkita luonteeltaan niin epistemologisiksi kuin ontologisiksi: *Mitä, jos mitään, voimme tietää? Mikä, jos mikään, on todellista?* Huomionarvoista esitetyissä kysymyksissä on se, että ne sisällyttävät itseensä jossittelun kautta tietämättömyyden mahdollisuuden. Väitänkin, että keskeistä metafyyssisen dekkarin esittämissä kysymyksissä ei ole se, ovatko ne olemukseltaan juuri epistemologisia vai ontologisia, vaan että nämä kysymykset säilyvät ratkaisemattomina kysymyksinä. Metafyyssiseen dekkariin sisältyvä ratkaisemattomuuden potentiaali tekee siitä lopulta tekstilajin, joka toteuttaa Merivalen (1999) määritelmän mukaisesti negatiivisen hermeneuttista agenda. Negatiivinen hermeneutiikka pakenee kaikkia niitä vastauksia ja tulkintoja, jotka yrittävät tarjota maailmaan ydintä, merkitystä ja varmaa tietoa. (mt., 103.)

Metafyyssisen dekkarin sisällä vaikuttava negatiivisen hermeneuttinen agenda osoittaa mielestäni sen, että yksi alalajin keskeisistä piirteistä on nimenomaisesti narratiivisen sulkeuman problematisointi. Ytimeltään negatiivinen hermeneutiikka asettuu hyvin dramatisoimaan Lyotardin kuvaamaa postmodernistista pirstaloitunutta maailmaa. Jos maailmasta ei ole tarjolla selkeitä vastauksia, myöskään selkeää loppuratkaisua ei ole olemassa. Jos todellisuus on pohjimmiltaan tavoittamaton, myös absoluuttista totuutta on mahdotonta selvittää (ks. Huber 2014, 15). Narratiivisen sulkeuman problematisointi palautuu myös siihen, mitä Spanos (1972, 33) kuvailee metafyyssiselle dekkarille sekä postmodernistiselle kirjallisuudelle ominaisena ”antiaristoteelisena” estetiikkana. Perinteisessä dekkarissa vaikuttava narratiivinen sulkeuma muistuttaa ytimeltään paljon katarsiksen<sup>12</sup> luonnetta, sillä se tarjoaa vapautumisen siitä jännityksestä ja ahdistuksesta, jonka rikosmysteeri on synnyttänyt. Kieltäytyen tarjoamasta tätä loppuratkaisua metafyyssinen dekkari siis kieltää myös mahdollisen puhdistautumisen tarinan aiheuttamasta taakasta.

---

<sup>12</sup> Aristoteleen runousopissa katarsis tarkoittaa tragedian lopussa tapahtuvaa vapautumista sekä puhdistautumista niistä pelon ja säälin tunteista, joita kertomus on aiheuttanut (Hosiaisuusluoma 2003, 402).

Tässä luvussa jo edellä esitettyjen metafyyssisen dekkarin lajirepertoaria määrittelevien piirteiden lisäksi Merivale & Sweeney (1999, 8) esittelevät lajille kuusi seuraavaa tunnusomaista motiivia: 1) tehtävässään epäonnistunut etsivähahmo, 2) maailma, kaupunki tai teksti labyrinttina, 3) *mise en abyme*, 4) johtolankojen epäselvyys, merkityksettömyys tai liiallinen merkityksellisyys, 5) kaksoisolento ja varastettu identiteetti sekä 6) tutkinnan tuhoon tuomittu luonne ja selkeän loppuratkaisun puuttuminen. Piirrejoukosta on huomioitava se, että mikään siinä esiintyvistä motiiveista ei itsessään vielä merkitse tietyn teoksen asettumista metafyyssisen lajin sisälle. Esimerkiksi piirrejoukossa esiintyvät loppuratkaisun problematisoituminen tai etsivän epäonnistuminen eivät ole ennenkuulumattomia klassisen dekkarin sisällä. Doyle'n kertomukset *Viisi appelsiinin siementä* (1891) sekä *Kuningas ja laulajatar* (1891) ovat esimerkkejä tapauksista, joissa Sherlock Holmes ei onnistu saattamaan rikollista vastuuseen teoistaan. Kyseisten piirteiden analyysi tulee siis tapahtua tiiviissä yhteydessä jo edellä määriteltyjen metafyyssisen dekkarin lajirepertoariain ominaisuuksien, kuten parodisuuden, metafiktiivisyyden sekä metafyyssisen tiedollisen aineksen kanssa. Piirrejoukko osoittaa mielestäni myös hyvin sen, kuinka metafyyssisen dekkarin motiivien tulkitseminen on tiiviissä yhteydessä dekkarin perinteisten konventioiden tuntemukseen. Esimerkiksi kuudennessa kohdassa esiintyvä loppuratkaisun puuttuminen on ehkä vaikea tulkita metafyyssiselle dekkarille ominaiseksi parodiseksi elementiksi, jos ei ensin tiedä sitä, että narratiivisen sulkeuman toteutuminen on yksi dekkarin perinteisistä konventioista. Omassa analyysissäni pyrin siis avaamaan kaikkien mainittujen motiivien suhdetta dekkarin perinteisiin muotoihin.

Perinteisten dekkarimuotojen sisällä vaikuttava positivismi ja valistusajattelu nojaavat omalta osaltaan ajatteluun, jossa todellisuudelle ja sen olemukselle voidaan välittömien havaintojen kautta löytää erilaisia ”faktuaalisia” määritelmiä. Erilaiset paradoksit kumoavat osaltaan tämän kaltaista ajattelua, sillä niiden olemassaolo on samanaikaisesti sekä loogista että mahdotonta. Ilana Shiloh (2011) on nimennyt kolme dekkarin lajin sisällä vaikuttavaa paradoksaalista toposta, jotka ovat kaksoisolento, labyrintti sekä suljettu huone. Kyseiset paradoksit eivät Shilohin (mt., 7) mukaan ole paradokseja sanan varsinaisessa merkityksessä, sillä ne eivät edusta loogisia argumentteja. Dekkarin lajin sisällä niiden luonne on kuitenkin paradoksaalinen, sillä kaikki kolme motiivia uhkaavat lajin loogisuuteen nojaavaa agendaa. Tämän kaltaiset paradoksaaliset topokset sopivat mielestäni hyvin epävarmuuksiin nojaavan



metafyysisen dekkarin sisälle ja kaksoisolento sekä labyrintti esiintyvätkin myös osana Merivalen & Sweeneyn esittämää piirrejoukkoa. Tämän tutkimuksen kohdalla katson keskeiseksi päivittää mainittua piirrejoukkoa myös Shilohin nimeämällä kolmannella paradoksaalisella topoksella eli 7) suljetulla huoneella. Suljettu huone ammentaa paradoksaalisen olemuksensa alun perin yhdestä dekkarin perinteisestä konventiosta, suljetun huoneen mysteeristä, jolla viitataan loogisesti mahdottomalta vaikuttavaan murhamysteeriin (Arvas & Ruohonen 2016, 20). Suljetun huoneen lisääminen metafyysisen dekkarin keskeisten motiivien joukkoon on mielestäni aiheellista etenkin oman kohdeteokseni kohdalla, sillä teoksessa suljetuista tiloista muodostuu koko teosta läpäisevä keskeinen tematiikka. Koko Sundin teossarja esimerkiksi alkaa kuvauksella, jossa tuntematon nainen rakentaa kotinsa sisälle salaisen, tiiviisti suljettavan salahuoneen.

Tutkimuksessa tarkastelen piirrejoukon eri piirteitä motiiveina sekä piirrejoukossa vaikuttavia paradoksaalisia metaforia eli kaksoisolentoa, labyrinttia sekä suljettua huonetta topoksina. Motiivilla viitataan tässä tutkimuksessa kertomuksen tematiikan kannalta keskeiseen kerronnalliseen yksikköön, kuten tiettyyn henkilöhaamoon tai tilanteeseen (ks. Hosiaisuus 2003, 600) sekä myös lajirepertoarissa vaikuttavaan sisällölliseen piirteeseen. Topoksella taas viitataan motiiviin, joka on merkityksellinen erityisesti metaforisissa ulottuvuuksissaan.

Ennen siirtymistä kohdeteokseni analyysiin haluan tehdä vielä yhden huomion kohdeteokseni sisällöstä. *Svaghettissa* toinen teoksen päähenkilöistä, psykoterapeutti Sofia Zetterlund, on dissosiatiiivisesta identiteettihäiriöstä kärsivä henkilöhaamo. Dissosiatiiivisellä identiteettihäiriöllä tarkoitetaan dissosiatiiivista mielenterveyden häiriötä, jonka omaavalla ihmisellä on useampi erillinen identiteetti tai persoonallisuuden taso (Lauerma 2021). Kyseinen identiteettihäiriö on usein seurausta lapsuudessa tapahtuneesta vakavasta seksuaalisesta hyväksikäytöstä (mt.), ja näin on myös Sofian tapauksessa. Analyysini tarkoitus ei kuitenkaan ole tarkastella yksityiskohtaisesti häiriön oikeaoppista patologista olemusta. En myöskään tarkastele *Svaghettia* traumafiktiona tai Sofiaa traumasubjektina, vaikka tällaisiakin tulkintakehyksiä kohdeteokseeni voisi soveltaa. Perustelen näiden näkökulmien rajautumista tutkimukseni ulkopuolelle sillä, että metafyysisen dekkarin sisällä identiteetin moninaisuus ja sen kompleksisuus on yleistä, mutta niitä harvoin analysoidaan traumateorian kautta. Niin

kuin muut elementit, myös eheän minuuden kadottaneet henkilöhahmot saavat alalajin tulkinnassa merkityksensä suhteessa dekkarin lajiin.

### 3 *Svaghet* – pirstaloitunut minuus

Tässä luvussa tulen tarkastelemaan *Svaghetia* pääosin kahden metafysisen dekkarin lajirepertoaarin motiivin kautta, joita ovat 1) tehtävässään epäonnistunut etsivähahmo sekä 5) kaksoisolento, varastettu tai vaihdettu identiteetti. Edellä mainitut piirteet käsittelevät metafysisen dekkarin sisällä vaikuttavaa identiteetteihin ja subjekteihin liittyvää ongelmallisuutta. Alalajille on tyypillistä, että esimerkiksi etsivä joutuu rikoksen ratkaisun sijasta kohtaamaan oman identiteettinsä mysteerin ja esittämään itselleen siihen liittyviä kysymyksiä: Mitä jos on todellisuudessa vain vankina itsensä sisällä? Mitä jos koko minuutta ei olekaan olemassa? (Sweeney 1999, 247–249). Tässä tutkimuksessa viitataan subjektiin puhuessani yksilöstä tai toimijasta ja identiteettiin, kun puhun subjektin sisäisestä minuuskokemuksesta.

Perinteisessä dekkarifiktiossa henkilöhahmoja ja niiden toimijuutta määrittelevät kolme keskeistä roolia: etsivä, uhri ja rikollinen (ks. Merivale 1999, 107). Kyseisten roolien funktiot on sisäankirjoitettu jo niiden nimiin. Rikollisen tehtävä on murhata tai aiheuttaa vahinkoa uhrille, uhrin tehtävä on tarjota etsivälle rikos, joka ratkaista ja etsivän tehtävä on etsiä rikollinen sekä ratkaista tapaus. Näiden perinteisten roolien olemassaolon ymmärtäminen nousee keskeiseen osaan omassa analyysissäni.

#### 3.1 Epäonnistunut etsivä

Dekkarin perinteinen struktuuri tunnetaan parhaiten dekkarinarratiivin typologiaa tutkineen Tzvetan Todorovin mallin kautta. Todorovin (1977) mukaan klassinen dekkari kuten *whodunit* pitää sisällään kaksi eri tarinaa. Ensimmäinen näistä on tarina rikoksesta eli siitä ”mitä todella tapahtui” ja toinen on tarina tutkinnasta, joka kertoo, kuinka rikos ja sen yksityiskohdat tulevat kertojan, hahmojen sekä lukijan tietoisuuteen. Rikoksen tarinaa luonnehtii parhaiten se, ettei se voi olla suoraan näkyvissä teoksessa, vaan sitä voi ainoastaan tuoda välillisesti näkyville tutkinnan tarinan kautta, kuten henkilöhahmojen puheeseen eli esimerkiksi suullisiin todistuksiin sisällytettynä. (mt., 44–46.) *Whodunitin* kaltaisessa tekstissä rikoksen tarina on siis tutkinnan tarinaan upotettu teksti, sisäkertomus. Venäläisenä formalistina Todorovin

näkökulma kerronnan rakenteesta pohjautuu koulukunnalle ominaiseen narratologiseen tarina-diskurssi-jaotteluun (Lehtimäki 2009, 36). Kyseisessä hierarkkisessa mallissa syntyy vaikutelma siitä, ettei tarinamaailmaan ole suoraa pääsyä vaan se on kerronnallisoin keinoin tuotettu objekti (mt.).

Etsivällä on merkittävä rooli todorovilaisen mallin rakentumisessa. Rikoksen tarina ei voi olla suoraan näkyvillä tekstissä, sillä usein dekkarin alkaessa rikos, usein murha, on jo tapahtunut eikä kuollut uhri pääse kertomaan omaa kertomustaan tapahtumista. Etsivän tehtäväksi jää siis paljastaa tieto rikoksen luonteesta ja yksityiskohdista – eli siitä mitä todella tapahtui. Keskeistä rikoksen tarinassa on siis se, että se on aluksi epäselvä ja fragmentaarinen. Narratiivisen sulkeuman toteuttamiseksi etsivän on siis koottava tapahtumista lineaariskausaalinen kokonaisuus, eli tarjottava rikoksen ratkaisun lisäksi myös eheä kertomus. Todorovin dualistinen malli ei sellaisenaan ole aina sovellettavissa dekkarin perinteisiin muotoihin. Pyrhönen (1999, 8) on esimerkiksi aiheellisesti huomauttanut, että lajissa kerronnallisia tasoja on usein kahden sijasta kolme. Teoksen kertojana toimii nimittäin monesti etsivähahmon luotettava ystävä tai apuri, jonka kerrontaan myös tutkinnan tarina eli etsivän seikkailut tapauksen parissa on upotettu. Kertojan roolissa toimii niin Poen mysteerikertomusten nimetön kertoja, Doylen teosten tohtori Watson sekä Christien Poirot-romaanien Arthur Hastings. Kyseisistä kertojahahmoista voidaan tunnetummin käyttää yleisnimitystä Watson-figuuri (mt., 6).

*Svaghet* ei rakennu yhden selkeän juonen varaan, vaan teos etenee lyhyissä kohtauksissa, muutaman sivun luvuissa, jotka rakentavat osittain erillisiä ja osittain toistensa kanssa päällekkäisiä tarinalinjoja. Tarinamaailman hajanaisuutta havainnollistaakseni olen jakanut teoksessa vaikuttavat tarinalinjat neljään eri kategoriaan: Rikospoliisi Jeanette Kihlbergin tarinalinjaan, psykoterapeutti Sofia Zetterlundin tarinalinjaan, suljetun huoneen tarinalinjaan sekä takaumiin. Mainitut tarinalinjat toimivat erillisissä aikatasoissa. Kaksi ensimmäistä niistä sijoittuvat kerronnan nykyhetkeen eli 2000-luvun alun Tukholmaan. Nykyhetkeen sijoittumisesta ilmoitetaan näiden tarinalinjojen kohdalla lukujen alalaidassa olevalla merkinnällä NUTID. Takaumakohtaukset taas hyppivät ajassa taaksepäin menneisyyteen, ja ne ilmoittavat oman etäisyytensä kerronnan nykyhetkestä merkinnällä DÅTID. Suljetun huoneen tarinalinja taas on aikatasoltaan määrittelemätön, sillä sen yhteydessä ei esiinny

merkintää. Tässä luvussa keskityn tarkastelemaan edellä esitetyistä tarinalinjoista Sofia Zetterlundin tarinalinjaa sekä takaumia. Seuraavassa luvussa analyysini laajenee myös kahden muun tarinalinjan tarkasteluun.

Sundin teos hyödyntää kaikkitietävää kertojaa, eli kertojaa, joka sanoo ja tietää enemmän kuin kukaan tarinassa esiintyvistä henkilöihahmoista. Vaikka kaikkitietävän kertojan olemassaolo määrittääkin koko teoksen rakennetta, se muistuttaa itsestään vain hetkittäin. Näiden hetkien ulkopuolella tarinaa kuljetetaan eri henkilöihahmojen fokalisaation kautta. Fokalisaatiolla viitataan tässä tapauksessa kerrontaan, jossa tapahtumia representoidaan henkilöihahmon näkökulmasta (ks. Genette 1988/1983, 65). Kohdeteokseni henkilöihahmojen toiminnan kuvaukselle on siis keskeistä se, että heidän kerrotaan tekevän jotain, sen sijaan että he itse kertoisivat tekevänsä jotain. *Svaghedin* jakautuessa lyhyisiin lukuihin yhdessä luvussa on aina yksi fokalisoija, jonka havaintojen sekä ajatusten kuvaamiseen kerronta silloin sekä keskittyy että rajautuu. Kaikkitietävän kertojan kommentaarin analyysi tulee relevantiksi tässä tutkimuksessa vasta seuraavissa analyysiluvuissa.

Sundin teoksen toinen päähenkilö Sofia Zetterlund on psykoterapeutti, joka työskentelee päivittäin niin seksuaalirikollisten kuin myös heidän vakavasti traumatisoituneiden uhriensa kanssa. Vaikka Sofia ei olekaan teoksen varsinainen etsivä, on hän omassa ammatissaan eräänlaisten mysteerien jäljillä. Sofialle mysteerit eivät ole niinkään rikostapauksia vaan ihmisen sisäiseen maailmaan ja traumaattiseen mieleen liittyviä enigmoja. Teossarjan alkaessa Sofia on kohdannut yhden uransa haastavimmista tapauksista, naisen nimeltä Victoria Bergman. Sofian ja Victorian välinen suhde keskittyy tarkastelemaan Victorian lapsuudessa ja nuoruudessa tapahtuneita traumaattisia tapahtumia. Ongelmana on se, että Victoria kärsii dissosiativisesta<sup>13</sup> häiriöstä, jonka vuoksi hän on ajoittain täysin kykenemätön pääsemään käsiksi omiin muistoihinsa. Sofia epäilee Victorian dissosiaation johtuvan lapsuudessa tapahtuneesta seksuaalisesta hyväksikäytöstä (KF, 61). Selvittääkseen mitä Victorian menneisyydessä todella on tapahtunut Sofia alkaa käydä läpi omia arkistoituja muistiinpanojaan ja nauhoitteitaan asiakkaan kanssa käydyistä keskusteluista (KF, 55–58).

---

<sup>13</sup> Dissosiaatiolla tarkoitetaan yleisesti sitä, että mielen eri rakenteiden kuten muistin, ajattelun tai tunteiden yhteys katkeaa (Lauerma 2021).

Victorian traumaattinen menneisyys asettuu teoksessa selkeästi todorovilaisen mallin rikoksen tarinan paikalle. Sofian alkaessa tutkimaan asiakkaansa tapausta Victoria ei ole teoksessa esillä ollenkaan erillisenä henkilöhahmona, vaan hän on olemassa lukijalle vain erilaisen tekstuaalisen aineksen kautta. Näitä ovat edellä mainitut Sofian keräämät muistiinpanot sekä nauhoitukset, jotka sisällyttävät itseensä Victorian muistoja sellaisessa muodossaan kuin hän on itse niitä kertonut terapiaistuntojen aikana. Kyseiset muistikuvat on erotettu muusta tekstistä kursiivilla, mikä alleviivaa niiden olemusta erillisinä, upotettuina kertomuksina. (KF, 57–58.) Varsinaisiksi kertomuksiksi muistikuvia ei kuitenkaan voida kuvailla, sillä rikoksen tarinalle ominaisesti ne näyttäytyvät Sofialle eli etsivälle vain toisiinsa assosioitumattomina fragmentteina, epäselvinä tuokiokuvina menneisyydestä. Jotkut muistikuvat esiintyvät tekstissä jopa siten, että ne alkavat ja päättyvät kolmeen pisteeseen (KF, 58). Pisteet korostavat sitä, kuinka jotain tärkeää ja ratkaisevaa jää Victorian osalta sanomatta.

Sofian tarinalinjassa rikoksen tarina tulee esille metafiktiivisenä elementtinä. Sofian lukiessa erilaisia Victoriasta rakennettuja tekstejä hän toimii mallilukijana, jonka lukuprosessi heijastelee myös lukijan toimintaa teoksen parissa (ks. Pyrhönen 1999, 5). Teos siis kommentoi itsetietoisesti omaa lukutapahtumaansa. Kursiivilla kirjoitetut tekstit taas kiinnittävät huomion siihen, kuinka materiaallinen painettu jälki konstituoiti teosta (Saariluoma 1992, 24). Rikoksen tarinaan yhdistyvä metafiktiivisyys ei kuitenkaan ole ensisijaisesti metafysisen dekkarin ominaisuus, vaan olemassa oleva jo Poen ensimmäisessä mysteerikertomuksessa ”Rue Morguen murhat” (1975/1841). Kertomuksen etsivälle Auguste Dupinille rikoksen tarina koostuu yhtä lailla rikostapauksesta kirjotietuista lehtiartikkeleista ja lehdessä painetuita todistajien kertomuksista, joita Dupin analysoi Sofian tavoin mallilukijan elkein (RMM, 36–47). Dupinin kaltainen etsivähahmo, jonka ei tarvitse vieraila fyysisesti rikospaikalla, vaan joka kykenee ratkaisemaan rikoksen mentaalisesti eri tekstejä lukemalla oman kotinsa rauhassa, tunnetaan myös perinteisenä nojatuolietsivän konventiona (ks. Irwin 1999). Sofian olemus vertautuu nojatuolietsivään, sillä hänen tutkintansa ei perustu kenttätyöhön vaan asiakkaan erilaisten kertomusten analyysiin. Toisaalta Sofian kohdalla nojatuolietsivään yhdistyminen on osittain myös parodinen elementti. Yksi terapeutin rooliin yhdistyvistä mielikuvista on asetelma, jossa nojatuolissa istuva Sigmund Freud kuuntelee sohvalla makaavaa potilasta. Sofian ammatin kautta *Svagher* esittää asetelman, jossa

viktoriaanisen yksityisetsivän paikalle on siirtynyt modernissa maailmassa rikosten sijaan ihmismielen syövereihin porautuva psykoanalyttikko. Tarkastelen Sofian yhdistymistä psykoanalyttiseen tiedolliseen ainekseen kuitenkin vielä tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Todorovilaisen mysteerijuonen ja siihen yhdistyvän upotetun kertomuksen metafiktiivistä potentiaalia on siis hyödynnetty lajin alkuajoista lähtien. Sundin teoksessa mysteerijuonta kommentoidaan kuitenkin myös suoraan. Tarkastellessaan Victorian hahmon hajonnutta minuutta Sofia samastaa Victorian persoonallisuuden ratkaisemattomaan palapeliin: ”Det var som om det saknades flera bitar i Victoria Bergmans personlighet.” (KF, 56). Kommentillaan Sofia tiedostaa, että Victoria on hänen palapelinsä, eli ratkaisematon ja pirstaleinen rikoksen tarina, hajotetun kuvan sijasta osiin hajotettu kertomus. Sofian palapelivertaus yhdistyy myös suoraan dekkarin lajisanastoon, sillä klassiseen dekkariin viitataan ajoittain myös termillä palapelifiktio eli puzzle fiction (ks. Cook 2011, x; Arvas & Ruohonen 2016, 19). Hahmona Sofia siis asettuu tiedostamaan oman tehtävänsä konventionaalisuuden. Hänen kommenttinsa muuntaa myös Victorian olemuksen henkilöahmosta tekstuaaliseksi entiteetiksi, mysteerijuonen osaksi.

Niin kuin luvun alussa esitin, todorovilaisessa mallissa tutkinnan tarina tarkastelee sitä, miten rikoksen tarina tulee esimerkiksi hahmojen tietoisuuteen. Tutkinnan tarina sisällyttää siis itseensä etsivän tulkitsemassa eteensä tulevia johtolankoja ja tilanteita. *Svaghettissa* tämän kaltainen tutkintaan yhdistyvä pohdinta siirtyy myös osaksi Sofian kokoamaa tekstiainesta. Victorian tapauksesta kerätyt muistiinpanot levittäytyvät niin Sofian kuin lukijankin eteen seuraavanlaisina huomioina: ”Centrala teman/frågor: Trauman. Vad har Victoria Bergman varit med om? Förhållander till fadern? Fragmentariska minnesbilder. Dissosiativ problematik? (KF, 61.) Muistiinpanot edustavat joitakin niitä epäselvyyksiä ja kysymyksiä, joita Sofialla on Victorian tapaukseen ja tämän menneisyyteen liittyen. Samalla ne esittävät myös pienoiskoossa sitä mysteeriin liittyvää reflektointia, mikä tapahtuu usein pitkällä aikavälillä osana tutkinnan tarinaa. Sofian muistiinpanojen kautta myös tutkinnan tarina esiintyy siis osittain muuhun teokseen upotettuna tekstinä. Tosin tällä kertaa upotettu tutkinnan tarina ei ole osana Watson-figuurin kerrontaa vaan etsivä on itse upottanut sen omiin kirjoituksiinsa. Ylimääräinen tekstuaalinen aines luo teokseen syvyysvaikutelman, jossa Sofia lukee omaa tutkinnan tarinaansa tutkinnan tarinan sisällä.

Sofian tarinalinjan rinnalla kuljetetaan erilaisia takaumia, jotka käsittelevät Victoria Bergmanin menneisyyttä. Takaumakohtausten kautta lukijan ja Sofian tiedot tapauksesta eroavat toisistaan. Sofian kokiessa edelleen hämmennystä Victorian ja tämän hajanaisen identiteetin parissa pääsee lukija kurkistamaan tämä asiakkaan elämään erillisen tarinalinjan kautta. Takaumakohtauksissa käsitellään Victorian lapsuutta ja nuoruutta, tämän kesänviettoa Taalainmaalla sekä opiskeluaikoja Sigtunan sisäoppilaitoksessa. Takaumat toimivat myös merkittävänä kurkistusikkunoina hahmon traumaattisiin muistikuviin. Niiden kautta esimerkiksi varmistetaan Sofian muistiinpanoissa esiintyvät epäilykset siitä, että Victorian kokema seksuaalinen hyväksikäyttö on tapahtunut pääosin tämän oman isän toimesta. (KF, 67–73, 121–125.) Takaumien kautta lukija saa siis itselleen vastauksia niihin kysymyksiin, joita etsivä jää omaan tarinalinjaansa pohtimaan. Takaumat eivät myöskään toteuta sitä samaa fragmentaarisuutta tai epäselvyyttä, jonka varaan Victorian persoonallisuus Sofialle rakentuu. Asetelma horjuttaa mysteerijuonen hierarkioita: sen sijaan että etsivä toimisi tapahtumien paljastajana on lukijalla etsivään nähden hallussaan enemmän informaatiota tapaukseen ja sen todelliseen luonteeseen liittyen.

Mysteerijuonen malli horjuu vielä enemmän Sofian tarinalinjan edetessä pidemmälle. Sen sijaan että Sofia löytäisi vastauksen tutkinnassa esitettyihin kysymyksiin tai kokoaisi Victorian traumaattista menneisyyttä selkeämmäksi kokonaisuudeksi, hänen mielensä alkaa hajota tapauksen parissa. Sofia nukahtaa kuunnellessaan Victorian terapiasessioiden nauhoituksia ja herää vasta useiden tuntien päästä, muistamatta ollenkaan mitä on kuullut tai mitä lähituntien aikana on tapahtunut (KF, 169, 299). Hänen muistiinpanonsa muuttuvat yhä sekavimmiksi ja fragmentoituvat entisestään. Lopulta Sofia huomaa, että hän on saanut kirjoitettua muistiin enää vain yksittäisiä, mihinkään yhdistymättömiä sanoja: ”BASTU, FÅGELUNGAR, TYGHUND, FARMOR, SPRINGA, TEJP, RÖST – ” (KF, 236). Sofian todellisuudentajun epäjärjestystä korostaa myös se, että hänen käsialansa alkaa muuttua harottavaksi ja huolimattomaksi (KF, 236). Sofian muistiinpanojen hajoaminen hänen käsiinsä edustaa samalla myös rikoksen tarinan hajoamista. Sundin teos on siis etualaistanut todorovilaista mallia fiktiivisenä kertomuksena hajottaakseen sen lopulta vain pienempiin osiin.



Sofian hiljalleen hajoava kokemus todellisuudesta saa selityksen, kun lukijalle sekä hänelle itselleen paljastuu, ettei Victoria ole todellisuudessa Sofian asiakas vaan hahmot ovat saman ruumiin sisällä asustavat kaksi eri tietoisuutta. Hajautunut minuus on seurausta siitä, että Victoria on nuoruudessaan sairastunut dissosiativiseen identiteettihäiriöön. Häiriön myötä hänen mielensä on jakautunut eri identiteetteihin, joilla kaikilla on suhteellisen kiinteä tapa hahmottaa itseään ja ympäristöään, ja jotka eivät ole yhteydessä toisiinsa (ks. Lauerma 2021). Sundin teoksessa dissosiativista identiteettihäiriötä kuvataan mielen suojelumekanismiksi – koska Victorian kokemat lapsuuden hyväksikäytön kokemukset ovat olleet liian rankkoja kohdattavaksi, hänen mielensä on suojellut itseään jakautumalla traumatisoituneesta minästä erillisiin persoonallisuuksiin – näistä Sofia on yksi. Sofialla ei siis ole kokonaista pääsyä Victorian eli toisen tietoisuutensa muistoihin. Victorian nauhoitetut ja tekstiainekseksi kerätyt kertomukset menneisyydestä laukaisevat Sofiassa dissosiaation ja saavat tämän jatkuvasti vaihtamaan tietoisuuttaan. Sofian etsivän tehtävä keskeytyy siis jatkuvasti dissosiaation aiheuttamien muistikatkoksien vuoksi.

Sofian kaltaiset henkilöahmot eli etsivät, jotka ovat kääntäneet suurennuslasin itseään kohti ovat tyypillisiä metafyyxisille dekkareille (ks. Botta 1999, 218). Tämän kaltainen päähenkilö esiintyy esimerkiksi Patrick Modianon teoksessa *Hämärien puotien kuja* (2014/1978), joka esittelee lainatun nimen ja henkilöllisyyden varjolla liikkuvan yksityisetsivän Guy Rolandin. Rolandin elämää varjostaa muistinmenetys, joka on pyyhkinyt kaikki muistot pois entisestä elämästä. Tiedottomana menneisyydestään hän etsii omaan vanhaan identiteettiinsä sekä minuuteensa yhdistyviä johtolankoja, yrittäen löytää totuuden siitä kuka hän oikein todellisuudessa on – tai ennen oli. (mt., 11–16.) Muistinsa menettäneet tai mieleltään järkkyneet hahmot lisäävät dekkarin lajin etsivärepertoaariin eräänlaisen amnesiapotilaan, joka ei kykene tarjoamaan selkeää kertomusta tapahtumista eli rikoksesta itselleen tai lukijalle. Etsivähahmot, joiden oma minuus nousee rikoksen tarinan selkiytymisen tielle, ovat siis olemassa parodioidakseen todorovilaista mallia sekä siinä esiintyvää loppua, jossa rikoksen tarina kootaan selkeäksi, kronologiseksi ja syy-seuraussuhteiltaan selkeäksi kokonaisuudeksi (ks. Botta 1999, 220–221). Todorovilaisen mallin hajottaminen merkitsee siis omalta osaltaan myös narratiivisen sulkeuman problematisoimista. Dekkarit ovat toki aina hyödyntäneet epäluotettavia havainnoijia, jotka eivät tarjoa lukijalle todenmukaista informaatiota tapahtumista. Yksi esimerkki tällaisesta teoksesta on Christien *Roger Ackroydin*

*murha* (1926), jossa teoksen kertoja ja etsivän apuri tohtori Sheppard paljastuu lopussa murhaajaksi. Christien teoksessa tohtori Sheppardin funktio on mielestäni enemmänkin tarjota dekkarille perinteinen bluffi, jolla lukijaa uskotellaan geneerisen tiedon perusteella poissulkemaan Watson-figuurin kaltainen uskollisen ystävän hahmo murhaajien joukosta (vrt. Pyrhönen 1994, 19). Metafyysisessä dekkarissa epäluotettavat kertojat ovat enemmänkin subjekteja, joiden psyyken häiriöt estävät tarinamaailman havainnoimista sellaisena kuin se todellisuudessa on.

Sofian tarkastelema mysteeri ei ole ensisijaisesti rikokseen, vaan minuuteen liittyvä. Minuuteen keskittyvän mysteerijuonen hajoaminen viittaa siis myös jollain tavalla hajonneeseen subjektiin. Vaikka mysteerijuoni hajoaa, on mielestäni kuitenkin keskeistä, ettei metafyysisen dekkarin kohdalla puhuta hajonneesta tai hävinneestä subjektista. Puhe subjektin kuolemasta on nimittäin ajoittain hallinnut esimerkiksi *nouveau romaniin* sekä sen jälkeläiseen *nouveau nouveau romaniin* yhdistyvää diskurssia (Meretoja 2014, 1; Saariluoma 1992, 45–46). Oli teos kuinka postmodernistinen tahansa, pyrkii se kuitenkin mielestäni epäkoherenteimmilla henkilöahmoillaankin välittämään subjektiansa kautta tiettyä tulkintaa (Meretoja 2014, 13–15). On kuitenkin selvää, että *Svaghet* ei ainakaan pyri välittämään kuvaa kaiken tiedostavasta subjektista. Victorian kaltainen moneen osaan jakautunut dissosiativinen minuus asettuikin mielestäni edustamaan Stuart Hallin (1999) kuvaamaa postmodernia subjektia. Postmoderni subjekti ottaa itselleen eri identiteettejä eri aikoina, ja nämä toisistaan erilliset identiteetit pakenevat käsitystä eheästä minuudesta. Sen sisällä asustavat identiteetit ovat keskenään ristiriitaisia ja vaihtelevat jatkuvasti. (mt., 23.) Postmoderni subjekti sopii olemukseltaan todorovilaista mallia parodioivan metafyysisen dekkarin sisälle, sillä olemukseltaan se kieltäytyy muotoutumasta mysteerijuonen kaltaiseksi eheäksi kokonaisuudeksi vaan säilyttää luonteensa pirstaleisena.

Edellä esitetyn tematiikan valossa myös teoksen takaumat saavat itselleen uudenlaisia tulkintoja. Sofian ja Victorian välisen yhteyden paljastuessa Victorian elämään kurkistavat takaumat alkavat edustaa myös Sofian ydinminuuden muistoja, jotka on tukahdutettu pois hänen tietoisuudestaan. Samalla vaihtelu takaumien sekä Sofian tarinalinjan välillä asettuu symboloimaan henkilöahmon pirstaleista identiteettiä sekä minuutta. Lukijan asettuminen tiedollisesti korkeampaan hierarkkiseen asemaan ei kuitenkaan muutu: siinä missä Sofian

hämmennys oman identiteettinsä parissa saa hänet ajoittain unohtamaan oman menneisyytensä, pystyy lukija omalla ei-dissosiativisella mielellään sekä kognitiivisesti paremmalla kompetenssillaan tarkastelemaan takaumia objektiivisemmin. Asetelma luo teokseen parodisen kuvion, jossa lukijalla ei ole ainoastaan parempaa tietoisuutta rikoksen tarinasta vaan etsivää parempi tietoisuus myös tästä itsestään.

Koska Sundin teos esittelee henkilöahmon, joka omaa samanaikaisesti usean eri nimen sekä tietoisuuden, on hyvä eritellä, miten ymmärrän näiden tietoisuuksien välisen eron. Tästä eteenpäin tulen viittaamaan Victoriaan puhuessani kyseisen henkilöahmon ydinminuudesta ja Sofiaan puhuessani Victorian yhdestä sivupersoonallisuudesta, joka omaa etsivän roolin.

### 3.2 Varastettu identiteetti

Doylen dekkareissa naamioituminen tai esiintyminen toisena henkilönä on laajalti hyödynnetty konventio. Henkilöahmot saattavat pukeutua valeasuun suorittaakseen rikoksen tai hämätäkseen heitä varjostavaa etsivää, kuten kertomuksessa *Kadonnut sulhasmies* (1891), jossa huijariksi paljastuva paha isäpuoli naamioituu tekoparran ja värillisten silmälasien taakse huijatakseen rahaa tytärhooleltaan. Myös etsivä itse voi ottaa itselleen toisen henkilön nimen tai ulkomuodon hämätäkseen rikollista ja näin valeasujen mestarina tunnettu Sherlock Holmes usein tekeekin (ks. Poore 2017, 83–83). Doylen teoksissa valheellinen minuus perustuu pääosin ulkoisten seikkojen, kuten nimen, ulkonäön, sosiaalisen sukupuolen tai iän muuntamiseen, jolloin kyseessä on ennen kaikkea uuden *henkilöllisyyden* omaksuminen. Doylen kertomuksissa on ajoittain myös hetkiä, jotka viittaavat uusien henkilöllisyyksien edustavan muutakin kuin vain pinnallista muuntumista. Tohtori Watsonin tarkkaillessa ystäväänsä hän nimittäin huomaa, kuinka Holmes mukauttaa valeasujen kautta välillä myös oman ”sielunsa” sopivaksi uutta roolia varten (Doyle 2010, 32).

Myös *Svagetissa* Sofian persoona rakentuu varastetun henkilöllisyyden varaan, mikä paljastuu Victorian nuoruuteen sijoittuvissa takaumakohtauksissa. Takaumat paljastavat kuinka 18-vuotias Victoria alkaa käydä terapeutilla, jota hän kutsuu lempinimellä ”Ögonen” tämän vanhojen, viisaiden ja kaikkinäkevien silmien vuoksi. Hän toivoo, että voisi myös itse nähdä maailmaa samanlaisilla silmillä kuin psykologinsa. (HE, 161–163, 286.) Käytyään

terapeutilla hetken aikaa Victoria päättää ryhtyä lopulta oikeustaistoon isäänsä vastaan kokemastaan hyväksikäytöstä. Kun isä on tuomittu syylliseksi julkisessa oikeudenkäynnissä, tarjotaan Victorialle salattua henkilöllisyyttä, jotta hänen ei tarvitse kantaa nimensä mukanaan tuomaa tunnettuutta loppuelämänsä ajan. Luopuessaan Victoria Bergmanin nimestä hän päättääkin ottaa Ögonenin nimen itselleen: ”Terapeuten är de där ögonen, därför får hon heta det.” (HE, 285). Terapeutin oikeaksi nimeksi paljastuu Sofia Zetterlund, ja tämän uuden nimen turvin Victoria aloittaa uuden elämän ja kouluttautuu itsekin psykologiksi. Koska teoksessa esiintyy kaksi henkilöä, joiden nimi on Sofia Zetterlund, käytän tulevassa analyysissä Victorian alkuperäisestä terapeutista termiä ”vanha Sofia”.

Takaumissa paljastettu tapahtumaketju tarjoaa selityksen Victorian henkilöhahmon nimelliselle moninaisuudelle – Victoria Bergman on alkuperäinen, syntymässä annettu nimi, kun taas Sofia Zetterlund on aikuisena valittu, salattuun statuksen perustuva henkilöllisyys. Niin kuin edeltävässä alaluvussa kuitenkin esitin, Sofiasta on tullut paljon enemmän kuin pelkkä nimi, jonka avulla siirtyä uuteen elämään ja ammattiin – hänestä on tullut Victorian ydinminästä erillinen persoonallisuus. Minuuden sisällä tapahtuva eriytyminen perustuu dissosiativisen identiteettihäiriön omaavan mielen toimintalogiikkaan: selvittääkseen traumaattisista muistoista Victoria hajauttaa itsensä eri tietoisuuksiin, jotka mahdollistavat pakenemisen liian järjestyttäviltä muistikuvilta. Tuleminen vanhaksi Sofiaksi eli Ögoneniksi merkitsee Victorialle siis toiseksi tulemistä myös kokemuksen tasolla, mahdollisuutta paeta entistä, trauman värittämää minuuttaan. Postmodernin subjektin tapaan Victoria ottaa siis itselleen uuden identiteetin, ei vain henkilöllisyyttä ja vie samalla Doylen teoksista tuttua muuntautumisleikkiä askelta pidemmälle.

Edellä esitelty identiteetinvaihdos ei ole tavatonta metafyyssisen dekkarin keskiössä vaikuttaville postmoderneille subjekteille. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii Vladimir Nabokovin *Silmä* (1968/1930), jonka kanssa kohdeteokseni jakaa merkittäviä samankaltaisuuksia. Nabokovin teoksessa venäläinen mies nimeltä Smurov joutuu väkivallan kohteeksi omassa kodissaan ja päättää tästä järkyttyneenä tehdä itsemurhan (mt., 31–32). Hänen yrityksensä epäonnistuu, mutta herätessään elämään uudestaan Smurov huomaa, kuinka hän on onnistunut pakenemaan vanhan identiteetin kahleista. Hän on karistanut väkivallan aiheuttamat nöyryytyksen ja häpeän kokemuksensa ja tullut olemukseltaan omaa

sekä muiden elämää ulkopuolelta katselevaksi tarkkailijaksi, objektiiviseksi silmäksi. (mt., 33–36.) Niin *Svaghet* kuin *Silmä* nostavat esiin dekkarin aihetta varioiden oikean rikoksen eli murhan sijasta primäärisen minuuden allegorisen kuoleman, jonka kautta henkilöhahmo yrittää paeta omaa uhrina olemisen kokemustaan toiseen minuuteen (vrt. Sweeney 1999, 257) – Smurov laukauksella, Victoria byrokraattisella paperinpalalla. Tosin siinä missä uusi minuus tuntuu asettuvan osaksi Smurovia ikään kuin vahingossa, tekee Victoria itse tietoisena valinnan paeta omaa menneisyyttään uuden identiteetin kautta. Molemmissa teoksissa uuden identiteetin olemus myös palautuu silmiin, ja Ögonen toimiikin samanlaisessa tematiikassaan suorana geneerisenä viittauksena Nabokovin *Silmään*. Herää kuitenkin kysymys siitä, mitä nämä uudet identiteetit omilla olemuksissaan asettuvat edustamaan?

Niin kuin mainitsin, Nabokovin ”silmiä” eli uusi identiteetti on luonteeltaan itseään ja maailmaa ulkopuolelta objektiivisesti tutkiva tarkkailija. Kyseinen kuvaus sisällyttää itseensä useita dekkarin perinteisiin muotoihin yhdistyviä merkityksiä. Silmä singulaarisena objektina assosioituu esimerkiksi englanninkielisissä dekkareissa käytettyyn termiin *private eye*, joka toimii synonyymina yksityisetsivälle. Silmä yhdistyy myös mielikuvaan suurennuslasia käyttävästä salapoliisista, jonka yksi silmä laajentuu linssin lasia vasten. Silmän korostuminen objektiivisena olentona taas tuo mieleen lajin varhaisissa muodoissa vaikuttavan positivismin ja siihen liittyvän empiristisyyden, sen, kuinka vain aisteilla havaittavat asiat ovat todellisia. Smurovin identiteetinvaihdos on siis allegorinen kuvio, jossa teoksen uhrista muuntuu toinen lajin sisäinen rooli, nimittäin positivistisen mielen omaava etsivähahmo. Samalla se on osoitus siitä, kuinka metafyyssisen dekkarin sisällä roolit liukuvat yhdestä toiseen eivätkä täten ole lukittautuneita ennalta määrättyyn funktioonsa (ks. Pyrhönen 1994, 42). Roolien liukumalla tuodaan esiin myös postmodernille subjektille ominaista identiteetin ristiriitaisuutta.

*Svaghetissa* vanha Sofia eli Ögonen näyttäytyy Victorialle auktoritatiivisena identiteettinä, jonka vanhat ja kaikinäkevät silmät tekevät tähän vaikutuksen. Mennessään terapeutin vastaanotolle Victorian minuus on jo hajautunut useisiin muihin persoonallisuuksiin ja hänen kokemusmaailmansa on merkittäväällä tavalla pirstaloitunut. Erään tapaamiskerran aikana Victoria lukee salaa terapeuttinsa muistiinpanoja ja omaksuu sieltä tiedon omasta dissosiativisesta identiteettihäiriöstään, eli diagnoosista, jonka Ögonen on hänelle tehnyt. Vaikka terapeutin diagnoosi tuntuu Victoriasta aluksi absurdilta, hän alkaa hiljalleen

refleктоimaan itseään sen kautta. (HE, 284–291). Lopulta terapeutin huomio tarjoaakin hänelle mallin, johon kehystää oman minuuden kompleksinen luonne. Siinä missä Victoria itse uhrin roolissaan hajottaa itseään useisiin eri identiteetteihin selvitäkseen elämästä näkee terapeutti hänet tarkkailijan silmin eheämpänä kokonaisuutena, ja kykenee tarjoamaan hänelle selityksen omasta olemuksestaan. Tähän taitoon palautuu lopulta myös Ögonenin yhdistyvä kaikkietävyys sekä viisautta ja tätä viisautta Victoria tavoittelee tullessaan Sofiaksi.

Ögonenin identiteetin olemus henkilöityy vahvasti terapeutin rooliin, vielä spesifimmin psykoanalyttisen terapeutin rooliin. Siinä missä Nabokovin teoksen positivistiseen ajatteluun viittaava aines esiintyy enemmänkin symbolisena osana uuden identiteetin ominaisuuksia, on Ögonenin edustama teoreettinen pohja kirjoitettuna hyvin eksplisiittisesti tekstiin. Vanhan Sofian kautta teoksessa esimerkiksi selitetään auki joitakin Sigmund Freudin keskeisiä teorioita (HE, 380) ja tätä psykoanalyttista tiedollista taustaa korostetaan myös hänen kirjahyllyssään olevalla lumisadepallolla, jonka sisällä on perinteisten kuvioiden sijasta pienoismalli Freudista (HE, 379). Kyseinen ajattelu periytyy myös osaksi uuden Sofian ajatusmaailmaan, ja hän refleктоikin teoksessaan omaa suhtautumistaan esimerkiksi Freudin *Unien tulkintaan* sekä tämän kehittämään libidon käsitteeseen (HE, 227; 156). Victorian kohdalla uuden identiteetin omaksumisessa kyse ei ole siis niinkään klassiseksi etsiväksi tuleminen vaan hermeneuttista menetelmää käyttäväksi ”freudilaiseksi etsiväksi” tuleminen.

Vaikka Ögonen edustaakin etsivän sijasta päällisin puolin enemmän psykoanalyttikkoo, ei kyseistä roolia voida olemukseltaan irrottaa kytköksistä dekkarifiktioon. Jos psykoanalyttista terapiametodia tarkastelee suhteessa edellisen luvun todorovilaiseen mysteerijuonen malliin, voidaan huomata, että molemmat kulkevat tarinoita taaksepäin, aloittaen seurauksista, joille etsitään syitä menneisyydestä (ks. Pyrhönen 1994, 52). Molemmat mallit myös kulkevat fragmentaarisuudesta kohti selkeämpää ”loppuratkaisua”. Freudin psykoanalyysissa analysoitavaksi asettuvat asiakkaan kertomukset ovat aluksi katkelmallisia eikä niillä ole selkeää järjestystä (Freud 2006/1905, 27). Lopulta onnistuneen hoidon kautta epäjärjestys kuitenkin korvautuu faktoilla, jotka muodostavat koherentin ja hallitun kuvan kertomuksesta (Marcus 1985/1975, 71–72). Koska Ögonen onnistuu siis kokoamaan lopulta ulkopuolisena tarkkailijana näkemästään ja kuulemastaan selkeän kokonaisuuden, eli diagnoosin, vertautuu hän Victorialle olemukseltaan narratiivisen sulkeuman tarjoavaan klassiseen etsivähahmoon.

Niin Nabokovin teoksen kuin *Svaghetin* kohdalla muuntuminen toiseksi on siis pyrkimys tulla sellaiseksi etsivähahmoksi, joka kykenee olemuksellaan tarjoamaan ratkaisun itseä koskevaan mysteeriiin sekä ahdistukseen. Identiteettivarkautta toteuttavien henkilöhahmojen kautta metafysiset dekkarit esittävät siis kaipuutansa dekkarin perinteisiin rooleihin, jotka kykenivät eheydessään tuottamaan maailmasta selkeämpiä merkityksiä. Omassa kohdeteoksessani tämä kaipuu lajin perinteisiin konventioihin korostuu erityisesti Victorian toiminnan kautta. Viimeisiä kertoja ennen kuin Victoria tapaa vanhan Sofian ennen tämän identiteetin viemistä hän alkaa tekemään omia huomioitaan terapeuttinsa muistiinpanojen sekaan (HE, 374). Huomioissaan Victoria kertoo terapeutilleen, mitkä tämän tekemistä diagnostisista havainnoista häntä itseään koskien ovat oikeita ja mitkä vääriä (HE, 375). Tekemällä merkkauksia marginaaliin Victoria kirjaimellisesti kirjoittaa omaa tarinaansa teoksen sisällä uudelleen. Sen sijaan että hän tulisi enää muiden analysoitavaksi hän alkaa analysoimaan itseään ja muuntaa tietoisesti omaa tekstuaalista identiteettiään eli henkilömotiiviaan uhrista etsiväksi.

Postmodernille subjektille ajatus yhtenäisestä identiteetistä näyttäytyy lohduttavana minäkertomuksena, joka paljastuu kuitenkin lopulta vain illuusioksi (Hall 1999, 23). Dissosiativisen identiteettihäiriön omaava Victoria ahmiikin itselleen vanhan Sofian henkilöllisyyden ja tätä myöten hänen persoonallisuutensa toiveenaan saavuttaa eheämpi minuus, klassisen etsivän rooli. Niin kuin edeltävä alaluku epäonnistuneesta etsivästä osoittaa, yritys kostautuu. Sofia ei onnistu toimimaan Victorian kokemuksia arvioivana objektiivisena tarkkailijana, sillä hän on yhtä lailla sidottuna dissosiativisen ihmisen tajuntaan. Luodessaan itselleen uuden persoonallisuuden hän päätyy lopulta ainoastaan hajottamaan minuuttaan entisestään.

Vaikka terapeutti näyttäytyykin Victorialle selkeyttä tarjoavana tarkkailijana, sisältyy rooliin lopulta paljon muutakin. Asiakkaidensa kertomusten analysoijana terapeutti eli Ögonen edustaa hermeneuttista eli tulkinnallisen tieteenfilosofian agendaa, joka erottaa itsensä selkeästi välittömiin havaintoihin pohjaavasta positivismista (ks. Juti 2013, 313). Olemukseltaan hermeneutiikka pakenee absoluuttisten totuuksien löytämistä, sillä sen tulkinnan teoreettisuus sisällyttää itseensä aina myös väärintulkintojen sekä merkitysten

moninaisuuden mahdollisuuden (Black 1999, 76). Koska hermeneutiikassa tieto muodostuu hermeneuttisen kehän kautta, ei tieto ole koskaan valmista, vaan antautuu aina myös uudelleentulkittavaksi. Vanhan Sofian psykoanalyttinen tausta tuo hänen tulkinnalliseen katseeseensa myös yhden epävarmuutta lisäävän tason lisää. Koska Freudin ajattelussa ihmisen psyyke jakautuu tiedostettuun ja tiedostamattomaan, hänen analyysissaan vallitsee skeptisyys, joka pyrkii tunnustamaan tiedostamattoman olemassaolon katsomalla näennäisen olemuksen ohi. Tämän kaltaista tulkinnallisuutta Paul Ricœur (1970/1965, 32–35) on kutsunut psykoanalyysissa vaikuttavaksi epäilyksen hermeneutiikaksi<sup>14</sup>. Epäilyksen hermeneutiikka pyrkii siis paljastamaan tulkittavan objektin sellaisena kuin se piilotettuine, tiedostamattomine merkityksineen todellisuudessa on.

Edellä esitettyjen seikkojen valossa Victorian arvio Ögonenista kaikkietävänä ja kaiken näkevänä auktoriteettisena lähteenä on virhearvio, sillä syvässä olemuksessaan terapeutti omaa tiedollisen aineksen, joka pakenee absoluuttisia totuuksia ja hyväksyy maailman monitulkintaisuuden. Positivistisesta agendasta poiketen terapeutti myös vie oman havainnointiprosessinsa fysikaalisista objekteista havaitsemattomissa olevaan, mielen sisäiseen todellisuuteen, jossa tieto ja totuus ovat subjektiivisesti värittyneitä. Tämän edellä mainitun aineksen Victorian uusi persoonallisuus siis todellisuudessa omaksuu osaksi itseään opiskellessaan psykoterapeutiksi. Lopulta hänestä ei kuitenkaan myöskään tule hahmoa, joka onnistuisi harjoittamaan kovin eheää hermeneuttista tulkintaa. Sen sijaan että hänen analyysinsa oman identiteettinsä ja sen erilaisten fragmenttien parissa syvenisivät, ne muuttuvat pirstaleisemmiksi. Lopulta Sofiasta muodostuukin vain metafyyminen etsivä, joka ei suinkaan kykene tarkastelemaan todellisuutta tai siinä esiintyviä diskursseja etäältä, vaan joutuu itsekin oman maailmansa pluralististen ja epävarmuuksia täynnä olevien agendojen haltuun ottamaksi. Hänestä ei tule epäilyksen hermeneutiikkaa harjoittava etsivä, vaan negatiiviseen hermeneutiikkaan sidottu etsivä.

---

<sup>14</sup> Ricœurin (1970, 32) mukaan epäilyksen hermeneutiikka vallitsee Freudin lisäksi myös Karl Marxin sekä Friedrich Nietzschen kirjoituksissa.



### 3.3 Paha kaksoisolento

Kaksoisolennon<sup>15</sup> topos on kautta aikojen asettunut kuvaamaan yksilöitä, joiden sisäinen kokemus eli identiteetti on jakautunut kahteen osaan (Shiloh 2011, 28). Näin on esimerkiksi klassikkoteoksessa *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* (1886), jossa tohtori Henry Jekyll kehittää seerumin erottaakseen persoonansa pahan puolen itsestään erilliseksi toimijaksi. *Dorian Grayn muotokuvassa* (1891) taas Dorian Gray myy sielunsa paholaiselle piilottaakseen moraalittoman puolen sielustaan omaan muotokuvaansa ja pysyäkseen itse ulkoisesti turmeltumattomana ja kauniina. Teokset ammentavat synkkiin ja pimeisiin kaksoisolentoihinsa viktoriaanisesta gotiikasta ja kauhukuvastosta, joka sisällyttää itseensä yliluonnollisen läsnäolon. Samalla teoksien kaksoisolentojen metaforinen ulottuvuus on yksinkertaisimmillaan pelkistettävissä niiden dualistiseen sanomaan: jakautuminen ydinminään ja kaksoisolentoon edustaa inhimillistä kamppailua hyvän ja pahan, oikean ja väärän välillä.

Samanlaista tematiikkaa on löydettävissä myös perinteisestä dekkarikirjallisuudesta. Poen ”Rue Morguen murhissa” Watson-figuuri ja nimetön kertoja esittelee ajatuksen etsivän eli Dupinin kaksijakoisesta sielusta (RMM, 32). Siinä missä Dupinin olemusta määrittelee hänen analyyttinen ja rationaalinen voimansa, määrittelee sitä myös hänen luova, irrationaalisuuteen viittaava puolensa. Irrationaalisen puolensa avulla Dupin onnistuu etsivänä kurottamaan kohti rikollisen mielenmaisemaa, samastumaan tämän ajatuksiin ja tätä kautta myös ratkaisemaan rikoksen. Kaksijakoisen sielunsa kautta Dupin asettaa oman minuutensa hetkellisesti syrjään ja vastaanottaa itseensä sen pahuuden, jota rikollinen edustaa. (ks. Tani 1983, 11). Poen etsivän yliluonnollisuuteen viittaava kyky asettaa paradoksin loogisuuteen sekä positivistiseen agendaan nojaavan dekkarin lajin sisälle (Shiloh 2011, 7). Poe on ammentanut rikoskertomustensa yliluonnollisuuteen vihjaavaan estetiikkaan muun tuotantonsa goottilaisesta alavireestä (Tani 1984, 1–3; Arvas & Ruohonen 2016, 22). On

---

<sup>15</sup> Kaksoisolentoon viitataan englanninkielisessä tutkimuksessa usein termillä *double* (ks. Shiloh 2011), joka tarjoaa suomenokseen verrattuna huomattavasti enemmän tulkinnallista väljyyttä.

kuitenkin huomioitava, että lopulta Dupinin kaksiosaisen sielun paradoksaalisuus on kuitenkin sellainen, joka ei estä vaan mahdollistaa yhden keskeisimmän dekkarin perinteisen konvention eli narratiivisen sulkeuman toteutumisen. Teoksessa esiintyvä kaksoisolentotematikka palautuu siis lopulta etsivän kykyyn ratkaista maailmassa vaikuttavat mysteerit. Mielestäni siis Poen teoksissa vaikuttava ambivalenssin omaava Dupin tulee erottaa ainakin joiltain osin metafysisen dekkarin sisällä vaikuttavasta postmodernista subjektista, joka omassa pirstaleisessa olemuksessaan epäonnistuu tapauksen ratkaisussa.

Edellä esitetyissä teoksissa identiteettiä jakava kaksoisolehto edustaa jollain tavalla minuuteen kätkeytyä pahuutta. Myös Victorialla on oma paha kaksoisolehtonsa, nimittäin Kråkflickan, jonka mukaan myös teossarjan ensimmäinen osa on nimetty. Kråkflickanin olemuksen ymmärtämisessä keskeiseen osaan nousee jälleen eräs Victorian lapsuuteen kurottava takaumakohtaus. Kyseinen takauma sijoittuu hetkeen, jossa Victoria makailee laiturilla lapsuudenystävänsä Martinin kanssa. Victoria on tavannut Martinin kesälomanvietossaan Taalainmaalla, ja heistä on tullut muutaman vuoden kuluessa läheisiä. Yllättäen laiturilla Martin kuitenkin kertoo, että hänen perheensä on muuttamassa kauas toiseen kaupunkiin, mikä saa Victorian surulliseksi, sillä hän ei halua menettää ystäväänsä. Jo pitkään poika on ollut ainoa hyvä asia hänen elämässään, jota varjostaa jatkuva inestinen seksuaalinen hyväksikäyttö. Martinin kertomus saakin Victoriassa aikaan kehollisen muutostilan. Hänen silmissään vilisee ja hän kuulee, kuinka varis raakkuu suoraan hänen korvaansa. Kun Victoria kohottaa katseensa ystäväänsä, hän ei näekään vieressään enää Martinia, vaan isänsä pilkallisesti nauravat kasvot. Variksen ääni hänen korvissaan siirtyy hiljalleen hänen päänsä sisälle ja hän näkee mustien siipien lepattavan kasvojensa edessä. Victoria pelkää kuollakseen edessään näkyvää isän hahmoa, joka on oikeasti Martin, ja alkaa satuttamaan tätä. Satuttajana ei kuitenkaan ole enää hän itse vaan Kråkflickan, joka lyö poikaa niin kauan kunnes tämä ei enää liiku. Lopulta kuin sumussa Kråkflickan kävelee ottamaan kiven joen rannasta ja paistaa sen Martinin päähän. Murhattuaan pojan hän upottaa tämän ruumiin veteen ja hokee itsekseen: ”Det är inte jag”. (KF 357-360.)

Victorian hahmon diagnostiikan valossa murhakohtaus on tulkittavissa kuvaukseksi dissosiativisesta identiteettihäiriöstä ja sen toiminnasta. Kohdatessaan stressaavan ja negatiivisia tunteita herättävän tilanteen Victorian traumaattiset muistot nousevat pintaan ja

hän erehtyy luulemaan Martinia omaksi hyväksikäyttäjäkseen, isäkseen. ”Isän” kohdatessaan hänen dissosiaationsa nostaa päätään ja hän siirtää tietoisuutensa osaksi toista persoonaa, joka kykenee puolustamaan itseään – tai heitä molempia. Variseläimeen yhdistyvät ominaisuudet kuten raakkuminen sekä siipien lepattaminen hahmottavat sitä, kuinka dissosiaatio saa Victorian kadottamaan yhteyden ruumiiseensa. Kråkflickanin hokema ”Det är inte jag” taas kuvastaa sitä, kuinka persoonanvaihdoksen kautta tämä toteaa sivupersonana olevansa irrallinen osa omasta minuudestaan eli ydinminästänsä. Takaumakohtaus ja siinä vaikuttava Kråkflickan ovat mielestäni hyvä esimerkki siitä, kuinka kaksoisolento voi olla teoksessa esillä mahdollisimman konkreettisesti mutta ei kuitenkaan niin, että sitä tarvitsisi esittää fantastisena tai yliluonnollisena elementtinä. Dissosiativisen identiteettihäiriön omaava Victoria venyttääkin olemuksellaan realismisuuteen nojaavaa kaksoisolennon tematiikkaa äärirajoilleen.

Dekkarin sisällä on muistettava, että henkilöhahmoja ja niiden toimijuutta on aina syytä tulkita suhteessa lajin henkilömotiiveihin. Murhatessaan Martinin Kråkflickan asettuu Sundin teoksen rikollisen eli murhaajan paikalle. Kråkflickan viestii omasta rikollisesta olemuksestaan niin teoillaan mutta myös nimellään. Varislinnun kaltainen tummanpuhuva lintu symboloi tunnetusti kuolemaa ja pahuutta (Lutwack 1994, 114; 120–123), aivan niin kuin rikollinen symboloi kyseisiä teemoja oman lajinsa sisällä. Kråkflickanin nimen kautta teos siis tiedostaa rikollisen henkilömotiiviin yhdistyvä ominaisuudet ja esittää ne allegorisesti osana itseään. Kråkflickanin avulla *Svaghet* yhdistää itsensä myös poelaiseen estetiikkaan. Yksi kirjallisuushistoriassa vaikuttavista tummanpuhuvista linnuista esiintyy nimittäin tunnetusti Poen runossa nimeltä *Korppi* (1845), jossa antropomorfinen korppi kantaa viestiä tuonpuoleisesta. Koska *Korppi* ei ole dekkarin lajin edustaja, ei sen yhteyttä kohdeteokseeni voida pitää suoran geneerisenä. Tummaan lintuun yhdistyvän viittauksen kautta Sundin teos kuitenkin viestii tietoisuudestaan oman lajinsa goottilaisia juuria kohtaan.

Aikaisemmassa alaluvussa kuvasin, kuinka Victoria päätyy yhdistämään Sofian identiteetin osaksi itseään toivoen, että tämä onnistuisi etsivän kaltaisena hahmona ratkaisemaan hänen minuutensa mysteerit. Martinin murhakohtauksessa on nähtävissä myös samanlaista toimintalogiikkaa. Koska Victoria ei itse omassa uhrin passiivisuudessaan sekä kauhussaankykyne nousemaan isänsä hahmoa vastaan, hän luo itselleen rikollisen identiteetin,

Kråkflickanin. Kråkflickan onnistuukin omassa toimijuudessaan toteuttamaan rikollisen rooliinsa sisäänkirjoitetun funktion, nimittäin murhan, Victorian puolesta. Tilanne muodostaa parodisen suhteen aikaisemmin käsiteltyyn, Dupinin teoksissa vaikuttavan kaksijakoisen sielun toimintaan. Sen sijaan että Victoria hyödyntäisi Dupinin tapaan jakautunutta olemustaan ratkaistakseen rikoksen, hän hyödyntää sitä toteuttaakseen rikoksen. Victoria onnistuu siis käyttämään käänteisesti hyväkseen Poen teoksista tunnettua toimintalogiikkaa.

Kaksoisolennon topos on yhdistetty myös muissa teoksissa juuri varislintuun, kuten Haruki Murakamin teoksessa *Kafka rannalla* (2009/2002). Murakamin tarinassa 15-vuotias päähenkilö nimeltä Kafka Tamura saa isältään ennustuksen, jossa hän uhkaa pojan päätyvän tappamaan hänet sekä makaamaan äitinsä kanssa. Paetakseen kohtaloaan Kafka karkaa kotoaan, mutta matkassa hänellä kulkee pään sisäinen ääni, Poika nimeltä Varis. Varis on Kafkan alter ego, joka muistuttaa tätä vainoavasta ennustuksesta ja sen väistämättömyydestä. (mt., 1–8.) Murakamin teos esittää mukailtuna Oidipus-myytin, jossa kuningas Oidipus saa Delfoin oraakkelilta samankaltaisen ennustuksen ja siitä pelästyneenä päättää paeta vanhaa elämäänsä. Yksi Oidipus-myytin keskeinen teema on kohtalon ja vapaan tahdon välinen kamppailu (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 376) ja *Kafka rannalla* esittää tämän dualismin metaforisesti kaksoisolentotematikan avulla. Kafka eli teoksen ydinminä asettuu edustamaan vapaata tahtoa, kun taas hänen alter egonsa Poika nimeltä Varis kohtaloa ja sen väistämättömyyttä. Niin kuin Oidipus, myös Kafka häviää lopulta omalle kohtalolleen ja varjominälleen, sillä hän tarinan edetessä hän päätyy monen mutkan kautta toteuttamaan isänsä asettaman ennustuksen.

*Svagnetissa* Victoria näyttäytyy myös omalla irvokkaalla tavallaan Oidipuksen kaltaisena hahmona, sillä hän on päätenyt lapsuudessaan tahtomattaan seksuaalisen hyväksikäytön varjostamaan, insectiseen suhteeseen oman vanhempansa kanssa. Murakamin teoksen tavoin Kråkflickan taas on kaksoisolento, jonka avulla Victoria päätyy panemaan täytäntöön oman oidipaalisen kohtalonsa. Koska laiturille sijoittuvassa taukamakohtauksessa Martin näyttäytyy Victorian isän hahmossa, suorittaa Kråkflickan pojan murhan kautta samalla myös symbolisen isänmurhan. Näin Sundin teos toteuttaa siis omalta osaltaan Oidipus-myytin ytimen. Victorian kohdalla symbolinen isänmurha ei näyttäydy kuitenkaan pelkästään traagisena kohtalona,

vaan keinona kostaa isälle mentaalaisella tasolla. Hahmo siis valjastaa myytissä vaikuttavan veriteon enemmänkin omaksi metaforiseksi voitokseen.

Victorian ulkoistettu rikollinen, Kråkflickan, päätyy kuitenkin Oidipuksen tavoin lopulta oman kohtalonsa vangiksi suorittaessaan hänelle asetetun tehtävän. Suhteutettuna rikollisen henkilömotiiviin oidipaalinen interteksti korostaa rooliin sisäänkirjoitetun kohtalon väistämättömyyttä eli sitä, kuinka rikolliset ovat omassa olemuksessaan tuomittuja surmaamaan, jotta dekkarin lajin premissit voivat toteutua. Tähän omaan väistämättömään kohtaloonsa Kråkflickan viittaakin surmatyönsä lopussa hokemalla ”Det är inte jag” (KF, 360). Lausahduksella hahmo viestii tietoisuudestaan siitä, ettei ole lainkaan yksilöllinen toimija, vaan edustaa kaikkia lajin murhaajia samanaikaisesti ja on näin ollen vapaasta toimijuudesta tyhjentyneen olento. Yhdistyessään olemassa olevaan myyttiin Kråkflickan korostaa tarinamaailman tekstuaalisuutta ja intertekstuaalisuutta, sen olemusta fiktiivisenä todellisuutena ”oikean” todellisuuden ulkopuolella (ks. Waugh 1984, 112). Lopulta Kråkflickanin olemus palautuu metafyysiselle dekkarille ominaiseen metafiktiivisyyteen.

*Svaghet* ja *Kafka rannalla* muodostavat selkeän temaattisen viittaussuhteen toisiinsa. Molemmissa kaksoisolentona on spesifisti pojaksi tai tytöksi sukupuolitettu varislintu, joka esiintyy päähenkilön sisäisenä konstruktiona. Molemmissa kaksoisolentotematiikka yhdistyy myös myyttiin Oidipuksesta. Teosten välillä vaikuttavat selkeät samankaltaisuudet herättävät kysymyksen Sundin teoksen ja Murakamin teoksen välille muodostuvasta mahdollisesta generisistä suhteesta. Kafkaa rannalla ei ole tutkimuksessa yhdistetty metafyysisen dekkarin lajiin, mutta Murakamin tuotannon teoksia on kuitenkin tutkittu esimerkiksi noir-pastiseina (Hantke 2007), ja yksi kirjailijan varhaisimmista teoksista Suuri lammasseikkailu (1982) on tunnistettu metafyysiseksi dekkariksi (Tyers 2019). Murakami<sup>16</sup> itse on kommentoinut teoksestaan seuraavaa: ”*Kafka rannalla* tarjoaa lukijalleen monia arvoituksia, joihin ei kuitenkaan tarjota ratkaisua. Nämä arvoitukset kuitenkin yhdistyvät ja tämän yhdistymisen kautta ratkaisu on mahdollista löytää – se on kuitenkin jokaiselle yksilöllinen.” Kommentti kiteyttää monella tapaa mielestäni sen, mikä myös metafyysisen dekkarin olemuksessa on

---

<sup>16</sup> Murakami on kommentoinut teokseensa liittyviä kysymyksiä yhdysvaltalaisilla nettisivuillaan: [https://www.harukimurakami.com/resource\\_category/q\\_and\\_a/questions-for-haruki-murakami-about-kafka-on-the-shore/](https://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/questions-for-haruki-murakami-about-kafka-on-the-shore/).

keskeistä - dekkarin elementtejä ja sen arvoituksellisuutta mukaillen alalaji kieltäytyy tarjoamasta selkeitä vastauksia vaan ohjaa lukijansa tutkimaan metafyyssisen todellisuuden, kuten subjektiivisen kokemusmaailman vastaamattomia kysymyksiä. Ilman laajempaa tarkastelua Murakamin teosta ei kuitenkaan varmasti voida nimetä metafyyssisen dekkarin edustajaksi, joten sen yhteyttä *Svaghettiin* voidaan tarkastella vain potentiaalisena geneerisenä allusiona. Toivottavasti tämä potentiaali herättää tulevaisuudessa tutkimusta Murakamin tuotannon yhteyksistä dekkarin lajiin.

Tässä analyysiluvussa olen keskittynyt tarkastelemaan kahta keskeistä metafyyssisen dekkarin piirrejoukon motiivia, jotka ovat 1) tehtävässään epäonnistunut etsivähahmo sekä 5) kaksoisolento ja varastettu identiteetti. Olen esitellyt klassisessa dekkarissa vaikuttavan todorovilaisen mallin ja sen, millä tavoin *Svaghet* asettuu tätä mysteerijuonta parodioimaan. Sen sijaan että Sundin trilogiassa etsivän paikalle asettava Sofia onnistuisi kokoamaan tarkastelemastaan tapauksesta koherentin kokonaisuuden, joutuu hän kohtaamaan vain oman pirstaleisen identiteettinsä kompleksisuuden. Sofian ja tämän ydinminuuden Victorian kautta kohdeteokseni nostaa teoksensa keskiöön dissosiativisesta identiteettihäiriöstä kärsivän postmodernin subjektin. Kyseinen postmoderni subjekti yhdistyy vahvasti myös teoksessa vaikuttavaan kaksoisolentoihin sekä identiteettivarkauksiin liittyvään motiiviin. Victorian dissosiativinen mieli mahdollistaa sen, että perinteisen dekkarin rooleista tulee tarinamaailmassa leijuvia identiteettejä, jotka henkilöhahmo omii osaksi omaa olemustaan. Victorian toiset persoonallisuudet, Sofia ja Kråkflickan, muodostuvatkin etsivän ja rikollisen henkilömotiivien metaforiksi sekä metafiktiivisiksi ilmentymiksi. Tässä luvussa esittelemäni Victorian hahmon monimuotoinen olemus on keskeinen tekijä myös tulevan analyysin ymmärtämisessä.

Edeltävässä analyysiluvussa esitin teoksen tarinalinjoista kaksi ensimmäistä: Sofian tarinalinjan sekä takaumakohtaukset. Tarkasteluni kautta olen osoittanut, kuinka näiden kahden tarinalinjan välillä tapahtuva vaihtelu toimii kohdeteoksessani merkittävänä keinona parodioida niin etsivän roolia kuin myös dekkarin mysteerijuonessa esiintyviä hierarkioita. Tarinalinjat asettuvat teokseen siten, että lukijalla on tapauksesta enemmän informaatiota kuin tapauksen henkilöhahmoilla itsellään, mutta on myös huomautettava, että lukijalle rakennettu ylemmydentunto kestää teoksessa vain tiettyyn pisteeseen asti. Teossarjan

loppupuolella takaumien totuudellinen luonne horjuu, esimerkiksi Martinin murhan kohdalla. Sundin trilogian lopussa Martinin kuolemasta näytetäänkin lukijalle yllättäen vaihtoehtoinen versio. Tässä vaihtoehtoisessa versiossa Victoria poistuu laiturilta hetkeksi ja paikalle saapuukin poikaporukka, joka alkaa kiusaamaan itseään nuorempaa Martinia (PA, 325–326). Lopulta pojat heittävät Martinin järveen, ja koska tämä ei osaa uida, hän hukkuu (PA, 327–328). Myöhemmin hänet löydetään vedestä kuolleena. Toisen version ilmetessä teos paljastaa, että alkuperäinen, Kråkflickanin toteuttama Martinin murha on ollut lopulta vain Victorian dissosiativisen mielen tuottama harhainen valemuisto. Kohtauksen paljastuminen valemuistoksi syventää monella tapaa Martinin kuoleman symbolista luonnetta. Victoria ei olekaan toteuttanut oikeaa murhaa vaan hänen dissosiativinen mielensä on tuottanut tarpeellisen kokemuksen oidipaalisen koston täyttymisestä. Samalla paljastus kuitenkin horjuttaa myös lukijan asemaa teoksessa ja herättää kysymyksen siitä, mikä tekstissä todella on oikeaa todellisuutta ja mikä ei. Teoksessa esiintyvien valheellisten ja harhaisten muistikuvien luonnetta ja merkityksiä tarkastelen tarkemmin tutkielmani seuraavissa luvuissa.

## 4 *Svaghet* – suljetut huoneet ja idyllit

Tässä luvussa analysoin kohdeteoksessani pääosin kahta määrittelemäni piirrejoukon motiivia, jotka ovat: 7) suljettu huone sekä 3) *mise en abyme*. Otan tarkasteluuni mukaan myös kohdeteokseni kaksi jäljelle jäävää tarinalinjaa, jotka ovat suljetun huoneen tarinalinja sekä Jeanette Kihlbergin tarinalinja. Luvun viimeisessä alaluvussa tarkastelen Sundin teossarjan ensimmäisen osan Kråkflickanin kansikuvaa, joka on mukaelma Carl Larssonin (1853–1919) maalauksesta *Mammas och småflickornas rum* (1899). Kuten johdannossa mainitsin, teoksen kansi on kirjailijoiden itsensä tekemä. Carl Larssonin tuotannon avaamisessa hyödynnän Elina Larssonin (2011) väitöskirjaa, jossa hän on tarkastellut taiteilijan kotikuvauksen ideaalisuutta.

Kirjailijat Jerker Eriksson ja Håkan Axlander Sundquist ovat itse kommentoineet oman kansitaiteensa tarkoitusta. Heidän ajatuksensa vihjaavat ehkä jotain siitä, millaisen kontrastin heidän oma mukaelmansa muodostaa Larssonin alkuperäiseen taideteokseen:

Ne [kannet] pohjautuvat Carl Larssonin taulujen tunnettuihin yksityiskohtiin, joita olemme muokanneet. Kasvoimme molemmat siinä ruotsalaisessa yhteiskunnassa, jossa Carl Larssonin taulut seinällä merkitsivät onnellista koti-idylliä. Kansissa haluamme kyseenalaistaa tämän idyllin, näyttää sen vääristyneisyyden. Emme kumpikaan pidä Larssonin tauluista ja siihen on syynsä. (Toiskallio 2014.)

### 4.1 Suljettu huone hyväksikäytön tilana

Poen kertomusta ”Rue Morguen murhat” pidetään usein niin ensimmäisenä dekkarikertomuksena kuin ensimmäisenä suljetun huoneen mysteerinä (Sweeney 1990, 1). Poen kertomuksessa kaksi naisen ruumista löytyy tilasta, jonka kaikki ovet ja ikkunat ovat lukittu sisäpuolelta. Uhrien ruumiilliset vammat sulkevat pois itsemurhan mahdollisuuden sekä sen, että uhrin olisivat voineet ennen kuolemaansa syyllistyä toistensa murhaan. (RMM, 36–37.) Suljetun huoneen mysteeri on Poen perinnön kautta vakiintunut kuvaamaan skenaariota, jossa tapahtunut murha tai rikos saadaan näyttämään näennäisesti mahdottomalta, paradoksaaliselta. Hetkellisesti suljetun huoneen läpitunkematon luonne uhkaa etsivän ymmärrystä ja aiheuttaa epistemologista epävarmuutta. Keskeinen kysymys



suljetun huoneen mysteerin kohdalla ei olekaan kuka rikoksen on tehnyt vaan enemmänkin, miten rikos on tehty (Shiloh 2011, 151). Lopulta Poen tapauksen kohdalla Dupin onnistuu kuitenkin päättelykykynsä avulla selvittämään ”murhaajan”, joka paljastuu yllättäen Intiasta laivalla kuljetetuksi orangiksi (RMM, 56–57). Olemukseltaan Poen esittelemä suljetun huoneen mysteeri rakentuu todorovilaisen mysteerijuonen varaan: aluksi rikoksen kertomus on epäselvä, mutta mysteeri avautuu, kun etsivä onnistuu paljastamaan suljetun huoneen sisällä tapahtuneen rikoksen todellisen luonteen. Suljetun huoneen avautuminen taas tarkoittaa narratiivisen sulkeuman toteutumista ja rationaalisen voittoa irrationaalisesta.

Poen merkitys suljetun huoneen topoksen luojana on väistämätön osa dekkarin lajin historiaa. Tämä osa lajin historiaa tuodaan näkyväksi myös Sundin trilogiassa. Teoksessa kaikkietävä kertoja toteaa erään luvun alussa, kuinka ”Rue Morguen murhat” ja sen itseensä sisällyttämä suljetun huoneen mysteeri on hyvä esimerkki klassisesta dekkariarvoituksesta (PA, 299). Kyseinen kommentti on ehkä koko trilogian selkein ja eksplisiittisin geneerinen alluusio. Teos ei niinkään kaavamaiselle lajille ominaisesti jäljittele tätä kyseistä perinteistä konventiota vaan kertoo sen olemassaolosta. *Svagnetissa* esiintyvä maininta on mielestäni hyvä osoitus siitä, kuinka metafyyminen dekkari liikkuu metatasolle, jossa se alkaa esittämään oman lajinsa teoreettista tuntemusta ensyklopedisella tyyllillä osana itseään. Keskeistä kertojan kommentissa on myös se, että se lokeroi Poen teoksen juuri klassiseksi. Huomiollaan teos siis kertoo olevansa tietoinen tiettyjen konventioiden ”perinteikkyydestä” ja samalla viestii lukijalle omasta kyvystään myös rikkoa näitä konventioita halutessaan.

*Svagnet* rakentaa alusta asti omia premissejään sekä mysteerijuontaan suljettuun huoneeseen yhdistyvän tematiikan ympärille. Koko teossarja alkaa luvulla, jossa nimetön nainen rakentaa oman kerrostaloasuntonsa kirjahyllyn taakse hakasella lukittavan salahuoneen. Salahuoneen rakennusaineina toimivat puu sekä styroksi. Suljetun huoneen topokselle tyypillisesti huone kätkee sisäänsä myös rikoksen. Rakennelman valmistuessa selviää, että se on tarkoitettu piilottamaan sisälleen nuori poika, jonka nainen on kidnapannut lähijunasta. Nainen on huumannut pojan morfiinilla ja luvun lopussa hän kantaa hänet valmiiseen salahuoneeseen. (KF, 7–9.) Suljettu huone esiintyy siis heti teoksen alussa tilana, joka ei ole valmis, olemassa oleva osa tarinamaailman infrastruktuuria, vaan se rakennetaan

osaksi sitä keinotekoisesti. Tämä kiinnittää huomiota itse konvention eli suljetun huoneen mysteerin olemukseen kerronnallisena, fiktiivisenä elementtinä.

Nimettömän naisen kidnappaaman pojan nimeksi paljastuu tarinan edetessä Gao. Naisen ja Gaon henkilöahmoja seuraava tapahtumaketju muodostaa teokseen oman tarinalinjansa, jota kutsun suljetun huoneen tarinalinjaksi. Toisin kuin muita Sundin teoksen tarinalinjoja, suljetun huoneen tarinalinjaa ja sen lukuja ei ole merkitty osaksi nykyisyyttä (NUTID) tai menneisyyttä (DÅTID). Se siis erottuu muusta teoksen aineksesta asettuen ikään kuin ajalliseen tyhjiöön. Ajallisen merkinnän sijasta tarinalinjan ensimmäiselle luvulle annetaan kuitenkin paikallinen, vaikkakin melko epämääräinen merkintä, sillä luku on otsikoitu nimellä ”Huset”. Sama merkintä esiintyy sivun alalaidassa (KF, 8). Erilaisin tilallisin elementein nimetyt otsikot (kuten ”Vägen” tai ”Vardagsrummet”) määrittelevät myös muita Gaon ja naisen tarinaan kurkistavia kohtauksia. Suljetun huoneen tarinalinjassa tapahtumia fokalisoidaan ajoittain naisen, ajoittain Gaon näkökulmasta. Tarinalinjan edetessä sen sisälle sijoittuvat tapahtumat alkavat vihjaamaan, että naisen ja Gaon suhde suljetun huoneen sisällä kietoutuu brutaalin väkivallan sekä seksuaalisen hyväksikäytön ympärille. Toisin kuin esimerkiksi Poen suljetun huoneen mysteeri, tapaus ei varsinaisesti näyttäyty mahdottomana suljetun huoneen mysteerinä vaan suljetun huoneen tarinalinja herättää enemmänkin kysymyksiä kuten kuka nainen on ja miksi hän satuttaa poikaa?

Suljetun huoneen tarinalinjan ensimmäisen luvun eli salahuoneen rakentamisen jälkeen teoksessa siirrytään rikospoliisi Jeanette Kihlbergin tarinalinjaan, ja osaksi kerronnan nykyisyyttä. Jeanetten tarinalinjan ensimmäisessä kohtauksessa Jeanette saa soiton, jossa kerrotaan, kuinka tukholmalaisen metroaseman läheltä on löydetty nuoren pojan ruumis. Poika on selvästi joutunut brutaalin väkivallan kohteeksi, häneen on pumpattu mitä oudoimpia kemikaaleja ja siksi ruumis on jo melkein muumioitunut. (KF, 10–15.) Jeanetten tarinalinjan edetessä samanlaisia nuorien poikien ruumiita alkaa ilmestyä eri puolille kaupunkia ja Tukholman poliisilaitos ymmärtää olevansa sarjamurhaajan jäljillä. Jeanette alkaa selvittämään tapausta ja tehtävä on selkeä: hänen tulee selvittää mitä pojille on tapahtunut, paljastaa kuka on murhien takana ja saattaa tämä vastuuseen teoistaan.

Svagnetissa suljetun huoneen tarinalinjaa sekä Jeanetten tarinalinjaa kuljetetaan rinnakkain. Tämä asetelma ohjaa lukijan yhdistämään nuorten poikien tuntemattoman murhaajan siksi samaksi nimettömäksi naiseksi, joka on kidnapannut Gaon. Naisen henkilöllisyyteen etsittyä murhaajana vihjataan myös monilla eri keinoilla. Suljetun huoneen tarinalinjassa esimerkiksi kuvataan kuinka naisen Gaon kohdistama väkivalta vaikuttaa yhtä brutaalilta kuin mitä metroasemalta löydetty ruumis on ennen kuolemaansa kokenut (205–207). Nainen myös injektoi Gaon lääkkeitä (KF, 156), mikä viittaa siihen, että hän on ollut myös kuolleiden poikien käsistä löytyvien pistojälkien aiheuttaja. Suljetun huoneen tarinalinjan ja Jeanetten tarinalinjan välisessä vuorovaikutuksessa huomionarvoista on se, että suljetun huoneen tarinalinja alkaa ennen kuin Jeanette on etsivänä edes astunut kehiin. Siinä missä Jeanettella ei ole mitään tietoa vielä edes tapahtuneesta rikoksesta, on lukija saanut itselleen avaimet tai ainakin kurkistusreiän rikolliseen tilaan eli suljettuun huoneeseen sekä mysteerin todelliseen luonteeseen. Niinpä Jeanetten olemus informaatiota välittävänä etsivänä parodioituu samalla tavalla kuin aikaisemmin esittelemässäni Sofian tarinalinjan sekä takaumakohtausten välisessä vuorovaikutuksessa.

Myös Sofia eli Victorian luoma etsiväpersoonallisuus päättyy osalliseksi Jeanetten tutkintaa. Jeanette saa selville, että seksuaalirikollisten kanssa työskentelevä Sofia antaa asiantuntijalausuntoja rikollisten psykologisesta mielentilasta. Niinpä hän pyytää tältä apua ymmärtääkseen paremmin oman murhatutkintansa takana olevan tekijän mielenliikkeitä. (KF, 135–136.) Näin Sofian ja Jeanetten tiet teoksessa risteävät ja he päätyvätkin usein keskustelemaan keskenään nuorten poikien murhatapauksesta. Tässä kohtaa teosta niin Sofia kuin lukija ovat vielä täysin tietämättömiä siitä, että Sofian oma tutkinta Victoria Bergmanin eli hänen asiakkaansa kanssa on todellisuudessa tutkintaa hänen oman identiteettinsä parissa. Kun Sofian pirstaleinen identiteetti kuitenkin paljastuu niin hänelle kuin lukijalle itselleen, paljastuu myös jotakin merkittävää suljetun huoneen tarinalinjasta. Sofialle ja sitä myöten myös lukijalle selviää, että Gaon kidnappauksen takana oleva nimetön nainen on todellisuudessa ollut Sofian ydinminuus Victoria. Victorian paljastuessa etsityksi rikolliseksi Sundin teos toteuttaa yhden merkittävimmistä metafysiselle dekkarille ominaisista parodisista kuvioista eli sen, että etsivä löytää itsestään sen murhaajan, jota on koko ajan etsinyt (ks. Merivale & Sweeney 1999, 2). Näin käy Sofialle, joka on yrittänyt ymmärtää

nuorten poikien sarjamurhien takana olevan tekijän psykologista mielentilaa ainoastaan selvittääkseen, että kaiken takana on todellisuudessa hän itse.

Suljetun huoneen olemus arkkitehtonisena tilana on vain yksi tapa ajatella kyseiseen konventioon liittyvää tilallisuutta. Metafyysiselle dekkarille on ominaista, että se muuntaa tyyppillisesti suljetun huoneen fyysisestä tilasta myös mielen sisäiseksi konstruktiksi (Shiloh 2011, 164). Olemukseltaan näennäisesti läpitunkematon suljettu huone asettuikin kuvaamaan myös ihmismielen läpäisemätöntä olemusta (mt. 162). Tämän kaltaista tematiikkaa on nähtävillä esimerkiksi islantilaisen Tarjei Vesaas'n teoksessa *Jäälinna* (1964/1963). Vesaas'n tarinassa suljettu huone näyttäytyy aluksi myös oikeana tilana, salaperäisenä ullakkohuoneena, jossa teoksen nuori tyttö Unn asustaa. Unnin menneisyydessä on kuitenkin jotain, mitä hän ei ole kertonut koskaan kellekään, jotain sellaista, jonka vuoksi hän ei usko pääsevänsä taivaaseen. Hän ei kuitenkaan kykene puhumaan siitä. (mt., 25–35.) Anna Westerståhl Stenport (2010) on tulkinut Unnin salaisuuden vihjaavan lapsuudessa koettuun inestiseen, seksuaaliseen hyväksikäyttöön. Seksuaalisesta hyväksikäytöstä aiheutuva puhumattomuus muuntaa teoksessa suljetun huoneen topoksen kuvaamaan siis myös tytön traumatisoitunutta mieltä, joka on lukittu ja muiden tavoittamattomissa. (mt. 309–311.)

*Svaghettissa* Victorian lapsuuden kokemuksia kuvataan eräässä takaumakohtauksessa seuraavasti:

– när hon var tre år byggde hennes pappa ett rum inuti henne. Ett öde rum där smärta och känslokyla vart allt som fanns att tillgå. Med åren blev det ett rum med stadiga väggar av sorg, ett golv av revanschlusta och till slut ett tjockt av hat. Det blev ett rum så tillslutet att Victoria inte tagit sig ut. (HE, 28.)

Tekstikappaleessa esitetty tiukasti lukittu, Victorian sisälle rakennettu huone esittää selkeästi suljetun huoneen konvention mielen sisäisenä tilana. Suljetun huoneen muuntumista psykologiseksi rakennelmaksi korostetaan alleviivaamalla, kuinka tila eli huone saa muotonsa ei niinkään oikeista rakennusmateriaaleista vaan psyykessä vaikuttavista elementeistä. Victorian elämänhistorian valossa hänen mielensä sisäinen huone on myös Vesaas'n teoksen tavoin tulkittavissa seksuaalisen hyväksikäytön metaforaksi. Huoneen

rakentumisajankohdan ajoittuminen kolmanteen ikävuoteen viittaa siihen, että silloin Victorian isä on ensimmäistä kertaa alkanut kohdistaa häneen väkivaltaa. Olemukseltaan tilalliset elementit asettuvat hyvin kuvaamaan koettua traumaa. Nicholas Abraham ja Maria Torok ovat esimerkiksi omalta osaltaan valjastaneet kryptan kuvaamaan tietoisuudesta pois haudattua kokemusta (Derrida 1986/1977, xii). Krypta rakentuu silloin kun ihminen ei voi hyväksyä koettua vaan erottaa sen tietoisuudestaan erilliseksi osaksi. Tämän erillisen osan eli kryptan sisällä kokemus säilyy ja pysyy mieleltä piilossa. Krypta on keinotekoisesti rakennettu tiedostamaton, proteesi jakautuneen mielen sisällä. (mt., xiii.) *Svagherin* mielen sisäinen suljettu huone trauman kuvaajana vertautuu kryptan kaltaiseen tilaan. Victorian seksuaalisen hyväksikäytön trauma on tiedostamattomaan eristetty erillinen tila, johon hänellä itsellään ei ole itsellään pääsyä, sillä siellä odottavat asiat ovat liian järisyttäviä. Dissosiaationsa kautta hän jakaakin mielensä eri tietoisuuksiin lukitakseen itseltään pääsyn omaan kokemusmaailmaansa.

Sundin teoksessa suljettu huone muodostaa niin oikean tilan kuin myös mielen sisäisen tilan. Keskeistä tiloissa on kuitenkin se, millaiset kehykset suljetun huoneen olemisen abstraktina, mentaalisenä paikkana asettaa tarinamaailman oikean arkkitehtonisen rakennelman tulkitsemiselle. Tässä kohtaa voitaisiin todeta, ettei Victorian rooliin niin sanottuna konkreettisten tekojen rikollisena voi luottaa. Teossarjan loppupuolella paljastuukin, että myös Gao on vain yksi Victorian itselleen luomista sivupersonista (PA, 23–24). Tämän myötä tietenkin myös paljastuu, ettei Sofia ole ollut Jeanetten tutkimien sarjamurhien takana. Suljetun huoneen tarinalinjan salaisessa huoneessa tapahtuneet rikokset ovat siis olleet Martinin surman tavoin dissosiativisen mielen tuottamia harhaisia muistikuvia. Paljastuksen kautta suljetun huoneen tarinalinja muuntuukin kokonaisuudessaan vain Victorian sisäistä maailmaa kuvaavaksi tarinalinjaksi, mikä selittää esimerkiksi sen olematonta asettumista teoksen menneisyyteen tai nykyisyyteen. Ajatuksissa ja psyykessä tapahtuvia tekoja on vaikea asettaa osaksi lineaarista aikakäsitystä. Suljetun huoneen tarinalinjan kuvitteellisuus sekä salahuoneen funktio saavat selityksensä Victorian mielen sisäisen suljetun huoneen kautta. Päästäkseen käsiksi lukittuun tilaan mielensä sisällä Victoria on luonut siitä mallikappaleen osaksi konkreettista todellisuutta. Salahuoneen sisällä Victorian ja Gaon välinen suhde on kietoutunut samanlaisen seksuaalisen väkivallan ympärille, mitä Victoria on itse joutunut kokemaan omassa lapsuudessaan. Salahuone onkin

siis toiminut Victorian trauman uudelleenluonnin areenana, tarinallisena leikkikenttänä, jossa kokea uudelleen oma menneisyytensä.

Kirjahyllyn sisäinen salahuone ei siis ole merkittävä vain itsessään vaan se toimii porttina Victorian sisäiseen maailmaan. Tämä vaikuttaa siihen millä tavalla ulkopuolinen tarkkailija kuten etsivä kykenee kyseistä tilaa analysoimaan. Teoksessa on kohta, jossa Jeanette huomaa Sofian kirjahyllyssä olevan salahuoneen piilottavan hakasen. Vaikka kyseisessä hetkessä Jeanette olisikin kurkistanut tilaan, olisi sen sisältö ollut hänelle veretön ja ruumiiton näyttämö. Sen sisältämä arvoitus ei olisi ollut hänen silmiensä kautta ratkaistavissa, sillä huoneeseen piilotettu poika Gao ei ole osa Jeanetten todellisuutta vaan asustaa ainoastaan traumatisoituneen Victorian irrationaalisessa kokemusmaailmassa. Sinne etsivä ei kykene astumaan. Metafyysisen dekkarin rakentamat suljetut huoneet ovatkin lopulta enemmän mielikuvituksen synnyttämiä tiloja, joissa korostuu ensisijaisesti subjektiivisen kokemuksen merkityksellisyys objektiivisen olemisen ja funktionaalisuuden sijasta.

Suljettua huonetta ei käytetä hyväksikäytön kuvaajana ainoastaan Victorian kohdalla, vaan se toistuu myös muiden teoksen inestisen hyväksikäytön uhreiksi joutuneiden henkilöhahmojen kohdalla. Yksi Sofian terapiavastaanoton asiakkaista on nuori tyttö nimeltä Linnea Lundström. Tytön kokemat traumat ovat esillä hänen tekemissään piirustuksissa, joita Sofia päätyy terapeutin roolissaan tulkitsemaan Linnean äidin pyynnöstä. Molemmat Linnean tekemät piirustukset esitetään teoksessa ekfrasiksen kautta. Ekfrasiksella tarkoitetaan James Heffernanin (1993, 3) määritelmän mukaan visuaalisen representaation sanallista representaatiota:

*Sofia ser på – teckningarna. De ena visar ett rum med ett sällskap bestående av tre män, en flicka som ligger på en säng och en figur med bortvänt huvud. Den andra är mer abstrakt utförd och svårtolkad, men här finns figuren med två gånger. I bildens mitt är den ögonlös – och i det vänstra, nedre hörnet är ytterligare en figur på väg att försvinna ut ur teckningen. (HE, 147.)*

Ensimmäisessä piirustuksessa Victorian tavoin myös Linnea luo oman trauman kuvajaisensa huoneeksi, jossa hän on yhdessä häneen väkivaltaa kohdistavien miesten kanssa.

Piirustusten tarkastelussa keskiöön ei kuitenkaan nouse Linnean kokemus vaan se, miten Sofia hänen kuvaamaansa tarkastelee. Ekfrasiksen esiintyminen teoksessa ei koskaan ole kuvaus kohteesta vaan aina myös kuvattua kohdetta koskeva tulkinta, joka rakentaa kohteen uudestaan (Mikkonen 2005, 281). Sofian fokalisaation kautta huomio kiinnittyykin ekfrasiksessa esiintyvään poispäin kääntyneeseen sekä silmättömään hahmoon. Sofia huomaa saman hahmon myös toisessa kuvassa jopa kahdessa eri kohdassa. Ekfrasiksen ulkopuolisessa tekstissä Sofia identifioi hahmon kuvastavan Linnean äitiä Annettea (HE, 149). Sofian mielessä on selvää, että kuvaamalla Annettea ilman silmiä ja katse muualle suunnattuna tyttö yrittää viestiä äitinsä valinnasta katsoa poispäin häneen kohdistuvasta hyväksikäytöstä. Annettelle teoksen merkitykset kuitenkin näyttäytyvät kryptisinä (mt.), eikä hän kykene piirustuksista lukemaan tietoa tyttärensä lukemista kauheuksista.

Perinteisessä suljetussa huoneessa ja sen olemuksessa on huomionarvoista se, että ennen kuin se avautuu sekä lukijalle että etsivälle, se on uhrin ja tekijän yhteinen piilopaikka, tila, jossa tapahtumat ovat vain kyseisten roolien tiedossa. Mainitussa ominaisuudessaan suljetun huoneen mysteeri ja siihen sisältyvä epistemologinen epävarmuus asettuu hyvin kuvaamaan hyväksikäytön mentaliteettia, jossa lapsi (uhri) on aikuisen (rikollisen) kanssa suljettujen ovien takana ilman todistajia (ks. Westerståhl Stenport 2010, 311). Linnean piirustukset viestivät tästä uhrin ja tekijän keskinäisestä tilasta irvokkaalla tavalla. Linnean kuvaama suljettu huone ei lukitse tilaa todistajilta kokonaan, vaan tilaan asetetaan Annette ilman katsetta, joka kykenisi kohdistumaan vieressä siintävään rikokseen. Asetelma esittää paradisesti tilanteen, jossa rikos tapahtuu aivan todistajan silmien alla, mutta todellisuus jää jostain syystä havaitsematta. Annetten sokeus saa kontrastinsa Sofian kyvystä nähdä se, mitä piirustukset yrittävät viestittää. Vaikka Sofia ei ole kyennytkään tulemaan terapeuttinsa vanhan Sofian eli Ögonenin kaltaiseksi analyttiseksi hahmoksi, omaa hän kuitenkin ymmärryksen siitä, miltä hyväksikäytön kokemus näyttää implisiittisissä muodoissaan. Siinä missä Poen tarinassa suljetun huoneen mysteeri ratkaistaan etsivän älykkyyden ja havainnointikyvyn avulla, ehdottaa Sundin trilogia toisenlaista tulkintaa mysteerin ratkaisuun: ehkä suljettua huonetta ja sen sisäisiä tapahtumia on mahdotonta ymmärtää ja selvittää, ellei ole itse joutunut kokemaan todellisuutta sen seinien sisällä.

## 4.2 Suljettu huone *mise en abymena*

*Mise en abyme* on alun perin ranskalaisen kirjailija André Giden teksteissä esiintynyt mutta tunnetummin Lucien Dällenbachin (1989) kirjallisuudentutkimukseen vakiinnuttama termi. *Mise en abymeksi* kutsutaan peilirakenteita, joissa koko romaanin juoni, osa siitä, sen rakenne tai rakentumisperiaate paljastetaan yksittäisessä tekstikatkelmassa (Hutcheon 2013, 53–55). Tällaisia peilirakenteita on esiintynyt kirjallisuudessa kautta aikojen, mutta koska Dällenbach on tarkastellut niitä erityisesti osana ranskalaista *nouveau roman* ja sen jälkeistä *nouveau roman*, yhdistetään rakenne usein ominaiseksi etenkin postmodernistiselle kirjallisuudelle ja sitä myötä myös metafyyssiselle dekkarille. Postmodernistisessä kirjallisuudessa rakenteen potentiaali on myös sen metafiktiivisyydessä. Peilatessaan teoksen rakennetta *mise en abyme* kiinnittää huomion käsillä olevan tekstin fiktiivisyyteen, mutta samalla myös sen muotoon, lukemisprosessiin ja jopa ekstratekstuaaliseen maailmaan tarinan ulkopuolella (McHale 2006, 178).

Aikaisemmassa alaluvussa käsittelin sitä, kuinka Victorian kodin sisälle rakennettu salahuone muodostuu osittain tämän mentaalisen tilan heijastumaksi. Teossarjan lopussa tila aukenee kuitenkin lukijalle myös niin sanotussa konkreettisessa muodossaan. Kun Gao paljastuu oikean henkilön sijasta vain yhdeksi Victorian sivupersononista, haihtuu suljetun huoneen tarinalinja pois teoksesta. Tämän jälkeen huoneen sisältö paljastetaan ikään kuin oikeassa muodossaan. Victorian astuessa tilaan ilman Gaoon sekoittunutta tietoisuutta (HE, 353) hän huomaa, kuinka salahuone on täynnä erilaista tekstuaalista ainesta. Huone sisältää lukuisia irtonaisia sanoja täynnä olevia muistilappuja. (HE, 357.) Piirustuksia Victorian kotitalosta ja kesänviettopaikasta Taalainmaalla. Iltalehtien lööppejä Tukholmassa tapahtuvista rikoksista, joissa todetaan: ”MUUMIE FUNNEN I BUSKAGE” sekä ”MAKABERET FYND I CENTRALA STOCKHOLM.” Apteekkikuitteja, joista joku on ympyröinyt tuotteiden alkukirjaimet niin, että niistä muodostuu sana Gao. (PA, 24–25.) Victoria on itse koonnut kaiken tämän tekstiaineksen tarinan varrella huoneeseen.

Huoneeseen kerätyt erilaiset tekstifragmentit edustavat Sundin teoksessa vaikuttavia ja käsittelemiäni tarinalinjoja. Muistilaput kuvaavat Sofian tarinalinjassa esiintyvää asetelmaa, jossa hänen oma hajanainen identiteettinsä asettui mystisiksi sanoiksi hänen omiin



muistiinpanoihinsa. Kotitalon ja kesänviettopaikan naivistiset piirustukset taas viittaavat Victorian elämän takaumakohtauksiin, joiden keskiössä on hänen kokemansa seksuaaliväkivalta kodin seinien sisäpuolella sekä Martinin surmakohtaus, joka tapahtuu Taalainmaalla. Apteekkikuiteista muodostunut Gaon nimi taas edustaa suljetun huoneen tarinalinjaa, joka rakentuu yhden Victorian sivupersonallisuuden varaan. Sanomalehtien otsikot kuvastavat Jeanetten tarinalinjaa, tämän tutkimaan nuorten poikien brutaalia murhavyöhyhtiä. Kokonaisuudessaan tekstiaines muotoutuu siis pienoismalliksi Sundin teoksesta ja samalla sen fragmentaarisuus mukailee sitä, miten teossarja on rakennettu: lyhyisiin, epäkronologisiin ja pirstaleisiin kappaleisiin. Paperinpalaset edustavat kerronnallisia yksiköitä, palasia, josta koko *Svaghet* konstruoituu. Suljetusta huoneesta muodostuukin lopulta koko teossarjan olemuksen, tematiikan sekä rakenteen itseensä peilaava *mise en abyme*.

*Svaghetin* rakentama *mise en abyme* peilaa lukijalle itsensä lisäksi myös kuvan itsestään dekkarin lajin edustajana. Niin kuin olen edeltävässä analyysissäni osoittanut, Sundin teos muodostaa kompleksisia viittaussuhteita niin lajin perinteisiin konventioihin kuin eri metafysisen dekkarin alalajin edustajiin. Suljettuun huoneeseen suljetut tekstilaput, artikkelit ja piirustukset asettuvakin siis kuvastamaan myös sitä geneeristä, konventioiden täyttämää intertekstuaalista universumia, josta teos anastaa omaan olemukseensa konstruoiden itsestään jälleen uuden dekkarin lajin edustajan. Kyseistä tematiikkaa korostaa esimerkiksi apteekkikuiteista ympäröity Gaon nimi. Gao edustaa olemuksessaan dekkarin genren sisällä vaikuttavaa henkilöahmoa, joka koostuu lopulta jo olemassa olevista tekstuaalisista malleista. Gaon hahmon syntytarinasta muodostuukin hyvin konkreettinen symboli sille, mihin Jean Baudrillard (1994/1981) on viitannut simulacrumina. Baudrillardin mukaan postmodernistinen todellisuus on täynnä erilaisia simulacrumia, eli objekteja, jotka eivät enää viittaa todellisuuteen vaan johonkin todellisuutta jäljittelevään. Postmodernissa hypertodellisuudessa mikään ei enää viittaa todellisuuteen, ja uusien simulacrumien kautta yhteys todelliseen katkeaa aina yhä enemmän ja enemmän<sup>17</sup>. (mt., 1–4.) Avautuessaan suljettu huone ei siis tarjoa koherenttia kuvaa teoksen tarinasta vaan pikemminkin näyttää

---

<sup>17</sup> Baudrillard (1994, 1–3) yhdistää teoriaansa hypertodellisuudesta myös metafysiisiin dekkareihin analysoimalla Jorge-Luis Borgesin tuotannossa vaikuttavia simulaatioita.

lukijalle tekstuaalisen maailman ja koko genren kaikessa pirstaleisena, toisista representaatioista koostuvana kokonaisuutena.

Niin kuin tämän luvun alussa mainitsin, *mise en abyme* ei suinkaan ole vain postmodernistisen kirjallisuuden ilmiö. Esimerkiksi Hutcheon (2013, 71–72) on tuonut ilmi omassa metafiktioin tutkimuksessaan, että *mise en abymet* ovat yksiä niistä komponenteista, joiden kautta myös klassisiksi mielletyt dekkarit osoittavat omaa itsetietoisuuttaan. Tästä esimerkkinä Hutcheon (mt.) mainitsee Agatha Christien teoksen *Eikä yksikään pelastunut* (2004/1939), joka on kieltämättä yksi dekkarikirjallisuuden tunnistetuimmista klassikoista – sekä myös suljetun huoneen mysteeri. Christien teoksessa kymmenen toisilleen tuntematonta ihmistä kutsutaan lomailemaan syrjäiselle saarelle. Tarinan edetessä kaikki henkilöhahmot joutuvat yksitellen mystisten murhien kohteeksi, kunnes kaikki ovat lopulta kuolleet. Aivan teoksen lopussa yhdeksän muun kanssaeläjänsä murhaajaksi paljastuva tuomari Wargrave toteaa seuraavaa: ”Kunnianhimoinen päämääräni on ollut punoa rikosjuoni, jota kukaan ei voisi selvittää. Mutta ketään taiteilijaa ei tyydytä pelkkä taide. On olemassa luonnollista, vastustamatonta maineen nälkää.” (mt., 257). Hutcheonin mukaan (2013, 72) toteamus muodostuu teosta heijastavaksi *mise en abymeksi*, tosin yllättäen hän ei kuitenkaan spesifioi, mitä tekstipätkä itseensä oikein heijastaa. Oletettavasti Hutcheon viittaa kuitenkin peilirakenteella Wargraven mainintaan rikosjuonesta, joka kiinnittää huomion siihen rikosjuoneen, jota lukija parhaillaan lukee – eli Christien teokseen.

Koska Hutcheon ei avaa tulkintaansa Christien teoksesta enempää, jää häneltä myös mielestäni sen keskeisin anti analysoimatta. Kristiina Malmio (2005) on mielestäni aiheellisesti todennut, kuinka genre tai teos ei synny itsestään vaan joku luo sen. Aina ei siis riitä, että tarkastelemme sitä, kuinka teos reflektoi itseään vaan välillä on aiheellista katsoa metafiktiivisen peilin taakse ja tutkia, kuka pitää peiliä lukijan edessä ja miksi. (mt. 64–65.) Wargraven toteamuksessa huomionarvoista on hänen identifioitumisensa kyltymättömäksi ja mainetta hapuilevaksi taiteilijaksi. Kommentti ei mielestäni heijasta *mise en abymea* niinkään itse teokseen vaan itse taiteilijaan teoksen takana, Christien itseensä, joka Wargraven tavoin kirjailijana omaa toiveen menestyksestä. Teoksessa vaikuttava peilirakenne heijastaa itseensä sen ekstratekstuaalisen maailman, jossa kirjailija vaikuttaa.

Metafyysinen dekkari vie edellä esitettyä tematiikkaa askelta pidemmälle. Paul Austerin *New York-trilogiassa* (2018/1987) yksi henkilöahmoista on Paul Auster -niminen kirjailija, jonka esiintyminen teoksessa tekee tekijää peilaavasta *mise en abymesta* Christien teosta huomattavasti suuremman. Kirjailijan hahmon ottaminen mukaan teokseen syventää vahvasti sen metafiktiivisyyttä ja metafyyssisyyttä: oikean kirjailijan nimi fiktiivisessä kontekstissa kiinnittää huomion ontologiseen rajaan, joka ei enää pidättele fiktiota ja todellisuutta erillään toisistaan (McHale 1987, 202–203). Kirjailijuus on isossa roolissa Austerin trilogiassa. Siinä missä Christien teoksessa rikollinen rinnastetaan kirjailijaan, Austerin teoksessa tämä rinnastus tapahtuu suhteessa etsivähahmoihin. Kun yhden teoksen hahmoista täytyy kirjoittaa kuolleen ystävänsä elämäkerta, hänen kirjoittajan työnsä vertautuu etsiväntyöhön: etsivän tavoin hän joutuu etsimään vihjeitä ystävänsä elämästä ja muodostamaan niistä kronologisen tapahtumaketjun ja kertomuksen (Auster 2018, 274–276). Trilogiassa myös suljettu huone asettuu paradoksaalisesti kuvaamaan kirjailijan tekemää ristiriitaista työtä – toisaalta kirjailija on myyttisen yksinäinen hahmo omassa kirjoittajan huoneessaan ja toisaalta hän ammentaa itsensä äärettömiin kuvitteellisiin maailmoihinsa, jotka ulottuvat hänen huoneensa oven taakse (Shiloh 2011, 166).

*Svaghetissa* Victoria asettuu omalla toiminnallaan kirjailijan kaltaiseksi hahmoksi, sillä hän on se, joka kokoaa Sundin teosta symboloivan ja peilaavan suljetun salahuoneen. Aikaisemmassa alaluvussa mainitsin, kuinka salahuoneen rakentamisprosessi esitetään teoksen aivan ensimmäisessä luvussa. Luvussa kuvataan kuinka nimetön nainen, eli Victoria, rakentaa styroksia ja puuta rakennusmateriaaleinaan käyttäen aluksi huoneen lattian, käyttää seuraavan kolme päivää seiniin ja viimeistelee työnsä lisäämällä rakenteeseen katon (KF, 7–8). Lopulta hän tarkastelee ylpeänä työtään ja kantaa lopulta kuvitellun minuutensa eli Gaon tilan sisälle (KF, 9). Alun kuvaus yhdistyy Raamatun luomiskertomukseen, jossa Jumala luo taivaan ja maan, kannen niiden väliin erottamaan ne toisistaan ja ihmisen paikkaa asuttamaan. Jumalan kaltaisena olentona Victorian luomistyö vertautuu lopulta kirjailijan työn hetkeen, jolloin hän alkaa tuottamaan tekstiä ja luo tekstuaalisen maailmansa ikään kuin tyhjistä, siirtäen sen paperille. Huoneen paperinomaista olemusta korostaa sen rakentuminen styroksista, valkoisesta ja rakennusaineeksi hauraasta elementistä. Gao taas kuvastaa omassa fiktiivisyydessään henkilöahmoa, jonka kirjailija asettaa osaksi luomaansa

maailmaa. Metafyysisen dekkarin tavoin *Svaghet* kiinnittää huomion siis itse kirjoittamisen ja tekstin tuottamisen prosessiin (ks. Merivale & Sweeney 1999, 7).

Sundin trilogiaa on monissa arvosteluissa verrattu Stieg Larssonin ruotsalaiseen *Millenium*-trilogiaan<sup>18</sup> (2005–2007). Brittiläisen lehden *The Guardianin* kriitikko totesi *Svaghetin* ensimmäisen osan *Kråkflickanin* pyrkivän selvästi seuraamaan Larssonin jalanjälkiä (Lawson 2016). Myös *The New York Timesin* mukaan *Kråkflickan* yrittää selvästi mallintaa itseään ruotsalaisen rikoskirjallisuuden ”isoisää” vasten (Percy 2016). Vertaukset ovat ymmärrettäviä sillä Larssonin trilogia on yksi kaikkien aikojen menestyneimmistä dekkareista ja ruotsalaisen kirjallisuuden tunnetuimpia teoksia, johon monet etenkin ruotsalaiset dekkarit helposti vertautuvat (ks. Forshaw 2012, 64–66). Sundin pseudonyymien takana olevat kirjailijat tuovat esille oman tietoisuutensa vertailukohteestaan mainitsemalla Larssonin nimen teoksessaan suoraan. Samassa kohtauksessa, jossa Jeanette huomaa Sofian kirjahyllyssä olevan hakasen, hän huomaa myös tämän hyllyssä lepäävän Larssonin trilogian (KF, 338). Geneerisen allusion kautta Sund asettaa selvästi itsensä osaksi Larssonin edustamaa dekkarin lajiperinnettä. Allusion myötä *Millenium*-teokset asettuvat myös hyvin kirjaimellisesti kehystämään suljettua huonetta, eli *Svaghetia* itseään. Maininta Larssonista saa siis kiinnittämään huomion siihen väistämättömään geneeriseen intertekstuaaliseen ympäristöön, jonka vaikutuspiirissä kirja on syntynyt.

Jos teoksen sisällä suljettu huone kuvastaa itse *Svaghetia*, muodostuu huoneen ulkopuolisesta todellisuudesta ekstratekstuaalisen ja teoksen sisäisen maailman välinen välitila, intertekstuaalinen ympäristö. Mainittu tematiikka vahvistuu kohdassa, jossa Larsson mainitaan toisen kerran teoksen sisällä. Tämä tapahtuu Sofian kävellessä Södermalmilla sijaitsevaan baariin, jossa oleva ihmispaljous ihmetyttää häntä. Kysyessään asiasta baarityöntekijältä tämä täsmentää ihmisten olevan saksalaisturisteja: ”De är ute på vandring i Den stores fotspår”. Kun Sofia kysyy, mitä baarimikko tarkoittaa suurella, tämä vastaa tarkoittavansa Stieg Larssonia. (PA, 156.) Larssonin *Millenium* -trilogia sijoittuu suurilta osin Södermalmin kaupunginosaan. Maalaamalla Larssonista selvästi suurmiesmäisetä, turisteja paikalle houkuttelevaa kuvaa teos ilmoittaa tunnistavansa ja tunnustavansa kirjailijan suuren

---

<sup>18</sup> Larssonin *Millenium* -trilogia koostuu kolmesta teoksesta, jotka ovat *Miehet jotka vihaavat naisia* (2005), *Tyttö joka leikki tulella* (2006) sekä *Pilvilinna joka romahti* (2007).

vaikutuksen niin dekkarikirjallisuuden kuin ruotsalaisen kulttuurin piirissä. Samalla vieraalle maaperälle astuvien, baarissa pörräävien saksalaisturistien yritys seurata Larssonin jalanjalkia heijastaakin itseensä *mise en abymen* tavoin Sundin pseudonyymien takana vaikuttavat tekijät sekä heidän ”pienemmän” aseman suhteessa ”suureen” Larssoniin. Huomionarvoinen yksityiskohta on se, että puhuminen jalanjäljillä olemisesta vaikuttaa siltä, kuin tekijät keskustelisivat hyvin suoraan esimerkiksi *The Guardianin* kriitikon kanssa. Tämä ei kuitenkaan ole mahdollista, sillä *Svaghet* on ilmestynyt vuosina 2010–2013 kun taas kyseinen arvostelu on julkaistu englanninkielisen painoksen tullessa ulos vuonna 2016. Ottamalla kuitenkin kantaa itsestään tehtyihin kirjoituksiin ikään kuin ennakoivasti teos viestii siitä, kuinka dekkarin kirjoittaminen on aina käsillä olevan tekstilajin konventioiden äärimmäistä tiedostamista.

Salahuoneen näyttäytyminen ensimmäistä kertaa tekstiainesta täynnä olevana rakennelmana merkitsee Victorian hahmon kohdalla merkittävää käännekohtaa. Siinä missä tekstiaines muodostaa pienoiskoossa koko teoksen rakenteen, se muodostaa myös kuvauksen Victorian pirstaleisesta minuudesta. Huone on täynnä hänen tekemiään piirustuksia kotitalosta sekä kesänvietto, jotka muodostuvat seksuaalisen hyväksikäytön kuvajaisiksi. Se on täynnä muistilappuja, jotka edustavat hänen epätoivoista pyrkimystään terapoida itseään. Se on siis lopulta täynnä kaikkia hänen keräämiään dissosiativisen mielen pyrkimyksiä konstruoida minuus paperille, kirjailijan tavoin. (PA, 21–25.) Kohdatessaan tekstimassan Victoria alkaa käydä läpi piirustuksia, muistiinpanoja ja artikkeleita. Katsoessaan edessään olevia fragmentaarisia papereita hän huomaa, että hän vihdoin ymmärtää niiden tarkoituksen, niiden yhteyden hänen omaan menneisyyteensä ja elämäänsä. Kaikessa tietoisuudessaan hän toteaaakin: ”Här inne finns svaren. Här inne finns nyckeln till det förflutnas lås.” (PA, 35.) Victoria on vihdoin varma siitä, että metafysisestä todellisuudesta, subjektiivisesta kokemusmaailmasta paperille siirretyissä fragmenteissa on hänen minuuttaan koskeva varma epistemologinen tieto. Hän tietää, että ratkaisu on mahdollinen. Tekstien avulla trilogian viimeisen osan aikana Victoria konstruoikin minuudestaan eheämmän kokonaisuuden ja lopulta hänen mielensä vapautuu myös erilaisten sivupersonallisuuksien taakasta.

Aivan trilogian lopussa Victoria tyhjentää suljetun huoneen sekalaisista teksteistä ja tunkee ne jätösäkkeihin (PA, 345). Jätösäkkien kanssa hän ajaa takaisin Taalainmaalle, lapsuuden kesien

ajanviettopaikkaan sekä järvelle, jossa Martin kohtasi kuolemansa. Järvellä Victoria riisuutuu melkein alasti ja tyhjentää jätesäkkien sisällön veteen, katselee sanojen ja kuvien liukuvan osaksi virtausta. (PA, 356–359.) Kohtaus kuvastaa tilannetta, jossa Victoria kirjailijan hahmoa edustaen luovuttaa rakennetun teoksen, eli suljetun huoneen sisällön eteenpäin osaksi intertekstuaalista maailmaa. Samalla Sundin tuottamat ja dekkarin lajiin lisätyt elementit kulkeutuvat osaksi lajin erilaisia piirteiden virtauksia, jota järvi edustaa. Suljetun huoneen hajottaminen teoksen lopussa osaksi virtaavaa vettä sinetöi sen olemuksen teosta edustavana *mise en abymena* – koska tarina loppuu, tulee teoksen sisäisestä, itseään heijastavasta elementistä tehdä tarinaa heijastamaton entiteetti. Järvikohtaus on merkittävä myös Victorian identiteetin kannalta. Liu’uttaessaan omaa pirstaleista identiteettiään edustavat tekstit osaksi vettä hän muuttaa ne fragmenteista yhteen sekoittuvaksi kokonaisuudeksi, aivan kuin on tehnyt omalle minuudelleen. Victorian loppu näyttäytyy olemukseltaan hyvin katarttisena ja tästä puhdistavasta lopusta viestitään henkilöihahmon kohdalla vahvasti sen olemassaolo tiedostaen. Victorian ajaessa pois järveltä ja poistuessaan teoksen lopussa Taalainmaalta teoksessa todetaan: ”Hon har nårr klarhet och rening. Katharsis.” (PA, 366).

Victorian loppu muodostaa kontrastin ja ristiriidan suhteessa metafyyssisen dekkarin piirteisiin. Niin kuin aikaisemmin tässä tutkimuksessa olen käsitellyt, metafyyssisen dekkarin motiivien piirrejoukko sekä negatiivinen hermeneutiikka esittää, että yksi alalajin merkittävistä piirteistä on loppuratkaisun eli narratiivisen sulkeuman problematisoituminen tai sen puuttuminen kokonaan. Victorian loppu kyseenalaistaa myös kolmosluvussa käsittelemäni Sofian roolin epäonnistuneena etsivähahmona. Voidaanko Victorian pyrkimystä eheyttää oma minuutensa muuntautumalla etsivän kaltaiseksi auktoriteetiksi pitää lopulta epäonnistuneena, jos hahmo lopulta onnistuukin perinteiselle dekkarille ominaisesti ratkaisemaan edessään olevan mysteerin? Mainittujen ristiriitojen selvittäminen palautuu lopulta Victorian olemukseen kirjailijan kaltaisena hahmona. Hänen pelastava voimansa ei ole kyky ratkaista rikoksen tarinaa vaan kyky luoda oma representatiivinen ja fragmentaarinen kertomus keinotekoisien tilan, eli salahuoneen sisälle. Victorian tarinallinen työ ei ole perustunut aina faktoihin, vaan myös fiktiivisten elementtien kuten harhaisten muistojen luomiseen. Narratiivinen sulkeuma saavutetaan siis etsiväntyön sijasta kirjailijuuteen liittyvän tarinallisen työn kautta. Teoksen luojana Victoria lopulta vapautuu myös oman tarinansa kahleista ekstratekstuaalisen toimijuutensa vuoksi. Hänellä on valta lopettaa teos ja poistua näyttämöltä. Toisin on

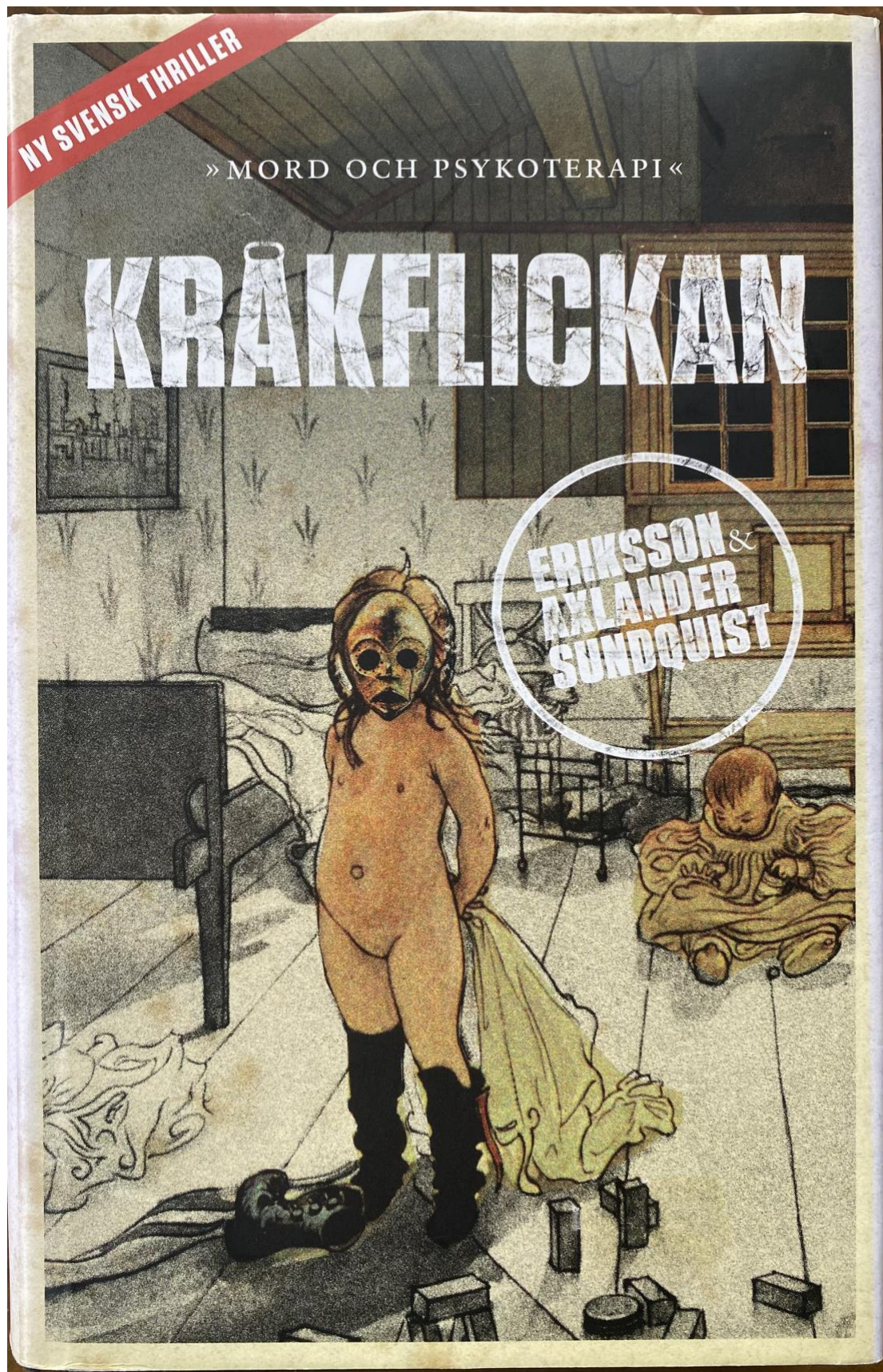
esimerkiksi hänen erilaisten luomien hahmojensa eli sivupersonien laita. Esimerkiksi rikollisen roolissa toimiva Kråkflickan ja etsivän rooliin vertautuva Sofia ovat lopulta olemuksessaan kahlittuja lajin sisälle, sen generiseen olemukseen.

### 4.3 Carl Larsson – idylli murtuu

*Kråkflickanin* eli kohdeteokseni ensimmäisen osan kansikuva on synkkyydessään karmaiseva. Sen keskiössä on etualalla seisova nuori lapsi, jonka kasvojen tilalla on ruosteisen näköinen maksi ja silmien tilalla vain tyhjät kuopat. Lapsen olemus yhdistyy epärealistisuudessaan yliluonnolliseen, kauhulle tyypilliseen kuvastoon. Kasvojen tilalla oleva maski assosioituu olemukseltaan tunnettujen kauhuelokuvien sarjamurhaajien, kuten Jason Voorheesin jääkiekkomaskiin tai Michael Myersin vitivalkoiseen Captain Kirk-maskiin. Synkkään estetiikkaan luo kontrastia taustalla näkyvä pellavapäinen ja väritykseltään kirkkaampi lapsen hahmo. Kannen tulkinnallisuuden ei kuitenkaan tule jäädä näiden mielikuvien varaan. Kuvan pohjana toimii nimittäin ruotsalaisen kuvataiteilijan Carl Larssonin maalaus *Mammas och småflickornas rum*, joka esiintyy osana taiteilijan kuuluisaa *Ett hem*-teossarjaa (1899). Niin kuin metafyyisistä dekkaria tulee tarkastella suhteessa dekkarin historialliseen lajiin, tulee myös kannen mukaelmateosta tarkastella suhteessa Larssonin alkuperäiseen tuotokseen. Vasta tämän kautta voidaan ymmärtää mukaelman parodisena sekä perinteisiä dekkarikonventioita muuntavana elementtinä.

Määrittelen *Kråkflickanin* kannen peritekstiksi. Génetten (1997, 4–5) mukaan peritekstit ovat tekstejä, jotka viittaavat varsinaista tekstiä ympäröivään tekstimateriaaliin, kuten kirjailijan nimeen, omistuskirjoituksiin, esipuheeseen, otsikoihin. Varsinaisten tekstuaalisten esitysten lisäksi peritekstit voivat olla myös ikonisia esityksiä kuten kuvituksia. Tekstiä ympäröivät erilaiset peritekstit vaikuttavat teoksesta tehtäviin tulkintoihin. (mt. 7–8.)





Kuva 1. Sund, Erik Axl: Kråkflickan – teoksen kansikuva. Kuvan lähde: Kata Lilja

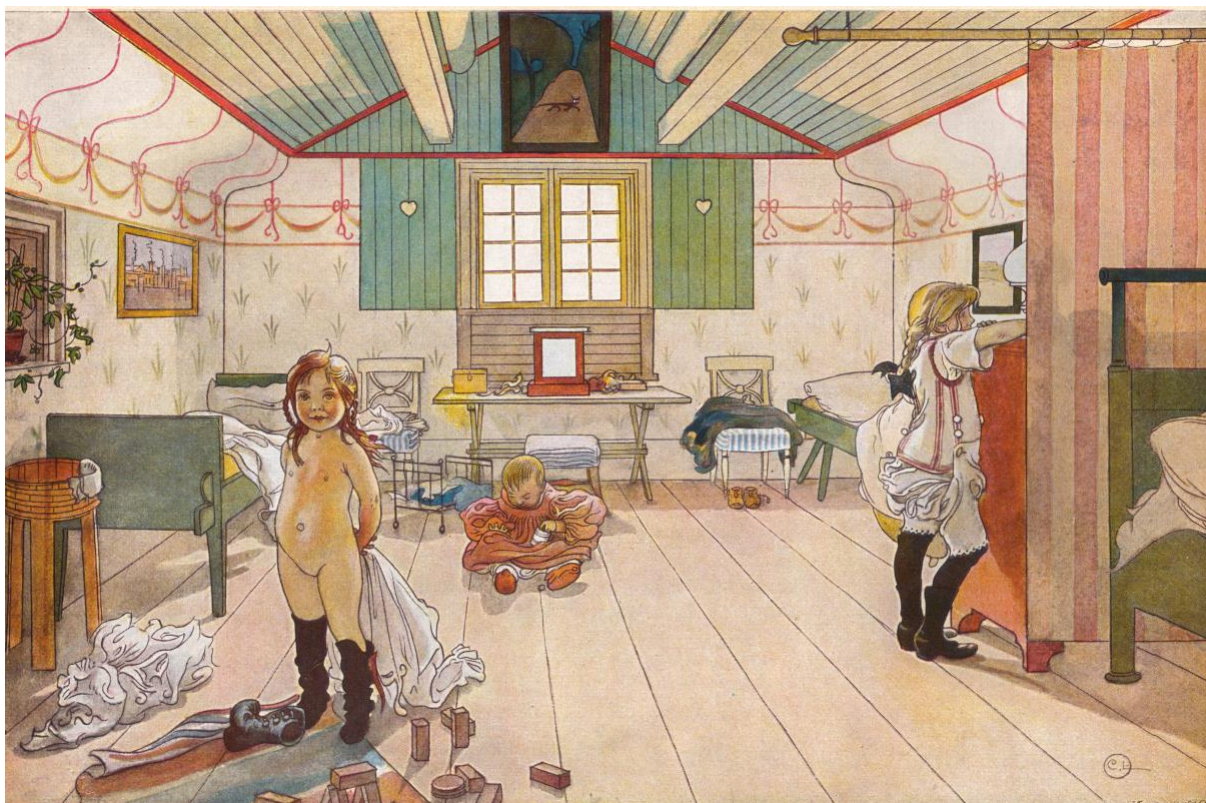


Carl Larsson tunnetaan perhe-elämän ja kodin kuvauksista, jotka ovat keskeinen osa hänen teossarjaansa *Ett hem. Ett hem* yhdistää Larssonin maalaamat akvarellit sekä niitä selventävän, taiteilijan itse kirjoittaman tekstiaineksen. Näistä muodostuu perheen arkielämää kuvaava kokonaisuus, representaatio ruotsalaisesta ihanteellisesta kodista, joka on Larssonin kuvauksen mukaan onnistunut, onnellinen ja viihtyisä kokonaisuus. (Larsson 2011, 1–3.) *Ett hem* asettuu kansallisromantiikan kultakaudelle, jolloin ruotsalaisen kulttuurin, kansanelämän ja luonnon kuvaus tulivat yleisen mielenkiinnon kohteiksi (mt., 117). Taiteilijan teossarjan akvarelleissa ja teksteissä maaseudun arvostus muodostuu vastakohtaksi teollistumisen ja kaupungistumisen niin fyysiselle kuin mentaalille likaisuudelle. Tästä vuoksi Larssonin maalauksia pidetään erityisesti pastoraali-idylliä kuvaavina teoksina, jotka esittävät pakopaikan kaupungin saasteesta ja turmeluksesta (mt., 52–55.) Larssonin ihanteelliselle kodille oli keskeistä etenkin Taalainmaan kulttuurinen ja maantieteellinen monipuolisuus, luonnon läheisyyden tuoma harmonia (mt., 28–29).

Larssonin katsotaan usein määritelleen uudelleen oman aikansa porvarillisia sisustusihanteita. Siinä missä taiteilijaa edeltävä 1800-luvun porvariston sisustuksellinen kauneusideaali suosi seinien, tekstiilien, huonekalujen ja pintojen tummuutta<sup>19</sup>, oli Larssonin maalauksille ominaista valoisuus ja etenkin ikkunoista paistava luonnonvalo. Vaikka hänen kuvaamansa koti-idylli tunnistetaankin porvarillisena, hänen kuvaamansa koti ei pyrkinyt erottumaan joukosta luksuksella tai rahallisella pröystäilyllä, vaan sen sisällä näkyi enemmänkin taiteilijakodin luova henki, viihtyisyys ja arjen käytännöllisyys. (Larsson 2011, 86, 90–92.) Larssonin kodin ideaalissa myös puhtaus nousee keskeiseksi elementiksi. Naturalistisuuteen nojaava puhtausideaali ja hygieenisuus olivat yhteydessä arjen käytännöllisyyteen sekä lasten onnelliseen kasvuympäristöön – ne kuvasivat niin sanottua ”ruotsalaisuutta puhtaimmillaan”. (mt., 133–135, 128.)

---

<sup>19</sup> Tummuudesta kumpuava estetiikka oli pitkälti Jacob von Falken teoksen *Die Kunst in Hause* (1874) innostamaa (Larsson 2011, 86).



Kuva 2. Larsson, Carl: *Mammas och småflickornas rum* (1899, teoksessa *Ett hem*). Kuvan lähde: *Wikimedia Commons*.

Larssonin teoksissaan rakentama koti-idylli ja sen eri elementit näyttäytyvät oivallisesti hänen teoksessaan *Mammas och småflickornas rum*. Nimensä mukaisesti teos kuvaa Larssonin perheen äidin ja lasten huonetta Taalainmaan maalaiskodissa. Maalauksessa esiintyvä raikas sisustus sekä verhottomista ikkunoista paistava auringonvalo tuovat esille taiteilijan töille ominaista valoisuutta, jonka esiintyminen on selkeän representatiivinen, ei realistinen elementti. Akvarelli vastaa hyvin myös Larssonin puhtausideaalia, joka korostuu usein etenkin hänen makuuhuonekuvauksissaan. Tilan puhtaus tulee esille tahrattomissa, loistavan valkoisissa lakanoissa, mikä viestii hygieenisyyden tärkeydestä lasten terveydelle sekä perheen hyvinvoinnille. Home ja kosteus loistavat poissaolollaan. Etualalla seisovan lapsen alastomuus palautuu luonnonmukaisuuteen ja naturalistiseen kuvaukseen, joka tavoittaa tuokiokuvan perheen pienimpien tavanomaisista aamutoimista. Ideaalisuus suhteutuu myös siihen, kenen huonetta kuvataan. Larsson on itse maininnut, että akvarellin tarkoitus on esittää lasten ja äidin huone ilon sekä onnen tilana, ei suinkaan perhe-elämän vankilana. (Larsson 2011, 256–258.) Mielestäni maalauksen lapsikuvauksessa on nähtävillä myös Jean-Jacques Rousseau'n teoksessaan *Emilé eli kasvatuksesta* (1762) kuvaama luonnonmukaisen

kasvatuksen ideaali, mikä korostaa Larssonin teosten representatiivista syvyyttä. Rousseauin ajatukset kasvatuksesta perustuivat nimenomaisesti toiveeseen ihanteellisesta kasvatuksesta, eivät niinkään kasvatuksen realiteetteihin.

Larssonin idylleistä voidaan löytää yhteyksiä dekkarifiktioon. Tani (1984) on esimerkiksi kuvannut brittiläisen klassisen dekkarin eli *whodunitin* tiloja aristokraattisten yhteisöjen kuplina, joissa murha ei järkyttänyt liiallisella raakuudellaan tai brutaalilla luonteellaan. Yläluokkaiset kodit kuten idylliset maalaistalot mahdollistivat turvallisuuden tunteen vaaran keskellä. *Whodunitin* maalaistalot tarjosivat turvaa myös pastoraalisessa olemuksessaan – maalaistalojen suljetut yhteisöt takasivat sen, että murha oli helpommin ratkaistavissa, sillä epäiltyjen määrä oli rajattu. (mt., 18–21.) Ympäristö toimi siis kontrastina suurkaupungin vilkkaille kaduille ja siellä piilevän rikollisuuden kasvottomalle massalle (Mahlamäki 1994, 119). *Whodunitissa* esiintyvät idylliset ja sisäänpäin kääntyneet tilat mahdollistavat myös sen, että alalajin edustajat säilyvät melko muuttumattomina. (mt. 121–122). Alalajin idylleissä toistuvat paljon samat elementit kuin Larssonin maalauksissa. Yhteiskuntaluokka, suljettu yhteisö sekä maalaismaisema tuovat representoituun elämään turvallisuutta ja normatiivisuutta, jotka onnistuvat lopulta rajaamaan pois moraalittomuuden, rappion ja rikollisuuden. Asettamalla Larssonin tuotannon *Svaghetin* merkittäväksi intertekstiksi teos rakentaa sillan perinteisessä dekkarifiktiossa vaikuttaviin idyllisiin maailmoin käyttäen hyödyksi omaa kulttuurihistoriallista perinnettään. Brittiläisen aristokratian tilalle nousee ruotsalainen koti ja hiljalleen modernisoituvan maailman porvarillisuus.

Mielestäni niin Larssonin kuin *whodunitin* tilalliset representaatiot toteuttavat olemuksellaan klassista estetiikkaa. Klassinen estetiikka ylläpitää rajoja, diskriminaatiota, eheyttä sekä normatiivisuutta (Perttula 2010, 32). Siihen liittyy myös selkeä, hierarkkinen järjestelmä ja samalla myös sisäänrakennettu pysähtyneisyys. Yksi tapa horjuttaa klassista estetiikkaa on groteskin hyödyntäminen. Groteski asettuu relationaalisesti oletettua normia vasten ja rikkoo sen omalla olemuksellaan. Se tuo järjestyksen mukaan epäjärjestyksen, luonnollisen mukaan epäluonnollisen ja rationaalisen sekaan irrationaalisuuden. (mt.)

Sundin taiteilijoiden mukaelma hyödyntää groteskia, vastakohtaisuuksiin rakentuvaa estetiikkaa. Kråkflickanin kannen mukaelmassa Larssonille ominainen luonnonvalo on

korvautunut ikkunoista siintävällä pimeydellä. Pimeys tuo esiin ikkunaruuutujen rajat ja luo niihin kalterimaisen olemuksen. Larssonin maalauksen raikkaat ja maanläheiset värit liukenevat mukaelmassa hiilenmustaksi väriksi, joka värjää sekä likaa tummuudellaan niin tapetit kuin petivaatteet. Alkuperäisen maalauksen Jugend<sup>20</sup>-tyylinen tapetti ja siinä olevat kuviot näyttävät vain likaisilta tahroilta seinillä. Petivaatteiden likaisuutta korostetaan etualalla seisovan lapsen pitelemässä lakanassa, joka on osittain värjäätynyt sävyltään virtsan keltaiseksi. Kuvan rajauksella mukaelmasta on jätetty pois vehreät huonekasvit ja katse kiinnittyy lähinnä etualalla seisovaan, tyhjillä silmillä tuijottavaan lapseen. Lapsen kohdalla naturalistisuus, hymyilevät kasvot ja poskien luonnollinen puna on vaihtunut paranormaalilta, jopa demoniselta näyttävään maskiin, joka korostaa hahmon epäinhimillistä olemusta.

Myös itse Sundin tekstissä Larssonin idylli vaikuttaa intertekstuaalisena pohjavireenä, jonka vastakohtaksi teoksen tematiikka nousee. Niin kuin jo aikaisempi analyysini *Svagnetista* on osoittanut, teos nostaa kodin piirin esille kaikkena muuna kuin idyllisenä tilana. Teoksen uhrin, kuten Linnea ja Victoria, joutuvat jatkuvasti systemaattisen ja inestisen hyväksikäytön kohteeksi omassa perhepiirissään, oman kotinsa seinien sisäpuolella. Victorian kohdalla hyväksikäyttö tapahtuu monilta osin Varmdössa<sup>21</sup> sijaitsevan kotitalon lisäksi myös kesänviettopaikassa Taalainmaalla, joka on suora viittaus Larssonin maalauksien pastoraaliseen maisemaan. Aivan kuin suljetusta huoneesta, myös kodin piiristä yleisesti muodostuu hyväksikäytön mentaliteetin synkistämä paikka. Kodin synkkyyttä ja yhteyttä seksuaalirikoksiin korostetaan myös mainitsemalla, että teoksessa lapsiaan hyväksikäyttävät pedofiilit kuuluvat lapsipornorinkiin, joka tituleeraa itseään termillä ”skuggornas hem”, joka tarkoittaa varjojen kotia (KF, 114). Varjojen kotia kuvataan teoksessa kielletyn paikan metaforaksi, jossa rikolliset pääsevät toteuttamaan omia luonnolliseksi mieltämiään fantasioita (KF, 113–118). Sundin teos näyttää myös Larssonin porvarilliset kytkökset uudessa valossa. Linnea ja Victoria ovat molemmat hyvätuloisten sekä yhteisössään arvostettujen perheiden lapsia. Perheiden keskiluokkainen asema ei siis näyttäydy lainkaan onnen tyssijan mahdollistajana vaan rikollisuuden mahdollistajana. Rahallisesti turvatussa elämässään

---

<sup>20</sup> Jugend-tyylille eli Ranskan *art nouveaille* oli tyypillistä luontoelementtien sekä selkeiden, orgaanisten linjojen käyttö (Larsson 2011, 89).

<sup>21</sup> Varmdö on Tukholman läänissä sijaitseva kunta.

perheiden isät onnistuvat piilottamaan rikoksensa perheen sisäiseen näennäiseen hyvinvointiin.

Kråkflickanin kannen kuva sekä Larssonin alkuperäinen teos esiintyvät *Svaghetissa* myös ekfrasisten kautta. Ekfrasikset esiintyvät kohtauksessa, jossa Victoria vierailee salaa vanhemmiltaan entisessä Varmdössa sijaitsevassa lapsuudenkodissaan (KF, 341–349). Kodin sisällä hän törmää yhteen Larssonin maalauksista. Hänen näkemäänsä kuvataan seuraavasti:

En interiör av ett hus i Dalarna.

I förgrunden står hon själv, naken med långa, svarta ridstövlar som når henne till knäna. Bakom ryggen gömmer hon ett smursigt lakan. I bakgrunden sitter Martin på golvet, ointresserad av henne.

Nu ser hon bara en leende flicka och ett sött barn som leker förtstrött med en burk eller en kloss. Ridstövlarna som hon tvingades bära en gång när han förgrep sig på henne är två vanliga strumpor och lakanet med hennes blod och hans vätskor är ett rent nattlinne.

Det är den Carl Larsson. (KF, 363.)

Victorian tarkkailema taulu on ekfrasis Larssonin maalauksesta *Mammas och småflickornas rum*. Keskeistä tekstikatkelmassa on kuitenkin se, että Victorian fokalisaation kautta maalauksen katseleminen sekoittuu hänen omiin hyväksikäyttöönsä liittyviin kokemuksiinsa, mikä korostaa jälleen ekfrasiksen tulkinnallista aspektia. Hyväksikäytön uhrina Victoria ei onnistu näkemään Larssonin esittämää kuvausta kodista omasta kokemusmaailmastaan irrallisena maalauksena, vaan hänen katseensa suodattuu traumaattisen muistojen kautta. Victorialle Larssonin makuuhuoneen valkoiset lakanat sekoittuvat eritteisiin ja inestisen suhteen väkivaltaisuutta symboloivaan vereen. Hän näkee itsensä etualalla seisovassa lapsessa, jonka alastomuus liikkuu kauas luonnollisuudesta, ja yhdistyy hänen oman kehonsa ennenaikaiseen seksualisointiin. Luonnonläheisestä pastoraalielämästä viestivät ratsastussaappaat muuntautuvat hänen silmissään fetisistisiksi objekteiksi, jotka isä on pakottanut hänen yllään toteuttaakseen omia tarpeitaan. Victorian katseen kautta esitetty ekfrasis kuvastaa hyvin metafysisessä dekkarissa vaikuttavaa havainnoinnin problematiikkaa: objektit sekä esineet eivät ole positivistisella mielellä tarkkailtavissa, vaan ne vääristyvät yksilöllisen olemassaolon tuottamilla merkityksillä.

Teksti ja kannen mukaelma muodostavat keskenään merkittävän vuorovaikutussuhteen. Kannen yhteys Larssoniin johdattelee lukemaan *Svagheta* suhteessa tämän taiteeseen. Teksti itsessään muodostaa parodisen suhteen Larssonin kuvaamaan koti-ideaaliin sekä tämän tuotantoon. Tekstissä vaikuttava parodinen tematiikka taas selittää auki myös kannessa vaikuttavia yksityiskohtia sekä groteskia estetiikkaa. Esimerkiksi Larssonin puhtausideaalin hygieeniset lakanat sekoittuvat Victorian kuvaamiin hyväksikäytön kokemuksiin. Tekstin kautta taas kannen mukaelman muodostama spesifin parodinen suhde Larssonin teokseen ja tuotantoon aukeaa laajemmissa merkityksissään. Mukaelman ja tekstin yhteyden myötä kannen kuvasta muodostuu myös lopulta *mise en abyme*, joka peilaa itseensä koko *Svagheta* vaikuttavaa seksuaalisen hyväksikäytön ympärille kiertyvää kertomusta.

Victorian hahmon toiminnan kautta Sundin teoksessa esiintyvä asenteellisuus taiteilijaa kohtaan ei lopulta jää arvailujen varaan. Tarkastellessaan Larssonin maalausta Victoria päättyy lopulta rikkomaan sen palasiksi, ja teksti esittää viimeisen tuomionsa: ”Hon hatar Carl Larsson” (KF, 363). Esittämällä teoksen rikkomisen teos ei kuitenkaan pura ainoastaan larssonilaista idylliä vaan myös aikaisemmin mainitut klassisen dekkarin idyllit, jotka muistuttavat olemukseltaan Larssonin luomia fasadeja. Kohtaus näyttäytyy dekkarin eri ilmenemismuotojen kamppailuna. Etenkin kulta-ajan dekkareita on usein kritisoitu siitä, että se redusoi rikoksen pelin kaltaiseksi huvitukseksi ja muuttaa vakavia moraalisia sekä sosiaalisia ongelmia viihteelliseen muotoon, jolloin jostain potentiaalisesti vaarallisesta annetaan liian kontrollin alainen kuva (Cawelti 1976, 104–105). Juuri tämän kaltaisen kepeyden *whodunitin* aristokraattiset idyllit mielestäni mahdollistavat. Ruotsalaisena nykydekkarina Sundin trilogia asettuu kuitenkin jyrkästi tämän kaltaisia ideologioita vastaan. Ruotsalaisille nykydekkareille on nimittäin ominaista, että ne ottavat kantaa ideologisiin ja poliittisiin olosuhteisiin sekä niihin vaikutuksiin, joita nämä olosuhteet heijastelevat yksilön elämään (Peacock 2015, 16). Juuri tätä myös *Svagheta* osoittaa näyttämällä pimeyden Larssonin idyllien takaa. Mielestäni voidaan myös ajatella, että *Kråkflickanin* kansikuva ottaa kantaa myös perinteisen dekkarin pyrkimykseen tarjota puhdistava loppuratkaisu. Vaikka Sundin trilogia päättyykin Victorian osalta osittain narratiiviseen sulkeumaan, säilyy hänen uhrin kokemuksensa, rikkoutunut idylli ja hyväksikäytön trauma ikuisesti teoksen kannessa. Tätä kokemusta ei siis pääse pakoan, sillä se säilyy etualaistettuna kirjan olemuksessa ikuisesti, silloinkin kun lukija lopettaa teoksen lukemisen.

Tässä tutkielman luvussa olen tarkastellut kahta metafyyssisen dekkarin piirrejoukon motiivia, jotka ovat 7) suljettu huone sekä 3) *mise en abyme*. Olen esitellyt Poen tuotannossa vaikuttavaa suljetun huoneen mysteeriä sekä sen olemusta, ja tarkastellut omassa kohdeteoksessani esiintyviä elementtejä konventiota vasten. Olen osoittanut kuinka kohdeteokseni parodioi Poen suljettua huonetta monella eri tasolla. *Svagnetissa* suljettu huone muuntuu konkreettisesta murhapaikasta metaforiseksi, mielen sisäistä todellisuutta sekä seksuaalisen hyväksikäytön traumaa symboloivaksi topokseksi. Hyväksikäytön tilana se muodostaa rakennelman, jota etsivä ei voi analysoida, mutta uhri voi ymmärtää. Lopulta suljettu huone paljastaa luonteensa myös *mise en abymena*. Teoksessa vaikuttava keskeinen *mise en abyme* esittää *Svagnetin* pirstaleisista tarinalinjoista koottuna kokonaisuutena ja dekkarin lajin intertekstuaalisista simulacrumeista rakentuvana fiktiivisenä konstruktiona. Suljettua huonetta ja *mise en abymea* sekoittaen teos kommentoi myös kirjailijan, ja erityisesti Sundin kirjailijoiden roolia dekkarin tuottajina. Mainittujen motiivien lisäksi analysoin *Kråkflickanin* kannessa esiintyvää peritekstiä. Teoksen kansi ja sekä Sundin teksti muodostavat yhdessä parodisen vuorovaikutussuhteen Larssonin kuvaamaan koti-ideaaliin. Murtamalla tämän koti-ideaalin omalla seksuaaliseen hyväksikäyttöön yhdistyväällä tematiikallaan Sundin trilogia murtaa samalla yleisesti perinteisessä dekkarifiktiossa vaikuttavia idyllisiä tiloja.

Tutkielmani aikaisemmassa eli kolmannessa luvussa tulkitsin kohdeteostani pääosin kahden tarinalinjan eli Sofian tarinalinjan sekä takaumakohtausten kautta. Tässä luvussa otin tarkastelun kohteeksi myös kaksi muuta jäljelle jäävää tarinalinjaa, suljetun huoneen tarinalinjan sekä Jeanetten tarinalinjan. Olen analyysissäni pyrkinyt osoittamaan, kuinka suljetun huoneen tarinalinjasta muodostuu kokonaisuudessaan Victorian sisäistä ja harhaista kokemusmaailmaa edustava dissosiativinen narratiivi. Tarinalinja ja sen harhaisuus muistuttaa myös aikaisemmin käsittelemääni takaumakohtauksen eli Martinin murhan paljastettua valheellisuutta. On siis selvää, että Sundin teos ohjaa lukijaansa uskomaan Victorian harhaisen todellisuuden todenmukaisuuteen vain paljastaakseen lopulta sen valheellisuuden. Ja vaikka Victorian hahmon kohdalla narratiivinen sulkeuma toteutuukin, problematisoi hahmon pirstaleinen minuus sekä dissosiativisilla muistikuvilla täytetty tarina kuitenkin osaltaan selkeän loppuratkaisun saavuttamista esimerkiksi lukijan osalta. Tarkastelen tätä problemaattisuutta tutkielmani seuraavassa ja viimeisessä luvussa. Syvennyn

luvussa myös tarkemmin Jeanetten tarinalinjaan ja siihen, kuka todellisuudessa on hänen tutkimansa murhavyöhdin eli nuorten poikien brutaalien sarjamurhien takana.



## 5 *Svaghet* – labyrintteja ja olematon loppuratkaisu

Tässä luvussa, joka päättää kohdeteokseni analyysin, syvennyn tarkastelemaan vielä kolmea metafysisen dekkarin motiivia. Näitä ovat: 2) maailma, kaupunki tai teksti labyrinttina, 4) johtolankojen epäselvyys, merkityksettömyys tai liiallinen merkityksellisyys sekä 6) tutkinnan tuhoon tuomittu luonne ja selkeän loppuratkaisun puuttuminen.

Labyrintin olemuksesta dekkarin sisällä on huomioitava se, ettei sillä tarkoiteta varsinaista arkkitehtuurista rakennelmaa, vaan se toimii erilaisia konventiota ja struktuureja havainnollistavana metaforisena elementtinä. Koska labyrintti ei realistisuuteen nojaavan dekkarin sisällä assosioitu arkisen, konkreettisen tilan kokemukseen, sitä voidaan topoksena pitää symbolisesti rikkaana. Symbolinen rikkaus on tosin tullut esille myös aikaisemmin käsittelemieni kaksoisolennon sekä suljetun huoneen topoksen kohdalla. Labyrintteihin liittyvän tematiikan tarkastelussa teoreettisena pohjanani toimivat Umberto Eco (1985) määrittelemät kolme labyrintin tyyppiä.

Ensimmäinen Eco teoretisoimista labyrinteista on myyttiseen perinteeseen yhdistyvä kreikkalainen Theseuksen labyrintti, joka ei tarjoa eksymisen mahdollisuutta vaan johdattaa keskustaansa. Keskustan löytäminen takaa ulospääsyn. Toinen labyrintti on manieristinen sokkelo, juurimainen rakennelma, jossa on umpikujia ja vain yksi ratkaisuun johtava uloskäynti. Rakennelma muodostuu yritykseen ja erehdykseen nojaavasta menetelmästä, ja sen selvittääkseen kulkija tarvitsee perille johdattavan Ariadnen langan. Eco kolmas labyrintti on rihmasto. Rihmastossa<sup>22</sup> jokainen polku voi olla yhteydessä toiseen, sillä ei ole keskustaa, ei ulospääsyä, ei reunoja vaan se on loputtomasti haarautuva, mahdollisesti ääretön. Omassa filosofiassaan rihmasto edustaa arvailuun liittyviä lukemattomia mahdollisuuksia. (Eco 1985, 57–58.)

---

<sup>22</sup> Ajatuksen rihmastosta esittelivät alun perin Gilles Deleuze ja Félix Guattari teoksessaan *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980).

## 5.1 Maailma, kaupunki ja teksti labyrinttina

Labyrintti rakentuu paradoksaaliselle arkkitehtuurille, joka sisältää keskustan mutta yrittää samanaikaisesti järjestymisellään estää sisälle astuvaa kulkijaa saavuttamasta tätä keskustaa. Toisin kuin kaksoisolento ja suljettu huone, labyrintti ei esiinny topoksena Poen mysteerikertomuksissa. Se onkin muodostunut keskeiseksi motiiviksi pääosin lajin metafysisessä variantissa. (Shiloh 2011, 5–7.) Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö labyrintti vaikuttaisi eri olomuodoissaan perinteisen dekkarin tulkinnallisissa aspekteissa. Esimerkiksi Econ kuvaama Theseuksen labyrintti kuvastaa mielestäni osuvasti dekkarin lajiin liittyvää synkkää, rikoksen ympärille kietoutuvaa tematiikkaa, jossa etsivän löytämä totuus rikoksesta saattaa Minotauruksen tapaan olla kauhistuttava. Samalla rikoksen kohtaaminen sellaisenaan kuin se on johtaa lopulta myös ulospääsyyn eli loppuratkaisuun. Manieristinen sokkelo taas yhdistyy rakenteeltaan dekkarin mysteerijuonen struktuuriin, todorovilaiseen malliin, jossa etsivä harhailee yrittäen konstruoida käsillä olevista fragmenteista selkeää tapausta. Sokkelossa umpikujaan eli erehdykseen johtavat polut edustavat mahdollisia väriä johtolankoja, kun taas perille johdettava Ariadnen lanka edustaa eheäksi koottua rikoksen tarinaa. Sekä Theseuksen labyrintti sekä manieristinen labyrintti välittävät mielestäni hyvin perinteisessä dekkarissa vaikuttavaa filosofiaa eli uskoa järjestyksen sekä kausaalisuuden olemassaoloon näennäisen kaaoksen alla.

Postmodernistisessä kirjallisuudessa merkittävällä tavalla labyrintin toposta määritellyt kirjailija on Jorge Luis Borges (Shiloh 2011, 97), jonka kertomus ”Haarautuvien polkujen puutarha” (1993/1941) on yksi tunnistetuimmista metafysisistä dekkareista (ks. Merivale & Sweeney 1999, 12). Borgesin tarinassa Yu Tsun-niminen saksalainen vakooja löytää tiensä Stephen Albert-nimisen miehen luo, joka on tutkinut hänen esi-isänsä Ts’ui Penin kirjallista tuotantoa. Albert kuvailee Yulle hänen isoisänsä tunnettua romaania, jonka nimi on myös *Haarautuvien polkujen puutarha*<sup>23</sup>, seuraavasti:

---

<sup>23</sup> Samanniminen teos teoksen sisällä muodostaa automaattisen peilirakenteen, *mise an abymen*. Borgesin mallia on hyödyntänyt tunnetusti esimerkiksi David Foster Wallace teoksessaan *Päättymätön riemu* (1996), jonka sisällä esiintyy viisi *Päättymätön riemu* -nimistä elokuvaa.

Ts'ui Penin miltei selvittämättömässä teoksessa henkilö valitsee - samanaikaisesti - kaikki mahdollisuudet. Täten hän luo monta tulevaisuutta, monta aikaa, jotka vuorostaan lisääntyvät ja haarautuvat. (Borges 1993, 39.)

Sitaatissa esiintyvä skenaario, jossa henkilö valitsee samanaikaisesti kaikki mahdollisuudet, muodostaa tilallisen labyrintin sijasta metaforan ajan näkymättömästä labyrintista.

Borgesille aika näyttäytyy lineaarisen janan sijasta lukemattomiin todellisuuksiin laajentuvana struktuurina, joka tiedostaa universumin moninaisen olemuksen. Nykyhetki sisällyttää itseensä kaikki ne potentiaaliset tapahtumat, jotka ovat kaikki yhtä todellisia, yhtä mahdollisia. (ks. Shiloh 2011, 98.) Tekstissään Borges siis muuntaa labyrintin struktuurin spatiaalisesta tilasta temporaaliseksi. Loputtomiin haarautuvana struktuurina Borgesin labyrintti ei ole vain labyrintti vaan se, minkä Eco on teoretisoinut äärettömyyksiin haarautuvaksi rihmastoksi. Eco ammentaaakin omaan ajatteluunsa tunnetusti Borgesin tuotannosta ja keskusteleekin kirjailijan teosten kanssa omien teostensa kautta (Black 1999, 84–85). Esimerkiksi Econ metafyyssisessä dekkarissa *Ruusun nimi* murhaajaksi paljastuva kirjastonhoitaja on nimeltään Jorgo de Burgos (ks. Eco 1983, 580–584). Econ rikollinen on jälleen yksi hyvä esimerkki siitä, millä tavalla metafyyssiset dekkarit käyvät metatason keskustelua oman lajinsa aiempien tekstien kanssa.

*Svaghētissa* teoksen aikarakennetta kuvataan seuraavasti: ”Varje gärning i det fortlutna skapar tusentals tänkbarheter som sedan strömmar vidare mot nya slutsatser.” (HE, 40). Sitaatti näyttäytyy hämmentävän samankaltaisena verrattuna Ts'ui Penin haarautuvan labyrintin kuvaukseen. Tekstien keskinäinen vastaavuus muodostaa jo itsessään implisiittisen sekä geneerisen yhteyden teosten välillä. Kohdeteokseni jakama samankaltaisuus Borgesin teoksen kanssa näkyy myös *Svaghētin* sitaattia ympäröivässä tematiikassa. Tekstikatkelma esiintyy kohdassa, jossa teoksen yksi patologeista Ivo Andrić<sup>24</sup> tutkii naisen ruumista ymmärtäen, että tämä on yllättäen kuollut salamaniskun seurauksena. Sitaatti heijastelee siis sitä, kuinka tutkimuksensa kautta patologi näkee menneisyyden lukuisista erilaisista mahdollisuuksista rakentuvana. Hän näkee edessään kaikki ne todennäköisyydet, epätodennäköisyydet ja mahdolliset vaihtoehdot naisen elämänhistoriassa, jotka olisivat voineet johdattaa tämän toiseen paikkaan salaman lopulta iskiessä. *Svaghētissa* esiintyvistä

---

<sup>24</sup> Patologin nimi on suora viittaus Nobel-palkinnon saaneeseen jugoslavalaiseen kirjailijaan Ivo Andrićiin (1892–1975).

todellisuudesta eli tarinamaailmasta muodostuukin borgesilaisittain rihmaston kaltainen, tuhansiin ja tuhansiin temporaalisiin haaroihin laajeneva rakennelma.

Kaupungin muodostumista labyrinttimaiseksi elementiksi ei voida pitää varsinaisesti vain metafysiselle dekkarille ominaisena piirteenä. 1930-luvulla syntynyt kovaksikeitetty dekkari siirtyi brittiläisistä idyllisistä maalaistaloista ja suljetuista yhteisöistä pääosin amerikkalaisten suurkaupunkien kaduille. Alalajin sisällä suurkaupungeista sekä niiden bulevardeista, poikkikaduista ja kujista muodostui Raymond Chandlerin kaltaisten kirjailijoiden teksteissä labyrinttimainen struktuuri (Hellgren 2019, 30–32). Ylhäältä katsottuna esimerkiksi New Yorkin kaltainen miljoonakaupunki näyttäytyykin betonitaloineen sokkeloisena tilana. Urbaanit rakenteet toimivat kovaksikeitettyssä dekkarissa labyrintin luonteen mukaisesti myös elementteinä, jotka uhkaavat etsivän ymmärryksen rajoja (Horsley 2005, 71).

Sundin trilogiassa labyrinttimaiseen tematiikkaan yhdistyy myös teoksen pääasiallinen miljöö, eurooppalainen suurkaupunki Tukholma. Tukholma on isossa roolissa siinä, miten teoksen struktuuri rakentuu. Kerronnan nykyhetkeen sijoittuvat luvut on suurilta osin otsikoitu systemaattisesti paikkojen nimillä, jotka viittaavat Tukholman kaupunginosiin tai maamerkkeihin kuten Gamla Enskede, Vita Bergen, Klara Sjö, Tvåpalatset tai Kvarteret Kronoberg. Erilaisten sijaintitietojen perusteella merkittyjen kappaleiden kautta lukija navigoi yhdessä henkilöhahmojen kanssa kaupungin sokkeloisilla kaduilla ja sen lähiöissä. Jatkuva liikkuminen alueiden välillä rikkoo miljööyn yhtenäisyyden eri alueiden ja osien mosaiikiksi. Teoksen kaupunkikuvaus muistuttaakin teoksen alussa kovaksikeitetyn dekkarin kaltaista miljöökuvausta.

*Svaghetissa* labyrintti esiintyy myös eksplisiittisenä osana tekstiä. Sofian eli Victorian sivupersonan kamppailua oman dissosiativisen ja sekavan mielensä kanssa kuvataan kertoen, kuinka hän on: ”[v]ilsen i sin egen labyrint -- (HE, 351). Sofian kohdalla labyrintin sokkelomainen muoto asettuu kuvaamaan sekavuutta tämän monipersonaisen minuuden omaavan mielen sisällä. Econ kolmesta labyrintista Victorian monipersonainen mieli muodostaakin ehdottomasti rihmastollisen rakennelman, joka rakentuu subjektiivisen kokemusmaailman täyttämistä loputtomista mielikuvista sekä ajatuksista. Suljetun huoneen tavoin labyrintista rakennetaan siis selkeästi mielen sisäistä konstruktiota. Ratkaistakseen

oman mielensä sokkelon Sofia hyödyntää samaa toimintalogiikkaa, mitä Victoria hyödynsi oman sisäisen suljetun huoneensa parissa – hän yrittää muuntaa rakenteen osaksi ympäristöään. Sofian kulkemaa työmatkaa kuvataankin teoksessa näin:

Sofia Zetterlund minns inte att hon suttit på sitt kontor och föreställt sig Södermalm som en labyrint i vilken ingången var porten till hennes mottagning på St. Paulsgatan och utgången var dörren till hennes lägenhet vid Vita bergen. (PA, 22.)

Sofian itsensä kuvitteleva, Tukholman kaupungin arkkitehtuurisiin rakennelmiin heijastava labyrintti näyttäytyy epätoivoisena yrityksenä siirtää mielen sisäinen sekasorto osaksi konkreettista maailmaa. Luomalla sellaisen labyrintin, jolla on selkeä alkupiste ja loppu, hän toivoo myös muuntavansa sisällään olevan mysteerin ratkaistavaan manieristiseen muotoon – sellaiseen kuin klassisessa dekkarissa. Niin kuin tekstissä esiintyvä kaikkietävä kertoja kuitenkin toteaa, yritys näyttäytyy Sofian kognitiivisen kyvyttömyyden vuoksi mahdottomana. Astuessaan konkreettiseen labyrinttiinsa Sofia on yhtä lailla sidottuna päänsä sisäiseen rihmastolliseen maailmaan. Lopulta dissosiaation aiheuttamat muistikatkokset ja tajunnan vaihtelut aiheuttavat sen, että kulkiessaan kaupungin kaduilla ja rakenteissa hän päätyy vain kulkemaan oman mielensä sisäisissä unikuvissa: ”Hon går redan i sömner när hon viker in på Ringvägen.” (PA, 85). Toimintansa vuoksi Sofiaan viitataan teoksessa ajoittain myös termillä Sömgångare.

Sofian sisäinen labyrintti sekä sen sekavuus näyttäytyvät aluksi parodioivan tämän roolia etsivähahmona, joka ei pysty suunnistamaan edes kotikaupunkinsa kaduilla tai ratkaisemaan itselleen luomaa yksinkertaista kaksinapaista labyrinttia. Lukijalle sen sijaan annetaan tieto siitä missä liikutaan erilaisten navigaatiopisteiden avulla, jota kappaleiden alussa esiintyvät Tukholman kaupungin maamerkit edustavat. Tätä parodista kärkeä korostaa kaikkietävän kertojan kommentti siitä, kuinka Sofia ei muista sellaisia asioita, mitkä lukijalle kuitenkin kerrotaan sekä näytetään. On kuitenkin muistettava, että Sofian sisäisessä maailmassa oleva labyrintti ei ole vain hänen mielessään, vaan se heijastuu osaksi sitä, miten koko Sundin teos rakentuu. Kuten olen aikaisemmin osoittanut, kohdeteokseni on täynnä erilaisia kohtauksia, jotka paljastuvat teoksen lopussa dissosiativisen mielen tuottamiksi harhakuviksi. Tästä hyvänä esimerkkinä toimivat Martinin surmakohtaus sekä suljetun huoneen tarinalinja sekä Gaon kohdistuvat fiktiiviset väkivallanteot. Teos ohjaa siis alusta asti myös lukijansa

harhailemaan Sofian ja tämän ydinminuuden Victorian eri persoonallisuuksien sekavaan, rihmastolliseen mieleen. Sömgångare ei siis edusta vain lukijaa vaan se kyseinen lempinimi heijastaa itseensä myös lukijan ja tämän roolin.

Lukijan rooli muistuttaa monella tapaa labyrintissa harhailevan etsivän roolia. Siinä missä etsivä yrittää ratkaista rikosta, yrittää lukija tehdä selvää käsillä olevasta tekstistä. Etsivän tavoin myös lukija siis yrittää löytää oman labyrinttinsa Ariadnen langan, eli aristoteelisen juonen kaavan, jolla on selkeä alku, keskikohta ja loppu. Rakentaessaan itsestään monipersonaisen henkilöahmon mielen rihmastolliseksi heijastumaksi *Svaghet* parodioi tätä yritystä niin lukijan kuin etsivän eli Sofian roolin osalta.

Trilogian päätyttyä lukijalle jääkin käsiinsä mielenkiintoinen, sirpaloitunut kertomus. Toisaalta teoksessa paljastetaan se, mitkä esitetyistä tapahtumaketjuista ovat olleet dissosiativisen mielen tuottamia harhoja. Toisaalta myös ennen paljastumistaan valheelliseksi tekstin sisään asetetut subjektiivisen kokemusmaailman harhakuvat näyttävät totuudenmukaisina, ja monessa hetkessä lukija rakentaa käsitystään teoksen todellisuudestaan näiden harhakuvien varaan. Lukijaa johdatellaan uskomaan, että Sofia ja Victoria ovat todellisuudessa toisistaan erilliset henkilöt samalla tavalla, kun häntä uskotellaan luulemaan, että Victoria toteuttaa niin lapsuudenystävänsä raa'an murhan sekä kohdistaa seksuaalista väkivaltaa Gaoon, viattomaan sivulliseen. Kohtaukset näyttävät lukijalle siis yhtä todellisina ja mahdollisina kuin monipersonaiselle hahmolle itselleen. Vaihtoehtoisten todellisuuksien rihmastollinen teksti horjuttaa todellisuuskäsitystä. Jos useat todellisuudet näyttävät samanaikaisesti mahdollisina, mikään totuus ei ole oikea todellisuus, eikä tietä ulos labyrintista ole.

Gerhard Hoffmann (2005, 414) on todennut, että postmodernistisen fiktion paradoksaalisen sisällön, tarkoituksen, tavoitteiden ja struktuurin keskeinen metafora on labyrintti. Edellä esitettyjen seikkojen varjossa voin todeta Hoffmanin väitettä kommentoiden, että metafyyssisen dekkarin kohdalla keskeinen metafora ei ole vain labyrintti, vaan erityisesti rihmastollinen labyrintti. Rihmaston rakenteen siirtyminen perinteisempien, ulospääsyn sisältyvien labyrinttien paikalle kuvastaa sitä, kuinka myös metafyyssinen dekkari siirtyy

suljetusta muodosta kohti avoimempaa, tulkinnallisesti rikkaampaa, lukuisiin mahdollisiin maailmoihin laajentuvaa tekstiä.

## 5.2 Mielettömät johtolangat

Tämän tutkielman aikaisemmissa luvuissa olen pääosin analysoinut kohdeteostani Victorian dissosiativisen henkilöahmon kautta. Seuraavaksi siirryn kuitenkin tarkastelemaan teoksen varsinaista etsivähahmoa, rikospoliisi Jeanette Kihlbergiä ja tämän tarinalinjaa. Toisin kuin Victorian hahmo ja tämän erilliset sivupersonat, Jeanetten henkilöahmo ja tämän tarinalinja sijoittuvat ainoastaan kerronnan nykyhetkeen. Jeanetten tarinalinja alkaa, kun hän päätyy tutkimaan jo aikaisemmin mainitsemaani murhavyöhyttä. Murhavyöhytti muodostuu, kun useita brutaalisti silvottuja sekä muumioituneita nuorien poikien ruumiita alkaa ilmestyä ympäri Tukholmaa. Kyseinen sarjamurhiin liittyvä tapaus on Victorian identiteetin mysteerin lisäksi teoksessa toinen keskeinen mysteerijuoni. Vaikka Sundin harhaanjohdattava narratiivi antaakin niin aluksi ymmärtää, poikien murhien takana ei ole Victoria. Jeanetten tarinalinjan analysointi paljastaa siis myös lopulta sen, kuka kyseisten murhien takana todella on.

Dekkarin lajin konventionaaliset ja vaivatta tunnistettavat roolit sekä niihin liittyvät geneeriset piirteet sekä ominaisuudet tekevät henkilöahmoista helposti ymmärrettäviä. Etenkin dekkarin etsivän tulee perinteisissä muodoissaan olla kollektiivisia odotuksia vastaava, tunnistettava arkkityyppi, jotta lukija voi luottaa hänen ratkaisevan rikoksen. Tärkeää on etsivän roolille tuttujen eleiden sekä käyttäytymisen seuraaminen erilaisissa eteen tulevissa tilanteissa. (Laakkonen 2006, 41–42.) Etsivän stereotyyppistä olemusta Poen kertomuksista lähtien on määrittänyt monilta osin tämän ylivoimainen päättely- sekä havainnointikyky sekä rationaalinen mielenlaatu (Holquist 1971, 141). Poen salapoliisia Auguste Dupinia voidaankin Tanin (1984, 4) mukaan kuvata ”absoluuttiseksi individualistiksi”. Perinteisissä muodoissaan etsivän arkkityyppi vaikuttaakin jollain tasolla kaikkietäältä. Hän osaa tulkita eteensä tulevia johtolankoja ja todisteita, mikä kertoo lopulta hänen kyvystään ymmärtää todellisuutta. Etsivä kykenee liittämään merkityksiä merkityksettömältäkin näyttäviin seikkoihin, sillä merkityksen johtaminen pienimmistäkin johtolangoista mahdollistaa totuuden löytämisen. Siinä missä murhaajan mielikuvitukselliset metodit saattavat hämätä muita, etsivä kykenee näkemään tapauksen läpi ja rakentamaan koherenssia epämääräisyyksistä. (Arvas & Ruohonen 2016, 35–

37.) Etsivän havainnointikykyjen ylivoimaisuus saa representaationsa myös Sherlock Holmesista sekä tämän hämmästyttävästä abduktiivisesta päättelystä<sup>25</sup>, joka johtaa lopulta melkein aina tapauksen ratkaisuun. Sekä Poen että Doylen teoksissa etsivän osaaminen saa kontrastinsa tämän tunnollisesta apurista eli Watson-figuurista, jonka funktio on usein omalla hämmennyksellään korostaa ystävänsä taituruutta.

Jeanetten kohdalla on selvää, ettei hän rikospoliisin roolissaan asetu edellä esitettyyn etsivän perinteeseen. Jeanetten lisäksi teoksessa esiintyy useita muita rikoksen ratkaisuun liittyviä asiantuntijoita kuten patologeja sekä Sofia omassa psykoterapeutin roolissaan. Näitä asiantuntijoita kohti Jeanette usein kurottaakin oman tietotaitonsa puutteellisuuden vuoksi. Jeanetten tie esimerkiksi Sofian kanssa kohtaa juuri siksi, että hän pyytää tältä apua ymmärtääkseen pöydällään olevan murhavyyhdin takana olevan sarjamurhaajan psykologista mielentilaa (KF, 135–136). Jeanette kuvaakin teoksessa keskusteluitaan Sofian kanssa kohtaamisiksi, joiden aikana hänestä tuntuu kuin hän keskustelisi tietosanakirjan kanssa (HE, 295). Varsinaiselle etsivälle niin sanotun apukäden ensyklopedinen osaaminen näyttäytykin korostuneen korkeatasoisena häneen itseensä verrattuna. Samanlainen asetelma korostuu myös esimerkiksi Jeanetten ja patologi Rydmanin välisessä kanssakäymisessä. Eräässä kohtauksessa Jeanette joutuu esimerkiksi tilanteeseen, jossa oikeuslääkäri selittää hänelle tieteellisiä faktoja brutaalisti murhattujen kuolleiden poikien ruumiisiin liittyen ja kutsuu häntä samalla termillä ”min käre Watson” (KF 270). Nimitys on suora viittaus Doylen kertomuksiin, jossa salapoliisi Sherlock Holmes käyttää ajoittain mainittua hellittelynimeä omasta Watson-figuuristaan selittäessään tälle mielestään yksinkertaisilta vaikuttavia seikkoja rikostapauksesta. Sundin trilogiassa Doylen teoksissa esiintyvä hierarkia käännetään generistä itsetietoisuutta hyödyntäen pääläelleen lääkäri Rydmanin siirtyessä klassisen etsivän paikalle ja Jeanetten joutuessa tyytymään apurin rooliin.

Edellä esitetyn tematiikan kautta *Svaghet* luo selkeää parodista suhdetta älyllisesti ylivoimaisen etsivähahmon arkkityyppiin muuttamalla lajin roolien välillä vaikuttavia hierarkkisia rakenteita. Parodisen luonteensa vuoksi Jeanette on kuitenkin myös hyvä

---

<sup>25</sup> Abduktiivisella päättelyllä viitataan päättelyyn, jossa päädytään havaintojoukon kautta todennäköisimpään lopputulokseen. Käsitteen on luonut tieteenfilosofi C.S. Pierce (1839-1914). (Juti 2013, 374–376.)



esimerkki 2000-luvun dekkareissa vaikuttavista etsivähahmoista, jotka joutuvat helposti syrjäytetyksi erilaisten asiantuntijoiden toimesta (ks. Plain 2001, 7). Hänen kohdallaan hierarkkiset muutokset voidaan nähdä siis myös yhteiskunnallisten muutosten aiheuttamana luonnollisena liukumana. Tieteenalojen kehittyessä ja erilaisten osaajien tullessa osaksi rikostutkimuksen kenttää on selvää, että varsinaisen etsivän rooli teoksen sisällä muuttuu pienemmäksi. Jeanetten kaltaisten henkilöhahmojen olemus on siis osittain myös dekkarin keino sopeutua kulttuurissa tapahtuviin muutoksiin.

Poen tai Doylen arkkityyppien sijasta Jeanette muistuttaa ominaisuuksiltaan huomattavasti enemmän kovaksikeitetyn etsivän arkkityyppiä. Kovaksikeitetystä alalajissa etsivään yhdistyvä individualismi ei palaudu kaikkivoipaan päättelykykyyn vaan enemmänkin henkilökohtaisen elämän ongelmiin (Tani 1984, 22). Kovaksikeitetylle etsivälle poliisin työ on älyllisen harrastuksen sijasta ammatillinen pakko kohdata päivittäin todellisuuden raaka luonne. Päivittäin hän joutuu kohtaamaan oman korruptoituneen maailmansa realiteetit, yrittäen samalla pitää epätoivoisesti kiinni omasta henkilökohtaisesta moraalikoodistostaan. (mt.) Jeanetten kuvataankin jatkuvasti painiskelevan rahaongelmien kanssa ja hän myös riitelee jatkuvasti aviomiehensä kanssa tämän tehdessä tyhjiä lupauksia oman taiteilijauransa tulevasta nousukiidosta. (KF, 25, 54.) Nuorten poikien murhavyyhdin ilmetessä Jeanette joutuu myös vastakkain oman poliisilaitoksensa esihenkilöiden kanssa, jotka haluavat lakkauttaa tutkinnan sen tuloksettomuuden takia (HE, 35–39). Pian Jeanette ymmärtää tämän ”tuloksettomuuden” tarkoittavan sitä, että löydetty kuolleet nuoret pojat ovat paperittomia pakolaisia, minkä vuoksi he näyttäytyvät poliisilaitoksen silmissä vähemmän arvokkaina kuin esimerkiksi kantaruotsalaisten katoamiset ja kuolemat (HE, 166–168). Ylempää tulevia käskyjä vastaan toimien Jeanette jatkaa murhavyyhdin tutkimista salassa, tukeutuen omaan ajatukseensa siitä, että kaikki kuolemat ovat hänelle saman arvoisia.

Edetessään paperittomien nuorten poikien kuoleman tutkinnassa Jeanette alkaa hiljalleen yhdistämään murhia lapsipornorinkiin ja säätiöön nimeltä *Sihtunum i Diasporan*. Myöhemmin säätiö paljastuu samaksi järjestöksi, johon sekä Linnean sekä Sofian hyväksikäyttöä toteuttavat isät kuuluvat ja johon aikaisemmin viitattiin varjojen kotina. Yrittäessään etsiä tietoa säätiöstä hänen työnsä keskeytyy, kun yksi lapsipornoringin uhreiksi joutuneista tytöistä tuo hänelle listan säätiöön kuuluvista jäsenistä. Kun Jeanette kysyy mistä nainen sai

tiedot, hän vastaa vain: ”Det var inte så svårt. Jag googlade.” (HE 88). Tytön kommentti rapauttaa tietysti lisäksi Jeanetten valmiiksi heikkoa auktoriteettiasemaa tehden hänestä myös teknologisesti sivistymättömän etsivän, joka kamppailee ymmärtääkseen itselleen yhä vieraampaa maailmaa (ks. Plain 2001, 7). Nyt Jeanette ei ole myöskään enää vain asiantuntijoiden päihittämä vaan kenen tahansa päihittämä. Kohtaus liikkuu myös parodisesti oman lajinsa metatasolla. Se esittää kuvauksen, jossa kovaksikeitetyn etsivän arkkityyppi eli 1930-maailmasta ammentava etsivä kohtaa itselleen tuntemattoman ympäristön eli internetin.

Sundin teos asettaa melkein sata vuotta vanhasta kerrontaperinteestä lainatun geneerisen hahmon itsensä sisälle osoittaakseen, että tämän arkkityyppinen olemus ei suinkaan auta häntä ratkaisemaan rikosta vaan koituu hänen kohtalokseen. Jossain kohtaa Jeanette joutuu kohtaamaan kuitenkin tämän itselleen vieraan ympäristön kaikessa kauheudessaan. Sarjamurhien tutkinta johdattaa hänet internetin pimeisiin syövereihin ja tor-verkkoon, jossa hän joutuu kohtaamaan lapsipornon sekä lasten seksuaalista hyväksikäyttöä kuvaavien videoiden valtavan massan. Tutkiessaan videoita Jeanette kuitenkin huomaa, ettei kykene katsomaan niitä kokonaisuudessaan, vaan joutuu tuijottamaan hieman ruudun ohi sekä käyttämään pikakelausta. Vaikka hänen pitäisi, hän ei kykene järkytykseltään katsomaan edessään olevia todisteita suoraan. Todisteet ovat kaikessa karneudessaan liian mielettömiä. Sen sijaan että hän tuntisi selvyyttä, hän tuntee olevansa vielä enemmän eksyksissä. (PA, 270–275.)

Jeanetten hahmon kohdalla on myös huomioitava se, millaiseksi olen osoittanut teoksen tarinamaailman rakentuvan ennen siirtymistä hänen hahmonsa syvempään analyysiin. Aikaisemmissa tutkielman luvuissa olen tarkastellut kuinka *Svagnetissa* erilaiset dekkarin perinteiset konventiot, struktuurit ja elementit muuttuvat verrattain kompleksisemmiksi. Rikolliset tai uhrin eivät olekaan enää niin sanottuja oikean elämän rikollisia tai murhaajia, vaan subjektiivisessa kokemusmaailmassa vaikuttavia konsepteja, kuten toisia persoonallisuuksia. Tällaisena näyttäytyvät esimerkiksi Victorian luoma murhaajapersoona Kråkflickan sekä hänen luomansa seksuaalisen hyväksikäytön uhri Gao. Myös teoksessa esiintyvät tilat ovat enemmänkin metaforisia tai tekstuaalisia kuin konkreettisia johtolankoja tai todisteita täynnä olevia rikospaikkoja. Tällaisena näyttäytyy trauman uudelleenluonnin

tilaksi rakentuva Victorian kodin sisällä oleva suljettu huone. Herääkin kysymys siitä, mikä on edes Jeanetten kaltaisen rikospoliisin mahdollisuus selvittää tämän kaltaisessa todellisuudessa, joka muodostaa silmillä havaittavissa olevan maailman sijasta ennemmin eksistentiaalisen ja metafysisen maailman?

Oman ulosantinsa kautta Jeanette pyrkii asettamaan itsensä eräänlaiselle metafysiselle spektrille. Eräessä keskustelussa kollegansa kanssa hän nimittäin kommentoi oman ajattelunsa filosofiaa kutsumalla itseään holistiksi. Holismilla tarkoitetaan oppia, jonka mukaan kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa (Korkman & Yrjönsuuri 1998, 461). Olemukseltaan se yhdistyy paljolti metafysiikkaan, sillä holismilla viitataan myös maailman tarkasteluun muutakin kuin välittömien havaintojen tai fysikaalisten lainalaisuuksien kautta (ks. mt. 447). Jeanetten kommentti onkin tulkittavissa metafiktiiviseksi toiveeksi laajentua kompetenssiltaan viisaammaksi hahmoksi, sellaiseksi, joka sopisi analysoimaan maailmaa myös metafysisen dekkarin lainalaisuuksien sisällä.

Jeanetten epäonnistuminen omassa metafysisessä maailmassaan korostuu kuitenkin kohdassa, jossa hän törmää Victoria Bergmanin nuoruuden ajan valokuvaan. Kohtaus on latautunut siksi, että valokuvassa on tietysti myös Sofia, jonka kanssa Jeanette on jo työskennellyt useita viikkoja murhavyöhdin parissa. Vaikka Jeanette tunnistaa Victorian eli kuvan naisen kasvoista jotain tuttua, hän ei onnistu yhdistämään kuvassa esiintyvää henkilöä Sofiaan. (HE, 331.) Hetki havainnollistaa hyvin sitä, kuinka teoksessa vaikuttava metafysinen todellisuus häiritsee etsivän havainnointia. Kun Jeanette tarkastelee kuvaa, vaikuttavat Sofia ja Victoria toisistaan erillisinä ihmisinä Victorian tietoisuudessa. Koska teos rakentuu suurilta osin Victorian havaitsemattomissa olevan subjektiivisen kokemusmaailman varaan, Victorian kokemasta erillisyydestä tulee myös osa Jeanetten todellisuutta, eikä hän siksi kykene tarkastelemaan edessään esiintyvää johtolankaa tästä maailmasta erillisenä. Samalla Jeanette on myös psykologisessa osaamisessaan kykenemätön kurottamaan Sofian mielen sisäiseen todellisuuteen ja huomaamaan tämän dissosiativisen mielen diagnostiikkaa. Näin hän lopulta epäonnistuu omassa identifioinnin prosessissaan, jääden loukkuun fyysisen maailman ja metafysisen maailman välimaastoon.

Teossarjan lopussa Jeanette ja hänen kollegansa onnistuvat kuitenkin selvittämään, että nuorien poikien sarjamurhien takana on tanskalainen asianajaja nimeltä Viggo Dürer. Poliisit tekevät suurella joukolla ratsian Viggon asuntoon sekä asunnossa olevaan autotalliin, josta he löytävät ihmisruumiiden osista tehdyn rakennelman (PA, 299–30). Rakennelma esittää tuhatjalkaista, myriapodaa, lukuisiin eri suuntiin laajentuvaa tuhatjalkaista olentoa (PA, 315–318). Tässä kohtaa Jeanetten tarinalinja risteää merkittävästi myös labyrintin topoksen kanssa, sillä tuhansissa haarautuvissa osissaan Viggon kauhistuttava rakennelma asettuu rihmaston symboliksi.

Löydetty rihmasto viestittää jotain merkittävää metafyyssisen dekkarin olemuksesta. Kuten tämän alaluvun alussa esitin, perinteisesti dekkarin sisällä erilaisia johtolankoja pidetään merkkeinä, jotka johtavat lopulta rikoksen ratkaisuun. Jos johtolangat johtavatkin rihmaston tavoin aina vain lukuisiin uusiin merkityksiin, muuttuu selvyiden saaminen mahdottomaksi tehtäväksi. Sen sijaan että Jeanette löytäisi tiensä ulos tapauksesta, hän löytää jälleen uuden labyrintin, vielä luonteeltaan sellaisen, joka sisällyttää itseensä äärettömän merkityspotentialin. Lopulta myriapodan kaltainen rihmasto muodostuukin myös jälkistrukturalistisen merkkiäjäntelun symboliksi. Jälkistrukturalistina tunnetun Jacques Derridan (1978/1967) mukaan merkitysten sulkeuma on länsimaisessa ajattelussa vaikuttava illuusio, jolla ei lopulta ole mitään yhteyttä todellisuuden luonteeseen. Maailmassa ei ole yhteen vedettäviä merkityksiä, sillä kaikki merkit viittaavat aina toisiin merkityksiin. (mt., 20–25.) Ja vaikka objekteja ja merkkejä voisikin tulkita, tämä ei muuta sitä, että ne pakenevat yksinkertaistavia tulkintoja aina lukuisiin uusiin mahdollisiin merkityksiin. Koska merkit viittaavat aina itsensä ulkopuoliseen maailmaan, ne ovat aina myös luonteeltaan ontologisia. Metafyyssisessä dekkarissa tämä johtaa siihen, että etsivä etsii tietoon johtavia vastauksia sieltä, mistä on löydettävissä ainoastaan lisää mahdollisuuksia, lisää kysymysmerkkejä. (Nealon 1999, 128.) Lopulta äärettömien merkitysten mahdollisuus johtaa merkityksettömyyteen: jos kaikki voi olla merkityksellistä, lopulta mikään ei ole.

Kun poliisit tekevät ratsian Viggon autotalliin, tämä on jo poistunut Tukholmasta sekä koko maasta matkustaen Kiovaan. Mielenkiintoisena yksityiskohtana *Svaghedin* lopussa toimiikin kohtaus, jossa tarinaa fokalisoidaan Viggon henkilöahmon kautta. Kohtauksessa Viggo kuvailee myös itseään myriapodaksi, olennoiksi, jolle ei voi antaa selitystä. Lopuksi hän toteaa

vielä mielessään seuraavaa: ”Det finns ingen analys.” (PA, 350.) Viggon analyysille taipumaton olemus asettaa tietysti melko mahdottomat lähtökohdat etsivälle, joka yrittää ymmärtää hänen motiivejansa ja toimintaansa rikosten parissa. Voi kuitenkin myös olla, että Viggon kommentin kautta teksti viestii myös laajemmin omasta ratkaisemattomasta luonteestaan allekirjoittaneen kaltaiselle tutkijalle, joka yrittää asettaa Sundin teoksen analyysin alle. Ehkä metafysisen dekkarin sisältämän todellisuuden keskiössä onkin siihen liittyvän epävarmuuden ja moninaisuuden sietäminen, se, että se ei taivu tyhjentyville analyyseille, kuinka metafysisiä tahansa ne ovatkaan.

Toisin kuin Jeanette, Viggo ei jää jumiin rihmastollisten johtolankojen sekaan vaan tarina paljastaa kuinka hän paettuaan maasta hankkii itselleen armollisen lopun, kuoleman (PA, 364). Tässäkin suhteessa murhamysteerin loppu näyttyy hyvin epätydyttävänä. Sen sijaan että rikollinen joutuisi vastuuseen teoistaan ja oikeus toteutuisi, hän saa paeta luomaansa kaoottista maailmaa ja valita itse kohtalonsa.

### 5.3 Sisyfos ja surmatyö

Antiikin mytologiassa esiintyvä Sisyfos oli Korintin kuningas ja perustaja. Sisyfos ei juurikaan kunnioittanut jumalia tai kuolemaa, vaan päätyi huijaamaan elinaikanaan molempia. Rangaistuksena synneistään Sisyfos tuomittiin Manalaan pyörittämään raskasta kivenlohkareta jyrkkää mäkeä ylös. Määrätyn rangaistuksen voima oli sen toivottomassa luonteessa: aina kun lohkar oli melkein mäen huipulla, se vierä takaisin alas, ja Sisyfoskin täytyi aloittaa työnsä alusta. (ks. Camus 1963/1942, 102; Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 527.)

Metafysisen dekkarin tutkijoista Tani (1984) on ehdottanut, että sisyfosmainen luonne on sisäänkirjoitettu dekkarikirjallisuuden struktuurin sisälle ja että juontaa lopulta juurensa todorovilaisen mysteerijuonen rakenteisiin. Todorovilaisessa mysteerijuonen mallissa etsivän rooli tulee merkitykselliseksi vasta silloin, kun rikos on jo tapahtunut. Tämä tekee etsivän eli rikoksen ratkaisijan roolista tapahtumien kulussa lopulta melko merkityksettömän. Vaikka hän onnistuisikin selvittämään rikoksen tarinan ja saavuttamaan moraalisen voiton, ei hän enää kykene estämään rikosta tapahtumasta. Siinä missä useat mullistavat oivallukset muuttavat usein tulevaisuuden suuntaa, koskee etsivän löydös vain ja ainoastaan menneisyyttä. Tämä

luo vaikutelman etsivästä Sisäpolisen kaltaisena tuhoon tuomittuna hahmona. Lopulta etsivän rooliin yhdistyvä toivottomuus korostuu lajin kaavamaisuuden kautta, kun mysteerijuonen rakenne toistuu loputtomasti samankaltaisena aina uusissa lajin edustajissa. Mikään etsivän kohtaama ratkaisu ei siis ole lopullinen, vaan arkkityyppiseen rooliinsa sidottuina he ovat tuomittuja vierittämään tutkinnan kiveä mäkeä ylös aina uudelleen ja uudelleen. (ks. Tani 1984, 45–47.)

Sundin trilogiassa Jeanetten tarinalinja on vahvasti sidottuna todorovilaiseen malliin. Teoksen alussa hän saa kuulla rikoksesta, nuoren pojan ruumiista, joka on löydetty metroaseman lähetyviltä. Tutkiessaan Viggon toteuttamaa murhavyhtiä hän toimii hyvin perinteisen salapoliisin tavoin. Niin kuin edellä esitetty alaluku vihjaa, hänen työnsä perustuu johtolankojen etsimiselle ja todistajien kertomusten kuuntelulle. Lopulta hän onnistuu selvittämään sarjamurhien takana olevan rikollisen henkilöllisyyden, ja vaikka tämä pakeneekin oikeutta kuolemaan, on tapauksen todellinen luonne monilta osin selvitetty. Jos Jeanetten tarinalinja olisi ainoa Sundin teoksen tarinalinjoista, se toteuttaisi siis hyvin perinteistä tutkinnan prosessin rakentumisen kaavaa.

*Svaghettissa* todorovilaisen rakenteen olemus tuodaan kuitenkin itsetietoisesti esille. Jeanetten tarinalinja alkaa seuraavilla sanoilla:

Det konstiga med den unga pojken var inte att han var död, utan snarare att han hade levt så länge. -- Om detta visste kriminalkommissarie Jeanette Kihlberg ingenting när hon backade ut bilen ur garaget. (KF, 10.)

Tarinalinjan alkusanat esittävät ikään kuin pienoiskoossa *mise en abymen* tavoin tarinan mysteerijuoneen yhdistyvän toivottomuuden. Tekstikatkelman ensimmäinen lause viittaa ruumiiseen, jo kohtalonsa kohdanneeseen Viggon ensimmäiseen uhriin. Niin kuin sitaatin seuraava virke kaikkietävän kertojan avustuksella kuitenkin ilmoittaa, Jeanette on vielä täysin tietämätön koko tapahtumasta. Kaikkietävän kertojan kommentin avulla etsivän merkityksetön rooli rikoksen estämisessä esitetään heti trilogian alussa ikään kuin kirjoittamattomana sopimuksena, joka lukijan täytyy tekstissä edetäkseen allekirjoittaa. Jeanetten tarinalinjan aloituksena toimiva sitaatti on myös hyvä esimerkki siitä, kuinka teos sitoo hänet heti tarinan alkumetreillä todorovilaiseen malliin. Siinä missä lukija ja Victoria

kurottavat teoksen aikana lukuisiin eri tarinalinjoihin, kuten takaumiin ja harhakuvien maailmaan, on Jeanette arkkityyppisen etsivän roolissaan sidottuna ennalta määrättyyn perinteiseen struktuuriin.

Kohdassa on huomionarvoista myös kaikkietävän kertojan merkitys. Kaikkietävää kertojaa saatetaan usein pitää pääosin realistiseen romaaniin yhdistyvänä narratologisena yksikkönä, jota hyödyntämällä teos ohjaa lukijaansa referentiaaliseen leikkiin siitä, että kerrotut tapahtumat ovat tai voisivat olla totta (Hallila 2004, 214). Sundin teoksen alussa kaikkietävä kertoja astuu kuitenkin esiin enemmänkin rikkoakseen teoksen immersiiivisyyden. Sen sijaan että se ohjaisi lukijaansa tarkastelemaan edessään olevaa kertomusta vain mukaansatempaavana tarinana, se kiinnittää huomion sen olemiseen fiktiivisenä konstruktiona.

Edellä esitettyä tematiikkaa on yllättäen löydettävissä myös perinteisistä dekkarin muodoista. Esimerkiksi ”Rue Morguen murhien” ensimmäinen lause kuuluu näin: ”Henkiset ominaisuudet, joita käsitellään muka analyttisesti, antautuvat sinällään huononlaisesti analysoitavaksi.” (RMM, 27). Sitaatti näyttäytyy paradoksaalisena suhteessa aiemmin esitettyyn kuvaukseen Poen teoksista ja niissä vaikuttavan Auguste Dupinin eli etsivähahmon analyttiseen kykyyn. Lause ehdottaa, että edes Dupinin kaltainen loogikko ei kykene erottamaan omaa analyttista mieltään omista ajatuksistaan, ja siten myös tämän tutkinnan prosessiin sekoittuu aina subjektiivinen todellisuus. Vaikka Poen kertomus tarjoaakin meille siis loppuratkaisun, jossa rikos selvitetään loogisen selityksen kautta, on ratkaisun voima lopulta vain näennäinen. Teoksen aloittava lause muodostaa koko kertomukseen reflektion, jossa etsivähahmo yrittää ymmärtää maailmaa, mutta päätyykin lopulta vain jahtaamaan omaa olematonta häntäänsä (Irwin 1999, 33). Poen teoksen itsereflektiivisyys näyttäytyy lopulta hyvin samankaltaisena suhteessa *Svagnetissa* vaikuttavaan sisyfosmaiseen itsereflektioon.

Poen tuotannon tutkimiseen perehtynyt John T. Irwin (1999, 27) on nimennyt kirjailijan mysteerikertomukset ”analyttisen dekkarin” edustajiksi. Irwin on käyttänyt analyttisen dekkarin termiä erottaakseen Poen dekkarit esimerkiksi Doylen seikkailullisista, enemmän suoraviivaista dekkarin narratiivia toteuttavista kertomuksista. Doylen teosten sijasta Irwin

katsoo Poen mysteerikertomusten yhdistyvän enemmänkin Jorge Luis Borgesin postmodernistisiin dekkareihin. Irwinin mukaan analyttiselle dekkarille on ominaista juuri lajin konventioita parodisesti esittelevä esitystapa, (mt., 34–52.) jolloin se samastuu olemukseltaan vahvasti metafyyssiseen dekkarifiktioon (ks. Merivale & Sweeney 1999, 3). Edellä esittelemäni ”Rue Morguen murhissa” esiintyvä itsereflektiivisyys toteuttaakin kieltämättä vahvasti metafyysselle dekkarille ominaista tapaa esittää dekkarin lajin konventioita metafiktiivisesti sekä parodisesti. Irwinin esittämät ajatukset kyseenalaistavat siis omalta osaltaan Poen mysteerikertomusten kuulumisen niin sanottuihin perinteisen dekkarin muotoihin. Toisaalta, vaikka Poen dekkarit toteuttavatkin joiltain osin metafyyssistä olemusta, ei tämä metafyyssinen olemus välttämättä ole perinteikkyydestä erottava tekijä. Poen dekkareissa vaikuttava itsetietoisuus voidaankin nähdä vain yhtenä elementtinä muiden perinteisten konventioiden joukossa. Lopulta tämä lajille jo valmiiksi ominainen piirre on noussut myös lajin keskiöön uuden alalajin eli metafyyssisen dekkarin muodossa.

Se mikä Poen kertomuksesta myös puuttuu, on se, että varsinainen etsivä ilmaisee oman tietoisuutensa omasta mielettömästä kohtalostaan. *Svaghettissa* tämä tapahtuu Jeanetten hahmon kohdalla. Yrittäessään hetkeksi levähtää rankan työpäivän päätteeksi hahmon mielenliikkeitä kuvataan seuraavin sanakääntein: ”Ett avbrott i den ständigt pågående rörelsen. En stunds ledighet från det livslånga förfly-tandet av den egna kroppen. Sisyfos, tänker hon.” (KF, 88.) Identifioidessaan itsensä Sisyfoksen kaltaiseksi Jeanette viestii tunnistavansa oman geneerisen olemuksensa etsivähahmona. Ajatus laajenee myös yksilöllistä tuskaa pidemmälle. Paino, jonka hän tuntee jatkuvan liikkeen väsyttämässä ruumiissaan ei ole vain hänen omansa vaan lopulta kaikkien etsivähahmojen yhteinen. Metafyyssisen dekkarin sisyfosmaisesta tematiikasta ydin ei ehkä siis olekaan vain siinä, että teksti tiedostaa oman rakentumisensa vaan se, että tarinan etsivä katsoo kohtaloaan silmästä silmään. Metafyyssisen etsivähahmon ytimessä onkin siis lopulta se absurdismi, josta Albert Camus (1963/1942) on puhunut omissa kirjoituksissaan Sisyfoksen myytistä. Camus’n mukaan Sisyfoksen kohtalo ei olemukseltaan ole sen mielettömämpi kuin kenen tahansa modernin maailman työläisen, joka työskentelee päivittäin yhtä mielettömien asioiden kimpussa. Sisyfoksen myytistä tekee traagisen se, että sen päähenkilö on tietoinen omasta mielettömästä kohtalostaan. (mt. 104–105.)



Lopulta erilainen teoksessa esiintyvä Jeanetteen liittyvä arkinen toimintakin alkaa viestiä kaiken mielettömyydestä. Tämä näyttäytyy esimerkiksi hänen kulkemassaan työmatkassa. Aivan kuin kenen tahansa työmatkalaisen, myös Jeanetten päivittäinen ajo työpaikalleen eli poliisiasemalle on automatisoitunutta toimintaa, jossa aivot menevät ikään kuin lepotilaan. Tätä rutiininomaisuuden mukanaan tuomaa passiivisuutta kuvataankin teoksessa seuraavasti: ”Hennes hjärna behövs inte.” (KF, 368). Jeanetteen yhdistyvän sisyfosmaisien tulkintakehityksen valossa maininta näyttäytyy kuitenkin parodisena. Siinä missä dekkarin etsivän rooli on usein juuri nimenomaisesti toimia oma lajinsa loogisina sekä ratkaisuun johdattavina aivoina, korostuu Jeanetten hahmon kohdalla lopulta vain tämän analyyttisen mielen tarpeettomuus. Tarpeettomuuden kokemus heijastuu hänen tietoisuuteensa siitä, ettei hän lopulta kykene estämään kuoleman tai rikoksen tapahtumista. Lopulta hänen työmatkallaan kohtaamansa erilaisten infrastruktuuristen rakennelmien ja monumenttien voidaan tulkita heijastavan Jeanetten merkityksettömyyden kokemusta. Esimerkiksi ajaessaan päivittäin kaupungin keskustan eri liikenneympyröihin (KF, 368) hän joutuu kohtaamaan tekstuaalisen maailmansa kehämäisyyden ja katsoessaan kellonajan Skanstullin pallomaisesta kellosta (KF, 375) hän saa muistutuksen omasta Sisifyoksen raskaasta ja pyöreästä kivenmurikastaan, jota on tuomittu vierittämään.

Aivan kuin Victorian, myös Jeanetten mielessä pyörii toive paeta oman roolinsa kahleista. Hän yrittääkin esittää oman halunsa pystyä vaikuttamaan asioihin: ”Polisyret handlar om att göra skillnad, tänkte hon.” (KF, 13). Toiveestaan huolimatta Jeanette löytää itsensä teoksen lopussa vain omista kahleistaan. Viggon alulle paneman murhavyöhdin tullessa ratkaisuunsa Jeanette päätyy istumaan työpöytänsä ääreen, joka on täynnä tapaukseen liittyviä kansioita, dokumentteja sekä erilaisia todisteita. (PA, 374–375.) Kaikki tämä on kuitenkin lopulta merkityksetöntä, sillä murhaaja on paennut oikeutta kuolemaan ja uhrit ovat kohdanneet väkivaltaisen, brutaalin kohtalonsa sarjamurhaajan kynsissä. Ratkaisun tarjoaman tyydytyksen sijasta Jeanette saakin kohdata vain oman eksistentiaalisen olemisensa tyhjyyden. Sundin trilogia päättyy kohtalokkaasti sanoihin: ”Det är alltid för sent, tänker Jeanette.” (PA, 376), joiden myötä dekkarietsivän Sisifyoksen karvas kohtalo on jälleen yhden etsivän kohdalla tullut täytetyksi.

Tässä luvussa olen analysoinut kolmea metafyyssisen dekkarin piirrejoukon motiivia, jotka ovat 2) maailma, kaupunki tai teksti labyrinttina, 4) johtolankojen epäselvyys, merkityksettömyys tai liiallinen merkityksellisyys sekä 6) tutkinnan tuhoon tuomittu luonne ja selkeän loppuratkaisun puuttuminen. Olen tarkastellut sitä, kuinka perinteisen dekkarin muodoissa labyrintin topos asettuu muotoon, joka mahdollistaa selkeän loppuratkaisun toteutumisen. Perinteisessä dekkarissa kulkija siis astuu labyrinttiin ja löytää lopulta sen keskustan sekä merkityksen. *Svaghet* muuntaa tätä ajatusta muuntamalla labyrintin metafyyssiselle dekkarille ominaiseksi rihmastolliseksi rakenteeksi, jolla ei ole alkua, keskikohtaa, loppua tai reunaehtoja. Teoksessa rihmastollinen labyrintti heijastelee niin teoksen maailmaa, kaupunkia kuin kerronnan rakennetta. Rihmastomainen teos problematisoi lopulta loppuratkaisua lukijan osalta. Lisäksi olen tarkastellut lähemmin teoksen virallisen etsivähahmon eli Jeanetten roolin sekä henkilöahmon rakentumista. Jeanetten hahmo asettuu ominaisuuksissaan parodioimaan Poen kertomuksista tuttua loogisesti ylivoimaista etsivää ja asettuu enemmänkin kovaksikeitetyn etsivän arkkityypiksi. Omissa ominaisuuksissaan Jeanetten on kuitenkin mahdotonta ymmärtää oman maailmansa rihmastollisuutta sekä metafyyssisyyttä, ja merkityksen sijasta hän löytääkin rikoksen ratkaistuaan vain enemmän merkityksettömyyttä. Lopulta hahmosta muotoutuu Sisyfoksen kaltainen myyttinen hahmo, joka on vangissa omassa kehää kiertävässä tarinassaan. Kaikki luvussani analysoimani kolme motiivia limittyvät keskenään ja muodostavat kokonaisuuden, joka haastaa merkittävästi perinteiselle dekkarille ominaista narratiivisen sulkeuman toteutumista.

Toisaalta *Svaghetissa* esiintyvä narratiivisen sulkeuman tai eheyden saavuttamisen puutteellisuus on myös ristiriitaista. Tässä kohtaa on aiheellista palata taaksepäin, siihen miten aloitin analyysini. Tutkielman ensimmäisen analyysiluvun alussa esittelin todorovilaisen mysteerijuonen rakenteen, joka koostuu niin rikoksen tarinasta kuin tutkinnan tarinasta. Rikoksen tarinalle on ominaista se, että se on aluksi fragmentaarinen mutta selkeytyy lopulta tutkinnan päätteeksi, etsivän onnistuessa paljastamaan rikoksen todellisen luonteen (ks. Todorov 1977, 44–46). Omalta osaltaan se siis toteuttaa myös perinteisessä dekkarissa vaikuttavaa narratiivista sulkeumaa. *Svaghetia* tarkastellessa olen huomionut, kuinka teos tiedostaa tämän rakenteen olemassaolon ja parodioi sitä. Esimerkiksi Sofian hahmon käsissä todorovilainen rakenne sirpaloituu entisestään Sofian ollessa sidottuna dissosiativiseen

tajuntaansa. Lisäksi useissa teoksen kohdissa lukijalla on (ainakin näennäisesti) enemmän tietoa rikoksen tarinan luonteesta kuin mitä etsivällä itsellään, mikä horjuttaa mysteerijuonessa vaikuttavaa etsivän roolia tapahtumien paljastajana. Teoksen edetessä ja sen saavuttaessa loppunsa siinä vaikuttavat rikoksen tarinat pääsevät kuitenkin omalta osaltaan eheytymään. Victoria onnistuu eheyttämään minuutensa pirstaleisuutta ja vapautumaan moninaisten persoonallisuuksiensa taakasta. Myös Jeanette selvittää oman murhatapauksensa jäljittämällä murhamysteerin Viggoon. Paljastamalla mitkä Victorian teoista ovat harhaa sekä esittelemällä sarjamurhaajan eli Viggon autotallin karneat ruumiit teos muodostaa myös lukijalle melko hyvän käsityksen siitä *mitä todella tapahtui*. *Svaghet* muistuttaa siis paljolti myös perinteisen dekkarin rakennetta, joka kulkeutuu taaksepäin muodostaen lopulta lineaariskausaalisen kokonaisuuden. Mainituista seikoista huolimatta olen analyysissäni osoittanut perusteellisesti sen, kuinka *Svaghet* muodostaa pirstaleisen käsityksen todellisuudesta eikä ratkaisun saavuttaminen tarjoa palautusta tasapainotilaan vaan johtaa enemmänkin uusiin lukemattomiin merkityksiin kuin merkityksettömyyteen. Ratkaisuistaan huolimatta se välittää silti kokemuksen siitä, että mitään ei tule ratkaistuksi. Kohdeteokseni onkin hyvä osoitus siitä, kuinka metafyyssisen dekkarin alalajin ratkeamaton luonne on sisäänkirjoitettu näennäistä ratkaisua tai rakennetta syvempiin sisällöllisiin piirteisiin sekä teemoihin. Sundin trilogia paljastaa lopulta sen mistä metafyyssisessä dekkarissa on todella kysymys: vaikka rikosmysteeri ratkeaa, olemassaoloon liittyvät mysteerit säilyvät ratkaisemattomina.

## 6 Johtopäätökset

Kuvittele lukevasi dekkaria. Teoksessa Sofia Zetterlund niminen psykoterapeutti alkaa selvittämään asiakkaansa Victorian dissosiativisen identiteetin mysteeriä. Terapian edetessä Sofia saa kuitenkin huomata, ettei Victoria olekaan hänen asiakkaansa, vaan hänen oman dissosiativisen mielensä toinen tietoisuus. Tajuamisen myötä hän joutuu kohtaamaan oman pirstaleisen identiteettinsä, jota hän yrittää epätoivoisesti konstruoida eheämmäksi kokonaisuudeksi etsivän tavoin. Victorian monipersonainen, hajanainen ja kokemusmaailma horjuttaa kokonaisvaltaisesti teoksen todellisuuskäsitystä, luoden tekstiin vaihtoehtoisia todellisuuksia, jossa myös lukijan täytyy harhailla kuin labyrintissa. Toisaalla kertomuksessa taas vaikuttaa rikospoliisi Jeanette Kihlberg, joka yrittää tahollaan ratkaista brutaalin väkivaltaista murhavyöhytiä. Tapauksen edetessä hän kuitenkin huomaa, että on täysin kykenemätön tulkitsemaan edessään olevia johtolankoja sekä todisteita. Ja vaikka rikos lopulta ratkeaa, löydetyt merkitykset ovat liian moninaisia tulkittavaksi. Lopulta Jeanette ymmärtää oman etsivän roolinsa sisyfosmaisuuuden: vaikka yksi tapaus selviää, odottavat uudet rikokset aina ratkaisijaansa. Tämän kaltaisen dekkarin luettuasi voit todeta, että olet lukenut *Victoria Bergmans svaghet* -trilogian, metafyyssisen dekkarin edustajan.

Tutkielmassani olen tarkastellut metafyyssisen dekkarin alalajia ja sen lajirepertoarin muodostumista. Tämän tutkimuksen osalta metafyyssisen dekkarin lajirepertoarin käsittelyä ovat ohjanneet kaksi valitsemaani teoreettista reunaehto. Ensimmäinen on käsitykseni siitä, että metafyyssinen dekkari muodostaa Fowlerin lajiteorian mukaisesti dekkarin historiallisen lajin alalajin, joka lisää historialliseen lajiin omia sisällöllisiä piirteitään. Toinen on hyödyntämäni Merivalen & Sweeneyn määritelmä metafyyssisestä dekkarista tekstilajina, joka kohdistaa parodisuuttaan perinteisiä dekkarin muotoja kohtaan. Kyseisten premissien kautta määrittelen teoriaosuudessa osaltani lajin piirteiden olemusta. Määrittelen metafyyssisen dekkarin sisällä vaikuttavan parodian sidosteiseksi tekstien väliseksi suhteeksi, joka vaatii lukijaltaan parodian kohteen piirteiden tunnistamista. Esittelemäni näkemyksen mukaan alalajille ominaista parodisuutta säätelee vahvasti sen generisyys eli kohdistuminen spesifien teosten sijasta tiettyyn lajiin, omaan lajiinsa. Osoitan myös ne dekkarin perinteiset muodot, joihin pääasiallisesti katson metafyyssisen dekkarin kohdistavan parodisuuttaan. Näitä ovat

Edgar Allan Poen sekä Arthur Conan Doyle'n kertomukset, brittiläinen *whodunit* sekä amerikkalainen kovaksikeitetty dekkari.

Parodisen olemuksen lisäksi esitän, kuinka metafyyssisen dekkarin piirteitä määrittää myös siinä vaikuttava metafiktiivisyys sekä metafyyssisyys. Katson alalajin muodostuvan fiktioksi, joka tiedostaa sekä oman olemuksensa, että myös muiden tekstuaalisten representaatioiden fiktiivisen luonteen. Alalajille ominainen metafyyssisyys taas laajenee tarkasteluni kautta terminologisesta olemuksestaan alalajin sisällä vaikuttavaksi filosofiseksi ainekseksi, joka korostaa maailman havaitsemista välittömien havaintojen ulkopuolelta. Katson metafysiikan murtavan osaltaan dekkarin perinteisissä muodoissa vaikuttavaa, valistusajatteluun nojaavaa positivismia. Metafyyssisen dekkarin sisällä tapahtuvan positivismin murtuman yhdistän laajemmin lyotardilaiseen käsitykseen metakertomusten murtumasta ja osoitan samalla, kuinka tekstimuoto on vahvasti yhteydessä postmodernistisessä kulttuurissa vaikuttaviin diskursseihin. Teorialuvussa esittelen myös metafyyssiselle dekkarille keskeisen tarkoituksen kysyä maailmasta metafyyssisiä, luonteeltaan ratkaisemattomia kysymyksiä, jotka muodostavat lajityypin negatiivisen hermeneuttisen agendan.

Teoriassa tarkennettujen metafyyssisten dekkarin piirteiden avulla muodostan yleiskäsityksen alalajille ominaisesta piirrepertoaarista, jota sovellan osaksi kohdeteokseni analyysia. Analyysin kautta olen osoittanut sen, kuinka Sundin trilogia muodostaa vahvan sidosteisen suhteen dekkarin lajin perinteisiin muotoihin. Se käy jatkuvaa metatason keskustelua niissä vaikuttavien piirteiden kanssa, sekä näitä piirteitä toteuttaen että niitä parodioiden. Perinteisten dekkarimuotojen piirteet muodostuvat tutkimuksessa keskeiseksi tavaksi hahmottaa metafyyssisen dekkarin lajirepertoaarin olemusta. *Svagh*t sisällyttää itseensä joitakin suoria viittauksia lajin aikaisempiin teoksiin, kuten Poen sekä Doyle'n mysteerikertomuksiin, mutta monilta osin parodinen suhde perinteisiin konventioihin muodostuu tekstin implisiittisissä rakenteissa. Suorien ja implisiittisten viittaussuhteiden tunnistaminen avaa ja syventää teoksesta tehtäviä tulkintoja, mutta vaatii myös lukijalta huomattavaa lajikompetenssia. Vaikka geneeristen intertekstuaalisten suhteiden tarkastelu on merkittävää kaikessa lajitutkimuksessa, nousee se mielestäni erityisen tärkeäksi niiden alalajien tulkinnessa, jotka rakentavat parodista suhdetta omaan lajiinsa.

Tutkielman johdannossa esitin seitsemän keskeisen metafyyssisen dekkarin motiivin piirrejoukon, joka on seuraava: 1) tehtävässään epäonnistunut etsivähahmo, 2) maailma, kaupunki tai teksti labyrinttina, 3) *mise en abyme*, 4) johtolankojen epäselvyys, merkityksettömyys tai liiallinen merkityksellisyys, 5) kaksoisolento ja varastettu identiteetti, 6) tutkinnan tuhoon tuomittu luonne ja selkeän loppuratkaisun puuttuminen sekä 7) suljettu huone. Tutkimuksessani tarkastelin näiden esiintymistä omassa kohdeteoksessani ja osoitin, kuinka trilogia toteuttaa kaikkia näitä sisällöllisiä piirteitä tunnistettavasti, mutta omalla tavallaan varioiden. Keskeisimmäksi piirteeksi mainituista motiiveista nousee lopulta loppuratkaisun eli narratiivisen sulkeuman puuttuminen. Se on piirre, johon monet muut motiivit lopulta palautuvat ja joka nojaa alalajin sisällä vaikuttavaan negatiivisen hermeneuttiseen agendaan. Esimerkiksi johtolankojen liiallinen merkitys tai merkitykset viittaavat siihen, etteivät johtolangat kykene johtamaan yhteen merkitykseen – nimittäin ratkaisuun. Tehtävässään epäonnistunut etsivähahmo taas on pääosin epäonnistunut, jos ei onnistu ratkaisemaan tapausta. Myös labyrintit problematisoivat loppuratkaisun löytymistä. Metafyyssiset dekkarit esittävät labyrintin muodon, jossa ei ole keskustaa eikä ulospääsyä, vaan joka on haarautuvissa poluissaan ääretön, rihmastollinen rakenne. *Svagheta* edustava, tämän luvun alussa esitetty kertomus määrittyy suurilta osin alalajin vastahakoisuudesta tarjota selkeää ja absoluuttista loppuratkaisua.

Teoksessani korostuu selkeästi myös metafyyssiselle dekkarille ominainen metafiktiivisyys. Kuten teorialuvussa esitin, metafiktiivisyyttä voi olla haastavaa nähdä juuri metafyyssiselle dekkarille ominaisena erityispiirteenä, sillä myös dekkarin perinteisten muotojen katsotaan usein toteuttavan lajiin kohdistuvaa itsetietoista kommentaaria. Analyysissäni tarkastelemani Edgar Allan Poen ensimmäinen mysteerikertomus ”Rue Morguen murhat” on tästä hyvä esimerkki. *Svagheta* kautta olen kuitenkin tarkastellut metafyyssiselle dekkarille ominaista metafiktiivisyyttä, ja mielestäni sitä määrittää ainakin kolme keskeistä ominaisuutta. Ensimmäinen näistä on se, että metafyyssinen dekkari ei tiedosta ainoastaan omaa fiktiivistä olemustaan vaan se tiedostaa oman olemuksensa erityisesti dekkarin lajin edustajana. Alalajin itsetietoinen narratiivi palautuu siis generiseen parodisuuteen. Osoittamalla itsetietoisuutensa lajistaan teos kykenee myös luomaan kontrastia lajissa vaikuttaviin perinteisiin konventioihin sekä horjuttamaan niitä. Toinen ominaisuus on se, että metafiktiivisyys laajenee yksittäisiä huomautuksia pidemmälle ja se määrittelee sitä, miten

koko teos rakentaa itseään. Kolmas on se, että metafiktiivisyys toimii kerronnan tasolla. Tämä tarkoittaa sitä, että teoksen kerronta kommentoi aktiivisesti omaa tekstuaalista olemustaan, eikä metafiktiivisyys ole esimerkiksi vain sisäänrakennetuissa rakenteissa vaikuttava elementti. Merkittäväksi metafiktiiviseksi rakenteeksi *Svagnetissa* nousee suljetun huoneen topokseen yhdistyvä metafiktiivinen peilirakenne, *mise en abyme*, joka toteuttaa omalta mainittua kolmea ominaisuutta. Metafyysisen dekkarin tutkimus on siis myös hyvä työkalu ymmärtää metafiktion erilaisia muotoja.

Kohdeteoksessa metafyysisyys näyttäytyy etenkin siten, että teoksen mysteeriä rakentavat osatekijät vaikuttavat suurilta osin fyysisen todellisuuden ulkopuolisessa maailmassa. Tämän mahdollistaa se, että teos nostaa keskiöönä dissosiativisesta identiteettihäiriöstä kärsivän hahmon, Victorian. Teos muodostaa todellisuudesta sellaisen, jota niin Victorian, lukijan kuin etsivänkin on vaikea ymmärtää tai määritellä objektiivisesti. Mielestäni voidaan myös katsoa, että alalajin metafyysisyys yhdistyy sen lajitutkimukselliseen tarkasteluun. Metafyysisen dekkarin sidosteinen suhde perinteisen dekkarin konventioihin merkitsee sitä, että sen tutkiminen on vahvasti yhteydessä myös koko lajin *olemassaolon* tutkintaan. Alalajin tutkimus kääntää tässä mielessä katseensa myös lajin perinteisiä muotoja kohtaan ja tarkastelee niissä vaikuttavia piirteitä uudessa valossa. Koko lajia voidaan tällöin määritellä uudelleen katsomalla sen näennäisesti kaavamaisista sekä yllätyksetöntä olemusta syvemmälle.

Metafyysisen dekkarin edustajana *Svagnetista* muodostuu myös kokonaisuus, joka ilmentää erilaisia postmodernistisia diskursseja. Teoksen sisällä eheästä ja loogisesta etsivähahmosta muodostuu pirstaleinen postmoderni subjekti, maailmasta ja sen objekteista muuttuu jälkistrukturalistista agendaa välittäviä rihmastoja, ja henkilöahmot muistuttavat intertekstuaalisessa kylläisyydessään enemmän simulacrumeja kuin ihmisiä. Oma kohdeteokseni on hyvä osoitus siitä, kuinka alalaji muuntaa perinteisen dekkarin konventioita enemmän omaan postmodernistiseen agendaansa sopiviksi. Kohdeteokseeni yhdistyvät monet postmodernistiset diskurssit osoittavat toisaalta myös sen kuinka metafyysisistä dekkareista muodostuu yhtä pirstaleisia sekä hallitsemattomia kokonaisuuksia kuin postmodernismista itsestään. Näin ne muodostavat ikään kuin kuvan kulttuuristaan.

Sundin trilogian postmodernistiset ilmaisutavat näkyvät myös sen yhteyksissä muihin alalajinsa edustajiin. Olen osoittanut, kuinka *Svaghet* toteuttaa ajoittain jopa hämmästyttävän samankaltaista tematiikkaa suhteessa esimerkiksi postmodernin kokeellisen fiktion teosten, kuten Jorge Luis Borgesin sekä Vladimir Nabokovin tuotannon kanssa. Teoksien välillä vaikuttavien samankaltaisuuksien sekä yhteisten motiivien tunnistaminen vahvistaa kohdeteokseni kuulumista metafysisen dekkarin alalajiin. Geneeristen suhteiden tarkastelu mainittuihin teoksiin avaa myös kohdeteokseni tulkintaa jälleen uudella tavalla. Yhteydet toisiin alalajin teoksiin näyttäytyvät yllätyksellisenä pääosin siksi, että toisin kuin edellä mainittuja teoksia, *Svaghetia* ei ole luokiteltu kokeelliseksi fiktioksi vaan genrefiktioksi, jonka kaltaisena sitä on markkinoitu sekä tarkasteltu tutkimuksen ulkopuolisissa diskursseissa. Kohdeteokseni asettuminen metafysisen dekkarin edustajaksi osoittaa siis osaltaan sen, kuinka ulkoisesti hyvin erilaisen luokittelun sekä statuksen omaavissa teoksissa saattaakin vaikuttaa hyvin samankaltaisia esitystapoja. Genrefiktion edustajia ei siis mielestäni tule jatkossakaan erottaa muun kaunokirjallisuuden tutkimuksesta tai ohittaa esimerkiksi tulkinnalliselta arvoltaan vähäisempänä kuin muitakaan kirjallisuudessa vaikuttavia teoksia.

Tutkimuksessa tarkastelin myös Sundin trilogiassa vaikuttavaa visuaalista erityispiirrettä, Kråkflickanin kannessa eli peritekstissä esiintyvää mukaelmaa Carl Larssonin taideteoksesta. Metafysisen dekkarin tulkintakehyksen kautta osoitin, kuinka mukaelma parodioi niin Larssonin tuotantoa kuin myös dekkarifiktiossa vaikuttavia idyllisiä tiloja. Kannen kuvan tuominen mukaan analyysiin osoitti sen, kuinka lajitutkimuksellinen näkökulma voi avata yllättävienkin taideteosten suhdetta kirjallisuuden lajeihin sekä niissä vaikuttaviin konventioihin. Se osoitti myös sen, kuinka *Svaghet* ei teoksena kohdista parodiaansa vain dekkarin lajiin, vaan myös muihin kulttuurissa vaikuttaviin representaatioihin. Teoksessa vaikuttava monimuotoinen tekstienvälisyys sekä parodisuus viestii Sundin teosten tulkinnallisesta rikkaudesta sekä potentiaalista laajemmalle jatkotutkimukselle. Kohdeteokseni onkin niin monimuotoinen kokonaisuus, että sen tyhjentävä analysointi metafysisen dekkarin tutkimuksen näkökulmasta vaatii omaa tutkimustani huomattavasti laajempaa tarkastelua. Tutkielman rajallisuuden vuoksi jouduin jättämään pois esimerkiksi *Hungereldenin* ja *Pythians anvisningarin* kansissa esiintyvät kuvat, jotka ovat myös Carl Larssonin maalauksista tehtyjä mukaelmia. Tutkimuksestani rajautui pois myös useita henkilöihahmoja sekä tarinalinjoja. Jeanetten ja Victorian lisäksi teoksessa yksi keskeinen



henkilöhahmo on esimerkiksi nuorten poikien sarjamurhien takana oleva Viggo Dürer, jonka analysointia sivusin vain lyhyesti, sekä Victorian lapsuudessa adoptioon annettu tytär Madeleine, jonka käsittelyn jouduin rajaamaan kokonaan pois.

*Svaghetin* jälkeen kirjailijoiden tuotanto on myös laajentunut ja pseudonyymien alla onkin julkaistu kolme muuta yksittäistä teosta, jotka ovat nimeltään *Glaskroppar* (2014), *Dockliv* (2019) ja *Otid* (2022). Mainituissa teoksissa on myös elementtejä, jotka voisivat viitata niiden asettumisesta metafysisen dekkarin alalajin piiriin. Esimerkiksi romaanissa *Glaskroppar* (2014) Tukholman poliisilaitosta ravistelee nuorten itsemurha-aalto, jonka aiheuttajana toimivat Nälkä-nimisen yhtyeen synkkä musiikki sekä lyriikat. Kyseinen tematiikka vihjaa, että myös kyseisessä teoksessa rikokset ovat kohdeteokseni tapaan konkreetian sijasta yhteydessä jollain tavalla fiktiivisiin todellisuuksiin sekä tekstuaalisiin maailmoihin. Tämä tutkimus on siis toivottavasti vain alku sille, että kirjailijoiden teoksia tuodaan osaksi tutkimuksellista kenttää, jossa niiden esiintyminen on ollut tähän päivään asti melkein olematonta.

Metafyysisen dekkarin alalaji on selvä osoitus siitä, että dekkarin laji on alkanut merkittäväällä tavalla erottautumaan omasta kaavamaisuudestaan sekä muuntamaan itseään radikaalisti sisältä päin. Se on tekstimuoto, joka osoittaa esimerkillisellä tavalla sen, kuinka historialliset lajit muuntautuvat ja liikkuvat kauas alkuperäisistä muodoistaan, kääntyen ehkä jollain tapaa jopa itseään ja omia premissejään vastaan. Samalla metafysisen dekkarin tutkimus herättää myös kysymyksen siitä, mikä on seuraava dekkarikirjallisuuden vaihe ja millaisiksi lajin edustajat parodisuudessaan ja itsetietoisuudessaan muuntautuvat, tai ovat kenties jo muuntautuneet? Miltä erilaiset rikokset näyttävät dekkarikirjallisuuden silmin, kun esimerkiksi postmodernistisesta kulttuurin kuvauksesta siirrytään kuvaamaan vakiintuneemmin esimerkiksi uusvilpitöntä tai totuudenjälkeistä aikaa, joka on mahdollisesti vielä enemmän pirstaloitunutta, täynnä uusia potentiaalisia merkityksettömyyden muotoja? Aina on mahdollista, että laji palaa esimerkiksi omasta uudistumisestaan väsyneenä toteuttamaan orjallisesti omia perinteisiä muotojaan ja niiden konventioita. Aika näyttää.

## Lähteet

### Kohdeteokset:

Sund, Erik Axl 2010. *Kråkflickan* [=KF]. Tukholma: Ordupplaget.

Sund, Erik Axl 2011. *Hungerelden* [=HE]. Tukholma: Ordupplaget

Sund, Erik Axl 2012. *Pythians anvisningar* [=PA]. Tukholma: Ordupplaget.

### Muu kaunokirjallisuus:

Auster, Paul 2018. *New York -trilogia. (The New York Trilogy, 1987.)* Suom. Jukka Jääskeläinen & Jukka Sirola. Helsinki: Tammi.

Borges, Jorge Luis 1993. Haarautuvien polkujen puutarha. (*El jardín de senderos que se bifurcan, 1941.*) *Haarautuvien polkujen puutarha.* Suom. Matti Rossi. Juva: WSOY, 27–39.

Christie, Agatha 2004 (1940). *Eikä yksikään pelastunut. (And then there were none, 1939.)* Suom. Helka Varho. Juva: WSOY.

Doyle, Arthur Conan 2010. Kuningas ja laulajatar. (A Scandal in Bohemia, 1891.). *Sherlock Holmes: Kootut kertomukset.* Suom. Jaakko Anhava. Helsinki: Teos, 17–40.

Eco, Umberto 1983. *Ruusun nimi. (Il nome della rosa, 1980.)* Suom. Aira Buffa. Juva: WSOY.

Modiano, Patrick 2014. *Hämärien puotien kuja. (Rue des Boutiques Obscures, 1978.)* Suom. Jorma Kapari. Helsinki: WSOY.

Murakami, Haruki 2009. *Kafka rannalla. (Umibe no Kafuka, 2002.)* Suom. Juhani Lindholm. Helsinki: Tammi.

Nabokov, Vladimir 1968. *Silmä. (Созлядамай, 1930.)* Suom. Juhani Jaskari. Jyväskylä: Gummerus.

Poe, Edgar Allan 1975. "Rue Morguen murhat" [=RMM]. (The Murders in the Rue Morgue, 1841.) Suom. Paavo Lehtonen. *Rue Morguen murhat ja muita kertomuksia.* Porvoo: WSOY.

Vesaas, Tarjei 1964. *Jäälinna. (Is-slottet 1963.)* Suom. Katri Ingman-Palola. Porvoo: WSOY.

**Lehtiartikkelit**

Flood, Alison 2016. The Crow Girl by Erik Axl Sund review – relentlessly disturbing. *The Guardian*, 26.4.2016.

Honkanen, Anne 2014. Ovatko tässä Stieg Larssonin manttelinperijät? *Etelä-Suomen Sanomat*, 25.4.2014.

Lawson, Mark 2016. The Crow Girl by Erik Axl Sund review – The Swedish Crime thriller tipped to make a killing. *The Guardian*, 8.4.2016.

Percy, Benjamin 2016. A Serial Killer Stalks Stockholm in This Creepy Nordic Noir.” *The New York Times*, 27.7.2016.

Storer Clark, Susan 2016. An Interview with Erik Axl Sund. *Washington Independent Review of Books*, 12.7.2016.

Toiskallio, Kaisu-Maria 2014. Varistyttö-trilogia syntyi rankan kirjoitusprosessin tuloksena. *Helsingin kirjamessejen messulehti*, 23.9.2014.

Wennberg, Anders 2011. Sopar Banan med Stieg Larsson! *Gefle Dagblad*, 25.5.2011.

**Tutkimuskirjallisuus:**

Arvas, Paula & Voitto Ruuhonen 2016. *Alussa oli murha: Johtolankoja rikoskirjallisuuteen*. Helsinki: Gaudeamus.

Baudrillard, Jean 1994 (1983). *Simulacra and simulation*. (*Simulacres et Simulation*, 1981.) Kääntänyt Sheila Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Bernstein, Stephen 1999. "The Question Is the Story Itself": Postmodernism and Intertextuality in Auster's New York Trilogy. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 134-153.

Björninen, Samuli, Elise Kraatila, Markus Laukkanen, Valtteri Leinonen, Mikko Mäntyniemi, Matias Nurminen & Janica Oke 2021. Johdanto: Kertomus postmodernismin jälkeen. *Kertomus postmodernismin jälkeen*. Toim. Samuli Björninen. Helsinki: SKS, 13–42.

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

Botta, Anna 1999. Detecting Identity in Time and Space: Modiano's Rue des Boutiques Obscures and Tabucchi's Il Filo dell'orizzonte. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 217-230.

Brax, Klaus 2003. *The Poetics of Mystery: Genre, Representation and Narrative ethics in John Fowles's historical fiction*. Akateeminen väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Brax, Klaus 2008. Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS, 117–139.

Brax, Klaus 2017. *Unhoon jääneiden huuto: Kolme tutkielmaa postmodernista historiallisesta romaanista*. Helsinki: Avain.

Camus, Albert 1963 (1962). Sisyfoksen myytti. (Le Mythe de Sisyphe, 1942.) *Esseitä: Valikoima*. Suom. Leena Löfstedt. Helsinki: Otava.

Castrén, Paavo & Leena Pietilä-Castrén 2000. *Antiikin käsikirja*. Helsinki: Otava.

Cawelti, John G. 1976. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Chandler, Daniel 2007 (2002). *Semiotics the basics*. Oxford: Routledge.

Cook, Michael 2011. *Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Derrida, Jacques 1978. *Writing and difference*. (L'écriture et la difference, 1967.) Kääntänyt Alan Bass. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

Derrida, Jacques 1986 (1977). Esipuhe: Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok. *The Wolf Man's Magic Word*. (Cryptonymie: Le verbiere de L'homme aux, 1976.) Nicolas Abraham & Maria Torok. Kääntänyt Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dällenbach, Lucien 1989. *The Mirror in the Text*. Chicago: University of Chicago Press.

Eco, Umberto 1985. *Reflections on the Name of the Rose*. (*Postille a Il nome della rosa*, 1893.) Kääntänyt William Weaver. Lontoo: Secker & Warburg.

Ewert, Jeanne C. 1999. A Thousand Other Mysteries: Metaphysical Detection, Ontological Quests. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 179-198.

Fatima, Zohra 2016. Humor, Satire and Verbal Parody in the Hitchhiker's Guide to the Galaxy: A Relevance Theoretic Approach. *NUML Journal of Critical Inquiry*, 14(2), 38-VII.

Forshaw, Barry 2012. *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction*. Lontoo: Palgrave Macmillan.

Fowler, Alastair 1985 (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.

Freud, Sigmund 2006. Erään hysteria-analyysin katkelma. "Dora". (Bruchstücke einer Hysterie-Analyse, 1905). *Tapauskertomukset*. Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos, 415–535.

Genette, Gerard 1988. *Narrative Discourse Revisited*. (*Nouveau discours du récit*, 1983.) Kääntänyt Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Genette, Gerard 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. (*Seuils*, 1987.) Kääntänyt Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, Gerard 2018 (1997). *Palimpsests: literature in the second degree*. (*La littérature au second degré*, 1982.) Kääntänyt Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.

Guillén, Claudio 2015 (1971). *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.

Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Hallila, Mika 2004. Mitä metafiktio reflektoi? Metafiktio ja sen suhde traditioon. *Katkos ja kytkös: modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä & Annika Waenerberg. Helsinki: SKS, 207–219.

Hantke, Steffen 2007. Postmodernism and Genre Fiction as Deferred Action: Haruki Murakami and the Noir Tradition. *Critique*, 49(1), 3-24.

Haycraft, Howard 1974 (1941). *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York: Biblio and Tannen.

Heffernan, James A.W. 1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.

Hellgren, Per 2019. *Swedish Marxist Noir: The dark Wave of Crime Writers and the Influence of Raymond Chandler*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.

Hoffmann, Gerhard 2005. *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Boston: BRILL.

Holquist, Michael 1971. Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction. *New literary history* 3(1), 135-156.

Horsley, Lee 2005. *Twentieth-century crime fiction*. Oxford: Oxford University Press.

Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Huber, Irmtraud 2014. *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Hutcheon, Linda 1988. *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Lontoo: Routledge.

Hutcheon, Linda 1989. Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Toim. Patrick O'Donnell & Robert Con Davis. Baltimore: John Hopkins University Press, 3-32.

Hutcheon, Linda 2000 (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press.

Hutcheon, Linda 2013 (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Irwin, John T. 1999. Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 27-54.

Isomaa, Saija 2009. *Heräämisten poetiikkaa: lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset*. Helsinki: SKS.

Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Juti, Riku 2013. *Tiedon filosofia antiikista nykyaikaan*. Helsinki: Gaudeamus.

Korkman Petter & Mikko Yrjönsuuri 1998. *Filosofian historian kehityslinjoja*. Helsinki: Gaudeamus.

Kraatila, Elise 2021. Suuren kertomuksen paluu? Spekulaatiivinen metanarratiivi ja menneisyyden rakentaminen Kazuo Ishiguron fantasiaromaanissa Haudattu jättiläinen. *Kertomus postmodernismin jälkeen*. Toim. Samuli Björninen. Helsinki: SKS, 44–75.

Kukkonen, Karin 2013. *Contemporary Comics Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Kyllönen, Vesa 2010. *Kiinteä piste maailmankaikkeudessa: Umberto Eco ja tulkinnan politiikkaa*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kyllönen, Vesa 2017. Maksimalistinen Aivokartta. Metafyysinen salapoliisikertomus Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaanin* tiedollisena työkaluna. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2016 (1), 24–38.

Kyllönen, Vesa 2018. *The Behemoth and The Sleuth: Metaphysics of the Contemporary Encyclopedic Novel*. Akateeminen väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Laakkonen, Salla 2006. *Amatöörit tutkimusten hämärillä poluilla: henkilöt, miljöö ja intuitio 1940-luvun suomenkielisissä salapoliisiromaanisarjoissa*. Akateeminen väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.

Lappalainen, Päivi 2002. Kun dekkareista tuli hovikelpoisia. *Kurittomat kuvitelmat: Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Turku: Turun yliopisto, 125–150.

Larsson, Elina 2011. *Kotikuvauksen ideaalisuus Carl Larssonin teoksessa Ett hem (1899)*. Akateeminen väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

Lauerma, Hannu 2021. Dissosiaatiohäiriöt. *Psykiatria*. Toim. Jouko Lönnqvist, Mauri Marttunen, Markus Henriksson, Timo Partonen & Veikko Aalberg. Kustannus Oy Duodecim, Oppiportin verkkoaineisto.

Lehtimäki, Markku 2009. Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 28–48.

Lutwack, Leonard 1994. *Birds in Literature*. Gainesville: University Press of Florida.

Lyotard, Jean-Francois 1985. *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. (*La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, 1979.) Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

Lyytikäinen, Pirjo 2005. Esipuhe: Lajit kirjallisuudessa. *Lajit yli rajojen: Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 7–23.

Mahlamäki, Pirkko 1994. Maaseutu suomalaisen dekkarin silmin: Idylli uhattuna? *Murhaava miljöö: tutkielmia dekkarikirjallisuuden ympäristökuvauksista*. Turku: Turun yliopisto.

Malmio, Kristiina 2005. Katse peiliin ja peilin taakse: Muutamia kysymyksiä ja näkökulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN*, 2005 (1), 59–70

Marcus, Steven 1985 (1975). Freud and Dora: Story, History, Case History. *In Dora's case. Freud-Hysteria-Feminism*. Toim. Charles Bernheimer & Claire Kahane. New York: Columbia University Press, 44–56.

McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

McHale, Brian 2006. Cognition En Abyme: Models, Manuals, Maps. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 4(2), 175–189.

Meretoja, Hanna 2014. *The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Houndmills: Palgrave Macmillan

Merivale, Patricia & Susan Elizabeth Sweeney 1999. The Games Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1–24.



Merivale, Patricia 1999. Gumshoe Gothics: Poe's "The Man of the Crowd" and His Followers. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 101-116.

Merivale, Patricia 2010. Postmodern and Metaphysical Detection. *A Companion to Crime Fiction*. Toim. Charles J. Rzepka & Lee Horsley. Oxford: Wiley-Blackwell.

Messent, Peter 2012. *The Crime Fiction Handbook*. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Nealon, Jeffrey T. 1999. Work of the Detective, Work of the Writer: Auster's City of Glass. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 117-133.

Nicol, Bran 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nummi, Jyrki 1985. Parodian poetiikkaa. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Toim. Anna Makkonen & Touko Siltala. Helsinki: SKS, 51–66.

Peacock, Steven 2015. *Swedish crime fiction: novel, film, television*. Manchester: Manchester University Press.

Perttula, Irma 2010. *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa: Neljä tapaustutkimusta*. Helsinki: SKS.

Plain, Gill 2001. *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality, and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Poore, Benjamin 2017. The Trickster, Remixed: Sherlock Holmes as Master of Disguise. *Sherlock Holmes in Context*. Toim. Sam Naidu. Lontoo: Palgrave Macmillan, 83–100.

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

Pyrhönen, Heta 1999. *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: University of Toronto Press.

Rea, Michael 2020 (2014). *Metaphysics*. Lontoo: Routledge.

Ricœur, Paul 1970. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. (De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud, 1965.) Kääntänyt Denis Savage. New Haven: Yale University Press.

Ruohonen, Voitto 2005. *Paha meidän kanssamme. Matti Yrjänä Joensuun romaanien yhteiskuntakuvasta*. Helsinki: Otava.

Saariluoma, Liisa 1992. *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.

Samola, Hanna 2016. *Siniparran bordelli: dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin*. Akateeminen väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.

Sevänen, Erkki 2008. Introduction. On the Study of Metafiction and Metaliterary Phenomena. *Metaliterary Layers in Finnish Literature*. Toim. Samuli Hägg, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Helsinki: SKS, 9–25.

Sheehan, Paul & Lauren Alice 2017. Labyrinths of Uncertainty: True Detective and the Metaphysics of Investigation. *Clues* 35 (2), 28–39.

Shiloh, Ilana 2011. *The Double, the Labyrinth, and the Locked Room: Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*. New York: Peter Lang.

Spanos, William V. 1972. The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination. *Boundary 2* 1(1), 147-168.

Strecher, Matthew Carl 2014. *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sweeney, Suzan Elizabeth 1990. Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory, and Self-Reflexivity. *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Toim. Ronald G. Walker & June M. Frazer. Macomb: Western Illinois University, 1-14.

Sweeney, Suzan Elizabeth 1999. "Subject-Cases" and "Book-Cases": Impostures and Forgeries from Poe to Auster. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Toim. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 247- 269.

Tahko, Tuomas E. 2012. *Aristotelian Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Todorov, Tzvetan 1977. *The Poetics of Prose*. (*La Poétique de la prose*, 1971.) Kääntänyt Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.

Tyers, Rhys William 2019. The Labyrinth and the Non-Solution: Murakami's *A Wild Sheep Chase* and the Metaphysical Detective. *Manusya: Journal of Humanities* 22(1), 76–89.

Töttö, Pertti 1997. *Pirallinen positivismi: Kysymyksiä laadulliselle tutkimukselle*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Waugh, Patricia 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.

Westerståhl Stenport, Anna 2010. The Mind and Nature of Locked Rooms: Tarjei Vesaas's Novel 'The Ice Palace' and Metaphysical Crime Fiction. *Studies in the novel* 42(3), 305-320.

Wyatt, Neal, and Joyce G. Saricks 2018. *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*. Chicago: ALA Editions.