

TAMPEREEN YLIOPISTO

Erkki Hipponen

MURHAAVA KAKSOISOLENTO

Päähenkilön rakentuminen ja päämäärä Patricia Highsmithin romaanissa
The Talented Mr Ripley

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2008

Sisällys

1. Johdanto	
1.1 Tutkimusongelmia, käsitteitä, teoriaa	1
1.2 <i>The Talented Mr Ripley</i> rikosromaanina	5
2. Narratologista analyysia	
2.1 Teoreettisia lähtökohtia	
2.1.1 Kertoja ja henkilö	10
2.1.2 Vapaa epäsuora esitys	13
2.2 Analyysi	
2.2.1 Aloitus	16
2.2.2 Ensimmäinen murha	22
2.2.3 Toinen murha ja kolmas murha	27
2.2.4 Palermo ja Venetsia	30
2.2.5 Kirjeet	39
2.2.6 Lopetus	44
3. Kaksoisolento	
3.1 Doppelgänger, double, kaksoisolento	48
3.2 Romanttinen olento	50
3.3 Myyttinen olento	53
3.4 Sosiaalinen olento	56
3.5 Grand tour	60
3.6 Hamlet ja Tom	67
4. Päätelmiä	72

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
HIPPONEN, Erkki:

MURHAAVA KAKSOISOLENTO
Päähenkilön rakentuminen ja päämäärä Patricia
Highsmithin romaanissa *The Talented Mr Ripley*

Pro gradu -tutkielma, 77 s.
Yleinen kirjallisuustiede
Lokakuu 2008

Käsittelen tutkielmassani päähenkilön rakentumista teoksen kerronnassa ja hänen päätymistään kaksoisolennon rooliin rikosromaaniteorian, narratologian, kaksoisolentotematiikan sekä lomailun kritiikin pohjalta.

Romaanin ekstradiegeettinen kertoja esittelee päähenkilön tajunnan prosesseja - mielteitä, havaintoja, ajatuksia - näennäisen puolueettomasti läpi romaanin kerronnan, kun taas muita henkilöitä hän kuvaa ainoastaan heidän ulkoisen olemuksensa ja dialogin avulla. Romaanitekstiin upotetut kirjeet ovat ainoat jaksot, jotka sisältävät sisäiskertojan, mutta ekstradiegeettinen kertoja pyrkii puuttumaan myös niiden välittymiseen lukijalle. Kertoja viivyttää ja panttaa tietoa rikosromaanille ominaista jännitystä rakentaakseen. Hän myös esittää vapaan epäsuoran esityksen jaksoissa ulkomaailman tapahtumia päähenkilön havaintoina, jotka voivat osoittautua virheellisiksi, ja johtaa näin lukijaa harhaan tai tarkoitushakuisesti haluamaansa suuntaan. Tom Ripley toimii kuin tarinankertoja rakentamalla omia fantasiaitaan, tosin kertojan välittämän vapaan epäsuoran esityksen sisällä, mikä tuo realistiseen kerrontaan epävarmuustekijöitä ja haastaa arvioimaan kerrontaa. Kertojan ja päähenkilön äänet sekoittuvat vapaassa epäsuorassa esityksessä vain kohtauksissa, joissa päähenkilö astuu yhteiskunnan normiston ja moraalikoodiston ulkopuolelle murhaamalla, jolloin kielen irtoaminen tarkemmin määrittelemättömään tilaan vastaa henkilön tilannetta. Romaanin loppuratkaisussa, jossa syyllinen vapautuu kaikista epäilyistä, sekä kertoja että sisäistekijä antavat hyväksyntänsä päähenkilön henkiseen kasvulle ja hänen sovinnaisista ratkaisuista vapaalle toiminnalleen.

Kaksoisolenno on sellaisenaan kirjallinen ja mytologinen motiivi, joka antaa lisämahdollisuuksia kaunokirjallisen tekstin jännitteiden rakentamiseen. Tulkinta tarjoutuu lukijalle päähenkilön tajunnansisältöä esittelevän kerrontatilanteen ansiosta. Näkemykseni Tom Ripleyyn toiminnasta hänen myyttien tasolla mieltämässään romanttisessa kaksoisolennon roolissa on kaksinainen: varjo valtaa murhaamalla isäntänsä elintilan ja toisaalta vääryydellä asemastaan syrjäytetty yksinäinen orpo ottaa takaisin asemansa sitä latteasti toteuttaneelta henkilöltä. Ripleyyn näkökulmasta kaksioisolennon surmaaminen ei edusta oman psyykkisen rakenteen vaurioittamista, vaan murtautumista uuteen autenttisempaan elämään. Toiminta toisena henkilönä myös esittää yhteiskunnallisen aseman sosiaalisena roolina, jolla on tietyt muodolliset vaatimukset. Tom on valtaamaansa rooliin liittyvän mielikuvan kaksoisolenno. Hän sisäistää omaksumansa ylimyksellisen aseman Euroopan matkallaan historiallista grand tour -perinnettä toteuttaen pyrkien irti arjen säännönmukaisuudesta edistämään yksilöllistä sivistymistä, toisin kuin romaanin kevyesti lomailevat yläluokkaiset amerikkalaiset. Mielikuvissaan Tom Ripley on saanut käskyn kostaa edesmenneen isänsä mustamaalaaminen ja nousta hänelle kuuluvaan ylempään yhteiskunnan sfääriin, minkä tulkitsen Hamlet -teeman toisinnoksi. Tässä versiossa sankari ei sorru kathartisesti, vaan voittaa taistelunsa.

Avainsanoja: Henkilöhahmon rakentuminen, vapaa epäsuora esitys, kertoja, narratologia, kaksoisolenno, loma, grand tour, Hamlet, rikosromaan

1. Johdanto

1.1 Tutkimusongelmia, käsitteitä, teoriaa

Tarkoitukseni on tässä tutkielmassa käsitellä Patricia Highsmithin *The Talented Mr Ripley* -romaanin päähenkilön rakentumista teoksen kerronnassa ja hänen päätymistään kaksoisolennon rooliin. Tämä henkilö on poikkeuksellinen yhdistelmä rikosromaanin häikäilemättömästi toimivaa murhaajaa ja yleisiin henkilökohtaisiin päämääriin pyrkivää kirkasotsaista myyttistä sankaria. Minua on kiinnostanut se, kuka tai mikä Tom Ripley on, miten kertoja hänen toimintansa ja ajatusmaailmansa romaanin kerronnassa välittää lukijalle, sekä mihin hän pyrkii tekemällä murhia ja elämällä kaksoiselämää. Kuvaan ja erittelen päähenkilössä tapahtuvaa muutosta epävarmasta pikkurikollisesta korkeissa sosiaalisissa sfääreissä viihtyväksi itsetietoiseksi moderniksi ylimykseksi ensin narratologisen analyysin avulla ja sitten kaksoisoleentoteeman näkökulmasta.

Analysoin Highsmithin romaania tutkielmani toisessa luvussa narratologian keinoin. Olen valinnut romaanista kahdeksan keskeistä jaksoa, joiden tarkastelussa erityisen kiinnostukseni kohteena ovat kertojan rooli suhteessa päähenkilöön sekä vapaan epäsuoran esityksen käyttö ja se miten näitä keinoja käytetään päähenkilön luonnekuvan rakentamisessa. Romaanin rakenteessa kiinnitän huomiota sen erikoiseen kerrontaratkaisuun, jossa kertoja ja päähenkilö esiintyvät hyvin tiukasti yhteen kiinnittyneinä. Kertoja kertoo keskeisestä henkilöstä, Tom Ripleystä, kaiken tämän sisimpiä tuntemuksia, ajatuksia ja havaintoja myöten, sen sijaan kaikkia muita teoksen henkilöitä hän suostuu kuvaamaan vain näiden ulkoisen olemuksen ja dialogiin osallistumisen kautta. Kertoja ei kommentoi tai ota muutenkaan eksplisiittisesti kantaa päähenkilön väkivaltaisiin tekoihin eikä myöskään hänen omalaatusimpiinkaan asenteisiinsa tai ajatuksiinsa, mutta tarpeen tullen ironisoi,

sympatisoi, karsii ja korostaa Tom Ripleyä kertomiaan asioita. Tätä kertojaa ei näin ollen voida pitää tyypillisenä kertomastaan tarinasta ulkopuolisena kaikkietietävänä kertojana, vaan tarkoitushakuisesti rakennettuna kerronnan välittäjänä, joka pyrkii huomaamattomasti manipuloimaan lukijan käsityksiä ja tunteita. Lukija pääsee seuraamaan laajasti päähenkilön sisäistä maailmaa juuri sellaisena kuin kertoja sen esittää. Kiinnitän tutkielmassani huomiota kertojan suhteeseen sisäistekijään nähden, sekä niihin harvoihin kertoihin kun kertoja astuu tavallista enemmän näkyville ironisoimaan tai sympatisoimaan päähenkilönsä toimia tai muilla keinoilla osoittamaan moraalisen hyväksyntänsä, paheksuntansa tai ambivalentin asenteensa.

Vapaa epäsuora esitys on jatkuvassa käytössä Tom Ripley'n sisäisen maailman kuvauksessa, missä henkilön ajattelu, havainnot ja mielikuvat välittyvät lukijan luettavaksi kertojan kielen välityksellä. Tämän kerrontatavan tuottavat siis yhdessä kahdelle eri kerronnan hierarkkiselle tasolle kuuluvat tahot: kertoja ja tälle alisteinen päähenkilö. Pidän kiinnostavana Tom Ripley'n luonteessa tapahtuvaa muutosta, joka ilmenee suhteen muuttumisena muihin henkilöihin sekä oman ilmaisun ja ajattelun muutoksena, jotka molemmat tulevat esille vapaan epäsuoran esityksen jaksoissa. Mäkelä muistuttaa, että meillä ei ole mitään erityistä diskurssia tajunnan sisäisten prosessien ilmaisemiseen, joten tähän tarkoitukseen on käytettävä kaikille yhteisiä kulttuurisia ja sosiaalisia kielen muotoja (Mäkelä 2003, 56). Tämän seurauksena henkilön ja fiktiivisen kirjallisuuden keinoin hänen tajunnanprosessinsa välittävän kertojan diskurssit eli 'äännet' eivät aina ole aivan selkeästi erotettavissa toisistaan, mikä saa aikaan mielenkiintoisia monitulkintaisia ilmauksia. Pyrin tuomaan esille näiden tapausten merkityksiä ja osoittamaan niiden käyttötarkoituksia romaanissa.

Käytännössä kertoja ja vapaa epäsuora esitys liittyvät yhteen monin eri tavoin, toimiihan kertoja joka tapauksessa tekstin sisäisenä kerronnan kaikkien piirteiden välittäjänä, joten kertojan ja vapaan epäsuoran esityksen esittäminen erillisinä prosesseina on vain yksi tapa käsitteellistää ja saattaa ymmärrettävään muotoon

fiktiivisen tekstin toimintatapaa. Tammi pitää oleellisena narratologian kaltaisen abstraktin mallin ja konkreettisen yksilöllisen tekstin välillä osoitettuja yhteyksiä. Kumpaakaan ei voida tutkia mielekkäästi ilman tämän käytännön yhteyden

ymmärtämistä. (Tammi 1992, 28.) Minunkaan tarkoitukseni ei ole pitäytyä pelkkään tekstin rakenteen ominaisuuksien osoittamiseen, vaikka pidän sitäkin sinänsä hyödyllisenä ja kiintoisaa tietoa tuottavana toimintana, vaan etenen tekstin rakenteesta sen tuottamien sisältöjen tulkintaan. Narratologinen analyysi sopii mielestäni erityisen hyvin Highsmithin viileän tarkasti ja kerrontansa keinot tiedostaen rakennetun teoksen erittelyyn.

Huolimatta siitä, että *The Talented Mr Ripley* (tästä eteenpäin lyhenteenä TMR) voidaan sijoittaa rikoskirjallisuuden lajityyppiin, sen päähenkilössä voidaan nähdä myös tietty romanttinen piirre, joka osittain irrottaa teoksen rikoskirjallisuuden lainalaisuuksista. Tom Ripley toteuttaa Euroopan halki kulkevalla murhien, väärännösten ja taloudellisen edun tavoittelun värittämällä matkallaan toista, henkilökohtaisten mielikuvien ja puolittain tiedostamattomien kaunan tunteiden tasolla liikkuvaa projektia, jonka kuluessa hän hankkii uuden identiteetin ja uuden yläluokkaisen aseman, minkä tulkitsen Tomin myyttien tasolla omaksumaksi kaksoisolennon rooliksi. Kaksoisolentona Tom pyrkii tekemään todeksi yksinäisen orvon ylevää fantasiaa mielestään itselleen kuuluvan korkeamman sosiaalisen ja kulttuurisen aseman takaisin valtaamisesta. Teeman abstrakti tulkinta Tom Ripleyyn tajunnassa on kaksinainen: toisaalta varjo, Tom Ripley, valtaa elintilan isännältään, Dickie Greenleafilta, murhaamalla tämän, toisaalta vääryydellä korkeasta asemastaan suistettu henkilö, Tom, ottaa takaisin hänelle kuuluvan statuksen sitä lattealla tavalla toteuttavalta henkilöltä, Dickielta. Kaksoisolentoa on sinänsä syytä käsitellä myyttinä, joka antaa kirjailijalle perusrealismia laajemmat toimintamahdollisuudet. Teeman sosiaaliset ulottuvuudet koskevat toisena henkilönä esiintymistä ja tämän tilanteen määräytymistä roolina, jolla on tietyt vaatimuksensa ja edellytyksensä. Toisena henkilönä toimiva ihminen uhkaa sosiaalista järjestystä

ylittämällä identiteettinsä rajat tai omaksumalla vieraan roolin ilman sen esittämiseen vaadittavia valtuuksia kuten Tom Ripley toistuvasti tekee. Tom asettuu "väärän kuninkaan" rooliin toteuttamaan valheellisesti ylempää sosiaalista asemaa. Highsmithin teoksen kaksoisolemtoteeman käsittely on mahdollista vapaan epäsuoran esityksen erittelyn ansiosta, sillä päähenkilön tajunnan prosesseina etenevä tulkinta hänen omasta murhasarjastaan ja hänen identiteettinsä muutos on mahdollista saada näin esille ja arvioitavaksi. Muut kertomuksen henkilöt eivät tule tietämään mitään Tomin tajunnassa syntyvistä ylevän korkealentoisista päämääristä.

Dickie Greenleaf, mies jonka Tom murhaa ja jonka identiteetin hän anastaa, viettää eräänlaista ylellistä loputonta lomaa italialaisessa merenrantakaupungissa. Huoleton lomailu Euroopassa esitetään Highsmithin romaanissa yläluokan elämäntavan metonymiana, joten erittelen Tomin kaksoisolemtopyrkimystä myös lomailun kritiikin avulla sekä historialliseen 'grand tour' -perinteeseen verraten. Loma edustaa irtautumista arkipäiväisestä työn rytmistä ja vapautumista arkielämän vaatimuksista. Dickie käyttää asemansa suoman vapauden lomailien haluamatta todella irtautua kulttuurinsa ja elämäntapansa edellytyksistä, Tom sen sijaan hakee syvempää muutosta suhteessa aiempaan kulttuuriseen olemiseensa. Katson, että Tom Ripley pyrkii toteuttamaan tiedostamattaan eurooppalaisen aristokratian kasvatuseriaatteisiin liittynyttä mannermaan kiertomatkaa, jonka aikana nuori ylimys kartutti kulttuurista ja sosiaalista pääomaansa tutustumalla länsimaisen kulttuurin keskeisiin paikkakuntiin: Pariisiin, Roomaan, Venetsiaan, Ateenaan.

Edesmenneen isän maineen puhdistaminen ja oman korkeamman aseman takaisin valtaaminen juonittelun ja väkivallan avulla viittaa *Hamlet* -teemaan. Sen pohjalta pohdin Tomin mielikuvissa syntyvää pyrkimystä saavuttaa mielestään itselleen kuuluva ja häneltä jossakin hämärässä varhaisessa elämänvaiheessa riistetty korkea taloudellinen ja sosiaalinen asema, mihin läheisesti liittyy ainakin Tomin tajunnassa Euroopan vanha kulttuuri. Tom käyttää mielikuviansa tasolla *Hamletia* tulkintakehyksenä sosiaaliselle ja taloudelliselle nousulle. Hänen pyrkimyksensä

sosiaaliseen kiipimiseen on siis luonteeltaan sankarillista, mutta tragedian lakien mukaista sortumista kertomuksen lopuksi ei tapahdu.

The Talented Mr Ripley -romaanin yhteyksiä rikosromaanin lajityyppiin ja sen asettamia edellytyksiä ja vaikutuksia teoksen kerrontaan esittelen seuraavassa alaluvussa.

1.2 *The Talented Mr Ripley* rikosromaanina

Highsmithin romaani ei yhdisty sellaisenaan mihinkään rikoskirjallisuuden kolmesta päälajityypistä. Sen kerrontatilanne, jossa murhaajan tajunnansisältöjä esitellään lukijalle koko kertomuksen mitalta, sekä hänen improvisoiva toimintatapansa asettavat ehtoja rikosjuonen toteutumiselle. Rikoskirjallisuuden perinteeseen tarinan yhdistävät jännityksen rakentaminen ja purkaminen väkivallan tai sen uhan esittämisellä ja rikollisen pyrkimys päätellä rikostutkijoiden ja muiden asianomaisten ajattelua epäilyistä vapautuakseen. Seuraavassa esitän rikoskirjallisuuden kolmen päägenren yhteyksiä ja eroja Highsmithin teokseen nähden.

Pyrhösen mukaan 'klassinen salapoliisiromaani' eli "whodunit" esittää tyypillisimmillään rikoksen, johtolankoja sen selvittämiseksi, epäiltyjen kuulustelun, sekä lopuksi syyllisen julkistamisen todisteineen. Loppuratkaisu paljastaa kertomuksen arvoituksellisen kokonaisidean ja tämän arvoituksen ratkaisun. Johtolankojen moniselitteinen ja osittainen esittäminen antaa lukijalle mahdollisuuden lukemisen kestäessä kilpailla salapoliisin kanssa rikoksen selvittämisessä arvioimalla henkilöiden toimintaa ja ajattelua. Rikos saa aikaan epätasapainon sellaisenaan harmoniseen yhteisöön, mutta rikoksen selvittäminen ja rikollisen vangitseminen taas palauttavat tämän harmonian. (Pyrhönen 1999, 21.) Syyllinen on *The Talented Mr Ripley* -romaanin lukijalle selvillä alusta lähtien, sillä

syyllisen suunnitteluja ja aggressiivisia mielteitä sekä lopullista murhien suorittamista seurataan nimenomaan murhamiehen näkökulmasta, joten lukija ei tarvitse johtolankojen ja päättelyjen vyyhtiä tapahtumien selvittämiseen rikoksen tapahduttua. Poliisit pyrkivät tutkimaan rikoksia, mutta heidän tekemisiään esitetään vain päähenkilön havaintoina ja päättelyinä. Tässä rikoskertomuksessa syyllinen ei jää kiinni, joten klassisen salapoliisiromaanin tasapainotilan palauttava loppuratkaisu ei toteudu.

Caweltin mukaan klassisen rikoskertomuksen etsivähahmo kuvataan usein aristokraattiseksi ja eksentriseksi älyllisesti ylivoimaiseksi hahmoksi, joka elää suuressa määrin jokapäiväisen elämän vaatimusten ulkopuolella. Pelottavilla älynlahjoillaan hän saattaisi paljastaa sellaisen henkilön salaisen syyllisyyden, johon lukija samastuu. Tästä syystä on lukijan kannalta rauhoittavaa, että rikostutkija on maailmasta vetäytynyt eksentrikko, jolla ei ole omakohtaista suhdetta ratkaistavaan rikokseen ja joka osoittaa siihen syylliseksi tietyn yksilön eikä hänen yhteisöään tai koko yhteiskuntaa. (Cawelti 1976, 95-96.) Tom Ripley elää kaikkien yhteiskuntaluokkien ulkopuolella aivan omassa pikku maailmassaan, mutta hän toimii murhiensa suhteen improvisoiden ja sattumien johdattamana. Vasta murhien jälkeen Tom aloittaa ylivoimaisen nopeaälyisen vastuun väistelyn. Tomin toiminta perustuu nimenomaan yhteiskunnallisen nousun tavoitteluun ja sosiaalisen osattomuuden synnyttämään kaunaan. Hänen rikosten peittelyn nimissä tekemänsä laittomuudet ja niiden aikomukset kohdistuvat henkilöihin, jotka ovat täysin syyttömiä ulkopuolisia. Ripley'n eksentrisen hahmo ei peitä näkyvistä yhteiskuntaa eikä suojele sympaattisiakaan henkilöitä.

Pyrhösen mukaan 'hard-boiled' -rikostarinoissa etsivältä edellytetään kykyä asettua rikollisen asemaan, jotta hän voisi saada kuvan siitä, miten tämä ajattelee ja toimii. Tämä mielikuvituksessa tapahtuva samastuminen auttaa ymmärtämään miksi ja miten rikos on tehty sekä miten syyllinen tietyissä olosuhteissa tulee tulevaisuudessa toimimaan. Rikostutkija siis tarkoituksellisesti pyrkii jakamaan rikollisen tietoiset ja

tiedostamattomat halut ja päämäärät päästäkseen ratkomaan tämän tekemät rikokset. (Pyrhönen 1999, 11-12.) Tom Ripley toimii tässä suhteessa samoin kuin "kovaksikeitetty" etsivä. Improvisoitujen murhiensa jälkeen hän aloittaa rikostensa peittelyn, mikä perustuu virkavallan ja muiden tapaukseen liittyvien henkilöiden ajattelun, todennäköisten reaktioiden ja toimintatapojen ennakkointiin (kts. esim. TMR, 149-152). Hän pyrkii ymmärtämään kanssaihmissiään voidakseen välttää näiden huomion. Kuten hard-boiled -etsivä myös Tom toimii keskellä murhia ja alamaailmaa, tosin Tom on itse luonut oman alamaailmansa.

"Kovaksikeitettyissä" rikostarinoissa rikollisella on keskeinen rooli, joskus jopa kaikkein keskeisin. Caweltin mukaan syyllinen on usein etsivän ystävä tai rakastaja, jonka paljastuminen lisää hänen rikoksiinsa myös tietoisesti tehdyn lojaliteetin ja rakkauden pettämisen. Tällaisen rikollisen kohtaaminen muuttaa etsivän roolin klassisesta ylimielisestä järkeilystä rikollisen petosten, eroottisen kiusauksen ja väkivallan uhan torjumiseksi. (Cawelti 1976, 148.) Henkilöt, jotka Tom Ripley tappaa ja joiden omaisuuden hän keinottelee itselleen, ovat hänen ystäviään ja ihmisiä jotka luottavat häneen. Tom murhaa, tekee väärennöksiä ja petoksia, sekä esiintyy väärällä nimellä ja käyttää hyväkseen muiden henkilöiden herkkäuskoisuutta. Kiintymyksen tai luottamuksen kaltaiset tunteet ovat Tomille lähinnä keinoja toteuttaa omia päämääriä kussakin tilanteessa käyttökelpoisin keinoin, erotiikka tai rakkaus taas eivät kuulu lainkaan hänen tunnearsenaaliinsa. Tomin muodostaman uhan torjuminen ei onnistu yhdeltäkään Highsmithin romaanin henkilöltä.

Lukijalla ei ole *The Talented Mr Ripley* -romaanin murhaajasta missään vaiheessa pienintäkään epäilystä. Päähenkilön mentaalisten prosessien jatkuva esittely ei anna mahdollisuutta hänen syyllisyytensä peittelylle. Pyrhönen toteaa, että 'police procedural' -kertomuksissa joitakin rikosta koskevia faktoja voidaan salata lukijalta jännityksen rakentamisen nimissä, mutta syyllinen on usein lukijalle tuttu alusta lähtien, sen sijaan poliisi joutuu tekemään työtä asian selvittämiseksi. Pääpaino on

poliisin tutkimusprosessin hitaan etenemisen kuvauksessa. Mielenkiinto tarinassa perustuu siihen, saako virkavalta selvitettyä rikoksen vai ei. Tyypillisesti juoni rakentaa jännitystä vuoroin rikostutkimuksen, vuoroin rikosten suunnittelun ja toteutuksen kuvauksena ja niiden ennakkointina. (Pyrhönen 1999, 22.) Poliisin toimintaa Highsmithin romaanissa esitellään italialaisten rikospoliisien suorittamien kuulustelujen osalta. Emme saa kuitenkaan tietää, mitä poliisit ajattelevat ja pääättelevät, ketä he epäilevät syylliseksi rikoksiin tai miten heidän tutkimustyönsä kuulusteluja lukuunottamatta etenee. Tämänkin aiheuttaa romaanin kerrontatilanne, sillä poliisikuulustelut esitetään vain Tom Rippleyn näkökulmasta ja rikostutkijoiden toimintaa muilta osin kuvataan vain heidän itse antaminaan virallisina tiedoituksina ja lyhyinä mainintoina rikoksia koskevista lehtijutuista. Oman jännitysmomenttinsa luo tarinan edetessä saamamme tieto Tomin kykenevyydestä murhaan ja kertomuksen muiden henkilöiden tietämättömyys tästä ominaisuudesta. Väkivaltaisen kohtauksen ennakkointi, sen luoman jännityksen purkautuminen kun aggressiota ei tarvitakaan, sekä väkivallan purkautuminen tilanteessa, jossa lukija ei osaa odottaa sitä, luovat kerrontaan jännitteitä.

Highsmithin romaani ei anna mahdollisuutta luoda jännitystä rikosromaaneille tyypillisen lukijan suorittaman epäiltyjen henkilöiden ajattelun ja aikomusten päättelyn avulla, sillä syyllisen ajatustoiminta on meille tuttua kertomuksen ensimmäiseltä sivulta lähtien. Zunshine katsoo, että rikosromaanissa ei itse asiassa ole oleellista se, kenen mielen toimintaa lukija yrittää selvittää, kunhan tämä selvitystyö on tiukasti fokusoitu murhajuonen paljastamiseen ja kunhan kertomuksessa on edes joitakin strategisesti sjoitettuja henkilöitä, joiden mielenliikkeitä lukija voi pyrkiä tulkitsemaan. Keskeisen henkilön ajattelu voidaan esittää avoimesti, koska romaanissa riittää muita henkilöitä, joiden aivoituksista pitää yrittää ottaa selvää. (Zunshine 2006, 141.) *The Talented Mr Ripley* -romaanin jännitys syntyy yhtäältä päähenkilön tekemien rikosten ennakoinnista ja toisaalta niiden selvittämisen etenemisestä pääosin salattuna sekä rikolliselta että lukijalta. Lukija on samassa tilanteessa rikollisen kanssa: ennakoimassa ja arvioimassa

rikostutkijoiden ja uhrien omaisten ja ystävien ajatuksenjuoksua. Hän voi arvioida romaanin muiden henkilöiden mahdollisuuksia selvittää Tom Ripleyyn tekemiä rikoksia ja vastaavasti Tomin keinoja ehkäistä rikosten ratkaiseminen.

2. Narratologista analyysiä

2.1 Teoreettisia lähtökohtia

2.1.1 Kertoja ja päähenkilö

Highsmithin romaanin kertoja on nimetön ”ulkopuolinen” taho, joka suorittaa kerrontatehtävänsä itse kertomusta ylemmältä tasolta käsin. Genetten (1980, 228, 247-248) terminologian mukaan hän on 'ekstradiegeettinen' kertoja, koska hän toteuttaa kerrontaa välittömästi hierarkkisesti korkeammalla tasolla kuin millä itse kertomus etenee. Hän on toisaalta myös 'heterodiegeettinen', sillä hän ei osallistu kertomukseensa henkilönä. Kertoja luovuttaa kerrontavastuun hetkeksi tarinan muille toimijoille tekstiin sisältyvissä muutamissa kirjeissä, joten hän ei ole tekstin ainoa, mutta pääasiallinen kertoja.

Tavallisesti tällaista tarinansa yläpuolelta operoivaa kertojaa on luonnehdittu ”kaikkietäväksi”, onhan hänellä mahdollisuus käyttää kaikkia kerronnan tiedollisia ja aikaan tai paikkaan liittyviä ulottuvuuksia. Hänellä on periaatteessa mahdollisuus tietää ja välittää lukijalle kaikki kertomastaan kertomuksesta. Cohnin mukaan ekstradiegeettinen kertoja on täysin kuvitteellinen samassa merkityksessä kuin hänen kertomansa tarinan henkilötkin, onhan hänellä tavalliselle ihmiselle mahdottomia kognitiivisia ja optisia voimia. Tällaisen kertojan välittämää kieltä ei voida rinnastaa mihinkään todellisen maailman kerrontatilanteeseen. (Cohn 2006, 150.) *The Talented Mr Ripley* -romaanin kertojalla on periaatteessa kaikki edellä kuvatut mahdollisuudet, mutta jostain syystä hän ei vain suostu käyttämään jokaista mahdollisuutta samassa määrin. Kertoja tietää tarinan päähenkilöstä, Tom Ripleyestä, aivan kaiken hänen lapsuusmuistojaan, kaunantunteitaan ja mahdottomilta vaikuttavia haaveitaan myöten ja on valmis myös raportoimaan niistä lukijalle. Muista henkilöistä hän ei sitävastoin tahdo kertoa muuta kuin näiden ulkonäön, ilmeet ja eleet, sekä välittää heidän puheensa. Tom on kertomuksen ainoa henkilö,

jonka tajuntaan pääsemme tutustumaan kertojan esittämänä. Kertoja siis muovaa itselleen jonkinlaista alkeellista identiteettiä rajaamalla mahdollisuuksiaan ja tekemisiään. Ron huomauttaa, että jokaisella kirjailijalla olisi periaatteessa aina mahdollisuus käyttää kertojaa, joka voi hyödyntää kaikkea kertomukseensa liittyvää tietoa. Tekijä tuntee itse kuvittelemansa fiktiivisen maailman tapahtumat ja henkilöt alusta loppuun, täydellisesti. Jos tekijä rajoittaa kertojansa tietämystä tarinan fiktiivisestä maailmasta, hän tekee sen kerrontastrategisista syistä. (Ron 1981, 26, alaviite.) Highsmithin romaanin kertoja on kaikkietävä, mutta ei kaikkikertova, ja siten tiedollisesti voimakkaasti rajattu kerronnan suorittaja. Tämä kerrontaratkaisu on tarkkaan harkittu taideteoksen rakentamisen keino, jolla on monenlaisia yhtä harkituilta vaikuttavia seurauksia.

Kertoja on aina väistämättä jossain määrin näkyvillä tekstikokonaisuudessa, sillä täydellinen ulkopuolisuus suhteessa tarinaan olisi looginen mahdottomuus, onhan kertoja joka tapauksessa kerrontaa tuottava ja siten kerrontaan tavalla tai toisella osallistuva tekstuaalinen olio. Chatman listaa useita erilaisia kertojan havaittavuuden astetta lisääviä ilmiöitä. Niitä ovat miljöön kuvaus, henkilöiden identifiointi, aikaan tai paikkaan liittyvä yhteenveto, henkilön tai tapahtuman luonteen määrittely, henkilöiden sanomatta tai ajattelematta jättämisen raportointi sekä tulkinnan, arvostelman ja yleistyksen kaltaiset kommentaarit. (Chatman 1978, 219-228.) Lukija saa Highsmithin romaanin kertojasta helposti melko pidättyväisen ja syrjään vetäytyvän kuvan huolimatta siitä, että tämä kuvaa tapahtumaympäristöjä, tekee selkoa ajan kulumisesta sekä nimeää ja kuvailee esille astuvat tarinan henkilöt. Henkilöitä kertoja kuvaa ainoastaan epäsuorasti, esittämällä heidän ulkoisen olemuksensa ja osallistumisensa dialogiin, siinä mielessä hän on syrjäänvetäytyvä. Saamme tietoa Dickie Greenleafista ja Marge Sherwoodista ja heidän suhteestaan Tomiin ainoastaan keskustelujen ja kertojan epäsuoran kuvaamisen perusteella sekä Tomin tekemistä havainnoista ja päätelmistä, jotka voivat tietysti olla myös virheellisiä tai kertojan valikoidusti esittämiä ja näin ollen epäluotettavia. Mielikuva pidättyvyydestä voi syntyä kertojan tavasta kieltäytyä kokonaan kertomuksen

henkilöiden toimien, puheiden tai luonteenpiirteiden suorasta kommentoinnista, puhumattakaan niiden tulkinnasta. Sen sijaan saamme tietää päähenkilön salaamia asioita sekä tunneperäisiä yllykkeitä, joiden merkityksestä hän ei itsekään näytä olevan täysin perillä. Esimerkiksi välittömät syyt Dickie Greenleafin murhaamiseen ovat vain Tomin pettymyksen ja turhautumisen kaltaisia negatiivisia tuntemuksia, jotka kasaannuttuaan johtavat vastustamattomaan haluun tappa Dickie (TMR, 87). Kertoja päästää siis lukijan vapaasti seuraamaan Tom Ripleyyn tajunnansisältöjä, sen sijaan muut romaanin henkilöt lukija joutuu kohtaamaan samalla tavoin kuin Tomkin, vain heidän puheidensa ja ulkoisen olemuksensa perusteella. Tulen jatkossa kiinnittämään huomiota niihin harvoihin kertoihin kun kertoja mielestäni poikkeaa pidättyväisyydestään ironisoimalla, sympatisoimalla tai säännöstelemällä oleellista tietoa kertomastaan tarinasta.

Chatmanin mukaan epäluotettavaksi katsottavan kertojan ilmentämät arvot eroavat 'sisäistekijän' arvoista. Kertomuksen yleiset normit, joita sisäistekijä edustaa, siis poikkeavat kertojan ilmentämistä käsityksistä ja tämä saa lukijan epäilemään kertojan rehellisyyttä tai kompetenssia kertomansa tarinan suhteen. (Chatman 1978, 149.) Kantokorpi tiivistää sisäistekijän olevan kielellön, äänellön ja epäpersoonallinen viestinnän osapuoli, joka edustaa abstraktiota teoksen merkitysten ja normien kokonaisuudesta ja jonka viestinnän kohde on sisäislukija. Lukija aktuaalistaa sisäistekijän tarkoitteet aloittaessaan lukuprosessin, joten kerronnan normit saavat jokaisen lukukerran aikana uuden tulkinnan. (Kantokorpi 2005, 158-160.) Sisäistekijä on persoonaton tekstin arvojen ja moraalisten käsitysten haltija, jolla ei ole ääntä samassa merkityksessä kuin kertojalla ja henkilöllä. Sisäistekijän voi katsoa olevan osallisena esimerkiksi ironian rakentumiseen tekstissä, mutta varsinaiseen kerrontatilanteeseen sillä ei ole osallisuutta. *The Talented Mr Ripley* -romaanin kertoja on epäluotettava siinä suhteessa, että hän pimittää kaiken tiedon henkilöidensä ajatus- ja havaintomaailmasta Tom Ripleya lukuunottamatta. Tällaisen yhden henkilön korostamisen voi ottaa jonkinlaisena kannanottona yhden henkilön puolesta tai erityisenä kiinnostuksena, positiivisena tai negatiivisena, joka

kohdistuu tähän henkilöön. Tom ei jää kiinni rikoksistaan, mutta kertoja ei peittele hänen murhiensa raakuutta. Tätä voisi pitää sisäistekijän osoittamana ambivalenttina asenteena päähenkilöä kohtaan.

2.1.2 Vapaa epäsuora esitys

Epäsuoraa kerrontaa, joka on menettänyt kertojan johtolauseet, kuten ”hän sanoi” tai ”hän ajatteli”, mutta jossa edelleen on epäsuoran esityksen piirteitä, esimerkiksi kertojan henkilöstä käyttämä kolmas persoona, voidaan nimittää vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi. Tälle ilmiölle on annettu useita erilaisia nimityksiä eri kielillä, mm. 'free indirect discourse', 'style indirect libre' ['vapaa epäsuora esitys'] ja 'erlebte Rede' ['eläytymisesitys']. (kts. esim. Tammi 1992, 33; Kantokorpi 2005, 166.) Tammi tarkentaa, että kyse on tekstijaksoista, joissa esiintyy rinnan sekä henkilön että kertojan diskurssiin kuuluvia ominaisuuksia. 'Diskurssi' merkitsee tässä henkilön tai kertojan tekstuaaliselle tasolle ominaista sanallista esitystä. Kerronnallisessa mielessä on siis tuotu yhteen kahdelle erilliselle kerronnan hierarkkiselle tasolle kuuluvat tahot: kertoja ja tälle alisteinen henkilö. Tältä pohjalta Tammi käyttääkin ilmiöstä termiä 'kertojan ja henkilön diskurssi'. (Tammi 1992, 31.) Itse olen päätenyt kutsumaan edellä kuvattua kerronnan muotoa nimellä 'vapaa epäsuora esitys'. Tämä termi on jo vakiintunut sekä kotimaiseen että kansainväliseen kirjallisuustieteelliseen käyttöön, olkoonkin että Tammen käyttämä nimitys osoittaaakin havainnollisesti, mistä tässä ilmiössä itse asiassa on kysymys.

Tammi (1992, 36-66) erottaa vapaalle epäsuoralle esitykselle kaikkiaan yhdeksän lingvististä ja kolme translingvististä eli kielitieteen ulkopuolista merkkiä. Lingvistikista merkeistä erityisesti syntaksin esiintuomat subjektiiviset piirteet kuten kysymyslauseet, huudahdukset ja toistot sekä tietynlaiseen sanastoon ja kuvakieleen pohjautuva tyyli ovat mielenkiintoisia Highsmithin päähenkilön kuvauksen kannalta. Kielitieteellisten merkkien ulkopuolella henkilöiden havaintoihin liittyvät

subjektiiviset aistimukset ovat merkittäviä kontekstuaalisten vihjeiden perusteella ymmärrettäviä merkitysten välittämisen keinoja. Vapaan epäsuoran esityksen tuntomerkkeinä toimivat myös henkilön laajempaa maailmankuvaa heijastavat arvot ja asenteet. Ne voidaan tunnistaa ja osoittaa vain suhteessa koko kyseessä olevaan tekstiin ja muiden henkilöiden esittämiin maailmaa koskeviin oletuksiin. Highsmithin romaanin päähenkilön ajattelun ja asennoitumisen muutos tapahtumien edetessä on yksi kiinnostukseni kohteista. Se ilmenee suhteen muuttumisena muihin henkilöihin sekä oman ilmaisun muutoksena, jotka molemmat tulevat esiin vapaan epäsuoran esityksen jaksoissa. Tammen esitys on sinänsä valaiseva, mutta koska hän käsittelee suomenkielistä kirjallisuutta, hänen näkemyksensä eroaa persoona- ja aikamuotojen puolesta englanninkielisen tekstin konventioista. Juuri nämä piirteet eivät Highsmithin romaanissa ole erityisen tärkeitä ilmaisukeinoja, sillä vapaassa epäsuorassa esityksessä ei teoksen kerrontatilanteen vuoksi voi olla kuin kaksi 'ääntä', joko kertojan tai päähenkilön, joten suurta monimielisyyttä ei juuri näin pääse syntymään.

Ron toteaa, että ajatus vapaasta epäsuorasta esityksestä on mielekäs vain mimesiksen puitteissa. Mimesis eli 'jäljittely' ei välitä asioita sellaisina kuin ne konkreettisesti todellisuudessa ilmenevät, vaan sen avulla voidaan lukijalle välittää mielikuva, todentuntuinen elämys todellisesta puheesta tai ajattelusta. Jotta henkilöiden ja kertojan esittämiä väitteitä, mielipiteitä ja havaintoja voitaisiin järkevästi arvioida ja vertailla, niiden pitää ainakin jossain määrin viitata tekstin ulkopuolisen todellisuuden käsityksiin todesta ja epätodesta. Vapaata epäsuoraa esitystä käyttämällä on mahdollista saada vastauksia kysymyksiin, jotka koskevat sitä kenen sanoista, kenen ajatuksista ja arvostelmista tai kenen havainnoista tietyissä ilmauksissa on kyse. (Ron 1981, 17-18.) Henkilöt esittävät käsityksiään ja kommenttejaan maailmasta ja toisistaan, nämä kommentit ja käsitykset välitetään fiktiivisen kirjallisuuden eli 'diegesiksen' keinoin, mutta ilman mitään yhteyttä konkreettiseen kirjallisuuden ulkopuoliseen todellisuuteen ei teksti antaisi lukijalle minkäänlaista todellisuudentuntua. Tuloksena olisi pelkkiä kirjallisuuden keinoja

kommentoimaan keskittyvää sanataidetta. Tom Ripley'n aivoitukset joutuvat jatkuvasti vertailuun lukijan tuntemien ja kokemien todellisessa maailmassa vaikuttavien lainalaisuuksien kanssa. Hänen ajattelunsa johdonmukaisuutta ja todellisuudentajuisuutta peilataan ulkoisen maailman olosuhteita vasten, olkoonkin että kyseessä on mitä suurimmassa määrin fiktiivinen henkilö.

Mäkelä katsoo, että keskenään ristiriitaisten äänten polyfonia on vapaan epäsuoran esityksen oleellinen ominaisuus. Sen käyttö lisää kertojan ja henkilöiden keskinäisen kanssakäymisen moniselitteisyyttä ja kiinnittää huomiotamme erilaisten diskurssien rajoihin ja olemukseen sekä kieleen yleensä. (Mäkelä 2003, 61-62, 68.) *The Talented Mr Ripley* -romaanin kohdalla tilanne on sikäli selkeä, että henkilöt Tom Ripleya lukuunottamatta pääsevät ääneen ainoastaan vuoropuheluissa ja kertojan esittäminä epäsuorina repliikkeinä, kun taas päähenkilön mielenliikkeitä välitetään lukijalle dialogin ja epäsuoran esityksen lisäksi myös myös vapaan epäsuoran esityksen avulla. Lukija onkin kertojan ja päähenkilön muodostaman yhteyden kolmas osapuoli, joka tahtoen tai tahtomattaan pääsee todistamaan Tomin juonitteluja, havaintoja ja tulkintoja siten kuin kertoja ne välittää. Kertojan ja päähenkilön diskurssin erottaminen toisistaan ei ole aina aivan yksiselitteistä, mikä joissakin tapauksissa avaa tekstiin uusia merkityksiä ja vaihtoehtoisia lukutapoja. Moraalisista kommentaareista pidättyvän kertojan ja hänen valheellisia sosiaalisia fasadeja pystyttävän päähenkilönsä välinen suhde on Highsmithin romaanin piirre, joka vaatii myös lukijalta omien tulkintojen jatkuvaa arviointia. Hän joutuu tulkitsemaan ja arvioimaan kertojan ja henkilön diskurssien yhteispelin ja yhteentörmäysten tekstiin luomia painotuksia.

2.2 Analyysi

2.2.1 Aloitus

Tom tekee *The Talented Mr Ripley* -romaanin ensimmäisen sivun toisessa kappaleessa päätöksen, joka käynnistää koko tarinan kulun. Tuntematon mies näyttää seuraavan häntä. Tom voisi yrittää karistaa uhkaavan varjostajansa kaupungin sivukaduille ja rappukäytäviin, mutta hän valitsee toisin. Tom ymmärtää itsekin tekonsa valinnaksi, jolla hän kokeilee onneaan: ”Tempt fate and all that” (TMR, 5). Tomin päätös mennä sittenkin vain toiseen baariin toiselle drinkille on tietoisesti irrationaalinen kokeilu, koska hän on selvillä laittomista puuhistaan mahdollisesti seuraavasta rangaistuksesta. Hänellä on ilmeisesti tarvetta vaihtelulle, pienelle jännitykselle ja elämänmuutokselle.

Highsmithin romaani alkaa siirtymällä suoraan asiaan Tom Ripleyyn huomattaessa vanhemman miehen seuraavan häntä manhattanilaiseen baariin. Saman tien lukija saa tietää myös päähenkilön nimen, sillä itse asiassa koko tekstin ensimmäinen sana on ”Tom”. Romaanin mitalta jatkuva ekstradiegeettisen kertojan toteuttama päähenkilön tajunnan sisältöjen esittely alkaa välittömästi romaanin ensimmäisestä kappaleesta. Kertoja aloittelee kertomuksensa kuvaamalla tämän henkilön havaintoja ja päättelyjä.

Tom glanced behind him and saw the man coming out of the Green Cage, heading his way. Tom walked faster. There was no doubt that the man was after him. Tom had noticed him five minutes ago, eying him carefully from a table, as if he weren't *quite* sure, but almost. He had looked sure enough for Tom to down his drink in a hurry, pay and get out. (TMR, 5; kursivointi alkuperäinen)

Kertojan välittämät Tomin havainnot yhdistyvät pelkoon ja haluun paeta. Hänellä on selvästi jotain salattavaa, jotain tunnollaan, koska hän haluaa vain poistua paikalta ottamatta selvää siitä mitä mies haluaa. Tom on kykenevä myös tekemään nopeita ja

tarkkoja havaintoja ja päätelmiä toisista ihmisistä. Yllä olevan lainauksen kursivoitua sanaa "*quite*" voi pitää syntaktisena elementtinä, joka ilmaisee henkilön oman diskurssin painotusta (kts. Tammi 1992, 47). Tässä tapauksessa kertoja nostaa erityisesti esiin Tomin puhekielen intonaatiota imitoivalla ilmauksella pienen pienen toisessa henkilössä havaitun päättämättömyyden. Kursivointi korostaa Tomin käsitystä miehen olemisesta käytännöllisesti katsoen, mutta ei aivan varma asiastaan, joten Tom pystyy siis, ainakin omasta mielestään, erottamaan näinkin pienet tiedolliset vivahteet pelkästä toisen henkilön ulkoisesta olemuksesta.

Uhkaavan miehen henkilöllisyys selviää toisen sivun puolivälissä. Hän ei olekaan pidätystä suorittamaan tullut viranomainen, vaan Herbert Greenleaf, laivanrakennusalan yritysjohtaja, joka on tullut värväämään Tomia etsimään poikansa Italiasta ja suostuttelemaan tämä palaamaan takaisin Yhdysvaltoihin. Mies ei ole poliisi, yksityisetsivä eikä pervertikko, mutta asia selviää vasta herra Greenleafin esitellessä itsensä. Kertoja on salannut tietoa antamalla Tomin itse yrittää heikolla menestyksellä päätellä vieraan miehen henkilöllisyyttä ja pidättäytymällä virheiden korjaamisesta. Tällainen oleellisen tiedon salaaminen on rikoskirjallisuudessa kaikkein yleisimpiä tapoja rakentaa jännitystä ja jännitettä kertomukseen. Genette kutsuu tämän kaltaista väliaikaista eroamista kerronnan yleisestä linjasta yksinkertaisesti 'muutokseksi' ['alteration']. Kyseessä on tällöin yksittäinen ja paikallinen poikkeama kerronnan tavasta välittää informaatiota kertomuksen maailmasta. Tällainen poikkeama ei ole riittävän merkittävä vaikuttaakseen kyseisen teoksen kerronnan valtalinjaan. (Genette 1980, 195.) Teksti ensin rakentaa jännitteen pimittämällä oleellisen tiedon ja laukaisee sen ilmaisemalla tämän tiedon. Lukija saa puolentoista sivun aikana tietää pääsevänsä seuraamaan rikoksia tai ainakin niiden uhkaa sisältävää kertomusta ja tämä tieto välittyy päähenkilön vapaan epäsuoran esityksen jaksoissa havainnoistaan tekemissä tulkinnoissa, jotka osoittautuvat virheellisiksi. Saamme tietää lukevamme jännityskertomusta ja saamme tutustua henkilöön, jonka järkeilyyn ei välttämättä ole luottamista.

Herra Greenleafin kuvaus romaanin ensimmäisellä sivulla tapahtuu Tomin havaintojen välityksellä.

Was this the kind of man they would send after him? Was he, wasn't he, was he? He didn't look like a policeman or a detective at all. He looked like a businessman, somebody's father, well-dressed, well-fed, greying at the temples, an air of uncertainty about him. (TMR, 5.)

Havainnot tästä henkilöstä osoittautuvat sinänsä tarkoiksi, hän todella on jonkun isä eikä etsivä, mutta Tomin päätelmät havaintojen pohjalta osuvat harhaan. Kaikki Tomin muodostamat tulkinnat häntä koskevasta uhasta ovat siis olleet aivan epäonnistuneita. Cohnin mukaan vapaan epäsuoran esityksen jaksoja voidaan käyttää paitsi henkilön tajunnan prosessien kuvaamiseen myös puhtaasti ulkoisten tapahtumien heijastamiseen henkilön tajunnan kautta (Cohn 1983, 111). Highsmithin romaanissa jälkimmäinen keino on jatkuvasti monipuolisesti käytössä, joten lukija saa fiktiivisestä maailmasta ja sen henkilöistä usein kertojan esittämän, mutta Tomin havaintoihin perustuvan kuvan. Tämä kuva voi olla virheellisesti havainnoitu, subjektiivisin käsityksin tulkittu tai se voi perustua puutteelliseen tai olemattomaan taustatietoon, joten kertojalla on näin mahdollisuus johtaa lukijaa tietoisesti harhaan tai tarkoitushakuisesti tiettyyn kertojan valitsemaan suuntaan. Zunshine katsoo rikosromaanin kannustavan lukijaa suhtautumaan varauksella alusta lähtien ja mahdollisimman pitkään kaikkien kertomuksen henkilöiden puheisiin ja tulkintoihin. Dekkarin kertoja ei tavallisesti pyri esittämään henkilöä ensin uskottavana ja myöhemmin paljastamaan yllätyksellisesti, että kyseiseen henkilöön ei ollutkaan luottamista, vaan tietty määrä epäilyä on mukana alusta lähtien. (Zunshine 2006, 124.) *The Talented Mr Ripley* poikkeaa tästä säännöstä siten, että ainoastaan Tom Ripley osoitetaan epäluotettavaksi toimijaksi. Muut romaanin henkilöt eivät edes tiedä olevansa tekemisissä rikollisen aineksen kanssa. Tomin myöhemmin tekemät murhatkin ymmärretään virallisesti itsemurhaksi ja italialaisten pikkurikollisten suorittamaksi ryöstömurhaksi. Vain Tom, jonka tajunnan prosesseja meillä on tilaisuus jatkuvasti seurata, toimii ja ajattelee rikollisesti, valheellisesti, puutteellisin taustatiedoin ja siten epäluottamuksen

arvoisesti. Muut henkilöt, joiden ajatukset on lukijalta salattu, eivät viattomuudessaan ansaitse epäluuloa. Epäluotettava henkilö on siis se, jonka aivoituksista lukija tietää eniten.

Tomin arkipäivä New Yorkissa on vaatimatonta kituuttamista viikosta toiseen vähin rahavaroin ja ensimmäistä kertaa myös poliisia vältellen. Tomin tilanne tiivistyy toteamukseen: ”He was bored, God-damned bloody bored, bored, bored!” (TMR, 9). Tunteenpurkaus on värittänyt kirosanansa ja tuskaisan toistonsa ansiosta niin selkeästi Tomin ilmaisuksi, että lukijalta jää helposti huomaamatta sen olevan itse asiassa kertojan välittämää kieltä, ei henkilön suoraa ilmaisua. Rimmon-Kenanin mukaan kertojan äänen sävyttäminen henkilön kielellä tai asenteella voi lisätä sympatiaa, etäisyys henkilön ja kertojan välillä taas saa aikaan ironisen vaikutelman. Tapaukset joissa lukija ei voi tarkasti arvioida syntyvää äänen eroa saattavat usein olla kaikkein kiinnostavimpia henkilön itseilmaisun kannalta. (Rimmon-Kenan 1991, 145.) Itsesäälin ryöpsähdys voi tässä tapauksessa lisätä lukijan tuntemaa myötätuntoa Tomia kohtaan, juuri koska kertojan kerronta värittyy niin voimakkaasti henkilön äänellä. Henkilön ilmaisu tuntuu tulevan pelkällä epätoivon vimmallalla läpi kertojan diskurssista. Tom tarttuu halukkaasti johonkin uuteen elämässään ja emotionaaliset syyt siihen tehdään lukijalle helposti ymmärrettäviksi. Päähenkilön erityisen moraalittomat tai epäjohdonmukaiset ajatukset, jotka kertoja silti välittää yhtä asiallisesti kuin hänen muunkin ajatuksenjuoksunsa, voi taas tulkita ironiaksi. Romaanin ensimmäisessä luvussa Tom puntaroi saavansa rikoksistaan ehkä kymmenen tai jopa viidentoista vuoden tuomion (TMR, 6), mutta myöhemmin käy ilmi, että Tom on itse asiassa tehnyt aivan mitättömiä tuloveroshekkiväärennöksiä. Välimatkan kertojan ja henkilön diskurssien välillä voi tällaisissa tapauksissa katsoa venyvän tavallista pidemmäksi. Kertoja ei toisaalta koskaan poistu kovin kauaksi Tomin tajunnasta, vaan kertoo uskollisesti hänen ajatuksistaan, havainnoistaan ja mielikuvistaan. Tällainen jatkuva yhteys käytännössä synnyttää sympatiaa silkalla jatkuvuudellaan. Lukija oppii tuntemaan päähenkilön koko ajan paremmin eivätkä hänen oudotkaan aivoituksensa enää tule

yllätyksenä.

Herra Greenleaf olettaa Tomin olevan poikansa hyvä ystävä. Todellisuudessa näin ei ole. He ovat tavanneet vain pari kertaa ohimennen ja Tom muistaa Dickie Greenleafin melko hämärästi. Tom ei kuitenkaan anna sen haitata eläytymistään uuteen mahdollisuuteen. Kun herra Greenleaf kysyy oliko Tom nähnyt Dickien suunnittelemaa venemalleja Tom vastaa myöntävästi, vaikka tietää valehtelevansa.

[...] Tom had never seen them, but he could see them now, precise draughtsman's drawings with every line and screw and bolt labelled, could see Dickie smiling, holding them up for him to look at, and he could have gone on for several minutes describing details for Mr Greenleaf's delight, but he checked himself. (TMR, 10.)

Tom on kykenevä kuvittelemaan epätodellisia asioita puhekumppaninsa iloksi niin yksityiskohtaisen aidosti, että hän ainakin jonkin aikaa itsekin uskoo kuvitelmiinsa. Mäkelä näkeekin mahdollisena henkilön suuntautumisen representaatioihin omakohtaisen kokemuksen kustannuksella. Henkilö, tai yhtä hyvin ekstradiegeettinen kertoja tai aktuaalinen lukija, käyttää tällöin kirjallisia kehyksiä projisoidakseen tunteita muihin henkilöihin, mikä tekee hänestä paitsi kokijan myös lukijan ja kertojan. (Mäkelä 2005, 35-36.) Kertoja välittää lukijalle Tomin mielikuvat, jotka Tomin tulkitsemat alttiin puhekumppanin odotukset käynnistävät. Tom luo hetkessä mielessään yksityiskohtaisen elämyksellisen veneenrakennuksen maailman ja historiallisen ulottuvuuden kuvitteelliselle ystävyydelle. Visiot näyttävät perustuvan kirjallisuudesta, elokuvista tai muusta mediasta omaksuttuihin kuviin. Samoin Tomin hetkeä aiemmin herra Greenleafista luoma käsitys takaa-ajajana pohjautui rikoskirjallisuuteen. Representaatio syrjäyttää hetkeksi todellisuuden, koska Tom voi siirtää luomaansa fantasiaan tunteita, jotka hänen harmaassa jokapäiväisessä elämässään jäävät vaille käyttöä. Hän toimii kuin tarinankertoja, tosin kuitenkin kertojan välittämän vapaan epäsuoran esityksen sisällä. Tämä Tomin ominaisuus luo Highsmithin romaanin järkipäiseen realistiseen kerrontaan epävarmuuden ja ennalta-arvaamattomuuden ulottuvuuden,

joka haastaa lukijan arvioimaan Tomin havainnoiman maailman olosuhteita. Fiktiivinen maailma voi olla yhtä hyvin henkilön havaintoa kuin hänen luovan mielikuvituksensa tuotetta.

Tarinan liikkeelle lähtö Highsmithin romaanissa tapahtuu kaksi kertaa. Ensin Tom kääntää kertomuksen suunnan menemällä epätodennäköiselle toiselle drinkille kohtalooan uhmaten ja toisen kerran tarina saa uuden lähtökohdan Tomin vastatessa ”I might” (TMR, 10) herra Greenleafin tarjotessa hänelle ilmaista edestakaista matkaa Eurooppaan. Tom havahtuu hänelle avautuvaan loistavaan mahdollisuuteen ahdistavan pakoilun, väärinymmärrysten ja kuvitelmien täyttämän alun jälkeen. Genette osoittaa romaanin näennäisen hajanaisenkin aloitusratkaisun, kuten Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanissa, voivan perustua kyseisen tekstin rakenteeseen ja perusideaan. Tällainen aloitus välittää omalta osaltaan samoja merkityksiä ja lähtökohtia kuin sen jälkeen jatkuva tarina ja kerronta. (Genette 1980, 46-47.) Highsmithin romaanin alku käy läpi samat irrationaaliset päätökset, silkat sattumat, päähenkilön suorittaman jatkuvan muiden henkilöihahmojen tarkkailun ja arvioinnin sekä hänen pienestäkin alkuidusta virtaavat improvisoidut fantasiansa kuin teksti siitä eteenpäinkin. Kerrontaratkaisu, jossa kertoja kertoo kaikkitietävästi päähenkilöstä, mutta kaikista muista henkilöistä vain dialogin ja ulkoisen olemuksen avulla, tulee esitellyksi romaanin ensimmäisen sivun ensimmäisestä kappaleesta lähtien. Aloitus on eräänlainen esittelyjakso, joka tekee tutuiksi teoksen erityispiirteet.

Herra Greenleaf saa tietää Tomista lopulta aivan yhtä vähän ja yhtä muunneltua totuutta kuin tarinan muutkin henkilöt, sen sijaan lukijalle paljastuu romaanin ensimmäisen luvun kuluessa kertojan esittelemänä vapaana epäsuorana esityksenä keskeisin osa Tomin elämäntilanteesta ja luonteesta. Viranomaiset jahtaavat häntä, hän valehtelee tarpeen tullen silmää räpäyttämättä ja hän pystyy luomaan mielikuvituksessaan fantasioita, joiden rajat konkreettiseen todellisuuteen eivät näytä olevan hänelle itselleenkaan aivan selvillä. Hän on epätoivoinen taloudellisen

tilanteensa suhteen ja siitä syystä valmis mihin tahansa. Tämä mies on selvästikin huomattavasti arvaamattomampi ja vaarallisempi kuin herra Greenleaf osaa kuvitella. Tom tarttuu tilaisuuteen, joka avautuu hänelle sattumalta, väärinkäsitysten ja hänen omien valheellisten ja järjenvastaisten päätöstensä ansiosta.

2.2.2 Ensimmäinen murha

Junassa matkalla San Remoon Tom tekee päätöksen ystävänsä murhaamisesta. Tähän asti ajatus on ollut vain ohimenevä aggressiivinen impulssi, mutta nyt siitä tulee pysyvä päänäpintymä. Murha tulee tehdä ja nimenomaan tämän matkan aikana.

San Remo. Flowers. A main drag along the beach again, shops and stores and French and English and Italian tourists. Another hotel, with flowers in the balconies. Where? In one of these little streets tonight? (TMR, 88.)

Sitaatin alussa esitetään kaksi Tomin toteavaa näköhavaintoa, sitten laajempi panoraama turistikaupungin keskustasta. Havainnot pääkadulta ja hotellista voivat sinänsä olla yhtä hyvin Tomin kuin kertojan. Ne on esitetty niin neutraalilla ja toteavalla kielellä, melkein pelkinä luetteloina, että selvää eroa ei voi tehdä. Kysymykset lainauksen lopussa ovat syntaktisia merkkejä Tomin ajattelusta. Hän suunnittelee parasta paikkaa hankkiutua lopullisesti eroon Dickie Greenleafista. Katkelman alkukin tulee näiden kysymysten jälkeen paremmin ymmärrettäväksi. Jakson voi päätellä henkilön ääneksi kontekstuaalisten vihjeiden, kuten Tomin havaintojen perusteella (kts. Tammi 1992, 54). Tom tekee ympäristöstään, pittoreskista merenrantakaupungista, vain paljaita näköhavaintoja, hotellinkin hän rekisteröi ilman minkäänlaista kiinnostusta, koska lopuksi esitettävät kysymykset pyörivät hänen tajunnassaan. Hän on jo jonkin aikaa vertaillut mielessään eri tapoja tappaa Dickie ja sen jälkeen häivyttää tämän ruumis. Kukat hotellin parvekkeilla muodostavat tehokkaan kontrastin välittömästi niiden jälkeen esitettävälle

kauhistuttaville kysymyksille.

Nuoret miehet vuokraavat pienen moottoriveneen, jolla lähtevät merelle. He käyvät lyhyen keskustelun veneen ohjaamisesta, taidosta jota Tom ei hallitse. Venematka jatkuu ja Tom kysyy lopulta Dickieltä mihin tämä on ohjaamassa venettä. Dickie vastaa: ”Does it matter?”, mihin Tom ei ilmeisesti vastaa mitään, mutta kertoja esittää omana erillisenä kappaleenaan, ilman sitaatteja: ”No, it didn't” (TMR, 89-90). Jää epäselväksi, onko jälkimmäisessä lainauksessa kyse kertojan vai Tomin diskurssista. Emme voi tietää varmasti välittääkö kertoja siinä oman, jonkin verran sarkastisen kommentin Tomin ajattelutavasta omasta näkökulmastaan vai onko toteamus suoraa Tomin ajattelun rekisteröintiä tai hänen epämääräisempi tuntemuksensa intensiivisesti koetussa tilanteessa. Kuten Mäkelä toteaa, henkilön ajattelun ja epämääräisen tunteen ilmauksen eroa ei voi selvästi osoittaa kaunokirjallisessa tekstissä. Tajunnassa syntyvä henkilökohtainen tunne vaatii artikuloinnin kulttuurisesti jaetulla kielellä tullakseen kirjallisuudeksi. (Mäkelä 2003, 56, 70.) Tämä tiedostetun ja tunteenomaisen välinen epäselvyys osaltaan korostaa Tomin tilanteen merkitystä. Tom on nyt omillaan, irrallaan arkipäiväisistä syysuhteista. Hän on lakannut välittämästä konkreettisen määränpään kaltaisesta asiasta, koska hänen tajunnassaan ensimmäisellä sijalla on Dickien tappaminen, tosin Tom ei itsekään tiedä vielä varmasti miten.

Kertoja esittelee Tomin murhatyöhönsä käyttämiä välineitä hyvin konkreettisesti. Samoin ympäristön esineistö identifioidaan tarkoin asiaankuuluvien termien ja tappamispuuhan aikaansaamat vaikutukset uhrin fyysisessä olemuksessa kirjataan tunnollisesti.

[...] Tom hit him in the side of the neck, three times, chopping strokes with the edge of the oar, as if the oar were an axe and Dickie's neck a tree. The boat rocked, and water splashed over his foot that was braced on the gunwale. He sliced at Dickie's forehead, and a broad patch of blood came slowly where the oar had scraped. (TMR, 91.)

Kertoja huomioi Tomin jokaisen uhrinsa päähän lyömän iskun: niitä on kaikkiaan kahdeksan kappaletta. Veneilyyn liittyviä termejä käytetään johdonmukaisesti. Sellaiset sanat kuin 'oar' ['airo'], 'gunwale' ['reelinki'], 'rudder' ['peräsin'], 'prow' ['keula'] ja 'stern' ['ahteri'] toistuvat tekstissä sen sijaan, että kertoja tyytyisi viittaamaan yleisluontoisesti esimerkiksi veneen laitaan tai sen etu- tai takapäähän. Romaanin kahdennessatoista luvussa, jonka kuluessa murha suoritetaan, sana 'gunwale' toistuu kymmenen kertaa, 'oar' yksitoista kertaa. Merenkäyntiin liittyvään sanastoon ei romaanissa palata ennen viimeistä lukua, jossa matkustetaan laivalla Italiasta Kreikkaan. Kertoja kuvaa Tomin kaikki kahdeksan aironiskua ja iskujen seuraukset ilman erityistä pyrkimystä tuoda esille tilanteen ahdistavuutta, seuraten syrjästä tilannetta ja välittäen asiallisesti siihen kuuluvat oleelliset yksityiskohdat. Genette katsoo, että tällainen kertojan osuuden minimoiminen ja vastaavasti kerrottavan informaation maksimoiminen vahvistaa kertomuksen todellisuusilluusiota (Genette 1980, 166). Lukija saa vastaanotettavakseen monipuolisen annoksen konkreettisesta todellisuudesta tuttua materiaalia ja kertoja siirtyy pois välittämiensä tapahtumien ja yksityiskohtien tieltä antaen näin tilaa lukijan muodostamalle mielikuvalle fiktion maailmasta. Kerronnallinen maailma vaikuttaa hyvin konkreettiselta, koska se on monin viittein ankkuroitu kertomakirjallisuuden ulkopuoliseen maailmaan.

Highsmithin romaanin kertoja korostaa hallitsevaa ja johtavaa asemaansa tekstissä esittämällä mahdollisimman vakuuttavaa tietoa fiktiivisestä maailmasta ja toisaalta pysyttelemällä etäällä kertomistaan tapahtumista. Rimmon-Kenanin mukaan ekstrapadiegeettinen kertoja, jonka näkökulmasta suurin osa tapahtumista välittyy, mielletään yleensä jo sinänsä tekstin ylimmäksi auktoriteetiksi (Rimmon-Kenan 1991, 105). Kertojan asema on siinä mielessä kaksinainen, että hän välittää yhden henkilön tuntemukset, ajatukset ja havainnot suoraan tämän tajunnasta, mutta kaiken muun, sekä henkilöiden että tavaroiden tai miljöön kuvauksen, ulkokohtaisesti. Tavarat ja maisemat ovat Tomin näkökulmasta enimmäkseen muuttumattomia ja varsin pienellä vaivannäöllä hallittavia, parhaimmillaan esteettistä mielihyvää

tuottavia kohteita, toiset ihmiset sitä vastoin voivat olla ulkoisen olemuksensa takana pahimmillaan käsittämättömiä. Tomin tajunnan kautta välitettynä Dickie Greenleaf on ensin vaikeasti käsiteltävällä tavalla käyttäytyvä puhuva ja ilmehtivä olio ja myöhemmin vaikeasti käsiteltävä ankkuriköyteen sidottu painava taakka, josta on hankkiuduttava eroon. Päähenkilöä lukuunottamatta henkilöt asettuvat kerronnassa ajoittain samaan asemaan tavaroiden kanssa, mikä esitettynä tekstin korkeimman auktoriteetin taholta vain korostaa sekä kertojan että päähenkilön välimatkaa romaanin muihin henkilöihin.

Tomin murhatyön ja ruumiin upottamisen kertoja esittää vaativana ruumiillisena työnä, kovana urakkana jonka suorittamiseen Tom joutuu käyttämään kokonaisen työpäivän varhaisesta puolipäivästä iltahämärään asti. Tappamista verrataan tarkkaan ottaen metsurin työhön: ”[...] chopping strokes with the edge of the oar, as if the oar was an axe and Dickie's neck a tree” (TMR, 91). Lainauksen täytyy edustaa kertojan näkökulmaa, sillä on vaikea uskoa Tomin voivan intensiivisten murhatoimiensa ohessa luoda tämän tyyppisiä mielikuvia, ellei hän sitten tetoisesti pyri välttämään toimintansa moraalisten ongelmien kohtaamista esineellistämällä uhrinsa puunpötkelöksi. Tammen ajattelun mukaan yksittäisten henkilöagenttien puheissa, ajattelussa ja havainnoissa ilmeneviä asenteita voidaan arvioida vain suhteessa koko tekstin kaikkien tekijöiden ilmentämään yleisempään arvojärjestelmään ja maailmankuvaan (Tammi 1992, 57). Kertojan tunteettomuutta kuohuttavan tapahtuman edessä voi pitää eräänlaisena käänteisenä dramatisointina ja henkilön tunteiden korostamisena niiden esittämisen tehokkaalla säännöstelyllä. Kertojan pidättäytyminen kaikesta tunteellisuudesta vain lisää kerronnan emotionaalista tehoa. Sekä *The Talented Mr Ripley* -romaanin kertojan että päähenkilön suhdetta tappamiseen voi pitää moraalisesti moniselitteisenä, yhtä hyvin tunnekylmänä vitsailuna kuin arkielämän eettiset rajat ylittävän toiminnan kauhisteluna tai myös sen hyväksymisenä. Tapahtumia sivusta seuraava kertoja suhtautuu näkemäänsä niin viileästi ja kiihottomasti, että pystyy löytämään yllättävän yhtymäkohdan työelämäänsä ja rakentaa näin muutta mutkitta kesken

veristen murhatoimien kuvauksen hämmentävän toisen tason kertomaansa. Kertojan emotionaalinen välimatka puistattaviin tapahtumiin on jo niin suuri, että vertaus metsätyöhön on lupa tulkita kertojan esittämäksi sysimustaksi huumoriksi.

Rikosromaanissa murhakuvauksen esittäminen taloudellisen tehokkaasti on yksi tyypillisimmistä kerronnan konventioista, se kuuluu hallitusti rakennetun jännityskertomuksen esteettiseen kokonaisuuteen ja edellyttää siksi painottamista yhtenä kertomuksen huippukohdista, mutta murhajakso vaatii myös erityistä korostamista, koska se esittää kaikesta tavanomaisuudesta poikkeavan teon, kaikkein perustavanlaatuisimman tabun rikkomisen. Tästä näkökulmasta Highsmithin romaanin kertojan ei voi sanoa pysyttelevän viileän puolueettomana tapahtumien suhteen, vaan pyrkivän nimenomaan lietsomaan lukijan moraalista kauhistusta ja tuohtumusta Tomin tekoja ja asenteita kohtaan tehokkaalla dramatisoinnilla ja kärjistämällä. Chatmanin (1978, 227) tarkoittamassa merkityksessä sisäistekijän moraalinen asenne tulee tässä näkyville paradoksaalisesti negaation kautta, "understatementin" ja karsimisen keinoin, ja myös kertoja lisää näkyvyyttään pyrkimällä pysymään mahdollisimman pitkälle näkymättömissä.

Ilmeisesti Tom suunnittelee toimintansa sitä mukaa kuin etenee Rivieran matkallaan. Ensin hän vatvoo murhan toteuttamistapoja, ideoi Dickien ruumiin hävittämisen, suorittaa murhan, sen jälkeen kehittää tavan veneen upottamiseksi ja toteuttaa sen. Suunnitteluun luku kaksitoista myös päättyy.

[...] He began to plan his return to the hotel, and his story, and his next moves: leaving San Remo before nightfall, getting back to Mongibello. And the story there. (TMR, 95.)

Peitetarinan kehittäminen tulee Tomille mieleen, ainakin siten kuin kertoja asian meille esittää, vasta hotellille palaamisesta ja kaupungista poistumisesta päättämisen jälkeen. Tom selvästikin improvisoi murhatyönsä ja sen seurausten peittelemisen.

Tappaminen näyttää olevan hänelle paitsi ruumiillista myös luovaa työtä. Se edellyttää jatkuvaa suunnittelua ja uusien väistöoperaatioiden ja peitetarinoiden kehittelyä. Tomille vastustamaton impulssi tappamiseen tulee ensin, sitten puolittain vaistomainen tappamisen toteutus ja vasta sen jälkeen loputon peittely- ja väistelysuunnitelmien sarja. Hän tarttuu irrationaaliseen yllykkeeseen, samalla tavoin kuin tarinan alussa Euroopan matkalle päätyessään, toimii sen mukaan ja katsoo vasta sitten mihin on joutunut ja miten tilanteesta voisi selvitä.

2.2.3 Toinen murha ja kolmas murha

Freddie Miles esiintyy Highsmithin romaanissa vain kaksi kertaa. Tomin ja Freddie'n tavatessa ensi kerran Tom ilmaisee välittömästi inhoa Freddie'n ylipainoa, punaisia hiuksia, pisamia ja mautonta pukeutumista kohtaan (TMR, 56). Jälkimmäinen kerralla Tom esiintyy Dickien hahmossa eikä hän näe muuta mahdollisuutta hoitaa tilanne kuin hankkiutua Freddiesta lopullisesti eroon. Tom päätyy lyömään Freddie Milesia päähän viisi kertaa raskaalla tuhkakupilla.

The curved edge of the ash-tray hit the middle of his forehead. Freddie looked dazed. Then his knees bent and he went down like a bull hit between the eyes with a hammer. (TMR, 124.)

Katkelman kaksi ensimmäistä virkettä ovat kertojan kieltä, mutta kolmas värityy Tomin näkemykseksi Freddiesta teurastaja-ajatuksensa ansiosta. Tom on jo aikaisemmin verrannut häntä väkivahvaan härkään (TMR, 123). Tomille Freddie on vuoren kokoinen punatukkainen nautaeläin, jonka teurastaja, Tom, lahtaa. Tom on jälleen raskaassa ruumiillisessa työssä aivan samoin kuin hän edellistä murhatyötään tehdessään välittyi kertojan sanoin puuta kaatavana metsurina.

Lukijalla on Freddie Milesista vain Tomin näkökulmasta esitetty vastenmielisyyttä pursuava näkemys, joka perustuu ainoastaan kahteen lyhyeen tapaamiseen. Mäkelä

katsoo, että henkilö käyttää tällaisessa tilanteessa kertojalta lainattua valtaa esittääkseen oman pitkälle fiktiivisen versionsa tapahtumista ja muiden henkilöiden ajatuksista, tunteista ja asenteista. Usein tällöin on kyse erityisen pakkomielteisistä, luovista ja vainoharhaisista kertovista persoonista, joille arkipäiväiset syysuhteet kerronnan tukena eivät riitä. Tämän voi nähdä myös paralleelina modernistisen kirjallisuuden ihmismieltä pirstoviin kerrontatekniikoihin yleensä. Temaattisesti se voi liittyä kerrontavastuun kaapanneen henkilön emotionaaliseen defenssiin tai itsepetokseen, haluun esittää asiat omaksi edukseen. (Mäkelä 2006, 256-257.) Kerronnan epävarma suhde fiktion todellisuuteen lisääntyy tässä rakenteessa äärimmilleen, kun kertoja antaa fiktiivisen henkilön kertoa oman fiktiivisen näkemyksensä toisesta fiktiivisestä henkilöstä. Tom Ripleylle tämänkaltainen luova toiminta on ilmeisen luontaista eikä se kaipaa erityistä faktapohjaa fantasioiden luomisen tueksi, minkä lukija saa todistaa Highsmithin romaanin ensimmäisestä luvusta lähtien. Korostuneen inhoava asenne Freddie Milesia kohtaan voi olla Tomin tapa käsitellä emotionaalisesti raskasta taakkaa. Kun toinen ihminen mielletään eläimeksi tai ainakin eläimelliseksi, emotionaalinen välimatka kasvaa ja hänen tappamiseensa on helpompi suhtautua, mitä voi pitää Tomin defensiivisenä strategiana ja siten itsepetoksena. Tavallisesti kerrontaa dominoiva kertoja ei pyri osoittamaan Tomin näkemysten mahdollista erheellisyyttä, vaan antaa päähenkilön vapaasti rakentaa kuvan toisesta henkilöstä mielensä mukaiseksi paisutelluksi inhon ilmaukseksi. Näin lukijalle ei anneta laajemman tutustumisen ja samastumisen kautta mahdollisuutta tuntea erityistä sympatiaa uhria kohtaan, hänestä on käytettävissä vain selkeästi murhaajan omalla asenteella väritynyt näkemys, joten kertoja voi esittää murhajakson pelkkänä väkivaltaisena kohtauksena, tappamisen suorituksena. Kokemus saattaa näin olla myös lukijan kannalta vähemmän emotionaalisesti latautunut ja helpompi kestää.

Tomin kolmas murha on itse asiassa murhan aikomus. Tomin asuessa jo Venetsiassa Marge Sherwood viettää hänen palatsissaan pari päivää, ja yllättäin löytää kuolleen Dickie Greenleafin sormukset. Tom valmistautuu välittömästi suoriutumaan

vieraastaan lopullisesti eroon, mutta uhkaava tilanne laukeaa Margen uskoessa Tomin kertoman sormuksia koskevan peitetarinan. (TMR 215-217.) Chatmanin mukaan kertoja astuu tavallista enemmän esille osoittamaan valtaansa kerronnan välittäjänä, kun hän esittelee henkilöiden mahdollisia, mutta toteuttamatta jääviä tekoja, ajatuksia tai puheita (Chatman 1978, 225-226). Tom on jo täysin selvillä murhatavasta ja keinosta hävittää ruumis, mutta tämä kaikki tulee ainoastaan Tomin, kertojan ja lukijan tietoon. Kertoja rakentaa tilanteeseen jännitteen kuvaamalla Tomin valmistautumisen aggressiiviseen tekoon ja antamalla jännitteen jälleen raueta katkaisemalla suunnitelman täytäntöönpanon viime hetkellä. Jännitys perustuu lukijan jo tähän mennessä kertomuksesta saamaan tietoon siitä, että Tom kykenee tarvittaessa tappamaan kylmäverisesti ja tehokkaasti. Kertoja esittelee lukijalle Tomin irrationaalisen vaarallisuuden, mutta yllättäen käyttää valtaansa armahtamalla Tomin aikeista ja hänen murhaajan urastaan tietämättömän potentiaalisen uhrin. *The Talented Mr Ripley* -romaanin jännitys ei oikeastaan vaatisi kuin yhden fiktion todellisuudessa tapahtuvan aggressiivisuuden osoituksen. Muut jännittävät tilanteet voitaisiin tämän jälkeen rakentaa päähenkilön hillityn käytöksen ja lukijan hänestä saaman mutta muilta henkilöiltä salatun aggressiivisemmän kuvan välisen jännitteen varaan. Jännitys ei edellyttäisi sen purkautumista useampina murhina, vaan pelkkä uhan syntyminen ja laukeaminen riittäisi.

Dickie Greenleafin tappamisella Tom pystyy saavuttamaan sen aseman ja varallisuuden, jota hän haluaa ja tavoittelee, se on päämäärätietoisen toiminnan tulos. Tomin omasta mielestä vain tämä ensimmäinen verityö on todellinen murha, Freddie Milesin surmaaminen taas on valitettava, mutta Tomin ylempään luokkasemaan pääsemisen projektin kannalta välttämätön toimenpide. Tom ei pidä Freddie'n tappamista murhana eikä Freddiea inhimillisenä uhrina, vaan huononnisena vastenmielisenä lihakasana. Marge Sherwoodin murha olisi langennut samaan lajiin, sekin olisi ollut vain oman selviytymisen kannalta väistämätön teko. Kolmanteen murhaansa tullessaan Tom on jo kokenut tappamisen suorittaja. Kun

tarve henkirikoksen tekemiselle ilmenee, Tomilla on välittömästi mielessään mahdollinen murha-ase, tapa hankkiutua eroon ruumiista ja peitetarina.

And how he would do it went quickly through his head: hit her with the shoe, then haul her out by the front door and drop her into the canal. He'd say she'd fallen, slipped on the moss. (TMR, 216.)

Tomista on kehittynyt ammattitaitoinen ja kokenut murhamies. Kahta edellistä murhaansa suorittaessaan hän joutui ensin tekemään veriteon, kehittelemään sitten pienen paniikin vallassa tavan päästä eroon ruumiista ja vasta sitten miettimään selityksen tapahtumille ja omalle osuudelleen niissä. Nyt kaikki on heti valmiina, improvisoitu suunnittelu tapahtuu kokonaisuudessaan salamannopeasti suorittamisen tavasta teon peittelyyn. Tom on kehittynyt ihmisenä, hän on kokenut, osaa asiansa ja hänen vahvistunut itseluottamuksensa ilmenee suvereenina tilanteen hallintana kiperässäkin kohtauksessa.

2.2.4 Palermo ja Venetsia

The Talented Mr Ripley -romaanin yhdeksännessätoista luvussa, murhattuaan Dickie Greenleafin ja Freddie Milesin, Tom matkustaa turistimatkalle Palermoon. Hän on omaksunut matkan ajaksi Dickien identiteetin, joten hän käyttää tämän passia, vaatteita ja varallisuutta. Tomin suunnitelmat ulottuvat jo pidemmälle.

Beyond Sicily came Greece. He definitely wanted to see Greece. He wanted to see Greece as Dickie Greenleaf with Dickie's money, Dickie's clothes, Dickie's way of behaving with strangers. But would it happen that he couldn't see Greece as Dickie Greenleaf? Would one thing after another come up to thwart him – murder, suspicion, *people*? He hadn't wanted to murder, it had been a necessity. (TMR, 155; kurssiivi alkuperäinen.)

Yllä olevan katkelman toisteisuus ja sen sisältämät kysymykset ovat syntaktisia merkkejä henkilön kielestä ja vähintäinkin outo ajatus esiintymisestä toisena

henkilönä taas hänen maailmankuvaansa viittaavaa diskurssia (kts. Tammi 1992, 47-49, 57). Kolmas virke jatkaa ja laajentaa kahden edellisen virkkeen mielikuvia luettelolla asioista, joiden turvin Tom haluaa oleilla Kreikassa: Dickien omaisuudesta, tyylistä ja jopa hänen sosiaalisista taidoistaan. Jakso jatkuu kysymyksenä, syntaktisena merkinä Tomin diskurssista, joka katkeaa kahtia ajatusviivalla ja loppuu kolmella sanalla ilmaistuihin ilmeisesti Tomia vaivaaviin asioihin. Viimeinen kolmesta sanasta on kursivoitu "*people*". Kertoja pyrkii Highsmithin romaanissa muuallakin kursiivilla merkitsemällä jäljittelemään amerikkalaista puhekielen taipumusta osoittaa nousevalla intonaatiolla jonkin asian poikkeuksellinen painotus. Kursivoitua sanaa voi tässä tapauksessa pitää erityisellä tavalla korostettuna Tomin ajatuksena, erityisen intensiivisenä tunneilmaisuna, mutta myös kertojan antamana syntaktisena lisänä (kts. Tammi 1992, 47), jolla lukijalle osoitetaan Tomin tajunnan sisäinen tärkeysjärjestys siten kuin kertoja sen haluaa lukijalle esittää. Tämän kaksiselitteisyyden voi puolestaan ajatella viittaavan Tomin mielikuvissa hankalaan, epämääräiseen ja vaikeasti käsiteltävään asiaan: toisiin ihmisiin. Katkelman viimeinen virke, "he hadn't wanted to murder, it had been a necessity", on periaatteessa ymmärrettävissä ainakin kahdella eri tavalla. Joko Tom pyrkii tunnonvaivoissaan selittelemään ja järjeilemään tekojaan itselleen tai hän vain asiallisesti toteaa tapahtuneen sinänsä varsin valitettavan tosiasian. Olisin taipuvainen jälkimmäiseen tulkintaan. Edeltävissä virkkeissä Tom on ollut kiinnostunut lähinnä mahdollisista Kreikan matkan esteistä ja erityisesti esteistä matkustaa Dickien hahmossa. Ilmeisesti Kreikka ja Dickie Greenleafin identiteetti ja elintaso kuuluvat yhteen Tomin mielikuvissa. Murha, epäilykset ja muut ihmiset ahdistavat Tomia, koska ne voivat olla este suunnitelmien toteutumiseksi. Rikoksista kiinni jääminen on hänelle uhka ja pelottava mahdollisuus, koska uusi upea elämä uusissa sosiaalisissa puitteissa tulisi silloin mahdottomaksi, ei siksi että syyllisyys painaisi omaatuntoa.

Kolmen luvun mitalta kuvattu Palermon matka sisältää hilpeän alun, ylevän huippukohdan ja ensin pettymykseen latistuvan, mutta sitten uuteen oivallukseen

jälleen nousevan lopun. Sen lisäksi Tom kokee joitakin väliaikaisia itsetunnon nousuja ja laskuja. Aivan aluksi hän tuntee suorastaan lapsenomaista riemua onnistuneista toimenpiteistään.

[...] He and Dickie were very happy together, and that was that. Tom began to giggle merrily, uncontrollably, and squelched himself by slipping all the way under the water, holding his nose. (TMR, 154.)

Ensin saamme Tomin näkemyksen hänen suhteestaan edesmenneeseen Dickieen, minkä osoittaa erityisesti ”and that was that” -lopputoteamus. Sen voi tulkita Tomille tyypilliseksi puhetavaksi (kts. Tammi 1992, 49). Kun Dickie on Välimeren pohjassa, häneen voi jo suhtautua huvittuneesti. Heidän suhteensa on saatettu lopullisesti onnelliseen päätökseen. Lainauksen jälkimmäinen virke on kertojan kuvausta Tomin kylpyhuonekäyttäytymisestä. Veteen upottautumisen voi tulkita mustan huumorin sävyttämäksi viittaukseksi Dickien kohtaloon, sillä molemmat nuoret miehet ovat nyt hetken ”onnellisina yhdessä” aivan samassa asemassa: uponneina veteen. Chatmanin tulkinnan mukaan kertoja myös astuu ironisoidessaan tavallista selvemmin esille esittämään asenteensa (Chatman 1978, 229). Kertoja voi ironian avulla kommentoida tapausta tarvitsematta suoraan paheksua murhaajaa. Henkilö ilmaisee asenteensa omalla persoonallisella tavallaan ja kertoja tyytyy näennäisen puolueettomasti asettamaan ilmaisun tilanteeseen, jossa se vertautuu muiden henkilöiden näkemyksiin ja ympäristöön, jossa se ilmaistaan. Dickien kuolema ei näytä juuri huolettavan Tomia ja ajatus siitä, että Dickien tyttöystävä, Marge, olettaa Dickien jättäneen hänet elääkseen Tomin kanssa saa Tomin lainauksen toisessa virkkeessä ”kikattamaan”. Hieman myöhemmin Tom vierailee Monte Pellegrinossa Pyhän Rosalian hautamuistomerkillä. Veistoksen autuaan ekstaattiseksi kuvattu pyhän hengen vastaanottamisen hetki aiheuttaa samanlaisen reaktion, Tom kikattaa jälleen (TMR, 159). Tom selvästikin suhtautuu seksiin ja rakkauteen melko lapsenomaisesti tai välinpitämättömästi. Homoseksuaaliksi leimaaminenkaan ei vaivaa häntä, sillä enemmänkin hän on ollut kiinnostunut Dickien asemasta ja omaisuudesta, sekä kaikesta siitä, mitä Dickielta lainatussa

sosiaalisessa asemassa voi saavuttaa, ei niinkään hänen kohtaamisestaan ihmisenä.

Uudessa turistin vapaudessaan Tom suunnittelee Sisilian matkansa jatkoa. Hänen ennennäkemättömät käyttövaransa antavat mahdollisuuksia, jotka siihen asti ovat olleet korkeintaan haaveita.

[...] Then there was Siracusa to the south, scene of a mighty naval battle between the Latins and the Greeks. And Dionysius' Ear. And Taormina. And Etna! It was a big island and brand-new to him. Sicilia! Stronghold of Giuliano! Colonized by the ancient Greeks, invaded by Norman and Saracen! (TMR, 155.)

Teksti on Tomin innostuksen tuottamien huudahdusten leimaamaa luettelointia. Sen keskellä on kertojan taholta tuleva selitys Tomille entuudestaan oudosta saaresta. Kertoja ei tässäkin tilanteessa poistu kauas, vaan esittää tämän taustoittavan lisäyksen jopa kesken Tomin pursuavaa ekstaattista iloa. Ehkä kertojan tarkoitus onkin juuri keskeyttää Tomin vuodatus ja vihjata maanläheisellä kommentilla Tomin innostuksen perustuvan uutuudenviehätykseen ja pinnallisiin mielikuviin. Matkailun riemua ilmaisevat sanat tulevat Tomin tajunnan kautta, mutta ne vaikuttavat oudon tutuilta. Tom ilmeisesti siteeraa matkaopasta tai muistelee koulun historian tuntien antia, ehkä molempia. Lainauksen loppua kohti teksti yltyy palopuheen tai mainoslauseen kaltaisiksi rytmisiksi iskuiksi. Ronin mukaan tämän tyyppisten klišeiden tehokkuus perustuu niiden siirrettävyyteen sellaisenaan alkuperäisestä kontekstistaan uuteen ympäristöön. Tällaisissa tapauksissa ilmaukset kyllä ovat henkilön tajunnanvirtaa, mutta ilmausten sisältö tulee hänen tajuntansa ulkopuolelta. Ilmaukset kantavat edelleen ainakin jotakin lähtökohtaisen ympäristönsä merkitysvivahteista, mistä syntyy tietty ironisuuden sävy. (Ron 1981, 36.) Tomkin voi käyttää valmiita lauseita kertojan ohjailemana ilmaisemaan innostustaan ennenkokemattoman luksusturismin mahdollisuuksista. Pelkkä mielikuva mahdollisuudesta elää yllleistä elämää ja kokea maailmankuuluja nähtävyyksiä on Tomille elämys. Nämä illuusiot eli representaatiot olisivat hänelle periaatteessa riittävä askel, sillä suunnitelmien toteuttaminen ja näiden kuuluisien

paikkojen kokeminen käytännössä saattaisi olla pettymys.

Jonkinlainen henkilökohtainen huippukohta Tomin Palermon matkalla osuu luvun kaksikymmentä alkuun, viiden matkapäivän jälkeen. Tom harjoittaa turismia, kirjoittaa valheellisia kepeitä kirjeitä ystävilleen ja tajuaa olevansa tulenaran asemansa takia jatkuvasti yksin. Tom ei kuitenkaan koe yksinäisyyttään raastavana sivullisuutena, vaan ylevänä tunnelmointina.

He altered his behaviour slightly, to accord with the role of a more detached observer of life. [...] There was a faint air of sadness about him now. He enjoyed the change. He imagined that he looked like a young man who had had an unhappy love affair or some kind of emotional disaster, and was trying to recuperate in a civilized way, by visiting some of the more beautiful places on the earth. (TMR, 160.)

Tomin käytös perustuu hänen ilmaisemaansa tuntemukseen lainauksen kolmannessa virkkeessä, ”he enjoyed the change”: Tom nauttii muutoksesta yli-innostuneesta kokemattomasta turistista hienostuneesti emotionaaliseen kriisiinsä suhtautuvaksi herrasmieheksi. Teksti on kertojan välittämää, joskin jotkin ilmaisut antavat mielikuvan henkilön ajattelutavasta. Sellaiset sanonnat kuin ”faint air of sadness” tai ”some of the more beautiful places” vaikuttavat henkistyneisyyteen pyrkiviltä klišeiltä, jotka kyllä nousevat Tomin tajunnasta, mutta jotka tosiasiaassa ovat peräisin ties mistä romanttisesta kirjallisuudesta tai populaarista lehdistöstä. Mäkelä katsoo, että klišeet voivat olla toisaalta henkilön romanttisia illuusioita ja samaan aikaan kertojan keino osoittaa kuinka henkilökohtaiset tunteet ja fantasiat ovat kulttuuristen kuvien luomia harhoja (Mäkelä 2003, 63). Tomin käytöksen muutos on mediasta omaksuttuihin käsityksiin pohjautuva rooli kevyessä, omaksi viihdykkeeksi käydyssä roolipelissä. Tom näyttää kokeilevan erilaisia kulttuurisia käyttäytymismalleja kun siihen on nyt ensimmäistä kertaa täydet mahdollisuudet. Kertoja sijoittaa Tomin kliseiset mielteet tavanomaisen kerrontatyylinsä joukkoon osoittaakseen Tomin hienostuneisuuteen pyrkivän käytöksen perusteiden katteettomuuden.

Muiden henkilöiden suhtautumisen Tomin roolileikkeihin kertoja Highsmithin romaanissa sivuuttaa täysin ja keskittyy kokonaan Tomin toiminnan ja ajattelun välittämiseen. Tammi kuvaa fiktiivisen kirjallisuuden kerrontatilannetta, jossa ekstradiegeettinen kerronta vaihtuu ilman selkeästi osoitettavaa rajaa henkilön ja kertojan diskurssin yhdistelmäksi. Vaikka teksti voi tästä eteenpäin olla henkilön tuottamaa subjektiivista illuusiota fiktiivisestä todellisuudesta, ei vastaavaa muutosta tapahdu kerronnan pintatasolla. (Tammi 2003, 50-51.) Kertoja kaventaa Highsmithin romaanissa tarkoitushakuisesti kerrontansa aluetta. Emme saa tietää pitävätkö palermolaiset Tomin esitystä yläluokkaisena turistina vakuuttavana vai koomisena, koska kertoja välittää meille vain Tomin oman näkemyksen. Kertoja ei koko romaanissa kommentoi päähenkilönsä tajunnan prosessien totuudellisuutta tai niiden fiktiivisyyden astetta lukuunottamatta muutamaa tarkoin kohdennettua ironisointia. Tomin tekemiset voivat alkaa epäilyttää lukijaa. Missä määrin vapaana epäsuorana esityksenä esitetyt havainnot, mielteet ja toimenpiteet ovat pelkkää Tomin fantasiaa jää epäselväksi. Tom voisi unelmoida kaiken Palermossa kokemansa yläluokkaisen tyylliturismin poistumatta hotellihuoneestaan.

Palermon matkansa lopussa Tom vastaanottaa kirjeitä, jotka osoittavat, että hänen shekkiväärennöksensä ovat paljastuneet ja että Italian poliisi on kiinnostunut hänen toimistaan ja tiedoistaan. Pelko ymmärrettävästi valtaa Tomin. Hänen ajatuksensa pyörivät paljastumisen ympärillä sisäänpäin käpertyneinä hänen yrittäessään järkeillä paljonko viranomaiset jo tietävät tai mahdollisesti eivät tiedä. Romaanin kerrontatilanne on kautta linjan tällä tavalla ”ilmaton”. Tom ei saa ulkomaailmasta muita tietoja kuin siitä tekemänsä päätelmät ja lukija joutuu seuraamaan kertojan välittämien havaintojen varassa Tomin mukana.

[...] He caught sight of himself in the mirror, the corners of his mouth turned down, his eyes anxious and scared. He looked as if he were trying to convey the emotions of fear and shock by his posture and his expression, and because the way he looked was involuntary and real, he became suddenly twice as frightened. (TMR, 164.)

Itseään peilistä katsova Tom on nyt kerronnallisesti äärimmäisessä klaustrofobisessa tilanteessa, jossa havainto on pyörähtänyt täyden ympyrän. Kerronnan tila on niin ahdas, että Tomin havaitsemisen kohteena on vain oma peilikuva ja havainnot ja ajatukset omasta kuvasta välittää aina uskollinen kertoja. Lukijalle esitetään Tomin oma näköaistimus itsestään peilissä, mutta tässäkään tilanteessa kertoja ei suostu varsinaisesti kuvaamaan hänen ulkonäköään, kuten ei muuallakaan romaanissa, vaan pelkkiä erillisiä ilmeitä. Saamme kohdata Tomin puhtaan ja rehellisen kauhun, joka on riisuttu henkilökohtaisista piirteistä. Pelon varsinainen alkuperä ei ole rikosten paljastumisessa sinänsä, vaan totuuden tulemisessa ilmi, sillä aito ilme edustaa todellista pelokasta Tomia, ei hänen roolihenkilöään, varakasta ja itsevarmaa amerikkalaista ulkomailla. Tämä ei ole enää roolileikkiä, vaan reaalista todellisuutta, todellisia tunteita, joiden merkit voi nähdä peilistä. Kauhun yhdistelmä kiinnijäämisen häpeää ja häpeää palaamisesta takaisin maatiaisrooliin.

Pelko ajaa Tomin kuitenkin taas välittömästi luovaan työhön, suunnittelemaan seuraavia taktisia vetoja ja rauhoittamaan itseään, jotta taktiikan toteutuminen olisi mahdollista.

[...] He couldn't give up the idea that it might all blow over. Just might. And for that reason it was senseless to be despondent. It was senseless to be despondent, anyway, even as Tom Ripley. Tom Ripley had never really been despondent, though he had often looked it. (TMR, 165.)

Kertoja johdattaa lukijan Tomin ajatukseen kaiken selviämisestä lopulta parhain päin ja äskeisen kauhun aiheuttaman lamaannuksen jäämisestä kauas taakse. Mietteliään erillisen toiston ”just might” voinee tulkita Tomin ajattelun ”ekspressiiviseksi intonaatioksi” (Tammi 1992, 47). Loppu lainauksesta on vielä selkeämmin Tomin omaa ekspressiivistä taisteluhengen nostatusta. Hän toistaa ja tolkuttaa itselleen masennuksen ja toivottomuuden ('despondent') järjettömyyttä. Tom manaa itseään reippaaksi ja energiseksi. Ällistyttyvästi hän viittaa itseensä kolmannessa persoonassa kuin hän eläisi edelleen murhatöidensä jälkeen

omaksumassaan todellisemmassa olemuksessa, Dickie Greenleafina, ja seuraisi tapahtumia ulkopuolisena myös entiseen identiteettiinsä nähden. Lainauksen lopuksi hän puolustaa itseään ja omaa käytöstään itselleen kuin luotettava ja kumppanuuteen sitoutunut ystävä. Ehkä Tom kaipaakin mielialojen nostatusta juuri siksi, että hän joutuu tästä eteenpäin taas toimimaan vanhassa mitättömän hissukan roolissaan.

Tom päätyy lopulta Venetsiaan, vuokraa ylellisen palazzon, palkkaa kaksi palvelijaa ja aloittaa uuden elämäntyylin. Uusi asunto edustaa Tomin vastaomaksuttua itsevarmuutta puutarhaansa myöten.

[...] It was just the garden for a Venetian palace, slightly run down, in need of some restoration which it was not going to get, but indelibly beautiful because it had sprung into the world so beautiful more than two hundred years ago. The inside of the house was Tom's ideal of what a civilized bachelor's home should look like, in Venice, at least. (TMR, 184.)

Katkelma on kertojan näkökulmasta esitettyä kuvausta, jossa Tomin ääni välillä kajastaa läpi. Sanonta ”the world so beautiful” on jälleen jostakin toisenlaisesta tyyllillisestä yhteydestä lainattu ilmaus, joka korostaa Tomin asennetta vanhaa kulttuuria ja sen estetiikkaa kohtaan, tai ainakin kulttuuria siinä merkityksessä kuin Tom sen romanttisissa mielikuvissaan näkee. Kertoja taas ilmaisee itseään toteamuksessa ”restoration which it was not going to get”. Keskellä kuvauksellisesti rappeutuneen viehättävän puutarhan esittelyä ja Tomin romanttisia tunnelmointeja lausahdus vaikuttaa satiirisen todellisuudentajuiselta. Tämän kertojan uskoo epäilemättä aivan samaksi ääneksi, joka vähän aikaisemmin vertasi murhaa metsurin työhön. Tässä kertoja astuu myös tavallista enemmän näkyville, kommentoimaan kuvaamaansa maailmaa (kts. Chatman 1978, 228-229). Kertojan sarkastiset lausahdukset ja Tomin kaunosieluiset mielikuvat joutuvat ilmaisevaan ristiriitaan. Kertojan lainauksen lopussa esittämän ajatuksen siitä miltä poikamiehen asunnon pitäisi näyttää, ainakin Venetsiassa, voi ymmärtää jälleen kertojan ironiseksi kommentiksi Tomin ylilyövästä mausta, mutta yhtä hyvin myös Tomin omaksi vilpittömäksi näkemykseksi uudesta elämäntilanteestaan. Ron huomauttaa, että kun

vapaan epäsuoran esityksen jakso tekee tekstin merkitykseltään moniselitteiseksi, se tapahtuu kerronnallisista syistä (Ron 1981, 33). Kertoja haluaa pirullisesti vihjata, että Tom aivan vakavissaan on kiinnostunut siitä, ehkä asian uutuuden vuoksi, millä tavalla erilainen poikamiehen asunnon tulee olla arvokkaassa Venetsiassa verrattuna sivistymättömään New Yorkiin.

Tomin luonnetta kuvataan Venetsian jaksossa enimmäkseen kuvaamalla hänen elinympäristöään, kuuluisaa kaupunkia ja uutta asuntoa. Rimmon-Kenanin mukaan fyysisen ja inhimillisen ympäristön käyttämiseen metonymioina liittyy usein syysuhde, joka täydentää henkilön ja ympäristön välistä jatkuvuussuhdetta (Rimmon-Kenan 1991, 86). Venetsian mennyt loisto ilmenee Tomin käsityksissä aistikkaina esineinä ja ympäristöinä, jotka vastaavat hänen omakuvaansa hänen tämänhetkisessä elämäntilanteessaan. Tom on saavuttanut uuden itsevarmuuden, jota Venetsian kauniit talot, marmoripatsaat ja näyttävät portaikot edustavat, mutta elämäntilanne on saavutettu murhien ja väärennösten avulla. Tom on edelleen amerikkalaispoika, joka on jossain määrin omaksunut kaikkein ilmeisimpiä vanhan kulttuurin piirteitä. Hänen uusi itsevarmuutensa perustuu valheelle.

Tom käy Venetsiassa muutamilla kutsuilla ja joutuu vastailemaan uteliaisiin kysymyksiin kadonneesta toveristaan. Hän seurustelee ystävällisesti, mutta varautuneesti, kuten julkisuuteen tottumattomalle herkälle nuorelle miehelle sopii, mikä näyttää juuri tähän tilanteeseen kuuluvalta tavalta esiintyä. (TMR, 187.) Ero aikaisempaan kutsujen kuvaukseen Pariisissa (TMR, 110) on siinä, että aiemmin Tom pystyi käyttäytymään paikallisen yläluokan keskuudessa sulavasti, koska hän oli omaksunut Dickie Greenleafin olemuksen. Nyt Venetsiassa hän esiintyy omana itsenään, mutta selviytyy silti vaativasta sosiaalisesta tilanteesta. Tomin itsevarmuus on kohonnut, mutta hän hakee siitä huolimatta tukea toisten ihmisten asenteita koskevista ennakkoinneista voidakseen esiintyä tilanteeseen soveltuvalla tavalla. Hieman aiemmin kertoja välittää Tomin mielikuvan itsestään hänen uudessa taloudellisessa ja kulttuurisessa nosteessaan: ”he felt surer of himself now in every

way” (TMR, 184). Deiktinen viittaus 'now' yhdistettynä menneeseen aikamuotoon osoittaa lauseen olevan vapaata epäsuoraa esitystä (kts. Tammi 1992, 43-45) ja se myös täsmentää ilmauksen Tomin juuri senhetkiseksi tuntemukseksi. Verrattuna Tomin aiempaan ajattelutapaan lause on ennenkuulumattoman välitön ja kiertelemätön oman henkisen tilan ilmaus ilman minkäänlaista ironista tai vähättelevää sävyä, jotka tähän asti ovat kuuluneet Tomin tyyliin. Tomin kohonnut itsetunto ilmenee siis myös hänen itseilmaisussaan uutena rohkeana suorutena.

2.2.5 Kirjeet

The Talented Mr Ripley -romaanissa kirjoitetaan ja luetaan runsaasti kirjeitä. Seuraavassa käsittelen joitakin Tomin Palermossa kirjoittamia ja vastaanottamia kirjeiksi kirjoitettuja tekstejä. Kirjeiden kerrontarakenne sellaisenaan poikkeaa teoksen muusta kerronnasta ja Palermon kirjeiden joukossa on Tomin väärällä lähettäjänimellä kirjoittama teksti, joka puolestaan poikkeaa muista tässä käsittelemistäni kirjeistä. Tekstien sävy vaihtelee pankin, vakuutusyhtiön ja poliisin virallisista, asiallisuuteen pyrkivistä tiedonannoista Margen ja Dickien henkilökohtaisiin tunteiden ja mielipiteiden ilmauksiin. Genetten (1980, 228-229, 248) terminologian mukaan näiden tekstien kertojat ovat 'intradiegeettisiä' ja 'homodiegeettisiä', koska he kertovat omista asioistaan kertomuksen henkilöinä. Heidän kertomansa toisen asteen kertomukset taas ovat 'hypodiegeettisiä', koska ne esiintyvät ekstradiegeettisen kertojan kertoman tarinan sisään upotettuina. Kirjeet muodostavat siis poikkeuksen Highsmithin romaanin kerronnassa. Niillä on selkeästi määritelty henkilö kertojana, ainoana poikkeuksina heterodiegeettisen kertojan kerronnasta, ja niillä on myös samalla tavoin nimetty sisäisyleisö, jonka muodostaa kirjeen saaja, tosin yleisö käytännössä joissakin tapauksissa muuttuu, koska Tom lukee Dickielle lähetetyt kirjeet. Kirjeellä itsellään on siis oma yhden tietyn henkilön muodostama sisäisyleisönsä, mutta Tom valtaa väkivalloin ja rikollisesti tämän yleisön paikan. Lukija pakotetaan Tomin ”kanssarikolliseksi”

lukemaan toisten yksityisiä kirjeitä. Tom taas tekee kaksikin rikosta, koska hän rikko kirjesalaisuuden avatessaan ja lukiessaan Dickie Greenleafille tarkoitettuja viestejä ja tekee petoksen kirjoittaessaan niitä väärällä nimellä. Kirjeet ovat kaikki yksityisiä, yhdelle tietylle henkilölle osoitettuja. Ne ovat ainoita hetkiä kertomuksessa, joissa voimme kuulla muiden kuin Tomin tai kertojan äänen muulla tavoin kuin dialogissa. Myös illuusio todenkaltaisuudesta toteutuu vahvana, koska ollaan tekemisissä henkilön suoraan vastaanottajalle esittämän tekstityypin kanssa. Kyse on illuusiosta, sillä tässäkin tapauksessa fiktiivinen henkilö fiktiivisen tekstin sisällä lähestyy kirjeellä toista fiktiivistä henkilöä.

Napolilaisesta pankista ja Rooman poliisilaitokselta lähetetyt kirjeet (TMR, 161, 163) on itse asiassa kirjoitettu italiaksi. Teksti itsessään on kyllä englanninkielinen, mutta sen otsikossa ja allekirjoituksessa käytetään jotakin italiankielistä ilmausta kuten 'signor' tai 'segretario generale'. Näin lukijalle ilmoitetaan tekstin olevan kirjoitettu alunperin italiaksi, vaikka se käytännön mukavuussyistä esitetäänkin tekstissä englanniksi. Myös italiaksi käyty dialogi merkitään Highsmithin romaanissa italiankieliseksi jollakin sopivalla italiankielisellä fraasilla siellä täällä, tavallisesti vuoropuhelun alussa. Käytäntö muistuttaa amerikkalaisten elokuvien tapaa osoittaa ulkomailla tapahtuvan tarinan puhe ”ulkomaan kieleksi” näyttelijöiden puhumalla murteellisella englannilla, joka on maustettu sopivilla kohdekielen sanoilla. Muuten Italian poliisin, pankin ja amerikkalaisen vakuutusyhtiön ilmaisu on keskenään hyvin samantyylistä muodollista ja mahdollisimman suureen anonymiteettiin pyrkivää tekstiä. Allekirjoittanut henkilö on näissä kirjeissä virallista tahoan edustava virkailija, jonka omaa henkilökohtaista ääntä ei kuulu. Virallisen tahon ilmaisun todellinen tarkoite peittyy allekirjoittaneen muodollisen diskurssin alle, mutta virallisuontoinen kirje sinällään osoittaa jostakin tärkeästä olevan kyse. Tomin väärennöksiin ja murhiin liittyvissä pankin, poliisin tai vakuutusyhtiön kirjeissä kirjoittajan anonymiteetti lisää tarkemmin määrittelemättömän ja arvaamattoman uhan tuntua.

Margen kirjoittama kirje Dickielle (TMR, 156), jonka Tom kuitenkin lukee, on periaatteessa Margen henkilökohtaista diskurssia, jonka yleisöksi on tarkoitettu Dickie, tosin kirjeen muotoon kirjeen kirjallisiin konventioin kirjoitettuna. Marge käyttää tietoisien hassuja ilmaisuja, "old boy", "chum", lisätäkseen tekstinsä kepeyttä. Ilmaisujen voi ajatella viittaavan Dickien ja Margen pitkään ystävyyteen jonkinlaisena apeana sisäpiirin huumorina. Marge kehottaa Dickiea urheasti "hold your head up" ja tunnustaa jalosti rakkautensa henkilölle, jota ei voi pitää luonaan. Jäähyväiskirjeen tyyli laji mauttomassa ylitunteellisuudessaan saa Tomin ähkymään myötähäpeästä. Mäkelän mukaan kirje- tai päiväkirjaromaanin romanttiset konventiot voivat rakentaa myös rakkaussuhteen sidoksisuutta kieleen. Tunteen ilmaisusta saattaa tulla tärkeämpää kuin itse tunteesta. Myös kokijan rooli voi tällöin lähestyä lukijan, kertojan tai tekijän rooleja. (Mäkelä 2005, 33.) Lukija ei Highsmithin romaanin päähenkilöön painottuvan kerronnan takia saa kuin pari ohimenevää vihjettä Dickien ja Margen suhteen todellisesta laadusta ja nekin vain Tomin havaintoina. Emme siis voi tietää varmasti ulottuiko suhteen romanttinen sisältö myös käytännön elämään, vai jäikö se vain Margen omien tunteellisten haaveiden tasolle, mikä vaikuttaa todennäköisimmältä. Marge käyttää kirjeessään kirjoista ja elokuvista tuttuja ilmaisun tapoja - "preserved in amber", "thanks for all the wonderful memories" (TMR, 156) - omien henkilökohtaisten tunteidensa ja petettyjen romanttisten haaveidensa ilmaisemiseen ja ilmeisesti myös niiden tulkitsemiseen. Romanttisen rakkaussuhteen osatekijät ja sovelias tapa kertoa niistä jäähyväiskirjeessä ovat Margella erinomaisesti hallussa huolimatta siitä, että suhde ei koskaan päässyt varsinaisesti alkamaan fiktion todellisuudessa. Tunteiden kohteen on mahdollista nähdä klišeiden läpi ja tulkita nämä kierrätetyt sanonnat ja kielikuvat aitojen tunteiden merkkeinä ja siinä mielessä aitona henkilökohtaisena diskurssina, mutta Tom lukijana ilmeisesti arvioi Margen kirjettä latteana kirjallisena suorituksena, muodollisena representaationa, ei niinkään entisen tyttöystävän rakastetulle esittämänä tunneilmaisuna. Näin suora ja kiertelemätön sisäisen maailman julkituominen näyttää olevan Tomin mielestä kiusallista, joten huomion kiinnittäminen kieleen voi olla myös Tomin itsesuojelustrategia.

Jotkin sanat Margen kirjeen tekstissä on kursivoitu. Näin ehkä merkitään Margen itse alleviivaamalla tai jollain muulla tavalla korostamia kohtia. Yhtä hyvin näitä sanoja voi pitää myös Tomin erityishuomion kohteina, jolloin kursivoinnit merkitsevät painotuksia, joita hän lukiessaan tekstille antaa. Kertoja pyrkii tässä tapauksessa johtamaan lukijan tulkintoja Tomin tulkinnoista haluamaansa suuntaan. Tästä näkökulmasta katsottuna kertoja sekaantuu kertomansa tarinan henkilön kirjoittaman henkilökohtaisen kirjeen sisältöön, siis intradiegeettisen kertojan kerronnan aktiin, ja tuo sen näiltä osin askelen lähemmäksi romaanin yleistä kerrontaa ilmentämällä ekstradiegeettisen kertojan otetta myös tähän kirjetekstiin. Tällä tavoin kertoja tulee tuoneeksi myös itseään ja valtaansa kerronnan välittäjänä enemmän näkyville.

Erityisen mielenkiintoinen monimutkaisuudessaan on kirje, jonka Tom kirjoittaa Dickien nimissä tämän vanhemmille Yhdysvaltoihin. Romaanin tekstiin siitä on sisällytetty seuraava katkelma.

Take care of yourself, moms [he wrote]. Watch out for those colds. [She had said she'd had four colds this winter, and had spent Christmas propped up in bed, wearing the pink woollen shawl he had sent her as one of his Christmas presents.] If you'd been wearing a pair of those wonderful woollen socks you sent me, you never would have caught the colds. I haven't had a cold this winter, which is something to boast about in a European winter.... Moms, can I send you something from here? I enjoy buying things for you ... (TMR, 158; hakasulkeet alkuperäiset.)

Tässä katkelmassa Tom jäljittelee lämminhenkisen yksityiskirjeen tyyliä. Hän kutsuu Dickien äitiä äidinpojalle sopivan tuttavallisesti sanalla "moms" ['äiskä'] ja kehottaa tätä pukeutumaan lämpimästi vilustumisen välttämiseksi. Kertoja osallistuu Tomin kirjeen sisältöön kommentoimalla sitä lukijalle hakasulkeissa. Hän identifioi Tomin kirjeen kirjoittajaksi, "[he wrote]", antaa taustatietoa Dickien äidin vilustumisesta, sekä kertoo Tomin Dickien äidille lähettämästä joululahjasta. Itse asiassa melkein puolet kirjekatkelmasta on tätä kertojan ääntä. Kertoja haluaa tässä upotetussa kertomuksessakin säilyttää otteensa kerontaan. Edellä esitellyistä

tavanomaisista kirjeistä poiketen tämän kirjeen voi ajatella sisältävän homodiegeettisen kertojan, joka on Dickie sellaisena kuin Tom, tämän kirjeen todellinen tekijä, hänet esittää. Tämä kirje on fiktiivinen teksti fiktiivisen tekstin sisällä, joten sen kerrontarakennekin on fiktiivisen tarinan kaltainen. Tekstissä kuuluu näin ollen kolme ääntä: kertojan, Tomin sekä Tomin imitoiman Dickien äänet. Muiden Highsmithin romaaniin sisältyvien kirjeiden äänten on tarkoitettu kuuluvan ne allekirjoittaneille henkilöille, tosin fiktiivisen kertomuksen fiktiivisille henkilöille, mutta Tomin kirjeessä allekirjoittanut on fiktiivisen henkilön luoma fiktiivinen henkilö. Kertojan osallistuminen kirjeen tekstiin muuttaa myös Tomin kirjeen yleisöä. Se ei enää ole pelkästään herra ja rouva Greenleaf Amerikassa, sisäisyleisö, vaan teksti on selvemmin suunnattu myös *The Talented Mr Ripley* -romaanin lukijalle tai tarkkaan ottaen romaanin yleisölle. Kirjeteksti sisältää myös kaksi virkettä, jotka loppuvat kolmeen pisteeseen. Pisteet ilmaisevat suppean kirjekatkelman huomattavasti laajempia osia, jotka on jätetty pois romaanin tekstistä. Kirje myös loppuu kolmeen pisteeseen. Tämän merkinnän voi tulkita viittaavan myös siihen kaikkeen muodolliseen kirjehölynpölyyn, jota Tom voisi halutessaan jatkaa loputtomiin, mutta jonka kertoja on lukijaa armahtaakseen halunnut katkaista lyhyeen. Katkelma antaa jo aivan riittävän hyvän käsityksen siitä, millainen Tomin Dickien nimissä kirjoittama kirje on.

Tom käyttää kirjeessään sovinnaisia romanttisia konventioita, mutta Margen kirjeestä poiketen hän ei pyri tunneilmaisuuksiin, vaan käytännöllisempiin päämääriin. Mäkelä viittaa kirjeromaaneissa tavalliseen kirjeen kirjoittajan petolliseen pyrkimykseen hurmata kirjeen vastaanottaja viettelevin romanttisin sanakääntein. Kirjeen kieli ei tällöin enää palvele itseilmaisua, vaan vastaanottajan odotusten mukaisen romanttisen virityksen rakentamista. (Mäkelä 2005, 32.) Tomin päämääränä Dickien äidille osoitetussa kirjeessä on vastaanottajan saattaminen hyvälle tuulelle tämän oletettuja äidinvaistoja myötäilevällä tarinalla. Minkäänlaisesta itseilmaisusta ei voi olla kysymys, koska kirje esittää toisen henkilön mukaeltuja kiintymyksen tunteita toisen henkilön mukaellulla tyylillä.

Tom voi siis käyttää valmista "hyvän pojan" kirjoittaman kirjeen diskurssia ja toteuttaa sitä täysin uskottavasti. Tämä tyyllilaji muodostaa ilmeisesti niin vahvan ja yleisesti tunnetun kirjallisen kehyksen, että sen keinovaroja hyödyntämällä on mahdollista rakentaa Tomille lähes tuntemattoman vastaanottajan, rouva Greenleafin, mielihaluja myötäilevä ja puolitetun kirjeen kirjoittajan, Dickie Greenleafin, tunteen ilmaisua jäljittelevä fiktiivinen kirjeteos.

2.2.6 Lopetus

Highsmithin romaanin viimeinen luku käynnistyy Tom matkustaessa laivalla Venetsiasta Ateenaan. Ainoan kerran veneessä tapahtuneen Dickie Greenleafin murhan jälkeen tekstissä mainitaan nyt sanat "gunwale" ja "prow" (TMR, 243). Tom on jälleen merimatalla kuten murhapäivänään, mutta tällä kertaa hänen ei tarvitse tuntea pelkoa tai pakottaa itseään äärimmäisiin suorituksiin pelkäämänsä meren äärellä.

[...] He was not afraid. This was it. This was the way he had hoped he would feel, sailing to Greece. To look out at the black water all around him and not be afraid was almost as good as seeing the islands of Greece coming into view. (TMR, 243.)

Kertoja ei lainauksessa tuo itseään esille juuri muuten kuin kertomalla Tomin tunteet kolmannessa persoonassa. Toisen virkkeen ajanilmaus "this" viittaa nykyhetkeen, mutta verbi on imperfektissä, joten lainauksen voi katsoa olevan kertojan välittämää Tomin ajattelua (kts. Tammi 1992, 43). Cohnin mukaan kertoja antaa tuntuman sympatiasta henkilöä kohtaan lähentymällä henkilön näkökulmaa. Jos kertoja näyttää jakavan henkilön tunteet, joita vapaa epäsuora esitys on omiaan korostamaan, tuloksena on sympatian vaikutelma. (Cohn 1983, 117-118.) Kertoja ei aiemmin Highsmithin romaanissa ole asettunut aivan näin läheiseen asemaan päähenkilöön nähden. Tyyni puolueettomuus tai tarkasti mutta niukasti annosteltu ironia, jolla kertoja on tähän asti suhtautunut Tomin murhamiehen ja sosiaalisen

kiipijän uraan, on vaihtunut hyväksyntään ilman näkyviä taka-ajatuksia. Veden pelosta irti pääseminen ja suunnitelmien saattaminen päätökseensä saa kertojalta osakseen arvostusta. Tomin näkökulmasta esitetty ”this was it” on suora ja kiertelemätön kommentti, joka ilmentää uutta itsetietoisuutta ja itsevarmuutta. Tomin olemuksessa on tapahtunut selvä muutos. Hän on voimaannuttanut itsensä suorittamalla tehtävänsä Euroopassa ja voi nyt matkustaa Kreikkaan uuden itsevarmuuden vallassa välittämättä tuntemastaan kiinni jäämisen uhasta. Tom tuntee olevansa matkalla kohti vääjäämätöntä loppuratkaisua, jossa hänen ponnistelunsa saavat lopullisen päätöksensä.

Tarina kiertyy loppuluvussaan kohti alkuaan. Tom kokee uudestaan hyvin samankaltaisia tuntemuksia kuin New Yorkissa kertomuksen alkaessa. Hän olettaa olevansa poliisin vainoama ja tulevansa vangituksi millä hetkellä tahansa. Hän myös odottaa rangaistusta teoistaan. Laivamatkalla Tom tapaa rouva Cartwrightin, vanhemman englantilaisen turistin, joka ihastuu tähän kohteliaaseen ja huomaavaiseen nuoreen mieheen kuten herra Greenleaf romaanin ensimmäisessä luvussa. Rouvalla ei ole pienintäkään aavistusta Tomin todellisista ajatuksista ja todellisesta taustasta kuten ei herra Greenleafillakaan. Piraeuksen satamassa Tom saa italialaisesta sanomalehdestä tietää, että hän on sattuman oikusta vapautunut kaikista Dickie Greenleafin murhaan liittyvistä epäilyksistä. Dickien matkatavaroista löydetty sormenjäljet ovat samoja kuin sormenjäljet Dickien Rooman asunnossa, joskin ne kummassakin tapauksessa ovat todellisuudessa Tomin sormenjälkiä, mitä poliisi puolestaan ei voi tietää. Taas jotakin tapahtuu sattumalta, väärinkäsityksen seurauksena, ja Tom tarttuu tilaisuuteen ja käyttää sen hyödykseen samalla tavoin kuin kertomuksen alussa, jossa väärinkäsitykset sysäsivät liikkeelle koko tarinan. Lopussa Tom voi astua eteenpäin vapaana miehenä, jolle elämä kaikkine vaihtoehtoineen on auki uudella ja ennen kokemattomalla tavalla. Hän on hyvin samankaltaisessa tilanteessa kuin kertomuksen alussa kun hän sai hämmästyttävän mahdollisuuden matkustaa Eurooppaan ja aloittaa elämänsä alusta kokonaan uudelta pohjalta. Hän ei jää kiinni eikä saa rangaistusta, joten kertomus

siinä mielessä välttää tyypillisen rikosromaanin klišeisen lopetuksen. Loppu jää avoimeksi tavalla, joka antaa mahdollisuudet tuottaa uusia osia Tom Rippleyn tarinaan, mikä toisaalta on taas tyypillistä dekkarien sarjamuodolle.

Vielä saatuaan tietää olevansa murhajatussaan kaikkien epäilysten ulkopuolella Tom odottaa tulevansa poliisin vangitsemaksi. Hän jopa toppuuttelee itseään odottamasta liikoja olettamalla, että miehet satamassa mustissa univormuissa eivät olleetkaan poliiseja, vaan jonkinlaisia sotilaita, eivätkä siksi pidättäneet häntä (TMR, 247). Tom ennakoi kaiken joka tapauksessa räjähtävän lopulta käsiin.

[...] There was a specious ease about everything, like the moment just before something was going to explode (TMR, 248).

Tom tuntee, että asiat jotka tapahtuvat eivät ole aivan todellisia, vaan niiden näennäisen helppouden alta paljastuu toisenlainen maailma, jossa kohtalo tulee täyttymään ja jossa viranomaisten rankaisutoimet vain odottavat toteutumistaan millä hetkellä tahansa. Vielä saatuaan tietää, että hänen itse väärentämänsä testamentti on mennyt täydestä herra Greenleafiin ja että Dickien omaisuus on nyt hänen omaisuuttaan, Tom näkee mielikuvissaan poliisin odottavan häntä seuraavassa satamassa. Nylén huomauttaa, että Patricia Highsmithin maailmassa rikos ja rangaistus eivät liity yhteen. Rangaistus ei seuraa rikosta minkäänlaisena moraalisenä automaationa. Tässä tapauksessa rangaistuksetta jääminen onkin kaikkein karuin kohtalo, merkitseehän rangaistus rikolliselle samaa kuin tunnustus taiteilijalle. (Nylén 2007, 114.) Kukaan ei huomaa eikä osaa arvostaa Tomin suorittamia älyllisesti vaativia ja huimalla päättäväisyydellä ja uskalluksella toteutettuja rikoksia, koska sattuma ohjaa niiden ratkeamista Tomin hyväksi. Lukijakin saa tietää hänen rikoksistaan vain kertojan suorittaman jatkuvan Tomin tekemisten ja tajunnan sisältöjen seurannan ansiosta. Loppuun asti Tom kuitenkin odottaa kiihkeästi vangitsemistaan ja siitä syntyvää pelonsekaista ihailua. Murhat, väärennökset ja niiden seurausten nerokas junailu ei koskaan tule julki

ulkomaailmalle, jos rikollinen ei jää kiinni ja joudu tilittämään tekojaan. Esteettisesti ja myyttisesti rikoksiinsa suhtautuva murhamies kaipaa tunnustusta alan toisilta asiantuntijoilta, poliiseilta ja tuomareilta.

Kukaan Highsmithin tarinan henkilöistä Tomia lukuunottamatta ei ole tietoinen tapahtumien oikeasta kulusta romaanin loppuratkaisussa, vaikka lukija saakin tietää siitä kaiken oleellisen. Teoreettisesti ilmaisten sisäistekijä, joka edustaa korkeimmalla tasolla tekstin moraalisia arvoja (kts. esim. Kantokorpi 2005, 158-160), kieltäytyy korostamasta sovinnasta moraalia antamalla murhaajan vapautua kaikista epäilyistä yhtä hyvin pelkän hyvän onnen kuin taiturillisen rikosten suorittamisen ansiosta. Sisäistekijän asenetta päähenkilöä kohtaan kuvaa kertojan loppuluvussa ilmaisema sympatia ja arvostus ja lopulta kuin ansiona kasautuva vapautuminen epäilyistä ja suuromaisuuden periminen. Päähenkilöä pikemminkin palkitaan loppuratkaisussa tinkimättömän päämäärätietoisesta ja ennakkoluulottomasta moraaliset ja yhteiskunnalliset rajat rikkovasta toiminnasta. Jos syyllinen saa jonkinlaisen rangaistuksen, se on vain henkilökohtaisen turhamaisuuden jäämistä tyydyttymättä. Tom kaipaa arvoistaan lopetusta ehkä myös lajityypillisistä syistä. Hänen kaltaisensa klassiseen tyyliin mieltynyt dandy todennäköisesti arvostaisi enemmän perinteisen salapoliisiromaanin elegantin nerokasta älyllistä ratkaisua. Moderni lopetus jättää tulevaisuuden avoimeksi, mutta tarinan vaille dramaattista huipennusta. Jännitys loppuluvussa syntyy Tomin ennakoidessa omaa kiinni jäämistään ja se purkautuu kun odotettua ratkaisua ei tapahdukaan. Tom jää vaille omalle arvolleen sopivaa loppuratkaisua ikuisen epäilysten varjostamaan vapauteen.

3. Kaksoisolento

3.1 Doppelgänger, double, kaksoisolento

Termin 'Doppelgänger' toi kirjallisuuteen Jean-Paul Richter 1700-luvun lopulla. Sana on tapana kääntää 'kaksoisolennoksi', vaikka 'kaksoiskulkija' olisikin osuvampi käänös. Sitä on joskus käytettykin suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa. (Envall 1988, 10.) Anglosaksisessa maailmassa termi on yksinkertaisesti 'double' ['tupla', 'kaksois-']. Miller käyttää samoissa yhteyksissä myös sanoja 'orphan' ['orpo'] ja 'singleton' ['ainokainen'] henkilöstä, joka menettää osan persoonastaan kaksoisolennolle ja jää näin ollen itse "orvoksi" (Miller 1987, 23). Coates tuo kaksoisolennon rinnalle termin 'other' ['toinen'], joka merkitsee olemukseltaan kulttuurisesti tai rodullisesti toisenlaista tai muuten identiteettinsä piirteiltä vierasta henkilöä. Toisen luoman uhan voi pyrkiä neutralisoimaan tulkitsemalla tämän kaksoisolennoksi, osaksi tuttuja kiinteitä merkityksiä ja ennako-oletuksia ja siten osaksi itseä. Toinen keino on olennon tuhoaminen. (Coates 1988, 1-6.) Tom Ripley on sekä kirjaimellisesti että Millerin tarkoittamassa merkityksessä orpo. Hänen tilanteensa voidaan tulkita niin, että hän on menettänyt osan oleellista minuuttaan sitä ala-arvoisesti toteuttavalle henkilölle, varallisuuden luomaa vapautta vain juhlimiseen ja puolivillaisiin taideharrastuksiin käyttävälle Dickie Greenleafille, mutta hänen voidaan katsoa olevan myös hahmo, joka joutuu tuhoamaan kulttuurisesti toisenlaisen, yläluokkaisen kaksoisolentonsa selviytyäkseen sen tuottamasta uhasta omalle kokonaisidentiteetilleen. Tom siis kehittää itselleen kaksoisidentiteetin eheytyäkseen.

Tom Ripleyyn persoonan jakautuminen on nähdäkseni kaksinainen. Ensimmäinen "versio" on käänteinen. Tom pyrkii aluksi itse aktiivisesti tulemaan kaksoisolennoksi. Hän on se varjomainen, kokonaista henkilöä häilyvämpi olento, jota 'itsen' pitäisi kammoksua. Tässä tapauksessa tämä henkilö, Dickie Greenleaf

-niminen varakkaan teollisuusmiehen poika, ei vain edes huomaa kaksoisolentonsa olemassaoloa eli ymmärrä vähäpätöisen ja harmittoman tyhjäntoimittajan haluavan tilalleen. Varjo murhaa isäntänsä ja muuttuu kokonaan isännäkseen, valtaa tämän elintilan. Samaan aikaan Tomilla on toinen myyttien ja mielikuvien tasolla liikkuva projekti, jossa hän pyrkii palauttamaan itselleen kuuluvan aristokraattisen aseman henkilöltä, joka toteuttaa tätä positiota vaillinaisin valtuuksin, siis Dickie Greenleafilta. Omasta näkökulmastaan Tom on tässä mielikuvasuunnitelmassaan kokonainen itse, joka ei epäoikeudenmukaisten olosuhteiden vuoksi voi toteuttaa tosiolemustaan sellaisena kuin hän sen näkee. Todellinen itse syrjäyttää puolivillaisen kaksoisolentonsa ja eheytyy näin kuvitteelliseen alkuperäiseen olotilaansa.

Persoonallisuudesta irtautunut hahmo ei tavallisesti ilmene ulkonäöltään tai muulta olemukseltaan täydellisenä kopiona alkuperäisestä. Envallin mukaan näiden kahden olennon suhteen jännite perustuu nimenomaan siihen, että erillisyyks uhkaavasti supistuu, mutta ei kokonaan häviä. Kaksoisolennon samankaltaisuus mallinsa kanssa on erehdyttävää, erilliseksi havaitsemista häiritsevää. (Envall 1988, 10.) Tom Rippleyn ulkoinen olemus ei saa Highsmithin romaanissa minkäänlaista kertojan suoraa kuvausta. Päähenkilön ulkonäköä kuvataan ainoastaan Tomin omien havaintojen kautta.

[...] it seemed to Tom that he was looking in a mirror when he looked at Dickie's leg and his propped foot beside him. They were the same height, and very much the same weight, Dickie perhaps a bit heavier, and they wore the same size bathrobe, socks, and probably shirts. (TMR, 59.)

Dickie Greenleafin ja Tomin samankaltaisuus on pistänyt Tomin silmään todennäköisesti jo hänen nähdessään ensimmäisen kerran Dickien valokuvan New Yorkissa, mutta Tom on ainoa, joka panee merkille yhdennäköisyyden, mikä toisaalta saattaa koko asian hieman kyseenalaiseen valoon. Jos Tom olisi todella hyvin samannäköinen tulevan uhrinsa kanssa, sen todennäköisesti panisi merkille

joku muukin romaanin henkilöistä, mitä ei tapahdu, mutta meillä on käytettävissämme asiasta vain Tomin epäluotettavat havainnot, joita kertoja ei välitä osoittaa paikkansapitäviksi tai virheellisiksi. Kaksoisolentotarinoissa päähenkilö onkin usein ainoa, joka huomaa samankaltaisen olennon olemassaolon ja ainoa jota olento ärsyttää, kauhistuttaa tai innostaa. Kaksoisolento on yhtä aikaa sama ja toisenlainen.

3.2 Romanttinen olento

Länsimaiseen kirjallisuuteen kaksoisolento ilmaantui 1700-luvun lopulla romanttisen aatevirtauksen myötä. Sen ideavarastoa täydensivät ajan pseudotieteelliset teoriat, animaalinen magnetismi, mesmerismi ja frenologia, joiden käyttäjät hyödynsivät ajatusta ihmisen dualistisesta olemuksesta paitsi kokeellisena tieteenä myös erilaisina illusionistisina esityksinä. Dualismi esiintyi niissä silmäkääntötemppeina ja kiehtovana, pelottavan mukaansatempaavana estradiviihteenä, jossa draamaa rakennettiin speaktaakkelin, takaa-ajon, petoksen ja paljastuksen ilmapiirissä. Romanttiset kirjailijat omaksuivat näitä ideoita ja sovelsivat niitä omaan kirjalliseen tuotantoonsa. (Miller 1987, 49.)

Rosenfieldin mukaan 1800-luvun yleisö hyväksyi romanttisen kuvan vastakkaisista voimista inhimillisessä persoonallisuudessa, mutta vain muodossa joka ei uhannut yksilön tai yhteisön koheesiota: kansanlauluissa, kansantarinoissa ja saduissa, joiden ymmärrettiin kuvaavan primitiivisen ihmisen tai lapsen mielen toimintaa, sekä fantasia- ja mysteeritarinoissa, jotka kiehtoivat lukijaa vaarantamatta hänen mielentyyneytään. Romaani sen sijaan edellyttää riittävää määrää uskottavuutta myös vastakkain asettuvilta ristiriitaisilta minuuksilta, joten kirjailija joka tiedostetusti tai tiedostamattaan käytti psykologisten kaksoisolentojen asetelmaa teoksessaan, saattoi joko rinnastaa tai vastakohtaistaa henkilönsä, jolloin toinen henkilöistä edusti sosiaalisesti hyväksyttävää tai tavanomaista persoonallisuutta,

toinen vapaata, hillitöntä, usein jollakin tavalla rikollista persoonallisuuden puolta. (Rosenfield 1963, 327-328.) Highsmithin romaani edustaa tietyistä myyttisistä ulottuvuuksistaan huolimatta realistisen romaanin perinnettä. Sen henkilöhahmoja voi pitää tämän tradition puitteissa psykologisesti uskottavina ja myös tarkasti esitetty päähenkilön ajattelu ja toiminta on mahdollista tulkita uskottavaksi vieraantuneisuuden ja häiriintyneisyyden kuvaukseksi. Dickie Greenleafin ja Tom Ripley'n hahmot voi toisaalta romanttisemmasta näkökulmasta ajatella kahdeksi saman henkilön puoleksi, joista ensinmainittu edustaa yhteiskunnallisesti hyväksyttyä menestyvää persoonallisuutta ja jälkimmäinen kammoksuttavaa alemmuudentuntoista kostajaa. Tom Ripley on romanttisen kaksoisolehtoteeman moderni sovellutus, hän valtaa toisen henkilön elintilan ja minuuden hämrien henkilökohtaisten päämäärien nimissä, mutta myös realistisen kertomuksen henkilö, siis tässäkin suhteessa kahtia jakautunut persoona.

Porter viittaa varhaisen salapoliisiromaanin arkielämästä vieraantuneiden yliälykkäiden sankarien läheiseen suhteeseen 1800-luvun yliluonnollisia ratkaisuja suosivaan romanttiseen kirjallisuuteen. Edgar Allan Poen rationaalisten rikoskertomusten ja romanttisten kauhutarinoiden välillä on siis selvä jatkuvuussuhde. (Porter 1981, 25.) Tom Ripleyssä on jonkin verran kauhuromanttisen henkilön aineksia. Jotkin Tomin järjestelyt edellyttävät niin liioiteltua älyllistä keskittyneisyyttä, että ne liikkuvat aivan uskottavan rationaalisen suorituskyvyn rajoilla. Ennen Palermon matkaansa Tom ehtii selviytyä poliisikuulustelusta ja Marge Greenwoodin puhelintiedusteluista, pakata, harhauttaa Margen kannoiltaan, lähteä hotellista huomaamatta, noutaa postinsa American Expressista ja kehitellä tavan poistua Italiasta herättämättä viranomaisten huomiota (TMR, 144-153). Kaiken tämän hän toteuttaa alle puolen tunnin kuluessa paljastumisen vaaran aiheuttaman henkisen paineen alaisena. Tomin yksityiskohtainen kekseliäisyys ja improvisointitaito murhien toteuttamisessa ja niiden seurausten peittelyssä ylittää tavanomaisen arkiälykkyyden ja arkineuvokkuuden ja tulee siten lähelle romantiikan henkilöhahmojen kykyjä.

Tomin valehenkilöllisyyksien käytön taas voi halutessaan nähdä jäänteinä romantiikan ajan illusionistisista tempuista. Lukijan on mahdollista jättää Highsmithin romaanin yhteys kaksoisolentoteemaan kokonaan huomiotta ja tulkita päähenkilön identiteetin vaihdokset yksinkertaisesti rikosromaanin lajityyppiin kuuluvaksi valepukujen käytöksi harhautustarkoituksessa. Varsinaisia fantasia- tai kauhuelementtejä tarinassa ei esiinny, sen jännitys ja jännite luodaan rikosromaaneille tyypillisillä ennakoinnin, viivyttämisen ja paljastamisen vaihteluilla.

Rosenfieldin mukaan 1900-luvun kirjailijoiden tapa käsitellä kaksoisolentoa ei enää samassa määrin kuin aiemmin perustu kristillisiin käsityksiin absoluuttisesta tuonpuoleisesta tuomiosta. Realistisen kirjallisuuden henkilöt, jotka ilmaisevat demonisia, aikaisemmin paholaiseen liitettyjä piirteitä, symboloivat useimmiten tiedostamattomien prosessien pelottavaa vapautta. Freudilainen näkemys on astunut kristillisyyden rinnalle. Nykykirjailija ei tavallisesti anna ihmisen irrationaalisille voimille moraalista tuomiota, vaan näkee henkilöidensä tilanteen moniselitteisenä. (Rosenfield 1963, 336.) Highsmithin romaanin päähenkilö jopa pääsee vapauteen nauttimaan tekojensa hedelmistä romaanin loppuratkaisussa, vaikka hän on rikkonut ihmisyyhteisöjen yleisiä perusnormeja vastaan tappamalla, valehtelemalla, varastamalla, tekemällä petoksia ja esiintymällä toisena henkilönä. Hän ei myöskään tunne minkäänlaista katumusta tai epäilyä tekojensa oikeutuksesta, vaan pystyy nautiskelemaan tai tuntemaan huvittuneisuutta murhiaan muistellessaan. Highsmithin moraalisesta kommentoinnista pidättäytyvä, toteava kerrontatapa, jossa eettisesti epäoikeutettuja tekoja dramatisoidaan korkeintaan pelkistämisen keinoin, jättää eettisen pohdinnan julmien tai muuten moraalisesti arveluttavien tapahtumien äärellä lukijalle. Loppuratkaisun voi tulkita antavan suhteellisen hyväksynnän Tom Rippleyn toiminnalle.

Slethaug katsoo, että postmodernistinen kaunokirjallisuus korostaa kirjallisuuden formaalista puolta, rinnakkaisia kerronnallisia näkökulmia, itserefleksiivisyyttä ja

keinotekoisuutta yksiselitteisen realismin kustannuksella. Se osoittaa, miten muuttumaton ja yksiselitteinen inhimillinen identiteetti on muuttunut jakautuneeksi ja epäjatkuvaksi minuudeksi fragmentoituneessa maailmassa. (Slethaug 1993, 3.) Highsmithin romaanissa kaikki välitetään lukijalle kertojan ja päähenkilön vaihtuvista näkökulmista realismin ja todenvastaavuuden illuusiosta kiinni pitäen. Romaanin kerrontatilanne on rikosromaanissa epätavallinen, kerrontaa itseään ja tapahtumia arvioimaan haastava ja siinä kuvataan epävakaata ristiriitaista henkilöahmoa, mutta kerronnan ja henkilön keinotekoisuus ja itseään kommentoivuus ei silti ylitä todenkaltaisuuden rajoja. Lukijan aktivoimista ja tiettyä määrää itserefleksiivisyyttä voi myös pitää tyypillisinä rikosromaanin piirteinä (kts. esim. Pyrhönen 1999, 114). Postmodernistiseksi *The Talented Mr Ripley* -romaanina on sen epätavallisista ominaisuuksista huolimatta vaikea luonnehtia. Tom Rippleyn romanttinen toisen todellisemman identiteetin valtaamisprojekti, kaksoisolentona toimiminen, on hänen oma korkeintaan puolittain tiedostamansa vaihtoehtoinen tulkinta murhasarjalle.

3.3 Myyttinen olento

Kaksoisolennosta kirjoitettaessa viitataan usein Sigmund Freudiin, joka osoitti ihmisen irrationaalisen puolen tärkeyden ja näin velvoitti meidät myöntämään toisen minän tai erityisen varjominän olemassaolon sivilisoituneen, järkevän minuuden sisällä. Samalla Freud tuli tavallaan oikeuttaneeksi kaksoisolentoaiheen käytön kaunokirjallisuudessa. Kaksoisolentotarinaa voi kuvailla esimerkiksi allegoriseksi esitykseksi super-egon tai idin epäterveestä itsenäistymisestä ja sen hallusinatorisesta kokemisesta itsen ulkopuolella tai sen kiinnittymisestä toiseen henkilöön (kts. esim. Rosenfield 1963, 326; Envall 1988, 23). Envall katsoo, että psykoanalyttinen sielunmalli ymmärretään pinnallisesti, jos se otetaan vain yksilön sisäisen maailman kuvauksena ilman siteitä yksilön ulkopuolelle. Ihmisen on mahdollista luovuttaa yliminänsä auktoriteettia edustavalle toiselle taholle.

Organisaationsa tai ideologiansa arvot kritiikittä omaksuva henkilö luopuu päätäntävällasta näiden asioiden suhteen ja antaa siten osan yliminänsä ulkopuolelleen. (Envall 1988, 26.) Tämä käsitys psykoanalyysistä sopii varsin moniin perinteisiin jakautuneita persoonia kuvaaviin tarinoihin. Sovinnainen henkilö joutuu hillitömän normeista piittaamattoman kaksoisolentonsa uhkaamaksi, tai päinvastoin: yhteisöllisten rajojen ja normien ulkopuolella teutaroivaa henkilöä piinaa yliminä edustava moraalista vastuusta muistuttava varjomainen olento. *The Talented Mr Ripley* edustaa molempia tapauksia. Tom valtaa brutaalin väkivallan avulla kaksoisolentonsa, Dickien, elintilan hämärältä korkeammalta auktoriteettitaholta tulevan valtuutuksen oikeuttamana. Tämä sama korkea tajunnallinen mielikuva, joka edustaa Tomin yliminä, myös vapauttaa hänet moraalista vastuusta tekonsa suhteen. Tom taas edustaa moraalista yliminä Dickie Greenleafille, joka elää pinnallista luksuselämää isänsä rahoituksella piittaamatta asemansa epäoikeudenmukaisuudesta. Tomin toteuttama rangaistus jää oudon puolittaiseksi, koska hän vain ottaa haltuunsa Dickien aseman ja ryhtyy toteuttamaan sitä omalla tavallaan, yhtä perusteettoman etuoikeutettuna kuin edeltäjänsäkin.

Slethaug muistuttaa, että nykyiset psykoanalyttistä teoriaa soveltavat kriitikot eivät pidä arvossa kirjallisuutta, joka käyttää avoimesti kaksoisolentomotiivia. Sitä pidetään pelkkänä kuluneena kirjallisena tempuna ja siten esteettisesti aliarvoisena sekä liian läpinäkyvänä otettavaksi todesta ihmisen syvyyspsykologiaa kuvattaessa. (Slethaug, 1993, 15.) Käytännössä kaksoisolentoa on syytä pitää myyttinä, joka antaa kirjailijalle käyttökelpoista aineistoa ajatusten ja ideoiden käsittelyyn. Kirjallisuus voi käyttää hyväkseen psykologisia teorioita ja soveltaa niiden ideoita allegorioina ja symboleina. Envallin kiteytyksenä "myytti on ajan kulutusta kestävä, monitulkintainen ja tarinan muotoinen: ihanteellinen 'viestintäväline' kirjailijalle" (Envall 1988, 37). Kaksoisolentoa on siis parasta ajatella kirjallisena ja mytologisena motiivina, josta on hyötyä kaunokirjallisen tekstin jännitteitä ja henkilöahmoja rakenneltaessa. Sen siirtämisessä sellaisenaan

kuvaamaan konkreettisen maailman henkilöiden mielen toimintaa on riskinsä. Voimme tavata kahdeksi erilliseksi persoonaksi jakautuneita ihmisiä ainoastaan romaanien kansien välissä, emme kadulla kävellessämme.

Envallin mukaan kansanuskomuksissa 'etiäisen', 'haltian' tai 'hahmon' nähnyt sai ilmoituksen jonkun henkilön vastikään tapahtuneesta kuolemasta. Kaksoisolentotarinoissa samankaltainen ilmiö on kääntynyt ennustukseksi päähenkilön kuolemasta, joka onkin tyypillinen kertomuksen loppuratkaisu. Myös taistelu alter egoa eli kaksoisolentoa vastaan ja sen tuhoaminen on taistelua itseä vastaan ja alter egon surmaaminen siten itsetuhoinen teko. (Envall 1988, 13-14.) Päähenkilön eheytymistä, tämän "paranemista" kaksoisolentonsa uhasta, voidaan pitää tasapainon palauttamisena sekä päähenkilön mielenterveyden että kertomuksen loppuratkaisun kannalta. Jos kaksoisolento jää kertomuksen maailmaan päähenkilön rinnalle, tai olento suorastaan syrjäyttää isäntänsä, tarinaan jää purkautumaton jännite. Highsmithin romaanissa toteutuvat tavallaan nämä molemmat vaihtoehtoehdot. Tom Ripley kaappaa havittelemansa uuden minuuden, tosin objektiivisesti ottaen vain yläluokkaisen kaksoisroolin entisen alaluokkaisen rinnalle, tappamalla henkilöroolin siihen astisen haltijan. Hän ei saa teoistaan minkäänlaista rangaistusta. Rikosromaanin syyllinen ei siis jää kiinni, mikä luo teokseen kolmannen purkautumatta jäävän jännitteen. Omasta näkökulmastaan Tom taas pystyy eheytymään ja astumaan elämässään eteenpäin aivan uudelta pohjalta, mielestään kirjaimellisesti uutena ihmisenä.

Doležel erottaa kolme erilaista kaksoisolentoteemaa mahdollisissa eli fiktiivisissä maailmoissa ilmenevien identiteetin ja kaksoisolentouden olemuksen mukaan. 'Amphytrion -teema' tarkoittaa tilannetta, jossa henkilö kohtaa samassa fiktiivisessä maailmassa toisen henkilön, joka jakaa hänen kanssaan samankaltaiset ulkoiset piirteet, mutta jonka peroonallinen identiteetti on erilainen. 'Double -teema' on kyseessä silloin, kun yhdellä ja samalla henkilöllä on samassa maailmassa samanaikaisesti kaksi vaihtoehtoista olomuotoa, jotka voivat olla hyvinkin erilaisia

sekä ulkoisesti että persoonan piirteiltään. Kolmas tapaus on 'Orlando -teema', jossa sama henkilö saa uusia identiteettejä toisissa fiktiivisissä maailmoissa eli kokee reinkarnaation. (Doležel 1995, 94-96.) Tom Ripley edustaa Amphytrion -teemaa, sillä hänellä on samassa fiktiivisessä maailmassa toinen henkilö, Dickie Greenleaf, joka jakaa hänen kanssaan samat piirteet. Myös Dickiella on hänen omasta näkökulmastaan katsottuna sama tilanne: Tom on hänen kaksoisolentonsa, Dickie ei vain tiedä sitä itse. Sen sijaan kun Tom esiintyy Palermossa hetken aikaa Dickien henkilöllisyyden omaksuneena, hän on double, henkilö jolla on kaksi olomuotoa samassa fiktiivisessä maailmassa. Amphytrion -teeman maailma itse asiassa vain näyttää omaavan rakenteen, jossa kaksi identtistä olentoa voi olla olemassa yhtä aikaa. Kun identiteettien välinen sekaannus on selvitetty, maailman tavanomainen rakenne palautuu. (emt, 96.) Tom toimii juuri näin. Hän palauttaa maailman standardiolotilan murhaamalla kaksoisolentonsa, jolloin kahden samankaltaisen samassa fiktiivisessä maailmassa vaikuttavan henkilön aiheuttama kriisi laukeaa ja tilanne rauhoittuu. Tässä suhteessa Tom, murhaaja, toimii kuin rikoksen uhkaaman tasapainotilan palauttava klassisen rikosromaanin salapoliisi (kts. esim. Cawelti 1976, 83; Pyrhönen 1999, 21). Envallin (1988, 13-14) esittämä myyttinen tulkinta alter egon tappamisesta itsetuhoisena tekona on tästä näkökulmasta tarkasteltuna ristiriidassa Tom Ripleyn kohtalon kanssa. Kaksoisolennot eroon hankkiutumisen ei Tomille edusta itsemurhaa tai oman psyykkisen rakenteen kohtalokasta vaurioittamista vaan päinvastoin murtautumista uuteen ja autenttisempaan elämään. Tomin myyttisessä tajunnassa sorrettu, solvattu ja vääryydellä syrjäytetty todellinen perijä ottaa itselleen sen aseman ja arvostuksen, joka hänelle kaikella oikeudella kuuluu.

3.4 Sosiaalinen olento

Ajatukseen kahtia jakautuneesta ihmisestä on vielä melko läheisessä historiassa tavallisesti suhtauduttu pelolla ja inholla, se ei ole sopinut yhteen kristillisen

maailmankatsomuksen ylläpitämän eheän inhimillisen minän käsitteen kanssa. Vaikka persoonallisuuden moniulotteisuus nykyisin yleensä ymmärretäänkin ihmisen henkisen elämän rikkaudeksi, hajautunut persoona ei vaikeuksitta sovi myöskään moderniin yhteiskuntaan. Envall huomauttaa ihmisen uhkaavan joka kerta yhteiskunnallista järjestystä, jos hänen minänsä on eri tilanteissa ennalta arvaamattoman erilainen, tai hän uskoo näin olevan ja operoi elämässään sen mukaisesti. Yhteiskunta ei voi perustua kaikkien jäsentensä kulloistenkin minäelämysten pohjalta toimimiseen, vaan tietty määrä ennakoitavuutta on perusedellytys yhteiskunnan ja yksilön välisten suhteiden sujumiselle. (Envall 1988, 18.) On voitava luottaa henkilön olevan riittävässä määrin samaa henkilöllisyyttä tunnustava, samat yksilöllisyytensä perusmerkit myöntävä olio, jotta yhteys toisiin ihmisiin ja yhteiskunnan instituutioihin säilyisi jokapäiväisessä elämässä, vaikka tämä vaatimus rajaisikin yksilön kokemusta ominaisuuksiensa kirjosta. Fiktiossa näitä rajoituksia voidaan tarkoituksellisesti ylittää tai hämärtää ja kärjittää näin henkilöahmon ja hänen yhteisönsä suhteita. *The Talented Mr Ripley* -romaanin päähenkilö on sekä tiedostetuista että tiedostamattomista syistä valmis esiintymään toisena henkilönä noustakseen rikollisella tavalla korkeampaan sosiaaliseen ja taloudelliseen asemaan. Hän toimiikin jatkuvasti jossakin järjestäytyneen yhteiskunnan rajoilla ja muokkaa uupumatta yhteiskunnan pelinsääntöjä mielensä mukaisiksi. Romaanin sisäistekijän voi tulkita jopa arvostavan tätä ennakkoluulotonta, sovinnaisista porvarillisista rajoitteista vapaata ja siinä mielessä rohkeata asennetta. Ennakoitava, yhtenäinen minuus ei ole Tom Ripleylle itseisarvo, vaan enemmänkin este henkilökohtaisten tavoitteiden saavuttamiselle.

Tekaistun tittelin tai muun valheellisen yhteiskunnallisen aseman suojissa toimimista ja ylipäättään toisen henkilön nimissä esiintymistä pidetään yleisesti tuomittavana epäsosiaalisena käytöksenä. Tässäkin on aste-eroja. Goffmanin mukaan jonakin tiettyinä olemassa olevana yksilönä esiintyminen ymmärretään tavallisesti yksiselitteisen törkeäksi teoksi, kun taas yritykset jäljitellä jonkin luokan

tai ryhmän jäseniä ovat huomattavasti viattomampia rikkeitä (Goffman 1971, 71). Toisena henkilönä esiintyminen on todellisessa konkreetisessa maailmassa edelleen moraalisesti tuomittavaa toimintaa. Näin tekevän henkilön syitä ihmetellään, hänen toimintansa ymmärretään häpeälliseksi ja hävettäväksi, jopa hänen mielenterveyttään voidaan epäillä. Kaunokirjallisuudessa tällainen henkilöahmo sitävastoin voi olla hyvin käyttökelpoinen luotaessa jännityksen, kauhun tai vain hämmennyksen tunteita lukijassa. Samoilla keinoilla on mahdollista luoda myös komiikkaa tai ironisoida ihmisten sosiaalisesta tilanteesta toiseen muuttuvaa käyttäytymistä. Tom Rippleyn pikkuporvarillisen taustan huomioon ottaen hän hallitsee hämmästyttävän hyvin yläluokkaisen sosieteetin käyttäytymiskoodit, jotka hän on voinut omaksua vain kirjallisuudesta ja elokuvista. *The Talented Mr Ripley* -romaanin kertoja ei suostu osoittamaan hänen tyyliänsä puutteita uusissa sosiaalisissa ja kulttuurisissa ympäristöissä kuin joillakin ohimenevillä ironisoinneilla. Tomin päteminen yläluokkaisessa roolissaan Palermossa (TMR 153-165) asettuu jonkin verran epävarmaan valoon, koska lukijalla on käytössään vain hänen omat totuusarvoltaan epävarmat mielteensä suvereenista esiintymisestään tässä asemassa. Tom olisi vain koominen tai jopa sääliittävä, jos hän tavoittelisi yläluokkaista elämäntapaa ja käyttäytymisen tyyliä tajuamatta oman heiveröisen olemuksensa ja ylempään yhteiskunnalliseen sfääriin syntyneiden ja kasvaneiden henkilöiden välistä ammottavaa eroa. Kauhistuttava hänestä tulee vasta tähän sfääriin kuuluvan henkilön identiteetin väkivaltaisen anastamisen takia.

Yksinkertaisen, alhaisesta sosiaaliluokasta peräisin olevan henkilön asettaminen hallitsijan asemaan ja teon koomisten tai muuten yllättävien seurausten kuvaaminen on ikivanhaa kertomusperinnettä. Aiheen vanhimpia toteutuksia voidaan lukea *Tuhat ja yksi yötä* –kertomuskokoelmasta. Korkeata virkaa sijaisena toimittava henkilö voi päästä tai joutua tehtäväänsä monista syistä, esimerkiksi kepposen, erehdyksen, vallankaappauksen tai karnevaalirituaalin seurauksena. Envallin mukaan tällainen 'väärä kuningas' on oikean kuninkaan kaksoisolento, jos hän myös esiintyy oikean hallitsijan identiteetin suojissa tai hänelle pakotetaan se. Vaikka

henkilö käyttäisikin valtaansa väärillä edellytyksillä tai kokonaan ilman niitä, hän on edelleen kaksoisolento, tosin ei hallitsijan vaan mielikuvan tai käsitteen. (Envall 1988, 61-62.) Tom Ripley esiintyy Dickie Greenleafin henkilöllisyyden turvin kutsuilla Pariisissa saavutettuaan tavoitteensa ensimmäisen murhansa jälkeen. Uusi henkilöllisyys on muuttanut hänen suhdettaan kanssaihmiisiin.

[...] Tom felt completely comfortable, as he had never felt before at any party that he could remember. He behaved as he had always wanted to behave at a party. This was the clean slate he had thought about on the boat coming over from America. This was the real annihilation of his past and of himself, Tom Ripley, who was made up from that past, and his rebirth as a completely new person. (TMR, 110.)

Nykyhetkeen viittaava pronomini "this" ja menneessä aikamuodossa esiintyvä verbi osoittavat katkelman olevan vapaata epäsuoraa esitystä ja näin ollen Tomin omia henkilökohtaisia käsityksiä juuri senhetkisessä tilanteessa. Hän kokee olevansa todella uudelleen syntynyt ihmeellisiä mahdollisuuksia tarjoavaan asemaan ja koko hänen menneisyytensä entinen minä mukaanluettuna olevan tuhottu. Tom esittää nuoren amerikkalaisen varakkaan perijän roolia jopa paremmin kuin tämä itse, koska hän pyrkii täyttämään roolinsa vaatimukset tietoisesti: käyttäytymään rennon hyväntuulisesti kevyen seurustelun säännöt perinpohjaisesti tuntien ja jatkuvasti itseään ja ympäristöään tarkkaillen. Envallin ajattelun mukaan Tom on "mielikuvan kaksoisolento" (Envall 1988, 62), koska hän esiintyy roolissaan ilman sen vaatimia edellytyksiä, vaikkakin Tom on itse luonut oman tilanteensa eikä kukaan muu ole tietoinen hänen nousustaan. Tom ei ole ainoastaan väärä kuningas, hän on myös tietoisesti kaapannut vallan ja toteuttaa valtaansa jopa paremmin kuin oikea kuningas. Vasta valtaamassaan asemassa hän ei enää ole ujo ja epävarma mitättömyys, vaan varmaotteinen, asemastaan tietoinen ja siksi vähäeleisen itsevarma moderni ylimys.

Goffman muistuttaa, että jonkin sosiaalisen aseman esittämisen vakuuttavuus perustuu yleensä siihen, onko esittäjällä yleisesti hyväksytyt valtuudet pyrkiä tavoitteeseensa vai ei. Itse esitys sinänsä ei välttämättä ole yhtä tärkeä

vakuuttavuuden kannalta. Mitä lähemmäksi petollinen korkean yhteiskunnallisen roolin esittäjä pääsee oikeaa uskottavaa suoritusta, sitä uhkaavampana tilanne koetaan, koska petos näyttää eriyttävän laillisen oikeuden jonkin osan esittämiseen ja kyvyn sen toteuttamiseen. Moraalisen yhteyden niiden välillä voidaan kokea höltyvän. (Goffman 1971, 69-70.) Hallitsijan sijaisena toimivan amatöörin tökeröjen hallinnollisten ratkaisujen voidaan väittää osoittavan mahdottomaksi oppimattoman kansanmiehen tai -naisen toimiminen hallitsijan asemassa ja esittävän vallitseva järjestys siten perusteltuna ja legitimiinä. Yhtä hyvin tarkoituksena voi olla korkean yhteiskunnallisen aseman osoittaminen sosiaalisesti rooliksi, jolla on omat edellytyksensä. Tom Ripley huijatessaan uhkaa paitsi moraalisia käsityksiä myös yhteiskunnallista järjestystä ja vakiintuneita arvoja toteuttaessaan kaappaamaansa asemaa ilman sen edellyttämiä valtuuksia. Hän tulee näin osoittaneeksi, että yhteiskunnallinen, taloudelliseen asemaan tai säätyyn perustuva paikka sosiaalisessa hierarkiassa on rooli, jonka näyttelemisen valtuudet vaihtelevat. Juuri siksi Tom Ripleyn onnistuminen roolipeleissään vaivaa meitä. Petkuttaja osoittautuu kyvykkäämmäksi roolin toteuttajaksi kuin sen oikea esittäjä.

3.5 Grand tour

Highsmithin romaanin viisi ensimmäistä lukua on sijoitettu New Yorkiin, kuudennessa siirrytään laivalla mannerten välillä ja luvut seitsemästä kolmeenkymmeneen tapahtuvat Euroopassa: Italiassa, Ranskassa ja lopulta Kreikassa. Miljööllä on voimakkaita myyttisiä merkityksiä romaanin päähenkilön tajunnassa, mutta tapahtumaympäristöillä on teoksessa sen lisäksi muitakin sisältöjä. Lukijan kannalta ympäristönkuvaus täyttää myös puhtaasti viihteellisiä tarpeita. Dekkarin lukeminen on aina tavattu yhdistää lomaan ja joutilaaseen vapaa-aikaan. Rikosromaanin, jollaiseksi myös *The Talented Mr Ripley* lasketaan, edustaa kevyttä irtautumista arjesta. Sitä voi pitää helppolukuisena, mutta parhaimmillaan nokkelana viihdykkeenä. Porterin mukaan rikosromaanin hedonistinen viehätys sisältää

lupauksen itsensä hemmotellemisesta, aistillisesta mielihyvystä ja vastakohtaisuudesta työhön nähden. Samat piirteet liitetään tavallisesti myös lomamatkaan, näiden kahden ilmiön yhteys ei siis ole sattumaa. Lukemisen päämäärä on matkan nautinnoissa, joten romaani on loma jo itsessään. (Porter 1981, 81.) Highsmithin kirjan julkaisuvuonna 1955 Eurooppa edusti suurimmalle osalle amerikkalaista yleisöä vielä saavuttamatonta eksotiikkaa, sillä matka vanhalle manterelle oli keskivertokansalaiselle taloudellisesti mahdoton sijoitus. Tästä näkökulmasta *The Talented Mr Ripley* –romaanin kuvaukset maalauksellisista, historiallisesti merkittävistä tai yksinkertaisesti vain kuuluisista tapahtumapaikoista Roomassa, Palermossa tai Rivieralla ovat jo sellaisenaan viihdyttävää materiaalia. Lukija pääsee päähenkilön mukana rengasmatkalle tutustumaan Etelä-Euroopan kaupunkeihin, kalastajakyliin ja nähtävyyksiin. Rikoskertomus toteuttaa tällä tasolla kiehtovan matkakertomuksen tehtävää. Highsmithin romaanin henkilöiden rentoutunut elämäntapa drinkkien, auringonoton ja purjehtimisen merkeissä ilman työhön liittyviä velvollisuuksia taas edustaa jatkuvaa aistillista tyydytystä ylellisissä olosuhteissa.

Enzensberger näkee loman pakona oman sivilisaation taakasta. Painolastista irtautumisen on tarkoitus tapahtua matkalla kaukomaille. Tämän ajattelun juuret ovat eurooppalaisessa romantiikassa, joka pyrki vaalimaan vapauden ihannetta porvarillisen yhteiskunnan jatkuvasti tiukentuvan teollisen ja poliittisen järjestelmän puristuksessa. Matka oli tapa päästä irti arjen säännönmukaisuuksista ja toisaalta tapa edistää yksilöllistä sivistymistä ottamalla kirjaimellisesti etäisyyttä arkielämään ja sen ehtoihin. Turismiteollisuus kuitenkin latisti tämän kriittisen asenteen kehittämällä siitä harmittoman lomatuotteen, jossa aiemmat seikkailun ja henkisen avartumisen vaatimukset on vesitetty seuramatkaksi. Matkan aikana teollisuuden rytmiin sidotut ihmiset pääsevät hetkellisesti unohtamaan jokapäiväisen elämäntapansa. Loma on pako, joka on tuomittu epäonnistumaan. (Enzensberger 1971, 70-73.) Dickie Greenleaf ja Marge Sherwood ovat ottaneet etäisyyttä omaan huolettoman yläluokkaiseen, mutta ahdistavaan velvollisuuksien ja

välttämättömyyksiensä rajaamaan maailmaansa siirtymällä viettämään ainakin potentiaalisesti vapaamuotoista elämää italialaiseen merenrantakylään veneilyn ja taideharrastusten parissa. Molemmille olisi kotimaassa varattuna työura isän yrityksessä, mutta kuivakkaalta ja ilottomalta näyttävä ura. Italia edustaa heille alkukantaisempaa, välittömämpää ja karkeampaa kulttuuria, jossa verrattain sivistynytkin ihminen voi omistaa kommunistisen puolueen jäsenkirjan ja jossa tavallisten kyläläisten sukupuolielämä voi olla hillitöntä kuin kissoilla (TMR, 74). Nuorten suhteellinen vapaus toteutuu varakkaiden vanhempien rahoituksella. Tom Ripley huomioi heidän elämänsä kulkuaan:

[...] Tom realized he was seeing them on a typical day – a siesta after the late lunch, probably, then the sail in Dickie's boat at sundown. Then apéritifs at one of the cafés on the beach. (TMR, 46.)

Lainaus on Tomin muodostama käsitys kertojan esittämänä mietteenä hänen vasta tapaamiensa Dickien ja Margen elämäntavasta. Tässä täysien mahdollisuuksien amerikkalaisessa unelmassakin he elävät edelleen muodollisten yläluokkaisten tapojen ja normien mukaan huomioiden päivän asiaankuuluvat rutiinit. Aika kuluu täysipäiväisesti hyvin toimeentulevan väen vapaa-ajan harrastuksissa: purjeveneilyssä, matkustelussa, rantaelämässä, seurustelussa toisten nuorten amerikkalaisten emigranttien kanssa. Mitä todennäköisimmin heidän oleskelunsa Euroopassa päättyisi ennemmin tai myöhemmin kyllästymiseen loputtomiin martineihin patiolla ennen päivällistä ja palaamiseen takaisin töihin perheyrikykseen. Dickien ja Margen pesäero amerikkalaiseen elämänmuotoon on eräänlainen korkealuokkainen sapattivapaa, jonka aikana vapaudutaan työn ja arjen rytmistä, mutta ei todella heittäydytä seikkailemaan kasvatuksessa ja elinympäristössä omaksuttujen tapojen ja näkemysten ulkopuolelle, omaa yläluokkaista amerikkalaista elämäntapaa ei kyseenalaisteta.

Tom huomioi Dickien Italian kodin sisustuksen olevan eräänlainen yhdistelmä periaatteessa toisensa poissulkevia tyyliä: "[...] a pleasant mixture of Italian

antique and American bohemian" (TMR, 43). On vaikea sanoa onko kertojan käyttämä sana "pleasent" tässä vain Tomin vilpittön ja hyväksyvä arvio näkemästään vai kuivan ironinen kommentti mauttomasta sisustussuunnittelusta. Dickien ja Margen kulttuurista makua kalustus joka tapauksessa edustaa. Pariskunnan irtautuminen uuteen elämäntapaan sisältää edelleen tarpeellisen määrän aristokratian tunnuksia sävytettynä modernimmalla tyyllillä, jossa on sopivasti irtonaista taiteilijuutta. Kuvataiteilijana Dickie on ilmeisen lahjaton puuhastelija, tosin lukijan on luotettava tässä asiassa vain Tomin näkemykseen, sillä muunlaista arviota Dickien taidepyrinnöistä kertoja ei välitä (TMR, 52-53). Marge puolestaan kirjoittaa matkakirjaansa harrastelijamaisen laiskasti. Tomin havainnoimina ja tulkitsemina heidän taideharrastuksensa näyttävät puolivillaiselta viihdykkeeltä, jossa on mausteena boheemiuden ja ulkopuolisuuden särmää, mutta muuten elämä sujuu leppoisasti lomailien ilman taloudellisia huolia. Tom näkee Dickien ja Margen vapauden ja sen kuinka latteasti he käyttävät vapauttaan. Marge ja Dickie pyrkivät yhdistämään niiden elämäntapojen ne piirteet, joiden katsovat sopivan tyyliinsä ja vastaavan yhteiskunnallista asemaansa. He ovat ehkä sanoutuneet irti isiensä menestysideologiasta, mutta eivät sosiaalisesta asemasta tai snobismista, jotka isien ideologia on tehnyt mahdollisiksi.

Zunshine muistuttaa kerronnan tiedonlähteiden tarkkailun tärkeydestä lukijan ottaessa selkoa tietystä fiktiivisestä tekstistä. Käytännössä aivan jatkuva lähteiden tarkistaminen kuitenkin rasittaisi lukemistapahtumaa, joten rekisteröityämme tekstin pääasiallisen tuottajan luotettavaksi emme välttämättä enää huomaa olla kriittisiä kertomuksen henkilöiden uskottavuuden suhteen. Epäluotettavan kertojan on mahdollista käyttää hyväkseen tätä lukijan epätarkkuutta ja antaa tarinan henkilöiden kertoa kertojan tarkoitusten kannalta suotuisa versio kertomuksesta eli tuottaa 'jaettu representaatio'. (Zunshine 2006, 103-104.) Lukijan sama kuva Dickien ja Margen elämästä Italiassa värityy hyvin voimakkaasti Tomin havainnoilla. Jaksossa, jossa Tom tajuaa näkevänsä Dickien ja Margen tyypillisen päivänsä iltana lähdössä purjehtimaan (TMR, 46), teksti koostuu itse asiassa

kertojan välittämistä Tomin havainnoista, joita kertojan oma ympäristönkuvaus sekä Tomin mielessään esittämät lyhyet kysymykset - "Was Marge still there?" - rytmittävät. Kertoja antaa Tomin esittää oman näkemyksensä heidän myöhäisestä iltapäivästään, mikä kertojan korrektisti välittämänä vapaan epäsuoran esityksen jatkumona voi vaikuttaa totuusarvoltaan luotettavalta kuvaukselta, joka ei sellaisenaan sisällä minkäänlaisia itsesäälän tai kateuden värittämiä tulkintoja. Havainnot vaikuttavat täysin neutraaleilta, mutta yhtä hyvin kertojan voi väittää niiden avulla pyrkivän välittämään matkailumainosta muistuttavan mielikuvan Margen ja Dickien elämästä. Tom arvioi lopulta näkevänsä nuoret heille tyypillisenä päivänä, mutta fiktion todellisuudessa Tom on tavannut Margen ja Dickien ensi kertaa vasta pari tuntia aikaisemmin, joten hänen mielikuvansa heidän päiväohjelmastaan ei voi olla tarkkaan ottaen kovin luotettava. Kertoja käyttää näin Tomin havaintoja tuottaakseen tarkoitushakuisen jaetun representaation. Marge ja Dickie viettävät varmasti isiensä kustantamaa veltoa elämää, mutta lukijan on syytä muistaa sen olevan kertojan ja Tom Ripleyyn yhteisestä värittyneestä näkökulmasta kuvattua.

Tom matkustelee ympäri Italiaa ja Ranskaa tutustumassa nähtävyyksiin, museoihin ja taidegallerioihin. Tomin itseluottamus on onnistuneiden murhien, korkealuokkaisten väärennösten ja korkeamman sosiaalisen statuksen omaksumisen ansiosta entistä vahvemmalla pohjalla, joten hän voi edetä kulturellissa kaksoiselämässään entistä rauhallisemmin ja itsetietoisemmin. Hän asennoituu arkkitehtonisiin nähtävyyksiin ja taidehistoriallisesti merkittäviin näyttelyihin vakavasti, paneutuu matkaoppaisiin ja näkee jopa jonkin verran vaivaa voidakseen perehtyä johonkin erityisen mielenkiintoiseen teokseen.

[...] He visited the Byzantine palace, the Palermo library with its paintings and old cracked manuscripts in glass cases, and studied the formation of the harbour, which was carefully diagrammed in his guidebook. He made a sketch of a painting by Guido Reni, for no particular purpose, and memorized a long inscription by Tasso on one of the public buildings. (TMR, 159.)

Taloudelliset syyt eivät enää aseta rajoituksia Tomin matkustelulle, joten hän nauttii kiireettömästi hyvien hotellien ja ravintoloiden ylellisyydestä ylhäisessä yksinäisyydessään, kulttuurinähtävyyksiin hän sen sijaan suhtautuu velvollisuudentuntoisesti. Tom pyrkii todella sivistämään itseään ja omaksumaan kokemaansa myös hankkimalla taustatietoa. Nähdäkseni Tom toteuttaa tiedostamattaan 'grand touria'. Kostiaisen mukaan tämän alun perin englantilaisen aateliston tapakulttuuriin sisältyneen ilmiön ydin oli oppiminen ja sivistyminen. Ylhäisöön kuuluneiden nuorten miesten kasvatukseen liittyi parin kolmen vuoden mittainen suuri kiertomatka mannermaalla, erityisesti Ranskassa ja Italiassa. Matkustajan velvollisuus oli nähdä tietyt kulttuurisesti tärkeät paikkakunnat – Pariisi, Napoli, Venetsia, Rooma – ja hänen odotettiin olevan tarkka havainnoitsija, joka on syvästi kiinnostunut kulttuurista. Suurkaupunkien seurapiireihin tutustuminen katsottiin myös osaksi kasvatusta gentlemaniksi. (Kostiainen 2004, 50-55.) Tomin näkemys matkailusta ei ole enää lomailua samassa kevyen seurustelun, juhlimisen ja auringonoton merkityksessä kuin Dickilla ja Margella. Jos he hakevat Euroopasta alkukantaisempaa, mutta elämäniloisempaa elämää, tavoittelee Tom sitä vastoin vanhan manteren korkeakulttuuria ja sen ylhäisiä perinteitä. Hän on sisäistänyt uuden yläluokkaisen asemansa niin elämyksellisesti, että hän on muuttunut ainakin mielikuvamaailmassaan rikkaasta amerikkalaisesta turistista eurooppalaiseksi aristokraatiksi. Tom on sisäistänyt romanttisen kaksoisolento-olemuksensa niin elämyksellisesti, että hän initioi itsensä yläluokan elämäntapaan romantiikan ajan keinoin, pyrkien toteuttamaan vapauden ja sivistyksen ihanteita porvarillisen arkielämän sääntöjen tavoittamattomissa (vrt. Enzensberger 1971, 70-73). Hän on siirtänyt syrjään korkeata sosiaalista statustaan väärin toteuttaneen Dickien ja ryhtynyt elämään itselleen kuuluvaa ruhtinaan näyttävää ylhäisöelämää. Dickien murhakin on oikeutettu, onhan se Tomin myyttisestä näkökulmasta katsottuna väärin perustein ja riittämättömin valtuuksin asemaansa hoitaneen lurjuksen oikeutettu syrjäyttäminen. Tom ei itse näe itseään "vääränä kuninkaana", vaan oikeana perijänä, jolle tämä asema kuuluu (vrt. Envall 1988, 61-62; Goffman 1971, 69-70).

Coatesin mukaan mielikuvituksen avulla toteutettu mentaalinen siirtymä korkeampaan sosiaaliseen sfääriin, jonka tyyliä on opittu jäljittelemään kirjoista, johtaa identiteetin jakautumiseen, elämään minän ja kaksoisolennon välillä. Tällainen henkinen muutos ei voi koskaan olla täydellinen, joten alkuperäisestä sfääristään irtautunut henkilö voi kokea tavoittelemansa hienostuneemman todellisuuden lopulta ainakin osittain saavuttamattomaksi. Koska hän ei voi irtautua omasta taustastaan eikä omaksua kokonaan uutta identiteettiä, hän tulee eläneeksi jakautuneena näiden kahden välillä. Tämä jakautuneisuus myös estää häntä näkemästä sitä järjestelmää, joka tuottaa jaon. (Coates, 1988, 5-6.) Tom mieltää vieraan maanosan ja kulttuurin tilaksi, jossa hän voi turvallisesti aloittaa paremman elämän salassa ja erossa entisestä ahdistavasta elämänpiiristä. Se on kuitenkin elämää kaksoisolentona tajunnallisesti kahteen eri maailmaan jakautuneena. Minkäänlainen kapinallisuus suhteessa yhteiskuntaan, joka ei ole tehnyt mahdolliseksi vahvan itsetunnon ja itseluottamuksen kokemuksia, ei näytä tulevan Tomille mieleenkään. Tomin uusi maailma perustuu enemmän mielikuville sofistikoituneista sosiaalisista sfääreistä ja arvokkaasta vanhasta kulttuurista kuin käytännön kokemuksiin elämästä näissä ympyröissä ja kontakteista niissä vaikuttaviin ihmisiin. Yläluokkaisuus merkitsee hänelle tunnelmointia korkealuokkaisten ja korkeaa tyyliä edustavien tuotteiden kuten nahkaisten matkalaukkujen, silkkisolmioiden ja sinettisormusten äärellä. Hän tiedostaakin jotakin taipumuksestaan eläytyä jopa voimakkaammin omiin ennakoituihinsa tulevista elämyksistä kuin varsinaiseen myöhempään todelliseen kokemukseen (TMR, 155), mitä voi pitää ohikiitävänä mielikuviin ja romanttis pohjaisiin ideaalisiin tarinoin eli representaatioihin suuntautumisen tiedostamisena. Tom voi jatkaa eurooppalaista mielikuvamatkaansa yläluokkaisena herrasmiehenä ja kaksoisolentona, mutta matka tulee aina olemaan elämää kaksoisagenttina tekaistun identiteetin turvin.

3.6 Hamlet ja Tom

Cleo Dobelle on ainoa henkilö, jolle Tom Ripley katsoo voivansa kertoa tulevasta matkastaan Eurooppaan. Cleo asuu ilmeisen varakkaiden vanhempiensa asunnossa, tosin omassa yksityisessä osassa huoneistoa, josta on näköala vain takapihalle. Hän elää itse suunnittelemaansa elämää, pukeutuu omaleimaisesti samettihousuihin ja värikkäisiin puseroihin ja harrastaa eksentrisiä asioita kuten miniatyyrien maalaamista pienille norsunluun palasille. Heidän suhteensa on ehdottoman platoninen. Tomille ei tulisi mieleenkään viedä ystävätärtään ulos syömään tai teatteriin tai tehdä muutakaan mitä nuoren miehen ja naisen on tapana yhdessä tehdä. Juuri häiritsevän eroottisen latauksen puutteeseen luottamuksellinen suhde näyttääkin perustuvan. Tom kertoo Cleolle sopimuksestaan lähteä Italiaan suostuttelemaan rikkaan telakanomistajan poika palaamaan takaisin New Yorkiin ja työhön perheyhtiöön. Cleon reaktio on ymmärrettävän ihastunut: "How too, too marvellous! It's just like out of Shakespeare or something!" (TMR, 26.) Myös Tom on havainnut yhtäläisyyden näytelmäkirjallisuuden klassikkoon. Tekstissä ei mainita erityistä teosta, johon Cleo viittaa, mutta väitän sen olevan *Hamlet*.

Herra Greenleaf on lähettämässä Tomin suostuttelemaan poikaansa tulemaan järkiinsä ja palaamaan ruotuun samaan tapaan kuin veljensä murhuttanut kuningas Claudius lähettää Rosencrantzin ja Gyldensternin saattamaan veljenpoikansa Hamletin takaisin hovin piiriin.

[...] Ihan riippumatta halusta nähdä teidät / tärkeään tehtävään nyt teitä tarvitsemme. / Siksi se pikaviesti. Olette varmasti kuulleet, / kuinka Hamlet on muuttunut. Niin sanon, / sillä ulkoiset ja sisäiset piirteet / eivät ole samat kuin ennen. Mikä muu se voisi olla / kuin isänsä kuolema, joka suisti hänet / noin paljon tasapainosta, en voi aavistaakaan, / ja siksi pyydän: kun olette yhdessä / kasvaneet lapsuudesta saakka / ja tunnette prinssin nuoruuden omastanne, / että jäisitte tänne mielellänne, / yrittäisitte seurustella, / huvittaa häntä ja juhliä yhdessä / ja sitten varovasti ottaa selville, / painaako häntä jokin erityinen huoli, / jonka voisimme parantaa, kun ensin saamme tietää. (Shakespeare 1982, 52-53.)

Greenleafin ehdotus saa kaksi erilaista *Hamlet* -näytelmän kautta rakennettua tulkintaa. Herra Greenleaf on lahjoittanut Tomille tyylikkään rannekellon Tomin mainittua viattomasti, että hän ei omista kelloa. Tom toteaa: "He's really adopted me like a son" (TMR, 26). Hänen tajunnassaan edesmennyt biologinen isä on saanut sijaisen. Kuningas Hamlet antaa näytelmässä pojalleen haudan takaa käskyn kostaa katala murhansa ja palauttaa näin pojan menettämä asema kuninkaan perillisenä. Herra Greenleaf lähettää uraltaan sivuun ajautuneen poikansa opiskelutoverin ottamaan selvää tämän aikeista, Tom taas saa mielikuvissaan käskyn kostaa sekä isänsä kuolema että isän ja samalla hänen itsensä mustamaalaaminen ja nousta takaisin hänelle kuuluvaan ylempään yhteiskunnan sfääriin. Tämä on päämäärä, jota Tom lähtee Eurooppaan toteuttamaan.

Miller kiinnittää huomiota kaksoisolentotarinoiden sankareiden toistuvaan isättömyyteen. Joko todellinen orpo tai isänsä hyljeksimä nuori mies kuvittelee itselleen kunnioitettavamman vaihtoehtoisen isähahmon. Tämä kuvitteellinen orpo tuntee itsensä karkotetuksi oikealta luonnolliselta paikaltaan ["native place"] korkeasti arvostetussa perheessä, tosin hän samanaikaisesti myös pyrkii hakeutumaan ulos ahdistavasta sosiaalisesta perinnöstään omaan itsenäiseen elämään. Vastenmielisyys alistamista kohtaan ja toisaalta auktoriteetin etsintä yhdistyvät henkilön tajunnassa. (Miller 1987, 7-8.) Keskustellessaan herra ja rouva Greenleafin kanssa Tom tulee livauttaneeksi yhden rehellisen repliikin kaiken keskustelukumppaniensa näkemysten ennakoinnin ja myötäilyn lomassa: "*My parents died when I was very small. I was raised by my aunt in Boston.*" (TMR, 20; kursivointi alkuperäinen.) Kertoja korostaa tunnustuksen merkittävyyttä ja poikkeuksellisuutta Tomin ilmaisussa esittämällä sen kursivoituna. Paljastus aiheuttaa välittömästi ahdistusta herra Greenleafia kohtaan. Kertoja esittää Tomin pelkoa ja väkivaltaa sekoittavan tuntemuksen: "[...] feeling a sudden terror of him, an impulse to attack him before he was attacked" (TMR, 20). Tom tuntee samanaikaisesti

sekä kiintymystä että aggressivisia tunteita myyttistä isähahmoaan kohtaan. Vanhempien kuolema lienee erityisen traumaattinen lapsuuden kokemus, joka vaikuttaa edelleen aikuisen elämään. Onko nimenomaan "isänsä kuolema, joka suisti hänet noin paljon tasapainosta" (Shakespeare 1982, 52) todella johtanut Tomin moraalittomiin toimintamalleihin jää kyseenalaiseksi, mutta kasvatuksesta isän sijaisena huolehtineen tädin piittaamattomuudella on selvä vaikutus. Dottie-täti osoittaa toistuvasti vastenmielisyytensä ilmeisesti pakosta saamaansa kasvattivanhemman tehtävään. Hän solvaa paitsi veljenpoikaansa myös edesmennyttä veljeään alatyylisesti eikä anna tunnustusta Tomin vilpittömille ponnisteluille (TMR, 34-35). Tom hakee kompensatiota sekä itselleen että kaltoin kohdellulle isälleen, eli Hamlet -tulkinnan mukaan sekä isä että poika Hamlet tulevat saamaan hyvityksen. Loukattu ja väärin kohdeltu orpo valtaa hänelle kuuluvan korkean aseman ja asioiden luonnollinen, alkuperäinen tila palautuu.

Mäkelä määrittelee Flaubertin *Madame Bovary* -romaanin päähenkilön "huonoksi" lukijaksi. Emma Bovary tulkitsee romanttista viihdettä liian mimeettisesti ja omaksuu sen toimintamallit sellaisenaan. Tämänkaltaisen kirjallisuuden muodostamien kehysten kautta hän tulkitsee myös arkitodellisuuttaan, avioliittoaan, rakastajiaan ja näiden tarkoitusperiä. Emmasta tulee "diskursiivisten kehysten uhri". (Mäkelä 2005, 43.) Tom Ripley näyttää lukevan Hamletia sosiaaliselle ja taloudelliselle nousulle tarjoutuvana kehyksenä, joka antaa suuntaviivat hänen jäsentymättömälle kostonhalulle ja osattomaksi jäämisen tuottamalle kaunan tunteelleen. Hänen tulkintansa jää sankarillisen myytin tasolle, sinänsä Emman lukutapojen kaltaisesti käytännön toiminnan romanttisena mallina, mistä oikeudeton aseman menettäminen, sen takaisin hankkiminen ja oikeutus näille pyrkimyksille saa mentaalisen muodon. Cleo Dobellea lukuunottamatta kukaan muu koko romaanissa ei havaitse Tomin tulkintaa ja lukijallekin se tarjoutuu arvioitavaksi vain näytelmäkirjailijan nimen mainitsemisen ja Tomin tajunnan prosessien jatkuvan seurannan ansiosta. Tomin projekti ja sen tulkinta ovat luonteeltaan sankarillisia siitä huolimatta, että Tom juonittelee ja murhaa kuin Hamlet. Toisin kuin esikuvansa

Tom on päämäärätietoinen ja aktiivinen toimija, joka pyrkii kehittymään ja oppimaan hankettaan toteuttaessaan eikä hänen henkirikoksiinsa liity sattumanvaraisuutta tai itsetarkoituksellista julmuutta kuten Hamletilla, tosin yhtenä toiminnan myyttisen luennan etuna on väkivallan oikeuttaminen ja tekeminen emotionaalisesti vaivattomammin kestäväksi. Shakespearen näytelmässä jatkuvasti kytevä inestinen seksuaalisuus ei kosketa Tomia lainkaan. Hän on kiinnostunut lähinnä uhrinsa asemasta ja omaisuudesta, joten Dickie Greenleafin vaatteiden, korujen ja rahojen äärellä Tom viettää romanttisia hetkiä, mutta mahdolliseen seksuaalisuuteen tai rakkauteen hän pystyy suhtautumaan vain infantiililla huvittuneisuudella (kts. TMR, 154, 214-215.)

Saatuana murhansa, vastuun väistelynsä ja taloudelliset järjestelynsä päätökseen, hän lähtee matkalle Kreikkaan. Maa edustaa hänelle antiikin yleviä heeroiksi, jotka ilmenevät erityisenä näkynä tai päiväunena.

For him Greece was gilded, with the gold of warriors' armour and with it's own famous sunlight. He saw stone statues with calm, strong faces, like the women on the porch of the Erechtheum. (TMR, 241.)

Tom haluaa Kreikkaan puhtaana rikosepäilyistä ja vapaana saattamaan oma ylevä shakespearelainen aristokraattisen aseman valtaamisen ja isän nimissä suoritettua symbolisen koston hankkeensa arvoiseensa loppuun. Projektin herkkä moraalinen puhtaus ei alunperinkään kestänyt sen paljastamista kuin ehdottoman epäseksuaalisen ihmissuhteen toiselle osapuolelle, samalla mielikuvien ja vieraantuneisuuden tasolla operoivalle Cleo Dobelille (TMR, 25-27). Romaanin viimeisen luvun muodostavan laivamatkan ajan Tom toimii ja ajattelee yllättävän jalosti ja epäitsekästi. Hän pitää seuraa rasittavalle englantilaiselle porvarisrouvalle, jota hän toisenlaisessa ilmapiirissä halveksisi. Hän uneksii hengenpelastusurotöistä. Tom toteuttaa eettisiä lähtökohtia, joista hän odotti tunnustusta jo 13-vuotiaana lehtiä jakaessaan: "courtesy, service, and

reliability" (TMR, 35). Tomin tehtävä on suoritettu ja hän voi pitää itseään sankarina, joka on toteuttanut oikeutetun kostonsa ja palauttanut asioiden luonnollisen järjestyksen. Vaikka poliisi odottaisikin häntä Piraeuksen satamassa, hän voi astua voittajana Kreikan myyttiselle sankarilliselle maaperälle. Tämä voittajuus ja sankaruus voi omalta osaltaan osoittaa vaihtoehdoisen tulkinnan pidättämiselle ja rangaistukselle, joita Tom odottaa koko romaanin viimeisen luvun ajan. Tässä loppuratkaisussa Hamlet ei koe tragedian päähenkilön kohtaloa ja sorru katharttisesti, vaan voittaa taistelunsa. Juuri siksi hän on ihmeissään kun hänelle tragedian ylevänä sankarina kuuluvaa rangaistusta tabujen rikkomisesta ei kuulu, Tom on sentään tehnyt murhia ja ylittänyt ikuiset säätyrajat. Hän ei saa naarmuakaan, häntä ei pidätetä ja hän voi jatkaa sankarina uudelleen vallatussa asemassaan kohti arvolleen sopivaa loppumatonta luksuselämää.

4. Päätelmiä

Highsmithin romaanin kertoja on aaveen kaltainen kaikkiin paikkoihin hakeutuva, kaiken näkevä, mutta vain haluamansa osan tarinastaan kertova olento, joka seuraa päähenkilöään arvostelematta, kommentoimatta ja ihmettelemättä. Hän on kiinnostunut vain päähenkilönsä mielen toiminnasta, muiden henkilöiden sisäistä maailmaa hän ei katso tarpeelliseksi kuvata. Yleisemmällä tasolla hän näyttää jakavan Tom Ripleylle sekä moraalista hyväksyntää antamalla tämän selvitä rikoksistaan rangaistuksetta että paheksuntaa tarkasti ajoitetuilla ironisoinneilla. Näyttää vahvasti siltä, että kertoja suojelee ja varjelee päähenkilöään tämän dramaattisella Euroopan matkalla. Mäkelä katsoo, että ainoa keino mieltää ekstradiegeettisen kertojaaänen asema rinnastettuna arkielämän kerrontatilanteisiin on nähdä hänet jumalaan verrattavana maailman luoja. Tällaisen kertojan "havainnot" hänen itse tuottamastaan fiktiivisestä maailmasta ovat osa luomisprosessia, jossa kerrotun maailman olemassaoloa määritellään jatkuvasti uudelleen. (Mäkelä 2005, 11.) Ekstradiegeettinen kertoja on fiktiivisen tekstin toimija siinä missä tekstin henkilötkin, tosin toimija joka luo itse oman olemassaolonsa ehdot. Highsmithin romaanissa kertojalle alkaa muodostua luonteenpiirteitä. Hän on loputtoman suvaitsevainen päähenkilön tekojen ja ajattelun suhteen. Hän ei väistä kauhistuttaviakaan tilanteita, vaan päinvastoin pyrkii osoittamaan murhakohtausten luotaantyöntävimmätkin yksityiskohdat kuin nauttisi niiden tarjoilemisesta lukijalle mahdollisimman mimeettisesti. Hän myös pyrkii korostamaan jännitystä tilanteen tullen panttaamalla tietoa, esittelemällä väkivaltaa tai rakentamalla väkivallan uhkaa. Suhteen kuvaamiinsa henkilöihin kertoja pitää tiukkana. Hän puuttuu henkilökohtaisesti romaanin henkilöiden kirjoittamiin kirjeisiin, jotka ovat ainoat tekstiin upotetut kertomukset ja jotka näin ollen sisältävät sisäiskertajan. On kuin kertoja haluaisi mustasukkaisesti varjella

luomaansa maailmaa muiden kertojien haitalliselta, vääränlaisia tulkintoja tarjoavalta vaikutukselta.

Henkilön mentaaliset prosessit esitetään Highsmithin romaanin vapaassa epäsuorassa esityksessä henkilön omilla ehdoilla, tosin kuitenkin ekstradiegeettisen kertojan välittämänä. Kertoja pyrkii pitämään päähenkilön sisäisiä prosesseja esittäessään äänensä selkeästi erillään Tom Ripley'n äänestä ja tällä tavoin kertomuksen etenemistä sekä sen tapahtumien motivointia koskevat tulkinnat hallinnassaan. Tapauksia, joissa kertojan ja henkilön ääniä on ongelmallista erottaa toisistaan, tulee *The Talented Mr Ripley* -romaanissa vastaan lopulta melko vähän. Usein tällaiset tapaukset liittyvät dramaattisiin siirtymiin, joissa Tom on pakotettu toimimaan tavallisuudesta poikkeavalla tavalla, kuten esimerkiksi tappamaan toisen ihmisen. Näissä tilanteissa korostetaan henkilön asenteiden ja halujen irtoamista arkielämän syysuhteista ja niitä seuraavien tekojen siirtymistä tavanomaisten moraalikäsitusten ulottumattomiin. Tällöin henkilön kielen irtoaminen tarkemmin määrittelemättömään kertojan välittämään tilaan vastaa henkilön mentaalista tilannetta. Äänen sekoittuminen tuo toisen vaihtoehdoisen ajattelutavan ilmeisen tulkinnan rinnalle, joten tällaisen kaksiaänisen ilmauksen voi halutessaan kaikissa tapauksissa nähdä ironiana. Jotkin Tom Ripley'n harvoista suorista tunteenpurkauksista ovat niin tyypillisesti henkilön kieltä, että niiden tosiasiallinen välittyminen kertojan kielen kautta saattaa jäädä lukijalta huomaamatta. Nämä tapaukset osoittavat kertojan läheisen aseman henkilön ilmaukseen, joten niitä on syytä pitää sympatian osoituksena henkilöä kohtaan. Kertojan osoittama myötätunto päähenkilölleen romaanin viimeisessä luvussa kuvastaa yksittäistapausta yleisempää hyväksyntää ja yhdistettynä kaikkien epäilyjen ja syytösten raukeamiseen loppuratkaisussa ilman Tomin omia ansioita se edustaa jo laajempaa, sisäistekijän taholta tulevaa siunausta Tom Ripley'n ponnisteluille.

Tomin ainoa keino toteuttaa amerikkalainen unelma, "good life", on jättää USA ja tavoitella myyttisiä haaveitaan Euroopassa. Tom tekee totta joistakin leimallisesti

amerikkalaisista myyteistä. Hän on "self made man", joka rakentaa itse omin voimin tulevaisuutensa henkilökohtaisen visionsa ja energisen vimmansa avulla. Tämä tulevaisuus taas on "new life", ennakkoluulottomasti kokonaan uudelta pohjalta uudessa elinympäristössä rakennettu ura. Tällä tasolla liikutaan tyypillisessä rikosromaanin maisemassa, jossa rikollinen kokoaa kyynisin laittomin keinoin varallisuutta toteuttaakseen vaivattoman siirtymän aineellisesti ylelliseen elämään. Myös Marge ja Dickie elävät oman myyttinsä mukaisesti. Heidän elämäntyyliinsä, taloudellisesti huoleton "hyvä elämä" jatkuvan välittömän aistittydytyksen äärellä, on valmis kertomus eli myytti, joka on omaksuttu yläluokkaisen kasvatuksen ja elämäntavan myötä. Tom elää Margen ja Dickien epäonneksi läpi myös amerikkalaisille unelmilleen vaihtoehtoista kaksoisolentomyyttiä, joka edellyttää toteutuakseen valmiutta veritekoihin. Tomille kaksoisolentona toimiminen on paitsi ulospääsy vapauten ahdistavasta elämänpiiristä myös vapautta valita itse oma elämäntapansa. Romaanin lopetus kääntää tämän vapauden ironisesti ylösalaisin. Tom pääsee auki jäävässä loppuratkaisussa vapauten toteuttamaan tavoittelemaansa ylimyksellistä elämää, mutta hyvin rajoitetuissa oloissa, liian syviä ihmissuhteita vältellen ja täpärän selviytymisen tuottamaa kiinnijäämisen uhkaa peläten.

Tomin voi katsoa tulkitsevan väärin omaa tarinaansa. Hänen imaginäärinen hahmotuksensa, joka mielikuvien tasolla yhdistyy kaksoisolennon ja Hamletin teemoihin, on romaanihenkilön oma hyvin pitkälle tiedostamaton vaihtoehtoinen toimintamalli, joka ei liity rikosromaanin perinteeseen. Ehkä juuri tästä syystä Tom ei pidä itseään varsinaisena murhaajana, vaan henkirikokset ovat hänelle uskallusta ja henkistä lujutta vaativa välttämättömyys ylevien myyttisten päämäärien toteuttamiseksi. Tästä näkökulmasta katsottuna Tom ei tavoittele dekkarin rikollishahmon tavoin pelkkää rahaa ja huoletonta ylellistä elämää, vaan samaan aikaan myös itselleen kuuluvan aristokraattisen aseman palauttamista. Hamlet-teeman liikkeellepanevan voiman hän havaitsee ohimennen saadessaan mahdollisuuden Euroopan matkaansa, mutta kaksoisolentous jää vain kokemukselliseksi romanttisen toiminnan malliksi, jonka Tom tunnistaa yleisenä

romanttisena tarinamateriaalina. Teksti ei anna viitteitä sille, että hän havaitsisi toimivansa nimenomaan kaksoisolennon tavoin, mutta identiteettien vaihto ja valtaaminen sujuu häneltä niin luontevasti, että romanttisen henkilön rakentumisen edellytysten täytyy olla hänelle ainakin intuitiivisesti tuttua. Tom ei täysin tajua tai suostu myöntämään olevansa rikosromaanin henkilö ja tulee siksi astuneeksi ulos genrensä puitteista. Tom Ripley -nimisen henkilön suhde rikosromaanin perinteeseen ja sen lukemattomiin erilaisiin rikostutkija- ja rikollishahmoihin vaatisi yksityiskohtaisempaa selvittämistä, mikä olisi aivan oman tutkimuksen aihe.

The Talented Mr Ripley -romaanissa kuvataan päähenkilön lapsuutta varsin vähän ja sekin fragmentaarisesti. Lukija saa kertojan välittämänä vain muutaman Tomin muistikuvan Dottie-tädin epäoikeudenmukaisesta kasvatuksesta ja nekin ovat henkilön itsesäälän sävyttämiä jossain määrin epäluotettavia mielikuvia. Väittäisin, että tekijä pyrkii tällä ratkaisulla tukemaan lukijan omaa havainnointia ja päättelyä. Jos taustoittavaa aineistoa olisi enemmän, lukija todennäköisemmin tyytyisi kertojan tarjoilemaan käsitykseen päähenkilön luonteen kehityksestä. Kertojan ote Tomin henkilöstä tiivistyisi näin entisestään ja kertomus saisi täyteläisemmän tausta-aineistonsa ansiosta predestinoidun kehitysromaanin piirteitä. Päähenkilön tekojen hirviömyisyys myös pehmenisi, jos hänen luonnekuvaansa tehtäisiin psykologisesti ymmärrettävämmäksi lapsuusmuistoja painottamalla. Kun henkilön tekemisille ja mielteille ei anneta yksinkertaistavia selitysmahdollisuuksia, kuten Highsmithin romaanissa, lukija ei voi soveltaa häneen kyökkipsykologiaa. Tom Ripley'n luonteen kehityksen ja muutoksen voi tulkita yritykseksi organisoida itselle stabiili identiteetti vaihtamalla se uuteen. Missä määrin tässä kuvataan psykiatrian kannalta uskottavasti epävakaa identiteettiä, jää kokonaan toisen tutkimuksen selvitettäväksi. Tomin hahmo on joka tapauksessa vahvasti kaunokirjallinen, joten sen yhteyksiä lapsuudesta tai muualta kumpuaviin tosielämän mielenterveydellisiin ongelmiin on syytä käsitellä varoen.

Käyttämäni narratologinen analyysi, josta etenen kaksoisolentoteoriaan ja jota

täydennän ottamalla huomioon rikosromaanin perinteen vaatimukset, ei anna tyhjentävää selitystä sille, kuka tai mikä Tom Ripley -niminen romaanihenkilö on. Selvittämättä jää, mistä Tom on omaksunut näkemyksensä paikastaan eurooppalaisen aristokratian jäsenenä. Samanlaisen annoksen populaarikulttuurin kuvauksia yläluokan tavoista tai näytelmäkirjallisuuden klassikoista kuin hän on saanut moni muukin, joten näiden kulttuurituotteiden liian mimeettinen tulkinta ei aivan riitä selitykseksi murhamiehen uralle. Tomin kasvu epävarmasta tyhjäntoimittajasta varakkaaksi ylimykseksi murhien, valehenkilöllisyyksien ja väärennösten avulla on niin määrätietoinen, että hänen lähtökohtiaan alemmuudentunteiden ja osattomuuden syövereissä alkaa pitää vaillinaisesti kuvattuina tai epäuskottavina. Lukijalla onkin asiasta vain kertojan välittämä, mutta Tomin itsensä äänellä esitetty katkelmallinen näkemys. Näennäisesti kertomaansa tarinaan puuttumaton ekstradiegeettinen kertoja antaa lukijalle luotettavan vaikutelman pelkästään ulkopuolisen asemansa ansiosta ja kaksoisolentouden hahmottaminen edellyttää puolestaan ainakin jonkinasteista kirjallisuudenhistorian tuntemusta, joten Highsmithin romaanin voi sinällään lukea asetelmiltaan hieman epätavallisena dekkarina huomaamatta koko kaksoisolentoteemaa tai kerronnan epäluotettavuuksia.

Patricia Highsmith kertoo pitävänsä rikollisia mielenkiintoisina henkilöinä. He ovat ainakin hetkellisesti aktiivisia toimijoita, sovinnaisista käsityksistä vapaita henkiä, jotka eivät kumartele ketään. Keskivertokansalaisen vaatimusta oikeuden toteutumisesta Highsmith pitää keinotekoisena, koska elämä tai luonto ei välitä siitä, toteutuuko totunnainen käsitys oikeudesta vai ei. (Highsmith 1983, 55-56.) Tom Rippleyn voi tulkita toteuttavan pikkuporvarillisen ihmisen kiellettyä unelmaa rajattomasta itseilmaisusta kulttuuristen esteiden, kuten oikeuden toteutumisen, ulkopuolella. Tom tavoittelee omia henkilökohtaisia päämääriään piittaamatta yleisen mielipiteen tai yhteisöllisten sääntöjen asettamista rajoituksista, joskaan hän ei itse näe lainkaan tekojensa yhteiskunnallisia ulottuvuuksia. Tom murtaa murhan tabun murtaakseen säätyrajojen tabun, tosin tiedostamatta omaa radikaalia rooliaan.

Hänestä tulee arjen rajat ylittävä kauhistuttava olento, jotta hän herättäisi lukijassa halun pohtia moraalisia kysymyksiä, sillä tässä romaanissa oikeudelliset kysymykset osoittautuvat osaltaan säätyrajojen kaltaisiksi perinteiksi ja rooleiksi, jotka eivät liity eettisen tai moraalisin kohtuuden toteutumiseen, yhteiskunnallisesta oikeudenmukaisuudesta puhumattakaan.

Tom on hätkähdyttävä, mutta kuitenkin samastumishalua herättävä hahmo, sillä hänkin tuntee itsesääliä, raivoa lapsena kokemansa epäoikeudenmukaisen kohtelun takia, riemua onnistumisistaan ja epätoivoa uhkaavista epäonnistumisista. Häntä myös kuvataan niin pitkään ja niin intiimisti syvimmätkin tunteet paljastaen, että hänestä tulee väijäämättä lukijalle tuttu monitahoinen henkilö, halusi lukija sitä tai ei. Jos tätä samastumismahdollisuutta ei tarjottaisi, Tom jäisi vain pöyristyttäväksi kaunokirjalliseksi murhaajahirviöksi, joka olisi vaivatonta ulkoistaa kaiken henkilökohtaisesti koskettavan moraali-pohdinnan ulkopuolelle. Klassiseen rikosromaanin kuuluva väärään henkilöön samastumisen tuottama paljastuksen ja häpeän uhka toteutuu *The Talented Mr Ripley* -romaanissa vain lukijan kenties aistimana vaarana samastua tutuksi käyneeseen murhaajaan. Useimmat lukijat pitänevät sitä melko kaukaisena mahdollisuutena, Tom Ripley'n toimia ja ajattelua kun ei pyritä peittelemään tai pehmentämään psykologisoinnilla. Tunneulottuvuutta ei lukijan kannalta painoteta tämän enempää, joten teosta voi pitää olemukseltaan korostetun älyllisenä rikosromaanina.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Tutkimuskohde

TMR Highsmith, Patricia 1999 (1955) *The Talented Mr Ripley*. London: Vintage.

Muu kirjallisuus

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

Chatman, Seymour 1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Coates, Paul 1988 *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. Basingstoke and London: Macmillan Press.

Cohn, Dorrit 1983 (1978) *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Cohn, Dorrit 2006 (1999) *Fiktioin mieli. Alkuteos: The Distinction of Fiction*. Suomentaneet Paula Korhonen [et al.]. Helsinki: Gaudeamus.

Doležel, Lubomír 1995 *A Semantics for Thematics. The Case of the Double*. Teoksessa *Thematics. New Approaches*. Edited by Claude Bremond. Albany: State University of New York Press. SUNY series, the margins of literature.

Envall, Markku 1988 *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolenon aiheesta kirjallisuudessa*. Porvoo: WSOY.

Enzensberger, Hans Magnus 1971 *Yritys turismin teoriaksi. Teoksessa Mitä on olla saksalainen*. Suomentanut Outi Nyytäjä. Helsingissä: Otava.

Genette, Gérard 1980 (1972) *Narrative Discourse*. Alkuteos: *Discours du récit*. Translated by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.

- Goffman, Erving** 1971 (1958) *Arkielämän roolit*. Suomentanut Erkki Puranen. Porvoo: WSOY.
- Highsmith, Patricia** 1983 (1966) *Plotting and Writing Suspense Fiction*. London: Poplar Press.
- Kantokorpi, Mervi** 2005 (1990) *Proosan runousoppia*. Teoksessa *Runousopin perusteet*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kostiainen, Auvo** 2004 *Grand Tourista romanttiseen matkailuun*. Teoksessa *Matkailijan ihmeellinen maailma. Matkailun historia vanhalta ajalta omaan aikaamme*. Helsinki: SKS.
- Miller, Karl** 1987 *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press.
- Mäkelä, Maria** 2003 *Who Wants to Know Emma Bovary? How to Read an Adulterous Mind through Fractures in FID*. Teoksessa *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi & Hannu Tommola. Tampere: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos. Taideaineiden laitoksen julkaisuja 6.
- Mäkelä, Maria** 2006 *Possible Minds. Constructing - and reading - another consciousness as fiction*. Teoksessa *FREE language INDIRECT translation DISCOURSE narratology*. Edited by Pekka Tammi and Hannu Tommola. Tampere: Tampere University Press. Tampere Studies in language, Translation and Culture. Series A; vol. 2.
- Nylén, Antti** 2007 *Highsmith, hullu ämmä, ja muita hajamietteitä*. Teoksessa: *Vihan ja katkeruuden esseet*. Turku: Savukeidas.
- Porter, Dennis** 1981 *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven and London: Yale University Press.
- Pyrhönen, Heta** 1999 *Mayhem and Murder. Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ron, Moshe** 1981 *Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction*. Poetics Today Vol. 2:2
- Rosenfield, Claire** 1963 *The Shadow Within. The Conscious and Unconscious Use of the Double*. Daedalus Vol. 92, No. 2.

- Shakespeare, William** 1982 *Hamlet. Tanskan prinssi*. Suomentanut Veijo Meri. Helsingissä: Otava.
- Slethaug, Gordon E.** 1993 *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Tammi, Pekka** 1992 *Kertojan ja henkilön diskurssista. Esimerkkinä Marja-Liisa Vartion proosa*. Teoksessa *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. [Helsinki]: Gaudeamus.
- Tammi, Pekka** 2003 *Risky Business: Probing the Borderlines of FID. Nabokov's An Affair of Honor (Podlec) as a Test Case*. Teoksessa *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi & Hannu Tommola. Tampere: Tampereen Yliopisto. Taideaineiden laitoksen julkaisu 6.
- Zunshine, Lisa** 2006 *Why we need fiction. Theory of mind and the novel*. Columbus: The Ohio State University Press.

Julkaisemattomat lähteet

- Mäkelä, Maria** 2005 *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Fiktiivisen tajunnan kuvaus aviorikoksen kirjallisissa kehyksissä: Madame Bovary, The Awakening ja Sa Femme*. Tampere: Tampereen yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma.

