

TAMPEREEN YLIOPISTO

Kimmo Tarvainen

THE KILLER INSIDE ME JA VASTUSTELEVA KERTOJA

Lacantilais-žizekiläinen lähestyminen romaaniin
ja kahteen elokuva-adaptaatioon

Kertomus- ja tekstiteorian pro gradu -tutkielma

Tampere 2016

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

TARVAINEN, KIMMO: *The Killer Inside Me* ja vastusteleva kertoja. Lacanilais-žizekiläinen lähestyminen romaaniin ja kahteen elokuva-adaptaatioon.

Pro-gradu -tutkielma, 81 sivua

Tutkimuksen tavoitteena on avata Jim Thompsonin romaania *The Killer Inside Me* ja sen kahta elokuva-adaptaatiota psykoanalyttisellä lähestymisellä, erityisesti lacanilais-žizekiläistä käsitteistöä hyödyntämällä. Rajaan keskeisiksi käsitteiksi symbolisen, imaginaarisen ja reaalisen rekisterit, jotka konkretisoituvat romaanin eri maailmojen yhteensovittamattomuuksina. Näiden alle sijoitan muuta, niihin kytkeytyvää psykoanalyttistä lähikäsitteistöä. Painotan thompsonilaisen kerronnan reaalisen rekisterin häiritsevyyttä, kertojan aseman poikkeuksellisuutta. Koska romaanin kerronta on 1. persoonan (psykopaatti)kerrontaa, jossa sankarin päänsisäinen elämä saa keskeisen roolin ja jossa tapahtumat suodattuvat hänen kauttaan, on luonnollista kiinnittää huomio juuri kertojaan. Kuljetan oman näkökulmani rinnalla myös ajoittaista vertailua *noir*- ja *hard-boiled*-konventioiden piirteisiin, sekä muun muassa bahtinilaiseen näkemykseen dostojevskilaisen kerronnan erityispiirteistä. Kaiken kaikkiaan kertojan suhde lacanilaiseen reaalisen rekisteriin tekee romaanista poikkeavan rikoskirjallisuuden kentällä ja vaatii tulkitsijaa ylittämään lajimäärittelyn ja kerronnan epäluotettavuuden ehtoja. Päädynkin psykoanalyttiseen lähestymistapaan kertojan vastustelevaa kerrontaa luotaamalla.

Elokuva-adaptaatioanalyysiin otan McFarlanen käsitteistöä mukaan tukemaan hallitsevaa lacanilais-žizekiläistä termistöä. Tämä siksi, että kerronnallisen siirrettävyyden kysymykset selkiytyisivät. Haen vastausta siihen, mikä tekee adaptaatiosta kirjallisia, eli miten romaanin eri maailmojen annostelevuuteen ja suhteisiin on suhtauduttu. Tavoitteenani on hakea niitä elokuvakerronnallisia keinoja, joilla kohderomaanin erityisyys tavoitettaisiin. Näistä lähtökohdista päädyn esittämään Kennedyn tulkintaa löyhänä analogiana suhteessa alkutekstiin. Winterbottomin artikulaatio on puolestaan selkeän transformatiivinen, alkutekstin kertomuksellisuuden suoraan siirrettävyyteen pyrkivä työ.

Avainsanoja: Jim Thompson, Lacan, Žižek, reaalinen, perverssi subjekti, kertoja

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1 Kohdetekstistä	1
1.2 Genrellisiä pohdintoja	3
1.3 Epäluotettavan kerronnan problematiikasta	6
1.4 Reaalisen rekisteri ja sen suhde imaginaariseen ja symboliseen	8
1.5 Tutkimusongelmasta	11
2 <i>THE KILLER INSIDE ME</i> JA KERTOJAN SUHDE <i>SYMBOLISEEN</i>	13
2.1 Ensimmäinen luku johdantona perverssiin mieleen	13
2.2 Noir-kerronnan käänteisyyksistä ja perverssin subjektin ylivertauudesta	21
2.3 Symbolisen miehistä ja tunnustamisen ulottuvuudesta	26
3 KOHTALOKKAAT NAISET <i>IMAGINAARISESSA</i>	31
3.1 Helene imaginaarisen kierron kantanäköinä	31
3.2 Amy, illuusio symbolisen rakenteen vakauttajasta	33
3.3 Joyce, kertojan pudotuksen materialisoitunut oire	41
4 ADAPTAATIOSTA JA CASEKOHTTEET	49
4.1 McFarlane ja siirrettävyys	49
4.2 Kennedyn analogia	52
4.2.1 Sankarin suhde symboliseen	53
4.2.2 Anatomy of the scene	59
4.3 Winterbottomin transformaatio	62
4.3.1 Alkunäyn/primitiivisen kohtauksen merkityksellisyydestä	62
4.3.2 Winterbottomin kohtalokkaat naiset	66
4.3.3 Kolme kerronnan funktiota kertojan erityisyyttä alleviivaamassa	67
5 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ	72
LÄHTEET	79

1 JOHDANTO

1.1 Kohdetekstistä

Tutkittavana kohdetekstinä on Jim Thompsonin (1906–1977) rikoskirjallisuuden klassikko *The Killer Inside Me* (1952, *Tappaja sisälläni* 1. suomennos 1989), sekä sen kaksi, toisistaan hyvin poikkeavaa elokuva-adaptaatiotulkintaa. Ensimmäinen on Burt Kennedyn *The Killer Inside Me* vuodelta 1976, ja toinen Michael Winterbottomin samaa nimeä kantava vuodelta 2010. Keskityn ensin kohdetekstiin. Miksi olen päätenyt juuri tähän romaaniin? Alussa on oltava ihmetys ja innostus, eihän tekstiä muuten tee mieli lähestyä analyttisemmin. Lukukokemus on jättänyt pysyvän jäljen allekirjoittaneeseen, niin kuin moniin muihinkin. Stanley Kubrick, joka teki Thompsonin kanssa yhteistyötä kahdessa elokuvassaan, totesikin romaanista: ”The most chilling and believable first-person story of a criminally warped mind I have ever encountered”. Toinen huomioni herättänyt seikka on se, että Thompsonia on tutkittu yllättävän vähän, ahkerimmin Ranskassa. Hän ei näytä asettuvan rikoskirjallisuuden kaanoniin samalla painokkuudella hammettien ja chandlereiden kanssa. Eräs tämän työn sivujuonnoista onkin pyrkiä ymmärtämään syytä tämän ilmiön taustalla.

Thompson oli kerronnallisissa ratkaisuissaan kokeilija, mutta hänen maineensa (*noir*-tyylittelijä ja pahanhajuinen ”minister of evil”) on perustunut pitkälti romaaneihin, jotka Roberto Polito nimeää luokkaan *First-Person Psychopatic Novels* (Polito 1996, 353). Näistä ensimmäinen ja tunnetuin on juuri *Killer Inside Me*. Tätä seurasi *Savage Night* (*Hurja yö*; 1953/1997), *A Hell of a Woman* (*Piru perii omansa*; 1954/1997), *The Nothing Man*; julkaisu vasta 1970/ei suomennettu) sekä *After Dark, My Sweet* (*Pimeän tultua rakkaani*; 1955/1995). Nämä tarinat syntyivät Thompsonin ”maanisena” jaksona 1952–1955, jolloin romaaneja syntyi kaikkiaan 13. Nämä kaikki, mutta erityisesti *The Killer Inside Me* on kirjoitettu niin, että kertojan ajattelu ja päänsisäinen elämä, sisäinen puhe, saa keskeisen roolin. Huomion on siten kiinnityttävä juuri kertojan poetiikkaan. Politoa (1996, 356) seuraten näitä kertomuksia voidaan luonnehtia piikikkääksi pop-modernismiksi. Žižekin mukaan (1992, 1) modernismi alleviivaa teosta shokkina, joka paljastaa normaalin elämän raakuuden ja turmeltuneisuuden. Toiseksi se painottaa yksilöllisen trauman aiheuttamaa repeämää, joka heikentää integroitumista symbolisen universumiin ja hallitsevaan ideologiaan. Näissä Žižekin määritelmässä ollaankin heti lähellä kohderomaanin olemusta. *The Killer Inside Me* linkittää myös populaarikirjallisuuden ja *avantgarden* avaamia mahdollisuuksia. Edellisessä kerronta hyödyntää *pulpin* kokeilevuutta ja ylilyöntejä. Jälkimmäinen perustaa vankalle kirjalliselle traditiolle.

Thompson ei olekaan luennassani yksinäinen modernistinen kummajainen, vaan tämä ”kioskidostojevski” luo siltaa kellari-ihmisen ja moderniksi koetun psykopaatin välille. Molemmissa esimerkiksi sanan poleemisuus ja kerronnan sävyjen vaihtelut ovat merkittävässä asemassa. Esittelen seuraavaksi kohderomaanin juonen, sen kerronnallisen pintatason melko yksityiskohtaisesti. Teen näin siksi, että esitellyillä henkilöillä on omat yksilölliset psykologiset asemoitumiset suhteessa kertojaan. Lisäksi kertojan tarinan vaaranpaikat eivät sitoudu vain juonelliseen kronologiaan ja logiikkaan, vaan ovat myös sankarin psykologisia asennonvaihdoksia.

Päähenkilö ja sankarikertoja Lou Ford on toiminut vuosia menestyksekkäästi pienen Central Cityn apulaisseriffinä Teksasissa. Ikää hänellä on 29, aika on 1950-luvun alku. Jo ensimmäisessä luvussa lukija ymmärtää, että kaikki ei ole kohdallaan. Loun erikoinen havaintomaailma yhtyy yhtä erikoiseen sanankäyttöön sukkeluuksineen, sananlaskuineen ja piruiluineen. Chester Conway -niminen pohatta kummittelee Loun ajatuksissa vastuullisena hänen kasvatti-velipuolensa Miken epäselvästä kuolemasta, jota ideaa Joe Rothman -niminen ammattiyhdistysliikepomo ruokkii. Samalla Lou kärsii epämääräisestä syyllisyyden tunteesta, sillä kuollut kasvattiveli Mike on aiemmin ottanut syyn niskoilleen Loun lapsena tekemästä pienen tytön pahoinpitelystä.

Bob Maples, vanhempi konstaapeli, joka luottaa Louhun, antaa tälle tehtäväksi häätää alueella toimivan prostituoidun Joyce Lakelandin. Tämä on jo tapahtunut ennen ensimmäistä lukua, muuten takautumat ovat harvinaisia. Lou ottaa tehtävän vastaan, mutta päätyy sadomasokistiseen suhteeseen tämän kanssa ja tehtävä jää täyttämättä. Lou alkaa ymmärtämään irrottautumisen välttämättömyyden Joycesta, joka vaatii kertojaa karkaamaan kanssaan. Joycen psykologinen painostavuus näyttää pakottavan Loun kohtaamaan myös traumaattisen menneisyytensä. Verkko kiristyy. Joycen asiakkaisiin kuuluu Conwayn poika Elmer, ja niin Lou saa ajatuksen kostaa Chesterille pojan kautta. Conway haluaa maksaa Joycen ulos kaupungista, koska Elmer on rakastunut Joyceen ja suunnittelee myös pakoa. Joyce näyttelee roolia, vaikka aikoo karata Loun kanssa. Lopulta Lou tappaa sekä Joycen että Elmerin ja saa (vai saako?) kaiken näyttämään heidän väliseltä selvittelyltään. Loun epäonneksi ja tietämättä Joyce jää kuitenkin henkiin.

Kertoja esittelee Amy Stantonin, jonka suhde kertojaan on kestänyt jo vuosia ja joka vaatii tätä jatkuvasti naimisiin kanssaan. Heidänkin seksuaalielämä on mielenkiintoista. Ylpeä ja vahva Amy taipuu antamaan jopa anteeksi Loun uskottomuuden jos vain päätyy rouva Fordiksi.

Peräänantamaton tutkija-syyttäjä Howard Hendricks alkaa epäillä Louta varsinkin sen jälkeen, kun tämä on tappanut vankisellissä olleen Johnnie Pappaksen, jota hetkellisesti epäiltiin Joyce–Elmer-murhasta. Hendricks painostaa Louta. Syyllisyys painaa kertojaa paitsi Mikesta, myös tämän kuoleman aiheuttaneesta järkytyksestä isälle. Isä menehtyi ja myös äiti kuoli Loun ollessa hyvin

pieni. Takaumat lapsuuden tapahtumista palautuvat nyt Loulle koko hirveydessään. Isällä on ollut perverssi suhde kotiapulaiseen Heleneen, joka puolestaan päätyy viettelemään lapsi-Loun.

Tämän jälkeen Lou yrittää viettää ja viettääkin onnellisia hetkiä Amyn kanssa, naimisiin menosta ja paostakin sovitaan. Loun päässä alkaa kuitenkin jälleen pyöriä murhanhimoisia ajatuksia. Kulkuri, jota Lou polttaa sikarilla kämmeneen (!) romaanin alussa, palaa ja kiristää Louta tiedoista. Hän oli ollut Joycen talon lähettyvillä murhien aikana ja alkanut laskea yhteen todennäköisyyksiä. Lou tappaa Amyn päivänä jolloin heidän piti karata, samana päivänä jolloin kulkuri hakee rahat. Lou yrittää saada murhan näyttämään kulkurin raiskaus-ryöstöltä ja onnistuu sikäli, että takaa-ajossa kulkuri ammutaan. Loulle annetaan morfiinia, mutta ilmassa alkaa olla liikaa kysymysmerkkejä. Hänet eristetään, hän jää yksin.

Lopulta Hendricks palaa apulaisseriffi Jeff Plummerin kanssa ja kertoo suoraan epäilyistään. Loun pokeri pitää vaikka Hendricks pakottaa tämän lukemaan Amyn tunteikkaan kirjeen, jossa Loun mentaalinen stabiilius asetetaan epäsuorasti kyseenalaiseksi. Tunnustusta suorastaan lypsetään jälleen. Mutta todisteita ei ole. Lou pakotetaan vastoin tahtoaan vankilaan ja sen jälkeen mielisairaalaan, jossa häneen kohdistetaan psykologisia painostusmenetelmiä. Kertoja joutuu Johnnie Pappaksen selliin, ja tämän ääntä soitetaan nauhalta vuorokaudesta toiseen. Mielisairaalassa Amyn kuvia heijastetaan seinälle. Kertoja ei murru. Lopulta Billy Boy Walker, Rothmanin lakimies pelastaa hänet näyttävällä performanssilla ja palauttaa kotiin. Matkalla Lou kertoo hänelle viimein koko tarinansa. Billy ehdottaa pakoa kaupungista, mutta Loun mielestä on liian myöhäistä.

Loppukohtauksessa todistusaineisto tuodaan Loun eteen. Joyce ei olekaan kuollut, vaikkakin vaikeasti vammautunut. Lou on kaatanut alkoholia ja isän vanhoja helposti syttyviä lääkkeitä ympäri taloa sekä kätkenyt veitsen hihaansa. Hän on valmis. Lopulta käy niin kuin hän on arvellutkin. Joyce palaa, muttei ole puhunut eikä puhu todisteita Louta vastaan. Kertoja näyttää viimein sekoavan psyykkisen paineen alla ja iskee veitsen Joyceen. Poliisit avaavat tulen. Seuraa räjähdys, kaikki menehtyvät. Siinä tarinan juonellinen kehitys, joka tuntuu kätkevän syvyyksiinsä paljon pintaa enemmän.

1.2 Genrellisiä pohdintoja

Pohdin seuraavaksi romaanin asemoitumista lajikartoituksella. Sitä tarvitaan ensinnäkin, jotta ymmärrettäisiin tekstin *avantgardistisen* ja perinteitä kunnioittavan otteen suhdetta. Tekstin lähestyminen pelkästään lajiipiirteiden kautta ei tunnu kuitenkaan riittävältä. Thompsonilainen kerronta kulkee kyllä ajoittain tasatahtiin esimerkiksi *noirin* piirteiden kanssa. Niiden häiritsevää liioittelua siirtää lukijan kuitenkin hetkessä ja arvaamattomasti yli genererajojen eräänlaiseen

ylitodellisuuteen, jossa kaikki on mahdollista. Thompsonin erityisyys ja epäkonventionaalisuus eivät tulekaan ilmi niin, että hän tietoisesti haastaisi rikosgenren piirteitä kerronnan yleisellä tasolla. Hän päätyy liioittelemaan niitä valikoiden. Malmgreninkin (2001, 155) mukaan Thompson on merkittävä siinä, että hän jalosti genrelliset mahdollisuudet uudelleen luovasti. Tämä jalostaminen koskee erityisesti protagonistin psykologiaa, sillä keskiössä on aina hänen tietoisuutensa. Esimerkiksi sankarin ulkopuolisuutta vain lajin kautta hahmottava analyysi ei näytä riittävältä. Ulkopuolisuuden syihin ja taustoihin poraudutaan romaanissa läpikotaisin, joten lajinäkökulma vaatii myös sen ylittävää kontekstia

Pyrhönen (1999, 21) jakaa kirjallisen salapoliisigenren neljään alaluokkaan. Ensimmäinen on klassinen salapoliisifiktio (maaginen ulottuvuus; *the whodunit*). Toinen on amerikkalaisena vastineena edelliselle koettu kovaksi keitetyn dekkarin (*hard-boiled*, HB) alalaji. Luennassani Thompsonin romaani sijoittuu vahvasti tähän ilmiöiden eksistentiaalisuutta korostavaan luokkaan. Keskiössä on individuaali miehinen tietoisuus (Pyrhönen 1994, 52). Kolmas alalaji korostaa poliisiproseduurin merkitystä kerronnassa ja vie siten painopistettä pois päähenkilön maailmasta. Neljänneksi Pyrhönen löytää metafysisen dekkarin. Siinä arvoitus jää ratkaisematta ja totuus saavuttamatta. Kieli ei ole todellisuuden palveluksessa sen perinteisessä merkityksessä ja näin metafiktion rooli korostuu. Teksti itsessään on arvoitus. Yhtenäisiä identiteettejä ei löydy (katso myös Mäkelä 2000, 1).

Kohderomaani on luennassani tukevasti kovaksi keitetyn perinteeseen juurtunut, mutta voidaanko genremäärittystä vielä tarkentaa? Eräissä yrityksissä kovaksi keitetyn keskiössä tulee olla (yksityis)etsivän tietoisuus. *Noir fiction* olisi sitten irtiotta tästä, jolloin protagonistina voi olla jo rikoksen tekijä ja syyllinen, joka samalla koetaan luennoissa usein uhriksi. Malmgren lisää mausteena käsitesoppaan (2001, 136) ja määrittää salapoliisifiktio ja kovaksi keitetyn rikosfiktion läheisesti toisiinsa linkittyneinä. Molemmissa kerronnallinen muotodominantti on usein lähtökohtaisesti sama: Tutkivan sankarin toiminta ja seikkailu. Chandlerin etsivä on romanttinen hahmo jolla on missio. Hän on samalla ainoa vakaa merkityksenantaja kaaoksen universumissa. Hän ilmentää porvarillisia arvoja. Kun kovaksikeitetyn genren piirteet sitten voimistuvat, Malmgren näkee tämän hahmon inhimillistyvän. Hänestä tulee epätäydellinen kertoja, toimija. Hänestä on tullut osa laajempaa todellisuuden ongelmaa, ja hän sulautuu kaiken läpäisevään korruptioon ympärillään. Hahmosta löytyy vielä jonkinlaista yksilöllistä moraalialia, joka estää häntä antautumasta täysin arveluttaville todellisuuksille (mt. 135).

Jos tämä sankarin periksi antaminen on kuitenkin ehdottoman ilmeistä, voidaan puhua puhtaasta rikosromaanista. Sankarin itseys rapautuu ja psykologiset sitoumukset korostuvat (mt. 136). Nyt

kerronnan juonellinen dominantti, rikoksen mysteerin selvittäminen, vaihtuu henkilön painotukseen. Keskiössä on murhaajan mieli ja psykologinen kiinnostavuus. Malmgren tarjoaa käsitteen ”crime interests”: Narratiivi painottaa rikollisen näkökulmaa ja murhan aktikin halutaan esittää sisältäpäin. Ratkaisukeskeisyyden korvaavat irrationaalisemmat syvyyspsykologiset aspektit. Rikosromaani painottaa siten sankarin epävakaa identiteettiä sekä epämääräistä syyllisyydentunnetta. Malmgren huomioi erityisesti sankarin binaarivaihtelut käyttäytymisnormistojen ja poikkeavuuksien välillä. Tämä onkin kohderomaanin keskeistä psykologista aluetta. *The Killer Inside Me* kuuluu näin kovaksi keitetyn rikosromaanin lajityyppiin.

Entä sitten *noir*? *Noirin* suhde romaaniin ei ole ongelmaton, sillä se on lakea tyylillinen moodi. Jos Thompsonia pidetään *noir*-tyylittelijänä, joudun hieman pohtimaan tämän moodin erityispiirteitä omaa asetelmaani huomioiden. *The Killer Inside Me* on varmasti *noir*, mutta *noir* liitetään kirjallisuutta yleisemmin *film noirin* piirteisiin. Sen pääasiallinen vaikutin on taas kirjallisuuden kovaksi keitetty salapoliisifiktio, joten käsitteet ja piirteet linkittyvät ja sekoittuvat usein toisiinsa. Otankin seuraavaksi valikoiden kantaa *noirin* kerrontakonventioiden yleisiin piirteisiin. Tuskan (1984, 149) mukaan jokaisella on oma näkemyksensä niiden olemuksesta. Yleisinä löytöinä voidaan esittää sen universumin epätavallisen julmaa atmosfääriä, omituista eroottisuutta, rikollisen psykologiaa ja seikkailullista narratiivia. Rikos (protagonistin teot) ja kuolema ovat keskiössä. Telottekin (1989, 2) korostaa rikoksen aktia jo valmiiksi korruptoituneessa maailmassa. Tuskaa enemmän hän painottaa tämän itseyden ja yhteisöllisyyden problemaattista akselistoa. Hän löytää kerronnallista vastarintaa hallitseville yhteisöllisille valtarakenteille (mt. 12). Pyrhönen (1994, 58) päätyy samaan. Rikollinen on romanttinen kapinallinen, jonka käytöstä määrittää erityinen yksityinen koodisto. Sankari luo oman mallin elämälleen ja kuolemalleen (mt. 62). Hän toimii sosiaalisen järjestelmän rajalla, ja käytöstä määrittää jonkinlainen hälyttävä piirre. Koska sankari ei assimiloitu sosiaaliseen rakenteeseen, hän jää helposti ontoksi ikoniksi, joka muodostaa naamion todellisen olemuksensa tyhjyydelle.

Tämä rikollisen ulkopuolisuuden psykologinen korostaminen onkin omassa asetelmassani merkityksellinen. Lou Ford näyttää kulkevan eri tahdissa ympäröivän todellisuuden kanssa, hän näyttää vastustavan kaikkea. Protagonistin vastustelu onkin kerronnan hallitseva piilovaikutin, jonka olemuksen ytimeen yritän porautua. Malmgrenkin (2001, 155) tavoittaa sankarin ulkopuolisuuden ja kapinallisuuden: Hänessä ilmentyy erityinen merkityksenantosysteemien haaste. Tällöin sosiaalisesti hyväksyty on oppositiossa kertojan poikkeavan todellisuuden kanssa. Lou Fordin psyyke näyttää siis muodostavan häiritsevän, ratkaisemista ja ymmärtämistä odottavan ongelmansa. Abbott (2002, 21) tarkentaa *noir*-sankarin psykologista asemaa käsitteellä ”white male

loner”. Abbott korostaa tämän yksinäisen toimijan jo valmiiksi poikkeavaa käytöstä, hysteriaa. Lou Fordin sisäisen ja ulkoisen elämän ristiriitaisuus ja näennäinen hysteria konkretisoituu poleemisessa, säkenöivässä sanassa. Thompsonin kertojan leimaaminen psykopaatiksi tai viittaaminen klassiseen, epämääräiseen hysteriaan vaikuttaa kuitenkin liian heppoiselta selitykseltä. Lou Ford on pikemminkin erilaisen, *poikkeavan subjektirakenteen* ilmentymä. Hän on subjekti, jolla on erityinen suhde kieleen sekä subjekti-objekti jaotteluun. Erityisesti suhde yhteiskuntaan ja kulttuuriin on niitä ulkopuolelta tarkkailevaa, toisinaan niitä hyväksikäyttävää. Palaan tähän asetelmaan myöhemmin.

Kiteytän vielä omaa näkökulmaani kertojan ongelmaan. Luentani kannalta Žižek (1992, 150) on löytänyt keskeisen eron loogis-deduktiivisen dekkarin ja kovaksikeitetyn välille. Näissä lukijalla on Žižekin mukaan kaksi erilaista tapaa kohdata symbolista (kulttuuri ja yhteiskunta) universumia häiritsevä lacanilainen *reaalisen* rekisteri. Palaan käsitteeseen, mutta tässä vaiheessa alleviivattavaa on tämä: Kovaksikeitetyn sankari ei enää toimi yhteisessä ja jaetussa symbolisessa järjestyksessä (myös Pyrhönen 1994, 76). Laajentaen, kohderomaanissani sankarikertoja ja syyllinen Lou Ford on siis irti yhtenäisestä *Suuresta Toisesta*, symbolisen kentässä vaikuttavista normaalien halujen verkostosta. Hän on jo symbolisesti kuollut, ja matkalla kohti aktuaalista kuolemaansa. Kertojan mahdollisuus kerronnallistumiseen mahdollistuu vasta, kun peli on jo etukäteen pelattu.

1.3 Epäluotettavan kerronnan problematiikasta

Romaanin kerronnallisia erityispiirteitä pohdittaessa joudutaan väkisin sivuamaan myös epäluotettavan kerronnan ongelmaa. Koska kertojan ääni liikkuu omassa yksityisyydessään poikkeavuuden universumissa, lukijalle voi muodostua kiusaus kuitata koko narratiivi psykoottisen epäluotettavana. Kääntäen Lou Fordin hypnoottinen ääni voi yllyttää lukijaa hyväksymään kerronta ainakin väliaikaisesti uskottavana. Lukija lumoutuu Lou Fordin kielenkäytöstä, äänen sävyjen vastakohtaisista varioinneista. Puhujan eetos merkitsee sitä volyyymia, jonka rajoissa puhujan henkilö kykenee saamaan yleisön vakuuttuneeksi siitä, että on uskottava. On kysyttävä sitä mitä kertoja sanoo ja tekee, ei vain sitä, mitä hän lähtökohtaisesti on.

Lou on tarinan henkilöfokalisoiija. Kerronnan perspektiivi on hänen, sisältäen aistimaailman, sekä tiedollisen, emotionaalisen ja ideologisen asenteellisuuden. Kertojana hän on autodiegeettinen, eli samalla päähenkilö, protagonist. Lähtökohtaisesti Lou Ford on 1.persoonan (intra-) ja homodiegeettinen kertoja, eli tarinaan osallistuva kertoja. Jos halutaan painottaa monologisen tekstin ja Loun sairauden suhdetta, jolloin hän olisi ikään kuin ulkopuolinen tarkkailija teoilleen, hän olisi ekstra- ja homodiegeettinen kertoja. Homodiegeettisen kertojaan yhtenäisenä subjektina

(interaktio tarinan muiden henkilöiden kanssa korostuu) näyttää kuitenkin kasautuvan painetta. Kerronnallinen ääni (kuka puhuu ja miten; tyyli, sävy ja arvot) ei käy aina käsi kädessä kertojan yhtenäisemmän vision (fokalisoiava havainnointi) kanssa. Kerrontatilanteet varioivat. Homodiegeettisen kertojan ääni jakautuu eräänlaiseen näennäiskertojaan, jolla on heterodiegeettisen, ulkopuolisen tarkkailijan piirteitä. Tämä ääni luo vaikutelmaa Lou Fordista ystävällisenä ja keskustelevana subjektina, milteipä liian ristiriidattomana. Ääni voittaa satunnaisilla, intiimeillä huomautuksella lukijan luottamuksen. Toinen ääni on traumansa ympärille kiertelemään jääneen subjektin, jonka kerronta on ajattomampaa ja persoonattomampaa. Siinä konkretisoituu kuvatulle maailmalle, sen hallitsevalle ideologialle vieras ääni. Se on ulkopuolisen, paljaan subjektin ääni, joka toimii samalla sosiaalisen järjestyksen hajottavana häiriönä (Žižek 2012, 1:23). Kerronnan viehättävyys piileekin siinä ristiriidassa ja epäsuhdassa, joka erottaa eri kerrontamoodit toisistaan.

Boothin mukaan (1983, 159) epäluotettavassa kerronnassa kertoja ei jaa sisäistekijän normistoa. Sivuutan tässä sisäistekijän ja kertojan normistojen ongelmallisen epäsuhtaan kerronnan epäluotettavuutta määrittävänä tekijänä. Keskityn nämä ylittävään puhuvan äänen naturalisaatioon romaania paremmin avaavana mahdollisuutena. Phelan (2005, 112) puhuu tästä äänen naturalisaatiosta, joka pakottaa meidät hyväksymään epäluotettavan kerronnan muodon ja joka uskottavuudessaan johdattaa lukijan läpi koko romaanin. Vakuuttava luonnekuva houkuttelee hyväksymään kertojan tarjoaman informaation. Kohderomaaniin peilaten kaiken tämän tarkoitus on saada meidät hyväksymään Loun arvomaailma ainakin väliaikaisesti. Booth (1983, 139) sivuaa naturalisaatiota käsitteellä ”mock reader” selventäessään tilannetta, jossa lukija on manipuloitu hyväksymään uskomuksia, jotka eivät muuten kestäisi päivänvaloa. Tällaisen henkilökerronnan keskiössä on kertojan tarjoama kommunikaatio, joka yllyttää lukijaa yhtymään siihen kognitiivisesti, emotionaalisesti sekä eettisesti (Phelan 2005, 20; 214). Yleisön vastaanottoa voivat tukea ensinnäkin luonnekuvan mimeettinen onnistuneisuus, jolloin henkilöhahmo koetaan mahdollisena oikeassa elämässä. Luonnekuvan synteettisyys painottaa taas kerronnan keinotekoisuutta kytkeytyneenä henkilön erityiseen rooliin. Temaattiset ulottuvuudet koskevat kannanottoja, ideologioita sekä muita osoittelevia totuuksia. Tyypillisyys, edustavuus voi liittyä erilaisiin ryhmiin, käsityksiin, filosofioihin, etiikkaan sekä kulttuurisiin kysymyksiin.

Uskottavasta äänestä lumoutuminen on luennassani se pohja, joka yllyttää tulkitsemaan kertomusta psykoanalyttisistä viitekehystä (ks. Pyrhönen 1994, 50, 72) ja ylittämään kerronnan epäluotettavuuden ongelmallisuuden. Pyrhösen mukaan koko salapoliisi-genre määrittyy psykoanalyttisistä lähtökohdista sen keskeisiä teorioita ja ihmispsykeen perusmekanismeja

valoittavana mahdollisuutena (Pyrhönen 1994, 7).Psykoanalyttisen lukemisenhalun vallitessa tarkasteluun päätyvät erityinen arvoitus (sankarin omituisuuden taustalla), tabut, alitajunta sekä luvallisen ja kielletyn tematiikat. Moraaliset ja epistemologiset viitekehukset jäävät helposti paitsioon. Etenevä tarina on kuin psykoanalyysiä, joka paljastaa asteittain syvän, kätketyn todellisuuden ja joka liikkuu *self-other*-akselistolla. Pyrhösen mukaan psykologisissa tulkinnoissa pyritään löytämään relevantteja täyskäännöksiä, takaiskuja, syntipukkeja sekä sijaiskärsijöitä (mt. 72). *Katharsis* voi merkitä yhteisön siivousta toiseuden voimista.

Omaan lukutapaani nojaten luonnehdinkin tutkimukseni viitekehystä soveltavan psykoanalyttiseksi. Tarkentaen, se on lacanilais-žizekiläisen ajattelun käsitteistöä hyödyntävä tulkitseva työ kohderomaanista ja sen adaptaatioista. Eritoten Slavoj Žižek on hyödyntänyt Lacanin keskeisiä teorioita kirjallisuuden ja elokuvan konteksteissa (erityisesti *noir*) selkeyttäen niitä. Rajaankin näin tietoisesti lähdeaineistoa antamalla juuri Žižekille keskeisen merkityksen. Pysin kuitenkin säilyttämään myös keskusteleman yhteyden kertojaan ja kerronnan problematiikkaan, sekä ajoittain valikoituihin kirjallisuuden lajityyppeihin, erityisesti kovaksi keitetyn genren piirteisiin.

Kuinka sitten lähestyä Lou Fordia, poikkeavaa ja vastustelevaa kertojaa arvoituksena, joka odottaa ratkaisuaan? Lacanilainen *reaalisen* käsite tarjoaa mahdollisuutta ymmärtää romaanin yhteismitattomilta tuntuvia maailmoja kertojan ja muiden henkilöiden välillä.

1.4 Reaalisen rekisteri ja sen suhde imaginaariseen ja symboliseen

Nostan reaalisen rekisterin esiin kertojasankarin erityistä asemaa (kieli ja toiminta) määrittävänä yläkäsitteenä. Käyn tässä keskustelua merkitysten tasolla ja otan myöhemmin käsittelyluvuissa kantaa siihen, mitä ne tarkoittavat juuri Lou Fordin kerronnassa ja tässä tutkimuksessa. Aluksi reaalisen rekisteriin, mitä se merkitsee? Kuten kaikki lacanilaiset käsitteet, reaalinenkaan ei ole yksiselitteinen määre, varsinkaan Lacanin itsensä määrittelemänä. Käytännöllisemmin ja soveltavammin reaalista ovatkin lähestyneet muun muassa Žižek, Verhaeghe sekä suomalaisista Janne Kurki. Jaan tässä myös heidän näkemyksiään. Reaalinen on aina sidoksissa sen lähikäsitteisiin, eli *imaginaarisen* ja *symbolisen* rekistereihin, joten aloitan niistä. Symbolinen, imaginaarinen ja realinen ovat tämän työn hallitsevat psykoanalyttiset käsitteet ja teoreettiset työkalut, joiden alle sijoitan muuta, niihin kytkeytyvää käsitteistöä työn edetessä.

Symboliseen sisältyy kaikki luodut representaatiojärjestelmät, joista Lacan käyttää myös käsitettä *Toinen*. Normaali neuroottinen subjekti representoi itsensä aina Toiselle ollakseen olemassa, tullakseen Toisen tunnistamaksi (Mäkelä 2000, 12; Lacan 1977a, 58, 316). Toinen on subjektille se paikka, jossa merkitysten muodostuminen tapahtuu (Mäkelä 2000, 12; Lacan 1977b, 203). Mäkelä

(2000, 20, 12) näkeekin Lacania seuraten, että Toinen on subjektille oletusarvo, jonka perusteella subjekti toimii. Ongelmana on, että symbolinen ei pysty kattamaan kaikkia subjektiivisen olemassaolon alueita (Mäkelä 2000, 13). Kurki (2004, 30) korostaa symbolista *erojen* verkostona, joka muovaa kaiken aikaa sitä mitä havaitsemme. Žižek (2005, 235) syventää tätä erojen logiikkaa: Vastapuolet palauttavat toisilleen oman puutteen ja yhdistyvät yhteisen puutteen pohjalta. Kuten tulemme näkemään, kertojan suhde tähän puutteeseen on poikkeava, hän ei näytä sitä tunnistavan. Symbolinen luonnehtii meitä kollektiivisina olentoina. Ihmiset yhdessä, ajattelevina olentoina luovat symbolisen. Symbolinen Toinen (kieli ja kulttuuri) toimii tiedostamattomalla tasolla kulttuuristaen ja alistaen yksilön säännöillään ja vaatimuksillaan. Žižekin (2005, 145) mukaan symbolinen minä merkitsee minä-ideaalia, samaistumista paikan kanssa, josta katsomme itseämme ja ilmenemme miellyttävinä itsellemme. Kaikki tämä johtaa siihen, että subjekti haluaa seurata symbolisen linjaa. Kohderomaanissa symbolinen Toinen näyttää konkretisoituvan erityisesti Central Cityn miehisessä maailmassa, sen miesten *tunnustamista* tivaavissa yhteydenotoissa poikkeavaan puhuttelusubjektiin Lou Fordiin. Žižek (1992, 6) puhuu symbolisesta objektina tyhjänä paikkana, puhtaana poissaolona, joka voi mahdollistaa myös välinpitämättömän suhtautumisen siihen. Näkyykö tämä Lou Fordin kerronnassa?

Imaginaarinen täydentää symbolista saamalla sen merkityksistä toiset näyttämään luonnollisemmilta kuin toiset (Mäkelä 2000, 13). Imaginaarinen (Kurki 2004a, 29) on erityisesti *samaistumisen* valtakunta. Imaginaarisen kautta luodaan ja havaitaan sekä toisten että oma identiteetti. Ihmiset ovat aistivia olentoja, jotka erottavat saman erilaisesti. Imaginaarinen merkitsee, että on kaltaisuutta, duaalisuutta suhteessa toiseen samanlaiseen. Siihen sisältyy ego, vertailu, kilpailu, kateus, aggressiivisuus sekä vieraantuminen koska yksilö samaistuu johonkin toiseen. Žižekin mukaan (1992, 74) symbolisen strukturoima *halu* etsii täyttymystään imaginaarisen rekisterin identifioituissa objekteissa. Edelleen Žižekin mukaan (2005, 150) imaginaarinen minä on se, mikä haluaisimme olla, eli ideaaliminä. Minästä voi näin tulla myös oire ihmisen yrittäessä väkisin sovittaa itseään ideaalin muottiin. Imaginaarista tasoa hallitsee erityinen *mielihyväperiaate* (Žižek 2005, 186). Imaginaarisessa suhteessa vastapuolet täydentävät toisiaan, kummankin antaessa toiselle mitä toiselta puuttuu. Rakkaus on näin toisen halun tulkintaa (Žižek 2005, 177). Tietoinen diskurssi liikkuukin imaginaarisen tasolla, identiteettien maailmassa. Imaginaarinen objektius ei voi olla enää merkityksetöntä symbolisen tavoin, vaan se on erityinen fragmentti todellisuudesta, reaalisien jäänteiden. Täten se ilmentää ei-normaaleja relaatioita symbolisen rakenteissa. Imaginaarisella rekisterillä on luonnollinen paikkansa tarinan kohtalokkaiden naisten ja kertojan välisissä suhteissa.

Mitä on sitten reaallinen? Reaallinen on tärkeä kimmoke symboliselle toiminnalle. Se on muuttumaton, itsessään täydellinen traumaattisen todellisuuden kova ydin (Mäkelä 2000, 13–14; Lacan 1988, 271). Imaginaarinen ja symbolinen toimivat vielä mahdollisuuksien kenttänä (Kurki 2004a, 106). Reaallinen edustaa representaation mahdottomuutta ja se selittää symbolisessa ilmeneviä vääristymiä ja epäonnistumisia. Reaallinen ei ole manipuloitavissa ja se on eräänlainen arvoitus kielen tuolla puolen. Symbolisessa tapahtuva toisto on merkki yrityksestä herätellä reaalista henkiin. Reaalisessa vaikuttaa symbolisesta irrotettu subjekti. Kurki jatkaa (Kurki 2004a, 62, 106) määritellen reaalisena käsittämättömäksi, jolla kuitenkin on tärkeä suhde yksilöllisen identiteetin rakentumiseen. Asetelmaa selventävät läsnäolon ja poissaolon sektorit. Reaallinen palaa (vertaa torjutun paluu) aina ja kieltämällä reaalisena kutsumme sen vain takaisin. Vain hyväksymällä reaallinen ja muodostamalla identiteetti siten, että reaallinen voi siihen vaikuttaa, voimme elää ja kuolla sen mukaisesti. Reaallinen siis pakottaa hyväksymään kuolevaisuutemme rajat. Se on loputon prosessi, jatkuvaa kamppailua tasapainottomuuden ja rauhan välillä. Myös Žižekin (1992, 170) mukaan reaalista ei voi kielellistää, se ei muutu kuviksi ja se vastustaa symbolisaatiota. Puhuttu kiertää kielellistymättömän ympärillä, sanoinkuvaamatonta reaalisena ydintä, josta Žižek käyttää lacanilaista käsitettä ”the Thing”. Se voidaan kokea silloin, kun sanamme epäonnistuvat, eivät riitä, kun kohtaamme hiljaisuuden. Ylipäättään reaalisesta voi tulla ulos mitä tahansa ennustamatonta, symbolisesta ei koskaan (Žižek 1992, 57). ”Pure real” voi siis saada aikaan myös sanoinkuvaamatonta terroria. Luennassani reaalisena ympärille kiertelemään jäänyt ja poikkeavaa subjektirakennetta edustava Lou Ford kertoo samalla painavasti siitä mitä hän ei ole, saaden symbolis-imaginaaris-reaalisena rekisterin spektrin näyttäytymään koko skaalassaan.

Rekistereiden eri maailmat sitovat työni psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä objektirelaatio-teorisointiin (Wright 1989, 79). Kertojan itseyyden positioiva suhde maailmaan, sen kyvykkyys sosiaalisen adaptaatioon, yhden psyykeen suhde toiseen merkityksellistyvät. Samalla huomio kiinnittyy yksilön jakautuneisuuteen, sisäisen ja ulkoisen maailman epäsuhtaan.

Kohderomaanin kohdalla voidaan puhua kertojan esisymbolisen ja symbolisen minän hankauspinnasta. Siitä juontuvat myös ahdistuksen ja syyllisyyden tunteet (mt. 84).

Strukturalistisessa psykoanalyysissä tutkitun psyyke näyttäytyy tekstinä kielen välityksellä.

Henkilön tietoista ja tiedostamatonta määrittää epäsymmetria. Sisäinen ohjaa ulkoista käsitteellistymistä, kokemusta (Wright 1989, 107). Samalla kieli peittää ja paljastaa yksilössä repeämän siirryttäessä pois reaalisesta symbolis-imaginaariseen todellisuuteen. Wrightin (mt. 113) mukaan kerronta on Lacanille tästä lähtökohdasta yritystä saavuttaa tuo traumaattinen separaatio

uudestaan ja toistuvasti, kertomalla eteenpäin. Koska kertojan kieli on tärkeässä asemassa, asetelmassani strukturalistinen ote yhtyy näin objektirelaatiot-teorisointiin.

1.5 Tutkimusongelmasta

Koska kertojalla on niin merkittävä asema kohderomaanin narratiivissa, on luonnollista keskittää päähuomio kertojaproblematiikkaan. Korostan samalla, että kun Lou Ford kertoo itsestään, hän kertoo myös siitä mitä hän ei ole. Tämä kaikki alleviivaa kertojan todellisuuden erityisyyttä, antagonismia suhteessa toisenlaisiin (psykkisiin) todellisuuksiin, luotujen maailmojen eristyneisyyksiä. Näin negatioiden merkitys saa huomattavan painotuksen. Kerronnallinen ydin näyttää aktivoituvan reaalisen rekisterissä, jota ilman kerronta kuin kerronta menettää eksistentiaalista painavuuttaan. Samalla ensimmäisen persoonan psykopaattikerronta (katso Polito 1995, 353) esittää itsensä vastustelevana ja vastakkain symbolisen ja imaginaarisen kanssa. Näiden rekisterien problemaattinen tasapaino onkin huomioni kohteena. Niiden kautta vastustelevan kertojan narratiivi ilmenee ja saa merkityksensä. Kysynkin, kuinka romaanin kertomuksellinen annostelu vaikuttaa symbolisen, reaalisen ja reaalisen luonteisiin ja suhteisiin?

Kun elokuvalliset adaptaatiot otetaan mukaan kuvaan, joudutaan tietysti pohtimaan, kuinka näiden todellisuuksien suhteita on lähestytty. Ollaan tekemisissä kerronnan siirrettävyyden ongelmallisuudessa toiseen mediaan. Mitkä elokuvalliset keinot ja valinnat tukevat romaanin yksilöllisyyttä? Mitkä seikat tekevät näistä adaptaatioista *kirjallisia*? Pystyvätkö ne siihen? Pyrin keskittymään elokuvissakin analyysin neutraaliin poeettisuuteen ja sivuuttamaan kriittisemmän otteen. Esittelen lyhyesti adaptaatioteoriavalintani vain omien kysymystenasettelujen kannalta. Ohjaajan valinnat ovat huomion keskiössä, poistot, henkilöt, juoni ja tarina. Siirrettävien aspektien valikoitumiset vaikuttavat luonnollisesti ratkaisevasti elokuvan atmosfääriin. Miten Loun tarinasta on tiivistetty elokuvallinen juonellisuus? Mitä on säilytetty, mitä jätetty pois? Entä henkilögalleria? Mikä on sen painotusten vaikutus? Entä miten käy romaanin psykologisen uskottavuuden säilymisen? Näihin kysymyksiin pyrin vastaamaan myöhemmin.

Työ etenee niin, että keskityn aluksi kohderomaanin psykologisen erityisyyden kuvaamiseen. Analysoin aluksi kertojan suhdetta symbolisen rakenteisiin ja erityisesti sen miehiseen maailmaan. Tarkastelen syvemmin romaanin ensimmäistä lukua, joka tarjoaa heti lukijalle suoran pääsyn kertojan poikkeavaan kielelliseen moodiin, reaalisessa vaikuttavan subjektin kerronnan vivahteikkuuteen. Tämän jälkeen huomioin tarinan kohtalokkaiden naisten oireellisen suhteen kertojaan imaginaarisen rekisterissä. Kertojan sanan vastustelevuus konkretisoituu suhteessa Toiseen ja toisiin ja jopa omaan itseän. Romaanianalyysin jälkeen pohdin kahden elokuva-

adaptaatio kirjallista onnistuneisuutta. Käytän apuna McFarlanen käsitteistöä siirrettävyyden avaajana. Lopuksi esitän johtopäätökset.

2 THE KILLER INSIDE ME JA KERTOJAN SUHDE SYMBOLISEEN

2.1 Ensimmäisen luku johdantona perverssiin mieleen

Pureudun seuraavaksi tarkemmin kohderomaanin ensimmäiseen lukuun, sillä se tarjoaa heti usean kerrontaa jatkossa määrittävän dominantin. Ensimmäinen luku on tarinan juonellisuuden kannalta oudon irrallinen ja kerronnallinen imu alkaakin vasta seuraavassa luvussa. Lukijaa ei heitetä heti tapahtumien virtaan. Mitä Thompson on hakenut aloituksellaan? Romaani alkaa näin:

I'd finished my pie and was having a second cup of coffee when I saw him. The midnight freight had come in a few minutes before; and he was peering in one end of the restaurant window, the end nearest the depot, shading his eyes with his hand and blinking against the light. He saw me watching him, and his face faded back into the shadows. But I knew he was still there. I knew he was waiting. The bums always size me up for an *easy mark*. (KIM, 3, painotus minun.)

Kerronnan poetiikan kannalta aloituskappale tuo esiin thompsonilaisen intensiivisen ja itsetietoisien 1. persoonan kerronnan, jolloin lukija pääsee suoraan sankarin tajuntaan ilman tulkitsevaa kaikkietäväää kertojaa. Sana dominoi toimintaa. Tällainen suora puhe, joka satunnaisten huomautusten kautta voittaa lukijan luottamuksen, ja joka samalla asettaa kertojan erilleen tarinan muista henkilöistä, on tyypillistä Thompsonia (Tervaharju 1994, 10). Se, että Thompson pienentää lukijan ja sankarikertojan välimatkan minimiinsä, on samalla hämmentävää. Lukija alkaa ajatella kertojan tavoin. Luottamus voitetaan aluksi myös kerronnan sävyn luonteella. Lou Fordin sana ei vielä tässä vaiheessa ole poleemisen tuhoava, vaan puhetta leimaavat historioivat, rauhallisemmat elämänkerralliset sävyt. Tätä tekniikkaa kertoja käyttää toistuvasti lukujen alussa kuin voittaakseen lukijan puolelleen ”normaaliuudellaan”. Sankari on siis luonnehdittu tyyppi, jonka olemusta ja puhetta määrittää oma väritys. Romaanin ensikappaleesta alkaen lukijaa viritetään tämän suulliseen kerrontaan (Bahtin 1991, 281). Sen eetosta (Pyrhönen 1999, 133) vahvistaa tässä lukijalle tarjoiltu erityinen tunnustuksellisuuden sävy.

Siirryn aloituskappaleen psykologiaan. Miten tulkitseen pummin katseen, sen seurannan ja odotuksen, Loun kohteena olemisen arvoituksen? HB- konventioita seuraten ne voidaan ymmärtää Loun paranoidina varuillaanolona, vainoharhan symboleina. Pyrhönen painottaa paranoiaa erityisesti kovaksi keitetyn dekkarin piirteinä: “Imaginative identification comes from awareness of the instability of the subject positions on which the symbolic order is based” (Pyrhönen 1999, 39).

Paranoidi perusvire ja odotus näyttävätkin säilyvän läpi romaanin. Žižekin (1995, 18) mukaan paranoia saa uskomaan mystiseen Toiseen suuren Toisen (symbolisen) takana, vaikka mitään suurta Toista ei edes ole olemassa. Paranoia ruumiillistuu juuri reaalisen rekisterissä (Žižek 1995, 153). Vainoharhainen reaalisen subjekti näkee kaiken, tietää kaiken, myös kaikkien muiden ajatukset. Paranoia voi selittää näin kerronnan epäluotettavuutta, jossa Lou näyttää tietävän kaiken toisista, *muttei vielä itsestään*. Tämä houkuttelee tulkitsemaan pummin katsetta paranoian sivuuttavasta näkökulmasta. Ensimmäinen luku on romaanin harvoja takaumalukuja muuten hyvin lineaarisesti etenevässä tarinassa. Luvusta kaksi käy selväksi, että eteneminen tarinan tasolla on jo alkanut erityisellä *haasteella*, kun Lou on saanut tehtäväkseen häätää Joyce Lakelandin alueeltaan. Haaste on samalla lähellä klassista HB-*hamartiaa*, sankarin kohtalokasta virhearviota. Haaste mahdollistaa ensi kerran symbolisen *tunkeutumisen* Loun monoliittiseen reaaliseen (Kurki, 2004, 41), ja ilman sitä kertoja ei edes pystyisi muistamiseen ja tarinalliseen kerronnallistumiseen. Pyrhönen (1999, 246) korostaakin muistamattomuutta keskeisenä HB-piirteenä.

Aphanisis (mt. 247) laajentaa muistamattomuuden ulottuvuutta sankarin itsemäärittymisen puutteellisuuden kontekstiin. Kertoja on oudon, tiedostamattoman vietin vallassa. Tämä vaikutin haastaa symbolisaation mahdollisuuden. Tässä tilassa sankari ei pysty kertomaan itsestään yhtenäisesti ja johdonmukaisesti. *Aphanisis* on kertojan esi-ideologinen tila ennen Joycea. Pummin katse ja kohteena olemisen vastustus ovatkin luennassani *symbolisen tunnistettavuuden vastustusta*, joka jatkossa määrittää kertojan asemaa yhä voimakkaammin. Se on hallitsevan ideologian katsetta (Žižek 2012, 0:53), joka vaatii kertojaa paikallistamaan itsensä suhteessa siihen. Palaan tähän asetelmaan myöhemmin.

Pyrhösen paranoia-käsitystä seuraten ensimmäinen luku antaa viitteitä siitä, että Loulle symbolisen subjektipositiot eivät merkitse mitään. Lou näyttää ymmärtävän, että symbolisen rekisterin perusta on poissaoleva ja kuollut (toistuva *kuolleita ei voi satuttaa* -sitaatti tuntuu näin saavan selityksensä). Myyttisenä ja karikatyyrimäisenä symbolinen verhoutuu ihmismäiseen komediaan (Kurki 2004a, 191). Jos ei olemassa mitään Toisen Toista, rakennetta symbolisen takana tätä ohjailemassa, ihmisellä voi olla useita subjekteja (Kurki, 2004, 51). Subjektipositioita voi alentaa, niille voi nauraa, ne ovat samaa massaa. Lou siirtyykin neutraalista kerronnasta pilailevaan puheeseen, joka ei enää ole symbolisen järjestyksen konventioiden turvaamaa. Puhe näyttäytyy symbolisessa vääristyneenä, toisinaan omituisena toistona. Ensiksi symbolisen objektit, poliisin vallan välineet kyseenalaistetaan:

I lit a *cigar* and slid off my stool. The waitress, a new girl from Dallas, watched as I buttoned my coat.

“Why, you don’t even carry a gun!” she said, as though she was giving me a piece of news.

“No,” I smiled. *No gun, no blackjack, nothing like that. Why should I?*”

” But you’re a cop-a deputy sheriff, I mean. What if some crook try to shoot you?”

“We don’t have many crooks here in Central City, ma’am. “Anyway, people are people, even when they’re little misguided.” (KIM, 3, painotukset minun.)

Lainaus paljastaa kertojan voittoisan *ironisen etäisyyden* voiman suhteessa symbolisen rakenteisiin. (Žižek 2012, 1:17). Voitokkuuden takaa se, että Lou pystyy etäisyyden ottamiseen paitsi symboliseen järjestykseen sinänsä, myös omaan sosiaaliseen naamioonsa. Tämä asenne kantaa läpi romaanin. Lou Fordin vastusteleva sana on tässä maailmanjärjestykselle persoonallisesti loukkaantunut sana (Bahtin 1991, 337). Se on näennäisesti tämän järjestyksen sokealle välttämättömyydelle nöyrytynyt sana (”mask of sanity”), mutta osittain sen kieltänyt (perverssi kielellinen aktiivisuus). Tärkeintä on sanan puhuttelevuus, joka syntyy näiden kahden hankauskitkasta. Kuulijasta tulee todistaja ja tuomari. Bahtinilaisen kellari-ihmisen rauhattoman epävarmana poukkoilevasta sanasta Loun sana eroaa siinä, että sitä leimaa heti viettelevä ja lumoava varmuus. Kellari-ihmiseen Lou Fordin kerronta kytkeytyy taas siinä, että hän ei sano suoraan mitään motiiveistaan ja luonteestaan, ainakaan vielä.

Symbolisen objektit näyttäytyvät tässä kirjaimellisesti ensi kerran tyhjänä paikkana, puhtaana poissaolona, joka mahdollistaa kertojan välinpitämättömän suhtautumisen niihin (Kurki 2004a, 191). Symbolisen objekti on näin veruke, tekosyy, jonka olemassaolon ainoa oikeutus tuntuu olevan yllytys kerronnalliseen liikkeeseen. Laajenevasta välinpitämättömyydestä kertoo myös asennoituminen ihmisiin, jotka siis ovat kertojalle *vain* ihmisiä. Jos tämä välinpitämättömyys kertoisi samalla uskosta jonkinlaiseen symbolisen ulkopuoliseen todellisuuteen, kertojan narratiivi olisi mahdollista lukea kyyniseksi (Žižek 2005, 50). En usko kuitenkaan tähän ja luennassani kerronnan muut sävyt peittoavat tämän: Lyyrisyys, elegia, parodia ja ironia painottuvat. Näihin sävyihin kerronta tukeutuu useasti.

Verhotussa polemiikissa sankari tunnistaa vieraat äänet, arvot ja näkökulmat (Bahtin 1991, 281). Kerronnan poleemisuuden paljastava *vieras tahto* on tässä tietenkin näkemys siitä, että lainvalvojan velvollisuus on kantaa asemansa mukaista välineistöä mukanaan virkaa toimittaessaan. Yleensä vakiintuneiden tapojen kuvaaminen lisää kerronnan eetosta, mutta Fordin kerronnassa näiden tapojen pilkka näyttää lisäävän sitä. Normistot väistyvät poikkeavuuksien tieltä. Loun poleemisesti

verhottu dialogi viestii: Olen symbolisessa vain osittain, naamiona. Kertojalle symbolisen velvollisuudet näyttäytyvätkin *säädyttöminä*, sillä hän ymmärtää, että hyvyys on vain radikaalin pahuuden naamiointia (Žižek 1995, 161). Näennäisen kepeä symbolisen alentaminen luo samalla viattomuuden illuusiota. Max Pappakselle suunnattu puhe on kuin uteliaan lapsen: ”I reckon I should have been a college professor or something like that. Even when I’m asleep I’m working out problems [--] a lot of people think it’s heat that makes it so hot. But it’s not like that, Max. It’s not the heat, but the humidity. I’ll bet you didn’t know that, did you?” (KIM, 5). Symbolisen halveksunta ja naurettavaksi tekeminen kohtaavat perverssin varmuuden sen konventioiden todellisesta tuntemuksesta. Ehdottaman varman tiedon luonne kyseenalaistetaan, sillä kertojan subjektipositioista totuus ja valhe ovat keskenään vaihdettavissa.

Kertojan puhe luisuu konventionaalisten sitaattitotuuksien raiskauksiin, joista Pappas saa päälleen valtaosan: ”I tell you the way I look at it, a man doesn’t get any more out of life than when he puts into it” (KIM, 4). Kristillistä nöyryyttä korostavaa elämänasennetta, joka linkittyy samalla neuroottisen yhteisön pysähtyneisyyteen, halvennetaan sääliittä. Jatkossa tämä halventaminen liukuu kohti musertavaa banaaliuutta: ”Every cloud has its silver lining, at least that’s the way I figured it. I mean, if we didn’t have the rain we wouldn’t have the rainbows, now would we?” (KIM, 5). Kertojan vitsikkyys liikkuu näennäisen lapsekkuuden tasolla, jossa sanat koetaan asioina ja joiden merkitys pysyy samana niiden takana. Tämä pilailu on *näennäisen* puolueetonta, vailla vallankäyttöä, absurdia sanaleikkelyä (Wright 1989, 139).

Kerronta näyttäytyy myös parodisena. Jos parodioiminen merkitsee kruunun riistävän kaksoisolennon luomista, on Lou tässä ”in character”, sairautessaan ja äänessään tunnistettavissa (Bahtin 1991, 186). Parodiassa kertoja käyttää vierasta sanaa merkitykseltään vastakkaisesti omiin tarkoituksiin. Lou parodioi puhumisen vierasta, sosiaalisesti (kaiken kohteena tuntuu olevan lopulta neurootikkojen yhteisön loputon jatkailu) tyypillistä tapaa. Vaikka parodia koskee näennäisesti pinnallisia sanamuotoja ja sitaatteja, niiden päämäärä on syvällisempi, huomaamaton verbaalinen pahoinpitely. Kertoja analysoikin suhteensa Pappakseen hyytävästi: ”I liked the guy-as much as I like most people, anyway-but he was too good to let go. Polite, intelligent: guys like that are my meat” (KIM, 4). Samalla kertojan vitsikkyuden hallitseva luonne paljastuu vihamieliseksi. Se on paljastavaa, säädyttöntä ja satirisoivaa. Se tekee näkyviksi kertojan aggressiot ja defenssit (Wright 1989, 140). Se haastaa viholliseksi koetun henkilön tai naurettavan sosiaalisen rajoitteen.

Pelkkä parodinenkaan ulottuvuus tunnu riittävän. Puhujan sanoja määrittää myös piilevä ironisuus, erityinen sattuma vie-asenne, jolloin myös omat keskeiset ideat ja intohimot, oma merkityksellisyys

voidaan kyseenalaistaa. Kun Max kiittää Louta tämän avusta pojalleen Johnnielle Lou vastaa: ”I didn’t do anything. Anyone else could have done as much” (KIM, 4). Žižek korostaa aivan oikein, että ironian hyödyntämisessä on aina kysymys moraalisen subjektin haastamisesta (Žižek 1995, 157). Sitä voi nöyryyttää, siihen voi kohdentaa mentaalista kipua. Tässä tilassa Lou tunkeutuu kohteen, symbolisen objektin fantasiaan, Max Pappaksen käsitykseen kunnioitettavasta seriffi Fordista. Hän tekee sen kuitenkin niin hienovaraisesti, että fantasia ei vielä säröydy. Poleemis-ironinen parodiointi pysyykin näin määriteltynä vahvana kerronnallisena dominanttina romaanin alusta lähtien.

Luennassani karnevalistinen kansanperinne, sen erityinen menippolainen aksentti aktivoituu kerronnassa. Kohtalon vääjäämättömyyttä alleviivaavat tummat sävyt (*noir*) kohtaavat jatkuvasti läsnä olevan, arvaamattomasti esiin pirskahteleavan nauruaspektin (Bahtin 1991, 185-187). Lou Fordin tavoitteena ei ole kuitenkaan saada puhuteltua nauramaan kanssaan tai ylipäättään puhumaan, vaan nimenomaan tukkia hänen suunsa reaalisen puheen arvaamattomuudella: ”That was dragging ‘em in by the feet, but I couldn’t hold ‘em back. Striking at people that way is almost as good as the other, the real way” (KIM, 5). Kertojaa saa perverssin nautintonsa ihmisten verbaalisesta tyrmissä. Kun sanat epäonnistuvat, kohtaamme hiljaisuuden (Žižek 1992, 170).

Kyseessä on *anti-anakrisis* (vertaa Bahtin 1991, 163), keskustelukumppanin provosointi puhumattomuuteen, jotta Lou voisi kohdata tämän omassa reaalisen rekisterissään. Samalla kertoja turvaa selustaansa psykopaatin *loophole*-diskurssilla (Bahtin 1991, 332), jolla hän tuhoaa muiden arviot itsestään. Viimeinen sana on aina sankarilla. Tämä kaikki voidaan ymmärtää toki rikollisen psykologiaa anonyymimmin alleviivaavana erityisen julmana atmosfäärinä (*noir*). Kertojan julmuus ei tule kuitenkaan jäämään irralliseksi juonteeksi tarinan edetessä. Sen syiden painoarvo saa korostuneen merkityksen.

Parodis-ironinen sitaattien vääntely omiin tarkoituksiin ei jääkään pelkäksi psykoottiseksi ”nonsenseksi”. Ja mitä psykoottisuudella ylipäättään tarkoitetaan? Se, että kertoja on *symbolisesti kuollut* (Žižek 1992, 151) voi merkitä myös poikkeavan subjektirakenteen erityistä vapautta. Symbolisesti kuolleena ja tarinan kohtalokkaiden naisten imaginaarisen samaistumisapelille vieraana voimana Lou Ford näyttää näkevän näiden rekistereiden ytimeen. Kerronnan vaikuttavuuden ja kertojan erityisen roolin taustalla näyttäytyykin looginen *perverssi subjektirakenne*. Subjektirakenteen luonne mahdollistaa samalla vastustelevan kerronnan voiman.

Pohdin aikaisemmin pummin katseen ja Loun kohteena olemisen ongelmaa. Loun oletettu paranoia ei tuntunut täysin riittävältä selitykseltä, ja yritin määritellä katseen symbolisen ensimmäiseksi

vakavaksi penetraatioksi Loun traumaattisen reaalisen ytimeen. On vielä kolmaskin, kerronnan epäluotettavuuteen paranoiaa vähemmän kytkeytyvä tulkintavaihtoehto: Perverssin subjektirakenteen jatkuva (tiedostamatonkin) huomion keskipisteenä oleminen. Toki tulkinnat voivat linkittyäkin. Mutta mitä perverssillä subjektirakenteella tarkoitetaan?

“Only you”, he said. ”Because you are good, you make other’s so” (KIM, 4). Näin Max Pappas ylistää Louta ensimmäisessä luvussa. Luvun pyrkimyksenä on luennassani esitellä juuri sankarin subjektirakennetta, tai ainakin antaa viitteitä siitä. Tämä onkin kertojan kielenkäytön piilevä psykodiagnostinen motiivi, käytöksen selittäjä. Huomaamme Pappaksesta, että hän on jo jäänyt poikkeavan subjektirakenteen viettelevyyden vangiksi. Korostan tässä jatkuvasti subjektin (sankari Lou) suhdetta *Toiseen* (ihmiset ja symbolinen järjestys; yhteiskunta, kulttuuri ja laki). Subjekti on aina joko neuroottinen, perverssi tai psykoottinen. Kukaan ei ole terve käsitteen tiukimmassa määrittelyssä. Luennassani Lou Ford on ilmiselvä perverssi vastavoima neurootikkojen yhteisön sisäiselle epäilylle, paranoiidi persoona ja herrahahmo, johon neurootikko voi kadottaa oman sisäisen riittämättömyytensä (Verhaeghe 2006, 113). Häntä leimaa varmuus, hän ei ole jakautunut, hän tietää tietävänsä. Siten tämä puutteeton subjekti on aina viettelevä ja vastustamaton (Verhaeghe 2009, 385). Perverssiin subjektiin lumoudutaan, sillä hän ilmentää fallisen puutteen kieltoa, joka taas on aina neurootikolle ominaista. Neurootikko haluaa Toiselta jotain, mitä itseltä puuttuu. Hän lumoutuu. Jokainen neurootikko unelmoi perverssiksi olemisesta, sillä hänestä huokuu rajattoman tyydytyksen mahdollisuus (mt. 370–371). Luennassani perverssi subjektirakenne, symbolisesta osin irrottautuneena vieraana voimana, selittää samalla kovaksikeitetyn lajin eksistentiaalista luonnetta.

Menen hieman syvemmälle kertojan psykologiaan. Lou Ford on vastavoima neurootikoille, jotka rypevät sisäisessä epävarmuudessaan seuraten symbolisen lakia (isän-nimeä), mutta samalla kärsien ikuisesta olemisen puutteesta. Tämä jakautumisen ahdistavuus sisällyttääkin kerrontaan asetelmaa minä vastaan muut. Sankari on yksin. Hän on irti neurootikkojen *fundamentaalfantasiasta*, symbolisessa järjestelmässä vaikuttavasta ratkaisusta, jolla sisäisen jakautumisen ahdistus voitetaan. Toisin sanoen tässä fantasiassa ulkomaailmaan säännöille on alistuttu, ja samalla alistuminen suojaa häiritsevältä reaaliseltsä. Lou Fordin subjektirakenne on perverssikon, vaikka hänen tarkaksi diagnoosikseen määrittäy romanin edetessä paranoiidinen skitsofrenia. Se puolestaan on hallitsemattomaan psykoottiseen kuuluvaa Lacanilla. Diagnoosi on lisäksi kertojan itsensä tekemä ja siksi ilmeisen epäluotettava. Tulevien murhien liittäminen skitsofreniaan onkin liian looginen ratkaisu, eikä valaise tarpeeksi kertojasankarin yksilöllisyyttä. Tähän subjektin perverssi rakenne antaa enemmän mahdollisuuksia. Palaan kertojan kieleen:

”Another thing about the weather,” I said. “Everyone talks about it, but *no one does anything*. But maybe that’s the better way. [--] “Haste makes waste, in my opinion. I like to look before I leap.” (KIM, 5, painotus minun.)

Pervertikon mielestä neurootikot eivät tee mitään. Heidän tekemisiään leimaa toisten miellyttäminen, päättymätön sovittelu, epäonnistumisen ja itsensä avaamisen pelko sekä puute (Verhaeghe 2009, 368). Verrattuna neurootikkoon Lou ei alistu ulkomaailman säännöille kuin osittain, eli isän-nimi kiistetään. Apulaisseriffi Lou Ford on naamiona kertojalle vain keinotekoinen paikka symbolisen intersubjektiivisessä järjestyksessä. Fordia suojaa vakuuttava selväjärkisyyden naamio. Vasta pienet impressiot paljastavat lukijalle, että kyseessä on hienovaraisesti rakennettu refleктоiva kone, joka voi taitavasti imitoida normaalia inhimillistä persoonallisuutta ja samalla hyväksikäyttää neuroottista yhteisöä (Polito 1995, 353). Mimiikka on kertojan keino selviytyä symbolis-imaginaarisessa rekisterissä, jonne hän ei kuulu.

Kertojan suhde symbolisen konventioihin on siis kaksijakoinen. Konventionaaliossa maailmassa lakia mitä ilmeisimmin noudatetaan. Toisin sanoen pervertikko toimii olettaen, että toiset seuraavat konventionaalisia sääntöjä ja hän itse käyttää tätä täysin tietoisesti hyväkseen (Verhaeghe 2009, 381). Toisaalta ihmiskieli nojaa konventioihin, jotka yhteisön jäsenet hyväksyvät ja joihin he uskovat. Pervertikko kieltäytyy tekemästä tätä asettaen itsensä sen tuolle puolen ja tullen näin petkutuksen ja teeskentelyn mestariksi. Perversiossa kohtaamme siis neuroosista poikkeavan rakenteen ja erilaisen tavan olla kielessä. Subjekti tunnustaa puutteen ja sitä säätelevän lain, mutta vain toisille, ei itselleen. Verhaeghe kokoaa yhteen:

Pervertikon yksi puoli saa meidät epäilemään, että olemme tekemisissä kaltaisemme kanssa, jopa ylikaltaisen, joka on paremmin perillä konventioista kuin me itse. Hänen toinen puolensa tuo kuitenkin eteemme näiden konventioiden perversion, jossa konventiot ovat käyttökelpoisia vain perverssin lain korvaamina. Pervertikon puhe todistaa tästä kaksimielisyydestä: Kyllä ja ei ovat keskenään vaihdettavissa, mikä tahansa voi merkitä mitä tahansa perverssi subjekti haluaa sen merkitsevän, ja ainoa laki jolla on väliä on se, joka pakottaa toisen nautintoon (Verhaeghe 2009, 398).

Pakottava laki ei ole tässä tietenkään imaginaarisen mielihyväperiaatetta seuraavaa elämää, neurootikon normaalia haluamista. Se erityistä reaalisen nautintoa, mahdotonta, traumaattista ja kivuliasta *jouissancea* (Kurki 2004a, 85 ja Žižek 1992, 182). Se on viettiin pohjautuvaa haluamista tässä ja nyt.

Lukijaan kertojan perverssi varmuus vaikuttaa niin, että kerronnan epäluotettavuuden pohdinta, kuten tiedetyn salaaminen, jää paitsioon. Loun suhde muihin fiktiivisiin hahmoihin on kylläkin sellaista, että hän ilmaisee itseään niin, että julki tulee *vähemmän* kuin tarkoitetaan (Phelan 2005, 55). Totuus on piilossa, mutta se paljastuu tarinan edetessä kertojan muistaessa yhä enemmän. Näin tiedon salaaminen näyttää olevan osin tiedostamatonta ja liittyvän myös kerronnan poleemisuuteen. Samalla kertojan salailu näyttäytyy perverssille subjektille ominaisena houkuttelevuutena saada toiset lukemaan väärin intersubjektiiivisiä suhteita. Žižekiä seuraten (1995, 44–45) *noirin* ensimmäisen persoonan kerrontaa on mahdotonta liittää henkilöön, jonka *oletetaan tietävän*. Hänen on oltava alussa tyhjä paperi joka alkaa vähitellen täyttyä. Kaikkia päähenkilön sisäisiä ajatuksia ei voi paljastaa. Todellisuus on tässä tapauksessa kertojalle oire, tukkeuma symbolisaation prosessissa. Jotta todellisuus voisi ilmentyä, jotain on jätettävä sanomatta. Rajoitetusta informaatiosta huolimatta lukijalla on välitön tunne siitä, että kertoja on heti lähellä alitajuista totuutta omaan arvoitukseensa nähden.

Reaalinen arvaamattomuus tihkuu siis ensimmäisessä luvussa läpi erityisesti hänen kielenkäytössään. Kertojan taitavuus on siinä, että hän osaa varioida poukkoilevan puheen sävyä. Ääni ei ole monotoninen. Symbolisen alentamisen sekä nauruaspektin hämmentävä käyttö saa yhtäkkiä rinnalleen merkillisen huomautuksen: ”I was thinking the other day Max; and sudden I had the doggonedest thought. It came to me out of a clear sky- *the boy is father of the man*. Just like that. The boy is father to the man.” (KIM, 4, painotus minun.) Tässä ei enää lyödä symbolisen rakenteita tai irvailta neurootikkojen saamattomuudelle. Tässä ollaan alitajuisen, piilotetun totuuden äärellä. Heiton epämääräisyys olisi jälleen helppo tulkita psykoottiseksi löpinäksi, mutta luennassani itsetietoinen kertoja tarjoaa tässä kuulijoilleen ja itselleen arvoituksen ratkaistavaksi. Arvoituksen, joka selittää kuka oikea Lou Ford on ja miksi. Nyt lukija ja puhuteltu kohtaavat symbolisesta irrotetun subjektin todellisuuden reaalisen ytimen, erityisen *asian* (*the Thing*). Žižekin mukaan (1995, 162) *the Thing* voi ottaa inkarnoituneen pahuuden muodon. Tässä vihjataan siis jo ensi luvussa arvoituksellisen puheen alkupisteeseen, äärimmäiseen arvoitukseen kielen tuolla puolen. On tapahtunut korjaamaton vahinko (Pyrhönen 1999, 187), joka ei ole vielä valmis symbolisaatioon, kielellistymisen prosessiin. Ymmärrämme Loun kohdanneen haasteen (Joyce), joka pakottaa häntä kohtaamaan traumaattista menneisyytensä, reaalisen. Lapsen on tunnustettava isänsä, eli kohdattava menneisyytensä hyväksyen se omakseen ja eheytyäkseen kokonaiseksi. Tukahduttamalla muistonsa hän kieltää isänsä. Vasta ymmärtäessään itseään kertoja voi voittaa mahdollisuuden tulla osaksi symbolista järjestystä, tulla sen tunnistamaksi (ks. Verhaeghe 2006, 45).

Psykoanalyttisella luennalla romaanin ensimmäinen luku antaa vihjeitä siitä, että Lou on jäänyt traumaattisen reaalisen ympärille kiertelemään, eräänlaiseen äiti–lapsi-suhteen ikuiseen mielihyvään, sen totaalisuuteen ja poissulkevuuteen (Verhaeghe 2006, 44). Luku on näin samalla moodin lyyristä manipulaatiota (Phelan 2005, 158), joka vieroksuu nopeita kerronnallisia ratkaisuja ja suosii kertojan psyykkistä ajattomuutta, avaruudellisuutta. Ylipäätään luku kunnioittaa samalla HB- perinteen moraalista dualismia. Kertojan oppositio ja inho symbolista kohtaan eivät jää piiloon. Tilanteiden ja henkilöiden psykologinen kompleksisuus puolestaan toteutuu pelkästään kertojan kautta, sillä hänen perspektiivistään neurootikot ovat pelkästään naiiveja (Pyrhönen 1999, 35–36). Palaan näihin teemoihin myöhemmin.

Tarkastelin ensimmäistä lukua johdantona kertojan poikkeavaan subjektipositioon erityisesti tämän kielen kautta. Perverssin subjektiposition varmuus mahdollisti luennassani Fordin voittoisan, vastustelevan sanan suhteessa symbolisen rakenteisiin ja toimijoihin. Ymmärsin reaalisen puheen tässä erityisesti symbolisen kielen konventioiden tarjoamasta turvasta irrotettuna puheena. Oudot sävyt ja näkökulmat vanhoihin sitaatteihin tekivät niistä myös piilevän verbaalin terrorin välineitä. Näistä reaalisen puheen ydin sai muotonsa. Vastustelevan puheen alkusyyhyn viitattiin mystisen *asian* tematiikassa. Poleeminen ote pysyi vielä hyvinkin verhottuna. Loun puhe liikkui tässä vielä vitsikkyydessään symbolisen yleisellä tasolla ja ennen kaikkea kontrolloituna. Vaikka kertojan todelliset antagonistit esittäytyvät vasta myöhemmin, on selvää, että symbolisen tunkeutuva uhka on jo totta. Lukijalle jää tunne, että Loun kielenkäyttö peittää alleen jotain paljon vakavampaa. Tunnistamattoman trauman ydin tihkuu siitä läpi. Ford on jatkossa entistä pakotetumpi määrittelemään suhteensa uudelleen niin symbolisen kuin imaginaarisenkin rekisterin toimijoihin ja ilmiöihin. Seuraavaksi tarkistelen vielä lähemmin kertojan suhdetta symbolisen rakenteisiin, erityisesti sen miehiseen maailmaan. Nostan aluksi esiin muutaman esimerkin *noir*-kerronnan konventioiden rikkomisesta. Tämän jälkeen määrittelen kertojaa asemoitumista suhteessa kolmeen eri symbolisen (mies)toimijaan.

2.2 *Noir*-kerronnan käänteisyyksistä ja perverssin subjektin ylivertaisuudesta

Aluksi otan siis kantaa muutamaan *noir*-kerronnan käänteisyyteen. Kyseiset ratkaisut palvelevat perverssin subjektirakenteen ylivertaisuuden ilmentymisen tarpeita. Kertoja asemoituu pieneen kaupunkiyhteisöön, eräänlaiseen takapajulaan, vastakohtana *noirin* suurkaupungin sykkeelle. Paikka on teksasilainen alle viidenkymmenen tuhannen asukkaan Central City. Aika on 1950-luvun alku. Toisen luvun kertoja aloittaa neutraalia, historioivaa kerrontaa käyttäen:

Central City was founded in 1870, but it never came a city in size until ten-twelve years ago. It was a shipping point for a lot of cattle and little cotton; and Conway Constructions Company. But it still wasn't much more than a wide place in a Texas road. Then, the oil boom came, and almost overnight the population jumped to 48,000. (KIM, 6.)

Kerronta on levollista ja eikä kielellisiä poikkeavuuksia esiinny. *Noirin* Hollywood-myyttiä ei tarvita yhteisöllisen kuvauksen peilaukseen. Unelmien tehdas, säihkyvä Hollywood on *noir*-kontekstissa toinen todellisuus symbolisen Toisen takana. Hollywood symbolisoi epäaitoutta, keinotekoisuutta, rikottuja unelmia sekä petosta, mutta tarjoaa samalla myyttisen pohjan modernin kaupungin ja muun maailman häilyväisyydelle. Kovaksi keitetyn perinteen fiktio tiedostaakin itsensä suurena antimyyttinä suhteessaan Hollywoodin teolliseen myytintuotantokoneistoon (Abbot 2002, 8). Se, että maailma näyttäytyy *noir*-perinteessä ilman autenttisuutta, merkitystä, heikentää yhtenäisten persoonallisten identiteettien painoarvoa ja synnyttää epätodellisuuden pelkoa. *Noir*-juoni onkin usein rakentunut tämän pelon ja Hollywood-myytin tasapainottomuuden varaan.

Kuitenkin Lacanin terminologiaa seuraten; *ei ole Toisen Toista* (Kurki 2004a, 51). Tämä tarkoittaa sitä, että symbolisen rekisterin auktoriteetit ovat aina konventioihin perustuvia ja painottavat pysyvyyttä. Pelastusta, tukea suuren Toisen epätodellisuuden tunteen voittamiselle, tai sen ymmärrettäväksi tekevää peilaavaa selittäjää ei löydy sen itsensä ulkopuolelta. Jumala on kuollut. Varmaa teoriaa (symbolisen) tiedon takaa ei löydy. Lisäksi, kuten aiemmin mainitsin, neuroottisen subjektin alistuessa symboliselle rekisterille, ja jos ei ole olemassa mitään Toisen Toista, ihmisellä voi olla useita subjekteja. Täältä määrittyä siis Thompsonin neurootikkojenkin monikasvoisuus. Lou Ford ei ole ainoa, johon ei voi luottaa. Ykseyttä ei löydy kenestäkään, vaikka symbolinen näyttäisi sitä vaativan. Tämän ymmärtäminen ja lukeminen on samalla osa sitä pohjaa, joka mahdollistaa sankarin yliverlaisuuden ja leikkittelyn symbolisen kanssa.

Central City on symbolisen manifestaationa fallisen puutteen tunnustamisen maailma, isän-nimelle alistuneen subjektin maailma, erityisesti tarinan *miehinen* maailma. Sen kivijalat politiikka, järjestys, laki sekä liike-elämä saavat kukin edustajansa tarinalliseen liikkeeseen. Kaupungin ja samalla sen 50-lukulaisen kulttuurisen ykseyden ilmapiiri analysoidaan näin:

Maybe we're kind of old-fashioned, but our standards of conduct aren't the same say, as they are in the east or middle-west. Out here you say yes ma'am and no ma'am to anything with skirts on; anything white, that is. Out here if you catch a man with his pants down, you apologize...even if you have to arrest him afterwards. Out here you're a man, a man and a

gentleman, or *you aren't anything*, And God help you if you are not. (KIM, 8, painotus minun.)

Lainaus paljastaa kertojan syvän ymmärryksen symbolisen näkymättömistä konventioista. Samalla se näyttää, kuinka neurootikkojen epätodellisuuden pelko ja sisäinen jakautuneisuus voitetaan, sillä neurootikon pahin painajainen on joutua yhteisönsä ulkopuolelle, olemattomuuteen. Toisen tahdosta tulee näin neurootikon tahto (*che vuoi?*). Auktoriteetit synnyttävät symbolisen ykseyden ja takaavat sille luonteenomaisen puutteen olemassaolon turvallisella tavalla, korvaten niitä *fantasmoilla*. Suuri *fundamentaalifantasia* pyrkii järjestämään itsensä niin, että Toinen on täysin riittävä itselleen ja ykseyden vaade peittää kaiken (Žižek 2005, 72). Fantasma on siis vastaus Toisen haluun, vastaus Toisesta löydettyyn puutteeseen. Lisäksi fantasma luo symbolisen subjektipositiot, sille vaadittavat antagonismit sekä määrittää sen narraatioiden luonteen (Kurki 2004b, 14). On huomattava, että fantasman *ideologia* on pakoa reaalisen ytimestä (Žižek 2005, 120). Ideologian päämääränä on vain oikeuttaa keinot. Kerronnassa tämä merkitsee sitä, että syvä näkemys elämästä on aina vieras symboliselle järjestykselle ja sille alistuneille toimijoille. Tämä tukee jälleen kertojan yliveraisuutta. Päinvastoin kuin neurootikolle, Lou Fordille juuri symbolinen merkitsee olemattomuutta. Tästä näkökulmasta *The Killer Inside Me* on myös suljetun neuroottisen yhteisön painostavuuden kuvaus.

Pohdin seuraavaksi työn keskeisyyttä perinteisin *noir*-miehen identiteetin hahmottajana, sillä työ on se intersubjektiiivinen paikka, jossa kertojaa määritellään symbolisessa. On erikoista, että Lou Fordin työ apulaisseriffinä ei synnytä *hybristä* millään tavoin. Päinvastoin, työ on anti-identtistä kertojan itsemäärittymisen kanssa. Työ on jotain, jota täytyy tehdä näennäisen yhteisössä olemisen oikeuttamiseksi. Tälle on selityksensä. Pervertikon subjektirakenteessa esiintyvä halkeama (Verhaeghe 2006, 380) merkitsee sekä fallisen puutteen kieltoa, että sen olemassaolon tunnustamista. Halkeama mahdollistaa käytännön elämässä ylisovinnaisuuden ja ulkomaailman sääntöjen seuraamisen, *sekä* yksityisen maailman, jossa vallitsevat ainoastaan subjektin omat viетille pohjaavat säännöt. On tärkeää havaita, että nämä maailmat ovat yhdistämättömiä. Lou analysoi itse tämän Johnnie Pappakselle, jota on tullut surmaamaan:

“You ask me why I stick around, knowing the score, and it’s hard to explain. I guess I kind of got a foot on both fences, Johnnie. I planted ‘em there early and now they’ve taken root, and I can’t move either way and I can’t jump. All I can do is wait until I split. Right down in the middle.” (KIM, 111.)

Työllä Lou saavuttaa aseman yhteisössä, ei lopullista kontrollia elämästään. Pervertikon *hybris* liittyykin kokonaisvaltaiseen käsitykseen siitä, että kaikki tieto on jo hänellä itsellään (Verhaeghe 2009, 398). Näin oman tietoisuuden totuus korostuu (Bahtin 1991, 89). Kertojan toiminnallisuus seriffinä pysyykin näennäisenä, Loun ajelehtiessä työssään tapahtumasta toiseen, tahdottomana ja kellari-ihmismäisen motiivittomana. Lou ei ole toiminnan mies työn näkökulmasta, subjektirakenteen, pervertikon omasta näkökulmasta kylläkin. Työ on osa normaaliuuden naamiota symbolisessa, todellisen toiminnan sijoittuessa viettielämään.. Kertojalla esiintyy suunnittelua, harkintaa ja ajattelua, mutta ne pohjautuvat aina perversiolle, fallisen puutteen kiellon alueelle. Näistä 1. persoonan hypnoottisen kerronnan reaalin ydin koostuu.

Todelliset mielenkiinnon kohteet sijaitsevat siis työn ulkopuolella. Lou lukee edesmenneen lääkäri-isänsä tieteellisiä julkaisuja ja saa niistä suurta tyydytystä. *Noir*-miehen anti-intellektuaalisuus kääntyy myös tässä vastakkaisekseen. Lou on huomattavan älykäs ja korostetun kiinnostunut lääketieteestä ja isän ammatista:

I got up and walked along the bookcases, and endless files of psychiatric literature, ad bulky volumes of morbid psychology...Kraft-Ebing, Jung, Freud, Bleuler, Adolf Meyer, Kretschmer, Kraepelin...All the answers were here, out in the open where you could look at them. And no one was terrified or horrified. *I came out of the place I was hiding in- that I always had to hide in- and began to breathe.* (KIM, 25, painotukset minun.)

Lainauksessa kertoja uppoutuu älyllisesti reaalisen ajattomuuteen. Työ symbolisen poissaolona vastakohtaistuu tässä todellisen läsnäolon kanssa. Symbolisessa naamiona työtään seriffinä tekevää Lou Fordia ei ole olemassa. Oikean Lou Fordin läsnäolosta muistuttavat kerronnassa erityinen reaalisen moodi kielellisenä arvaamattomuutena sekä kertojan piilevän trauman painostavuus. Fyysiset iskut odottavat vuoroaan.

Viittasin edellä kertojan kuolleeseen isään, lääkäri Daniel Fordiin. Isän funktio kerronnassa onkin merkittävä, samoin kuin kertojan seksuaalisuuden erikoisuus. Nämä liikkuvat edelleen *noir*-tematiikassa, mutta ovat myös perverssille subjektille kuuluvia ominaisuuksia (Verhaeghe 2009, 121). Isän haamu seuraa Louta ja ohjailee kertojan suhdetta symbolis-imaginaariseen todellisuuteen haudankin takaa. Isältä periytyvä, ylivertaisen superegoistisen puheen kierto määrittää seuraavassa kerrontaa:

Knowing what I had in my head, to hear me talking and acting like any other rube around town. But, in time, when he realized how bad I had *the sickness*, he even encouraged me to do it. That's what I was going to be; I was going to have to live with rubes. I wasn't ever

going to have anything but some safe, small job, and I'd have to act accordingly. If Dad could have swung anything else that paid a living, I wouldn't even have been as much as a deputy sheriff. (KIM, 26.)

Isän merkittävyys ei jää epäselväksi. Kaikkivoipa isä esittäytyy ikuisessa säädyttömässä ulottuvuudessaan. Tarinan edetessä Daniel hahmottuu *säädyttömäksi kantaisäksi*, jolla on oma psykoanalyttinen merkityksensä. Hän on taustalla vaikuttava haamumainen objekti, joka estää kertojan normaalit seksuaaliset suhteet ja joka tietää oleellisen *nautinnosta*. Žižek (1992, 127) käyttää lähikäsitettä ”anal father”, joka kurkkii jatkuvasti isän-nimen symbolisen järjestyksen takana. Isän haamun traumaattinen läsnäolo mahdollistaa kertojan vastusteleavan kerronnan voitokkuuden suhteessa symboliseen. *The Killer Inside Me* onkin tämän psykoanalyttisen kerrontapiirteen ylikorostuneisuutta. Ensiluvusta alkaen poissaolevaan isään viitataan toistuvasti. Luennan syvätasolla isä on ongelma, johon kertoja palaa ja jonka hänen odotetaan ratkaisevan.

Kohderomaanista löytyy siis paternaalisen metaforan epäonnistuminen, kun säädytön kantaisä syrjäyttää symbolisen isän funktion (Žižek 1992, 160). Isä on radikaalein perversio, super-ego, ”father of enjoyment” (Žižek 1995, 23). Kertojan mieletön yliminällisyys näyttäytyy käskynä, jota ei voi eikä pitäisi sisällyttää symboliseen maailmaan (Žižek 2005, 62). Näin Fordin yliveritaisuuden takaa elävän kuolleen yliminä-velvoite, joka on ehdottoman reaalinen eikä ota huomioon todellisuuden meille asettamia rajoituksia (Žižek 2005, 114). Hän sivuuttaa egoismia tyyntävät sosiaaliset lait, jotka strukturoivat symbolisen kenttää. Samoin käy moraalilaille ehdottoman pakon elementtinä. Säädyttömän yliminän käsky peittoaa tämän: Nauti! Lou on perverssillä tavalla vapaa.

Pervertikko kieltää halun syyn olevan puute ja kieltää samalla Toisessa olevan epätäydellisyyden. Kun perverssi subjekti ei tätä puutetta tunnusta, mahdollistuu intersubjektiivinen peli neurootikkojen kanssa, jotka eivät sitä tunnista. Kun kertojan yliminällinen itsevarmuus saa rinnalleen kyvyn ymmärtää syvemmin, ääni ei jää pelkästään egoistiseksi. Fordin herkkä selvänäköisyys paljastaa neurootikkojen päättymättömän tragedian, Vastauksen etsimisessä Toisesta ja toisesta ihmisestä. Lou näkee, kuinka unelmaa sivutaan ja kuinka se aina pakenee saavuttamattomiin. Karnevalistinen, piikikäs iva yhtyy seuraavassa elämän syväluvun tragiikkaan:

And all the time I'm laughing myself sick inside. Just watching the people. You know what I mean- the couples, the men and wives you see walking along together. The tall fat women, and the short scrawny men. The teensy little women and the big fat guys. [--] And I guess it- the people-those mismatched people- aren't something to laugh about. They're really tragical. [--] There was a time, just for a minutes maybe, when all the difference seemed to

vanish and *they were just what each other wanted*. [--] And everything was perfect. They had that time- those few minutes- and they never had any other. But while it lasted... (KIM, 114–115, painotus minun.)

Monologin päättää tuollainen erityinen, harvinainen hetki Amy Stantonin kanssa, halun täyttymyksen illuusio. Tämä on samalla jo imaginaarisen suhteen ydintä, johon palaan myöhemmin.

2.3 Symbolisen miehistä ja tunnustamisen ulottuvuudesta

Sosiaalinen fantasia tarvitsee antagonisminsa. Symbolisen miehet aktualisoituvat suhteessa kertojaan tämän tunnustamista tivaavina voimina. Jokainen näyttää haalivan tunnustusta itselleen. Lou on heille arvoitus, jonka ymmärrettäväksi tekeminen tarvitsee tunnustusta. Näin kertoja ja symbolinen toimija voisivat yhdistyä yhteisen puutteen pohjalta. Tämä tuo kerrontaan koherenssia, ainakin näennäisesti. Tarinan miehet tulevat saamaan selville totuuden Lou Fordin rikoksista, mutta onnistuneen tunnustuksen akti on varattu yhdelle. Eräät tietävät totuuden jo alussa. Erityisesti Rothmanin merkitystä paranoidin perusvireen pääarkkitehtinä ei voi liioitella. Nostan seuraavaksi kolme symbolisen toimijaa, jotka ilmentävät sekä kerronnallisia että psykologisia aste-eroja suhteessa vastustelevaan kertojaan: Howard Hendricksin, Johnnie Pappaksen ja Billy Boy Walkerin.

Piirikunnan asianajaja Hendricks nousee Lou Fordin päävastustajaksi ja samalla muistumaksi klassisesta rikollisen ja etsivän kompleksista suhteesta. Hendricks vaatii voimallisimmin kertojaa tunnustamaan. Hän on ainoa mies, jossa on edes hieman haastetta pervertikon ylivertaisuudelle. Hendrickin vaarallisuuden takaa se, että hän on osin irti symbolisen fundamentaalifantasiasta. Loulla ja Hendricksillä on näin potentiaalia käyttää symbolista omiin tarkoituksiin. Kun Hendricksin tutkinnallinen painostus alkaa, hän utelee Loun tekemisiä Joyce-murhan aikaan. Kertoja vetoaa älykkäästi naisseuralaiseen. Aryn kunnia on vaakalaudalla, eikä sellainen sovi yhteisölliseen fantasiaan. Kun täysin symbolisen sokaisema Bob Maples arvostelee Hendricksiä tämän sopimattomista kysymyksistä, Hendricks toteaa: ”I don’t get it. She is not too nice to sl-well, skip it-but she’s too nice to have her name mentioned in the strictest confidence. The more I’m with around you people the less I can understand you” (KIM, 61–62). Tämä on esimerkki symbolisen konventioiden ylittävästä lukutaidosta.

Lou ja Hendricks ovat molemmat kuoleman merkitsemiä. Kertojalla on kuolettava traumansa ja Hendricksillä kranaatinsirpale takapuolellaan (!) muistona sodasta. Louta häiritsee enemmän syyttäjän ontto ja egoistinen sotasankaruus, kuin tutkinnallinen uhka. Tässä on se outo vaikutin,

jonka tähden kertoja kohdistaa reaalisen verbaalisen terrorinsa juuri syyttäjään. Suora herjaus, profanointi aktualisoituu:

”Now with that shrapnel you got in you. I got an idea about that shrapnel. You could get you some X-rays taken and print ‘em on the back of your campaign cards. Then on the other side you could have a flag with your name spelled out in thermometers, and maybe a upside-down-what do you call them hospital pisspots? Oh yeah- urinal for an exclamation mark. Where’d do you say the shrapnel was anyway, Howard?” (KIM, 130–131.)

Sirpale on Loulle pala materialisoitunutta reaalista, joka Hendricksin tapauksessa näyttäytyy hukattuna mahdollisuutena elää sen mukaisesti. Hendricksin suurin rikos onkin se, että hän on *hyödyntänyt* sirpaletta, tuonut palan reaalista keinotekoisesti symbolisen piiriin. Liikkuva sirpale kehossa vastakohtaistuu Loun trauman pysähtyneisyyden kanssa. Tästä juontuu kertojan viha. Lainaus osoittaa, että Loun kerronnallista suhdetta erityisesti Hendricksiin määrittää reaalisen arvaamattomuudelle antautuva lyyrisyys, jossa kerronnan esteettisyys, tyylittely sekä poeettisuus kohtaavat hetkessä väkivallan ja tapahtumien alhaisuuden (Pyrhönen 1999, 180 ja myös Phelan, 2005, 10, 58). Tällainen kerronta paljastaa myös kertojan staattisen tilan.

Sirpalesymboliikka saa jatkoa Aryn kirje-episodissa, jossa Hendricksin älyllinen painostus huipentuu. Kun Hendricks takeltelee loogisten todisteiden puutteessa, kertojan sisäinen ääni vetää lukijan mukaansa: ”See what I mean. Shrapnel” ja ”Shrapnel. That’s all he had” ja vielä ”That old shrapnel wasn’t doing a thing for him” (KIM, 185–187). Symbolisen piiriin tuotu sirpale objektina vastakohtaistuu ehdottoman reaalisen objektin kanssa, sikarin, jota kertoja voitokkaasti samalla sauhuttelee. Syyllisyys jääkin toteen näyttämättä, jättäen Hendricksin lopullisesti kyvyttömyyteensä. Hendricksiä määrittää siis epäaitous, ”feikkaus”. Tämän sotasankaruus on kertojalle valheellista roolitusta, esitystä symbolisessa (Rushing 2007, 8). Erityisyydestään huolimatta Hendricks pysyy neurootikkona, joka ei voi koskaan ymmärtää sille vierasta subjektiasemaa. Hän voi olla miltei vapaa symbolisessa järjestyksessä, muttei koskaan täysin vapaa *siitä*. Hän on sitonut itsensä siihen normaalein haluin ja on siitä ylpeä. Loulle Hendricks näyttäytyy siis kuohittuna ja merkitsee samalla symbolisen tunnistettavuuden vastustamisen ehdottomuutta.

Sympaattiseen nuorukaiseen Johnnie Pappaksen kohdalla tilanne muuttuu. Kun Lou avaa vankilan oven jossa Johnnie on epäiltynä Loun tekemistä murhista: ”There was a squeak and a scrape, and a shadow rose up and faltered toward me” (KIM, 106). Uhrilampaan ja groteskin ruumiin poetiikat määrittävät heti Loun ylivertaisuutta ja Johnnien lapsenkaltaisuutta. Kuollakseen pelkäävässä poikasesta ei löydy uhkaa kun pervertikolta haetaan vastausta: ”J-jesus, Lou. Jesus Jesus Ca-Christ.

I Knew- I kn -new you'd come, they'd send for you. But it was so long, so long and I began to think maybe- maybe- you'd-..." (KIM, 107). Jos Pappas ei ole tutkinnallinen uhka, kerronnan vastustelevuus täytyykin suunnata muualle.

Jos Hendricks ilmensi symbolisen tunnistettavuuden ehdotonta vastustusta, Johnnie merkitsee kertojalle traumaansa kytkeytyvää eksistentiaalisen avautumisen aktia reaalisen pohjalta. Kerronta pysyy lyyrisessä moodissa, mutta suora poleeminen herjaus ja älyllinen peli Hendricksin kanssa muuntuvat nyt persoonattommaksi spirituaaliseksi selvännäköisyydeksi ja ennen kaikkea symbolisen rakenteiden *inhoksi*. Sen ideologiathan ovat kertojalle vain halveksittavaa pakoa reaalisen ytimestä (Žižek 2005, 73). Lou näyttää uhrilleen symbolisen fundamentaalifantasiassa vaikuttavan, vaikkakin piiloteltavan kaaoksen, sen yleisen luonteen, kun reaalisen läsnäoloa ei tunnusteta:

"How can a man ever really know anything? We're living in a funny world, kid a peculiar civilization. The police are playing crooks in it, and the crooks are doing police duty. The politicians are preachers and the preacher are politicians. The tax collectors collect for themselves. [--] It's not good for us, now what I mean? If we all had all we wanted to eat, we'd crap too much. We'd have inflation in the toilet paper industry. That's the way I understand it. That's about the size of some of the arguments I've heard." (KIM, 110.)

Symbolisen takaa ei löydy ulottuvuutta, joka vakauttaisi sen. Subjektien monikasvoisuus ja valheelliset roolitukset hallitsevat. Lou pitää tätä maailmaa turmeltuneena ja pahana, ei suinkaan omaa positioonsa siihen. Pappaksesta kertoja löytää yhtymäkohtia itseensä. Näin siksi, etteivät symboliselle täysin antautuneet neurootikot näe symbolisen luonteessa mitään vikaa. He ovat huolestuneista Pappaksen kaltaisista viattomista, jotka menevät naiseen joutumatta maksamaan siitä papille. Sokeasti symbolisen linjaa seuraavat neurootikot saavat siis tuomion. Pappaksen turmeltumattomuus muistuttaa samalla kertojaa tämän omasta traumaattisesta viattomuuden menetyksestä. Tunnustaminen käy mahdolliseksi, vaikka lopullisesta sovinnosta reaalisen kanssa ei voida puhua: "I killed her, Johnnie. I killed both of them. And don't say I could't have, that I'm not that kind of guy, because you don't know" (KIM, 111). Symbolinen ei ole valmis tiedolle. Lyyrinen kerronta huipentuu juuri ennen murhaa ja aika pysähtyy:

Dimly in the distance, like ghost hooting, I heard the refinery whistle blowing for the swing shifts. And I could picture the workmen plodding in to their jobs, and the other shifts plodding out. [--] Driving home and playing with their kids and drinking beer

and watching their television sets and diddling with their wives and...*Just as if nothing was happening. Just as if a kid wasn't dying and a man, part of a man, dying with him.* (KIM, 112, painotukset minun.)

Neurootikkojen pinnalliset, normaalit halut kohtaavat perversikon surumielisen, mutta edelleen varman filosofisen syvälukutaidon. Syvälinen näkemys elämästä vastustaa pinnallisempaa, mielihyväperiaatetta seuraavaa elämänmallia. Samalla kertoja on siirtynyt yhä ylevämpään kielenkäyttöön, joka lacanilaisessa ideamaailmassa kertoo juuri symbolisen ja reaalisen välisen suhteen erityisyyden hehkusta (Kurki 2004a, 158). Poleemisuus on haihtunut Raamattusiteerauksessa ennen murhaa: ”There’s time of peace and time of war. A time to sow and a time to reap. A time to live and a time to die...” (KIM, 112). Kertojan samaistuessa ystävänsä (?) kuolemaan, kerrontaan alkaa samalla virrata kiihtyen elegistä, oman kuoleman väistämättömyyden sävyä. Tämä moodi saakin jatkoa Billy Boy Walkerin kohdalla.

Hendricks ja Pappas ilmentävät symbolisen miehistä parhaiten kertojan tarvetta itsetietoisien kerronnan tyylittelyyn, huumaavaan poeettisuuteen. Billy Boy Walkerin kohdalla romaanin lopussa tilanne muuttuu. Lyyrinen kaunopuheisuus siirtyy kertojalta Walkerille. Oikea *puhuttelusubjekti* (Bahtin 1991, 358) on löytynyt ja lopullinen kohtaaminen reaalisen kanssa hämmöittää. Tarvetta symbolisen alentamiseen ei enää löydy, vaan kertoja kääntää ensi kerran kriittisen katseen itseensä. Hän vastustaa ensi kerran omaa vastusteluaan.

Pyhimysmäinen, mutta samalla karnevalistinen asianajaja Walker on irti järjestelmästä, vaikka toimiikin siinä. Päinvastoin kuin Hendricksin, Walkerin ei tarvitse olla symbolisen hyväksymä ja kunnioittama. Pahintahan neurootikolle oli juuri symbolisen arvottomuus: “I reckon Billy Boy Walker’s been cussed more in high places than any man in the country. But I never met a man I liked more” (KIM, 223). Kertoja löytää lisää yhdistäviä tekijöitä itseensä: “His ideas of right and wrong didn’t jibe too close with the books” (KIM, 220). Tämä oraakkelimainen mies liikkuu hyvän ja pahan tuolla puolen. Kertojan ääni vaikuttaa miltei alistuneelta, kaikki kielelliset poikkeamat puuttuvat ja jäljelle jää uudenlaisesta luottamuksesta kertova varmuus. Se on ensikerran falloketonta varmuutta. Ainoana Walker pystyykin uskonnollisella hurmoksella laskeutumaan alas reaalisen yhteiseen pohjaan ja kohtaamaan todellisen Lou Fordin. Samalla kerronnallinen uhma sulaa kunnioitusta tihkuvan realismin tieltä: “A funny pot-bellied shrimp of a guy who really had just one thing, understanding, but so much of it that you never missed anything else. He understood me better’n I understood myself” (KIM, 222). Ymmärtäjää ei voi vastustaa.

Hendricks ajoi piirikunnan asiaa, toimi suuren Toisen puolesta. Hän etsi piilotettua totuutta vallan symbolisesta perustasta ja oli siten tuomittu epäonnistumaan. Pakostakin karikatyyrimäisemmäksi jäävä Walker ei aja kenenkään asiaa, häntä kiinnostaa totuus ihmisessä. Hän ei hae tunnustusta itselleen, häntä kiinnostaa Loun historia, tämän narratiivi epäitsekkäiltä vaikuttavista syistä: ”I wonder if you’d like to tell me about it. You don’t need to, but it might be helpful. I might be able to help someone else” (KIM, 220–221). Kertojaa suojaava hypoteettinen kerronta kolmannessa persoonassa vaihtuu Walkerin toiveesta ensimmäisen persoonan kerrontaan. Läpimurron kylkiäisenä voitetaan tunnustus. Reaalisen yhteisessä pohjassa totuuden piilottamisesta ja kertojan vastustavasta narratiivista tuleekin järjetöntä (Kurki 2004a, 48). Kerronnallinen ylevyys siirtyy Walkerille: “A weed is a plant out of place. I find a hollyhock in my cornfield, and it’s a weed. I find it in my yard, and it’s a flower. *You’re in my yard, Mr. Ford*” (KIM, 222, painotus minun). Pato on murrettu. Molemminpuolinen kunnioitus paljastaa, että Walker on kertojalle subjekti, jonka oletetaan tietävän (Žižek 2005, 218). Subjekti, jonka tähän asti on oletettu antavan vastauksen, kokee nyt psyykkistä helpotusta kohdatessaan toimijan, jonka oletetaan tietävän. Walker on kertojalle reaalinen entiteetti, jota ei ole olemassa, ja joka täytyy olettaa fantasiaelementtinä. Tästä Walkerin karikatyyrinen olemus, hänen epätodellisuutensa. Hän on kuin hahmo unimaailmasta.

Loun reaaliseen terroriteot oireina ovat olleet kysymyksiä symboliselle Toiselle, jolta on odotettu vastausta niihin. Symbolisen Toisen torjunta vaatii kuitenkin toisenlaista transferenssia, analyyttikkoa, jonka oletetaan tietävän oireen merkityksen (Žižek 2005, 106–110). Walker saattaaakin hellästi kertojan tilanteeseen, jossa oireen on mahdollista kadota. Samalla kertojan tunnustamisen ylevä arvokkuus ja vapaaehtoisuus vastakohtaistuu nöyryyttävän, vain symbolisen tunnistettavuutta huutavan aktin kanssa (katso Brooks 2000, 30). Walker aistii kertojan alentuneen itsesuojelun, muttei pysty eikä halua viedä tältä lopullista päätösvaltaa elämästään. Hän on katoava välittäjä (Žižek 2012, 1:10), joka on tehtävänsä suorittanut. Kertojan herkkyyden tragedia onkin ymmärryksessä, että kuvitteelliselle Toiselle (symboliselle) ei voi tunnustaa. Ja toinen henkilö (Walker) ei ole koskaan se kuvitteellinen Toinen. Kertoja on jäävä musertavan yksinäisyytensä tyhjiöön.

3 KOHTALOKKAAT NAISET *IMAGINAARISESSA*

3.1 Helene imaginaarisen kierron kantanäkynä

Symbolisen miehet hamusivat kertojalta tunnustusta, jotta voisivat yhdistyä yhteisen puutteen pohjalta ja siten ymmärtää toisiaan. Tästä näkökulmasta subjektien väliset erot korostuivat (Žižek 2005, 235). Asetelma muuttuu, kun kertojan pysähtynyt reaalisen tila kohtaa tarinan naisten raivoisan imaginaarisen pyrkimyksen samaistua toiseen *samanlaiseen*, Lou Fordin oletettuun haluun. Kitka on väistämätön. Imaginaarinen rekisteri tekee näkyväksi kertojan ja naisten välisen haluamisen pysyvän ristiriidan kaikessa toiston traagisuudessaan. Sankarin loukkuinen asema on kaiken kattavaa, vaikka manifestoituu vahvasti suhteessa naisiin. Naisesta muodostuu sankarin ahdistava *oire*, joka vaatii ratkaisua. Naisellisuus on *noir*-maailmassa kuolettava perversio, mutta vielä torjuttavissa. Kohderomaanissa tätäkään mahdollisuutta ei enää ole, ja tästä kertojan epätoivo. Vastustelevuus kerronnassa poikkeaa siis lähtökohdiltaan sankarin ja symbolisen välisistä eroavaisuuksien painotuksista sekä kertojan ylivertaisuuden säröttömyydestä.

Sankarin epätoivoon kytkeytyy kerronnan *eleginen moodi* (Pyrhönen 1999, 250), kirjoitettu heroisen ystävän (Mike Dean) tarina, joka on kuitenkin ensisijaisesti tarina Lou Fordista ja vaatii ensimmäisen persoonan kerrontaa. Mike Deanin kuolemasta aiheutunut syyllisyys lisää osaltaan kertojan menneisyyden traumaattista painoarvoa. Mike Deanista muodostuu Loun ”male double”, miesuhri kontrolloimatonta ja voittamatonta nais-aggressiota vastaan. Traumaattisen aggression alkusyy löytyy lapsuudesta, taloudenhoitaja Helenestä, jolla on SM-suhde Loun isän kanssa. Ylivertainen Helene viettelee myös pikku Loun, joka kuulee tämän ja isä-Danielin keskustelun:

D: But a child! My child. My only son. If anything should happen...

H: That’s what bothers you, isn’t it? Not him, but you. How it would reflect on you.

D: Get out! A woman with no more sensibility than...

H: I’m white trash, that’s the term isn’t it? Riffraff. I ain’t got that ol’ quality. All right, and when I see some hypocritical son-of-a-bitch like you, I’m damned glad of it!

D: Get out or I’ll kill you!

H:... You’ll never kill anyone. Not you. You’re too damned smug and self-satisfied and sure of yourself. You like hurting people, but

D: No!

H: All right. I'm wrong. You're the great, good Dr. Ford, and I'm white trash, so that makes me wrong... I hope. (KIM, 100.)

Tämä on kertojan traumaattinen kantanäky, joka määrittää isä-suhdetta ja luo pohjaa tulevaisuuden naiskontakteille. Isää nöyrytetään, hän ei pysty ottamaan fallostani omiin käsiinsä ja tämän Lou todistaa. Isä paljastuu myös samanlaiseksi oman nautinnon tavoittelijaksi kuin kaikki muutkin. Daniel menehtyy ja Loultä katoaa isähahmo, alkuisä Toisen vaaran (naisen) hallitsemiseksi (Verhaeghe 2006, 78). Seurauksena ovat hallitsemattomat aggressiot tapoina kätkeä pelko ja häpeä, jota isän tuomitsevuus aiheuttaa (Verhaeghe 2006, 87). Kertoja korostaakin halvaannuttavaa pelkoaan toistuvasti. Isästä on tullut pojan oire (mt. 85). Helene antaa samalla kasvot koko naissukupuolelle *ensimmäisenä* naisena, äitihahmona jolla on fallos. Naiset saavat maksaa siitä, mitä Lou on pantu tuntemaan:

She was gone, and I couldn't strike back on her [--] She was the first woman I ever known; she *was* the woman to me; and all the womankind bore her face. So I could strike back any of them [--] I started striking out... and Mike Dean took the blame. (KIM, 203.)

Palaan kantanäyn psykologiseen merkittävyyteen. Kerronta antaa vihjeitä isän ankaruudesta ja auktoriteetista, jolloin normaali kastrointiopelko syntyy ja pojasta tulee hyvä ja tottelevainen. Hän identifioituu isän kanssa, syntyy omatunto ja yliminä (Verhaeghe 2006, 82). Hän näyttää kunnioittavan lakia ja järjestystä, alistuvan isän-nimelle. Kertojan toinen puoli on taas kytköksissä isän heikkouteen, eli isä vahvistetaan *voimattoman tarkkailijan* (Verhaeghe 2009, 388) positiossaan. Tästä aiheutuu repeämä. Isäpatriarkan katoaminen saa aikaan kriittisen vaiheen repeämän ja psyyken perusrakenne pääsee tulvimaan esiin. Seuraa kuvitelmia, ja Loun dominanssi siirtyy psykoottisuuteen yhä herkemmin. Näin tapahtuu varsinkin paineiden alla, joita edustavat tarinan naisten vaatimukset ja halut.

Joskus siis ahdistus ei-minkään, symbolisen edessä voi siis olla liikaa ja tapahtuu perustavanlaatuinen poissulkeminen; subjekti oppii kulttuurin säännöt vaatimukset mutta subjektin rakentumisen tasolla ne eivät koske häntä (Kurki 2004a, 87). Psykke rakentuu osin psykoottiselle pohjalle. Kertoja on jäänyt kiertelemään reaalisen ympärille lapsuudessa koetun trauman vuoksi. Reaalisen trauma jää siis kertojalle käsittelemättä ja transferenssi imaginaarisena käsittelemiseksi. Se ilmaantuu toisessa muodossa, joka koetaan monoliittisena (katso Verhaeghe 2009, 122). Syntyy käsitys omasta erityisyydestä ja epäluottamus jokaista toista kohtaan. Aidosti

läheinen ihmissuhde tulee mahdottomaksi. Kapea-alaisesta seksuaalisuudesta muodostuu väline kertojan reaalisen nautinnon mahdollistumiseen (Verhaeghe 2009, 385).

Naisesta muodostuu symboli normaalin halun kieltämiselle, joten heitä voi kohdella brutaalisti (Kurki 2004a, 118). Pervertikon on muutenkin tehtävä toiselle selväksi, että hän on voimaton suhteessa itseensä. Symbolisen rakenteisiin ja miehiin tämä piirre kohdistuikin vielä voitokkaana. Naisten kohdalla se ei luonnistu vastaavasti. Isän kautta nainen varastaa nyt oireen paikan. Kerronnallinen voima tässä kontekstissa yhtyy samalla konventionaaliseen *noir*-piirteeseen. Jos kaikki naiset ovat samankaltaisia, heitä voi kohdella samalla tavoin. Seuraavassa Amy rinnastuu kuolleeseen Joyceen: ”I’d sit and watch her and think how much she looked like *her*. And I could almost fool myself into thinking it was *her*” (KIM, 124). Tässä mielessä naisia määrittää samuus.

Nainen ei voi olla kertojalle enää puhdasta poissaoloa, tyhjä paikka. Naiset ilmentävät kertojalle ei-normaaleja relaatioita symbolisen rakenteissa. Amysta ja Joycesta ei voikaan koskaan tulla normaalien rakkaussuhteiden objekteja kertojalle. Rakkaus-subjekti täyttää oman puutteensa tarjoamalla itsensä toiselle objektina (Žižek 2005, 177). Louhan ei puutetta Toisessa tunnustanut. Nämä naiset hakevat kokonaisvaltaista haluun pohjautuvaa (seksuaali)suhdetta, vaikkei sellaista ole olemassa. Halulla on vain osaobjektinsa. Halun kuitenkin *oletetaan* täyttyvän. Lou, joka elää viettinsä maailmassa, ei voi koskaan ymmärtää mitä näiden naisten tarjoama ”rakkaus” on. Hänelle nainen on vain tyydytyksen tietty muoto, josta muistuttavat naisten ruhjeet reaalisen nautinnon tahroina. Vietti ei tarvitse koko ruumista, vaan keskittyy aina fragmentteihin tai yksittäisiin toimintoihin (Verhaeghe 2006, 33). Kohdetta ei koskaan tavoiteta. Lou ymmärtää vietin osittuneisuuden. Koska vietti ei vaadi ihmistä tai syytä, se on halun vastakohta. Vietissä ilmenee kontrasti, sillä se on lähde nautinnolle, jota subjekti ei edes halua (mt. 138). Halun päämäärä on taas haluamisen jatkaminen ja sen tyydyttämättömyys, eli eräänlainen lohduttomuuden halu. Symbolisessa kysyttiin *che vuoi?*, eli miten voin täyttää Toisen tahdon ja tulla Toisen tunnistamaksi, mutta imaginaarisessa suhteessa kohteena on siis toisen subjektin halun tulkinta täydellistämällä tämän puute. Näin kertojan asema muuttuu.

3.2 Amy, illuusio symbolisen rakenteen vakauttajasta

Amy Stanton on tavallinen texasilaistyttö, kuitenkin teräväkielinen ja temperamentikas, eli omaa voimakkaan tahdon. Ammatiltaan hän on opettaja. Loun suhde Amy Stantonin ei vielä tarinan alussa aiheuta ongelmia, vaan sitä leimaa kertojan luoma arvoituksellinen etäisyys. Menneisyyden negatiivinen paino on Amy-suhteessa alati läsnä (Verhaeghe 2006, 59). Lou pitää etäisyyttä Amyyn, sillä taustalla on pelko kadota lapsuuden jälkeisen ajan ensimmäiseen merkittävään toiseen

ihmiseen. Näin kertoja ei mene äärimmäisyyksiin seksuaalisuudessa, toimivanakin sitä leimaa varovaisuus, ”jottei tauti palaisi”. Samalla Lou on tehnyt irrottautumistyötä Amysta jo vuosia vältellen tämän vaatimusta naimisiinmenosta. Symbolisen turvaa tuova asemointi on Amyn todellinen päämäärä.

Amy ensiesiintyminen romaanissa tapahtuukin juuri tämän tematiikan valossa, eikä anna lukijalle miellyttävää kuvaa hänestä. Kuitenkin kertojalla on vielä yliote tämän kauniin neurootikon tuhovoimasta. Kerronta antaa vihjeen siitä, että Lou selviää ensimmäisestä yhteenotosta voittajana. Tässä tukeudutaan jälleen savukesymboliikkaan. Amylta lainatut (kiertävät) feminiinit savukkeet symboloivat kertojan lapsenomaista varomattomuutta, hetkellistä vilpittömyyden hetkeä, jolloin psykologinen suojaus laskee ja vaurioittaa kertojan perverssiä itsevarmuutta hetkeksi. Unelmat isän seuraamisesta ja lääkärin ammatista saavat Amylta tylyn reaktion: “She laughed until she was gasping, and my cigarette burned down between my fingers and I never knew until I smelled the scorching flesh” (KIM, 29). Mutta heti perään: “I got up and found a cigar, and sat down on the bed again” (KIM, 30). Varmuus rinnastuu tietenkin sikariin, isän synnyttämään perverssiin falloksen. Kertoja on valmis kohtaamaan mitään kaihtamattoman nais-aggression, jossa ei enää pelata symbolisen kielen sovinnaisilla konventioilla. Amyn haluamisen temaattinen kohde on tässä: Virallistettu suhde hälventäisi pelkoa hylkäämisestä. Lou tunkeutuu Amyn tajuntaan ja:

I saw her eyes narrow and a mean little smile twist her lips, and I knew what she was thinking. I knew almost a word what she was going to say.

A: I’m afraid you’ll have to marry me, Lou. You’ll have to, do you understand?

L: No, I won’t have to. You’re not pregnant, Amy. You’ve never gone with anyone else, and you’re not pregnant by me.

A: I’m lying, I suppose?

L: Seems as though. I couldn’t get you pregnant if I wanted to. I’m sterile.

A: *You?*

L: Sterile isn’t the same thing as impotent. I’ve had a vasectomy.

A: Then why have we always been so...why do you use...?

L: It saved lot of explanations. Anyway, you’re not pregnant to get back to subject. She wasn’t all bothered by my catching her in a lie. (KIM, 30.)

Epäluotettavasta kerronnasta muistuttaa kertojan varmuutta tihkuva suora pääsy vieraaseen tajuntaan, mutta nämä hetket vähenevät jatkossa. Kertojan ja Amyn perverssi älyllinen kilpailu, jossa kumpikin voi valehdella (tässä myös Lou, häntä ei ole steriloitu!) oman päämäärän saavuttamiseksi, määrittää kertojan suhdetta Amyyn, kun isä-Danielin piilevä vaikutus (tässä sikari voitokkaan vastustuksen symbolina) on vielä ilmeinen. Tällaisena näiden kahden tilanne pysyykin pitkään. Imaginaarisen pelin kuormittavuus enteilee kuitenkin jo kertojan kasvavaa epävarmuutta. Kahden eri-rekisterisen halun kasvava kuilu vaatii ratkaisua. Linaus paljastaa Amyn tragedian, kyvyttömyyden nähdä apulaisseriffi Lou Ford -nimisen illuusion läpi. Tämänkin itsevarma kertoja rekisteröi heti: "The answer was trying to crash through and it couldn't make it-quite. I was standing in the way. It couldn't get around the image she had of gentle, friendly, easy-going Lou Ford" (KIM, 31). Kertojan naamio on särötön. Amysta ei ole sen puhkaisijaksi, vaikka hän varastaa ajoittain *noir*-miehen piirteitä, eli kielellisiä aggressioita itselleen.

Suhteessa Lou Fordiin Amy jatkaa jo Helenestä tuttuja teemoja. Romaanin naiset symboloivatkin aina tyydyttymättömiä tarpeita, vaateita ja haluja. Miesten funktiohan pyöri tunnistamis- ja tunnustamisproblematiikan ympärillä. Amyn piikikäs sanansäilä sivaltaakin kertojaa toistuvalla frekvenssillä: "It never occurs to you to think about me when you're making all your plans, does it? Oh, no! I don't matter!" (KIM, 32). Ja pian perään: "Why do you always have to be doing favors for other people? You never do any for me!" (KIM, 54). Näiden halujen ja vaatimusten edessä kertojan varmuus rakoilee. Symbolisessa konkretisoitunut iloisen alentamisen leikittelevä kieli puuttuu. Samalla Amyn vaatimukset heilauttavat Loun sisäisen puheen rekisteriä lähemmäs kontrolloimatonta ja psykoottista, mikä viittaa todelliseen uhkaan: "That's what you think honey. I'm doing you a favor by not beating your head off" (KIM, 54).

Naisia yhdistää se, että suhteissa Lou Fordiin "väliin tulevaa kolmatta" ei sallita (Kurki 2004a, 87). Amynkin vaatimus Loun omistamisesta yhtyy imaginaariselle rekisterille tyypillisiin vertailuun, kilpailuun, kateuteen ja aggressiivisuuteen. Kun murhaepäilyt siirtyvät Johnnie Pappakseen, Amy kommentoi: "My Lou solving the case! Will you get a reward?" (KIM, 118). Amyn omistava ylpeys rinnastuu yritykseen porautua Loun oletettuun, normaaliin haluun ammatillisena kunnianhimonä. Julkisivultaan siveän (suurelle Toiselle) opettaja-Amy on ajoittain voitettava jopa symbolisen painostava ja tyhjä moraali voittaakseen yhteyden kertojaan: "She lay back down again, turning on her stomach, spreading her arms and legs. She stretched out, waiting, and whispered: "Very, very angry..." (KIM, 118). Seksuaalisuus siirtyy Amyn aloitteesta lähemmäs Loun vietin ajoa (*drive*). Loun heikullinen vietti, *jouissance* ei kuitenkaan kuulu halujen maailmaan, kulutuksen ja käytettävyyden maailmaan (Kurki 2004a, 161). Sillä ei ole mitään tekemistä

mielihyväperiaatteen kanssa, vaan se liikkuu kertojan trauman ajattomuudessa ja ilmentyy toiston ahdistavuutena. Žižekin mukaan sitä määrittää ”pure drive without desire” (Žižek 1995, 21). Ristiriita Amyn haluamisen kanssa on siis ratkaisematon, joten Amyn aloite jää tyhjäksi eleeksi. Samalla kertojan suora verbaalinen vastarinta Amyyn pysyy mahdottomana. Suhteessa symboliseen kertoja oli hallitseva aktiivinen toimija, mutta naisten kohdalla tilanne muuttuu. On kuin kertojasta tulisi kohde.

Amy halullinen painopiste on tyyppillisen *hysterikon*. Häntä leimaa täydellinen Toisen haluun samaistuminen. Kaikki tulee Toiselta; halu, tieto, auktoriteetti. Hysterikko yhtyy Toiseen ja kunnioittaa Toisen hierarkioita (Verhaeghe 2006, 111). Tämä koskee Amyn suhdetta niin kertojaan kuin ympäröivään kulttuuriinkin. Luennassani Amyn merkitys onkin juuri tässä: Lou ja Amy ovat Kurjen käsitteeseen (katso Kurki 2004a, 45) tukeutuen romaanin *kuninkaallinen pari*, symbolisen välttämättömyyksien rakenteisiin kuuluva, sen idealisaatioita organisoiva suhde. Helenesta (ja Joycesta) löydämme tulikivenkatkuista pyrkimystä samaan asemaan, mutta Amy on jo lähes siinä. Se mitä Amy siis todella tavoittelee, ei ole vielä toteutunut. Tästä juontuvat Amyn epätoivo ja aggressiot.

Amy ja Lou näyttäytyvät näennäisen tasapainoisena parina symbolisen rakenteissa, opettajana ja lainvalvojana. Heidän odotetaan pariutuvan virallisesti, menevän naimisiin. Kertojan passiivinen asema suhteessa imaginaarisiin odotuksiin paljastuu jälleen:

We'd just drifted together like straws in a puddle. Our families had grown up together, and we'd grown up together, right here in this same block. We'd walked back and forth to school together, and when we went to parties we were paired off together. We hadn't needed to do anything. It was all done for us. (KIM, 28.)

Kertoja toteaa säyseästi heidän tehneen aina niin kuin ihmiset ovat heiltä odottaneet. Tämä sopii tietenkin Amylle. Toisen halun orjuuttava vaikutus on Amyn mentaalista vankeutta, jota kertoja ei tunnista. Naimisiin meno täyttäisi Toisessa olevan puutteen ja samalla Amyn oman puutteen tarjoamalla itsensä toiselle (Loulle) objektina, täydellistämällä tämä (Žižek 2005, 177). Ahdistusta Amylle aiheuttaa pelko siitä, ettei toisen halua saada tyydytetyksi, ettei ole tarpeeksi hyvä toiselle. Tämä koskee niin Toista symbolisena rakenteena, kuin Lou Fordiakin. Amy pelkää hylätyksi tulemistä, yksinjäämistä.

Hysterikkona Amy on subjekti, joka organisoii haluaan toisen (henkilön) kautta (Žižek 2005, 256). Edellä puhuin Amyn pyrkimyksestä tavoittaa kertoja tämän kapealla seksuaalisuuden kentällä. Suuren Toisen tahto näytti kerrankin jäävän Loun vieraan halun varjoon. Hartaustilaisuus kirkossa

osoittaa, kuinka kivuliaasta aktista on kyse, kun voitettavana on symbolisen konventio: ”I asked Amy, I whispered to her, how she’d like to have little manna in her honey. And she turned red, and kicked me in the ankle. I whispered to her again, asked if I could Mose-y into her Burning Bush. I told her I was going to take her to mu bosom and cleave unto her, and anoint her with precious oils. She got redder and redder and her eyes watered with, but somehow it made her look cute “(KIM, 126). Kerronta paljastaa, että Loun aiempi blokki reaalisen, ideologioista vapaan kielipelin täydelliseen hyödyntämiseen on nyt poissa. Lou pystyy symbolisen iloiseen alentamiseen ja karnevalistiseen naurettavaksi tekemiseen kuitenkin vasta sen jälkeen, kun murhapäätös on jo muotoutunut. Hieman ennen kirkkokohtausta kertoja onkin päätöksensä tehnyt ja vetänyt lukijan mukaan päänsä sisään: ”You see why I had to kill her, I reckon. Or do you?” (KIM, 125). Lukija ei ymmärrä, ainakaan täysin.

Lukija joutuu todistamaan kertojan epävarmuutta jatkossakin, vaikka helpottava päätös on muotoutunut. Tämä huipentuu luvussa 18, jossa Lou kertoo Amyn murhasta. Amy-Lou -kerronnan tyyli muuttuu nyt ensikerran kokeilevammaksi, teknisemmäksi. Kertoja aloittaa luvun suoralla tunnustuksella siirtyen sitten kiusoittelevasti neutraaliin historioivaan otteeseen: ”I killed Amy Stanton on Saturday night on the fifth of April, 1952, at few minutes before nine o’clock. It had been a bright, crisp spring day [--]” (KIM, 159). Kerronnan kaksi moodia yhdistyvät itsetietoisien taidokkaasti. Kertojan raaka puuttuminen epätyytyttävään todellisuuteen (Žižek 2012, 0:36), reaalisen terrorin väkivaltainen Akti, kohtaa kuivakan historioivan toteavuuden. Taidokas limitys pyyhkii samalla psykoottisen löpinän mahdollisuuden jälleen pois. Kertoja tietää, että yleisö ei voi hylätä hänen kerrontaansa.

Kerrontaan tulee sitä rikkovia piirteitä, jotka ovat muuten poikkeuksellisia. Perverssin varmuuden rikkoutuminen aktualisoutuu: “Then, at eighty-thirty, she came over to my place, and...” (keskeytys). Amysta puhuttaessa sana ‘luulisin’ toistuu seitsemän kertaa. Yleisö etäännytetään jälleen murhan aktista: “Then, I guess she went back into the house [--] I guess she must have been busy as hell [--] I guess she stood in front of mirror [--] I guess, and her bags were pretty heavy, I guess, and I guess...” (KIM, 159–160). Kertoja takeltelee, änkyttää. On kuin hänen viimeinen kytköksensä symbolisen todellisuuteen alkaisi Amyn kadotessa hajota. Kertoja aloittaa ja lopettaa kerronnan kesken luvun viisi kertaa, aina kun ollaan juuri pääsemässä itse murhaan. Yleisön ärtymys selätetään aina henkilökohtaisella kutsulla kertojan tilanteeseen: “I guess I’m not ready to tell about it yet [--] but I guess I’m getting ahead of myself again. There’s some other things to tell first [--] but I will tell you about it. I want to tell you, and I will, exactly how it happened. I won’t leave you to figure things out for yourself [--] I want to get everything in the right order. I want you

to understand how it was” (KIM, 159–169). Yleisön kiusaaminen ja kertojan *näennäinen* epävarmuus ovat samalla osa tietoisista *loophole*-diskurssia, jossa viimeinen sana ja versio tapahtumista pysyvät kertojalla.

Ajoittain lukija joutuu pohtimaan, onko kertojalla sittenkin piileviä normaaleja tunteita, jopa rakkautta Amya kohtaan. Vankimielisairaalaissa Loulla on aikaa itseanalyysille ja:” I’d kept pushing Amy away from me down through the years, not because *I didn’t love her but because I did*. I was afraid what might happen between us, I was afraid of what I’d do... what I finally did” (KIM, 204, painotus minun). Onko Amyn halun vastustus johtunut ainoastaan kertojan pelosta sairauden uusiutumiseen? Lou on aiemmin tunnistanut Amyn hyödyn eräänlaisena kiinnikkeenä symbolisen rakenteisiin. Näin Amy olisi perverssi pantti tai tae lähtökohtaisesti epätasapainoiselle symboliselle suhteelle, symbolisen rakenteen illusorinen vakauttaja (Žižek 2005, 250). Kertoja tiedostaa siis Amyn hyödyn symbolisen näkökulmasta: ”On the surface, Amy had everything plus. She was smart and she came from a good family-which was mighty important consideration with our people” (KIM, 122). Ja lisäksi: “When Amy went down the street with that round little behind twitching, with her chin tucked in and her breasts stuck out, every man under eighty kind of drooled” (KIM, 122). Kertoja toteaaakin sarkastisesti, ettei Amyn vihaaminen estä häntä olemasta samalla ylpeä tästä. Viha näyttää kohdistuvaan perheaseman merkittävyyteen symbolisessa, ylpeys Amyn tunnustettuun seksuaaliseen habitukseen. Amy ei ole nais-aggressionakaan Loulle *kuolettava* siinä merkityksessä, että hän kääntyisi tämän vaikutuksesta täysin pois symbolisesta verkostosta ja sosiaalisesta kentästä. Päinvastoin, perverssikko-Lou käyttää Amya välineenä sosiaalisen kentän hyödyntämisessä. Seurustelevaa miestä ei epäillä. Näin Amy jää vain läsnäolon merkiksi symbolisessa, harmittomaksi vaihdon ja kierron objektiksi (Žižek 2005, 250). Mitä vaihdon objekti tässä merkitsee? Kertoja on Amyn suhteen tilanteessa (Žižek 1992, 171), jossa hän pyrkii vaihtamaan yksityisen nautintonsa pois (jottei tauti palaisi), sosiaaliselle järjestykselle alistaiseksi (sosiaaliset lait, moraalilaki). Kertoja on näin näennäisesti symbolisen kastroima, mutta tämä on vain pintaa. Kertoja *tiedostaa* tilanteensa tiedostamattoman tasolla vaikuttavista symbolisen odotuksista. Tämä erottaakin hänet neurootikoista. Amysta tulee tämän valheellisen vaihdon objekti kertojan vaihtaessa yksityisen nautintonsa merkitsijään, joka edustaa häntä symbolisessa. Tilanne on samalla myös jälleen kerrontatekninen. Amy-suhteen näennäinen ristiriitaisuus vaatii lukijaa responsiivisuuteen.

Näin Amy imaginaarisine vaatimuksineenkin rinnastuu symbolisen rakenteisiin ja on kertojalle pikemminkin ystävä kuin kohtalokas rakastettu. Niin tai näin, thompsonilainen nainen ei suostu häviämään, poistumaan kerralla näyttämöltä. Helene vaikuttaa kertojassa alati läsnä olevana

traumana, ja Aryn ääni jatkaa Loun loputonta haluamista vielä haudan takaa kirjeenä. Tarinan naisten on kuoltava aina kahdesti.

Aryn melodramaattinen kirje, jonka olemassaolosta Lou ei tiedä ja jonka Hendricks ja Jeff Plummer lain edustajina houkuttelevat Loun lukemaan, paljastaa Aryn merkityksettömyyden lopullisesti. Kirjeessään Amy vie samaistumisprosessin ja toisen haluun organisoitumisen äärimmilleen. Se on viimeinen, tällä kertaa lempeä yritys tavoittaa imaginaarinen Lou Ford, voittaa tämän outo vastustelu. Tällä kertaa Amy on valmis uhraamaan myös itsensä, päästämään irti kertojasta, jos tämä ei halua jatkaa yhteistä pakomatkaa:

Lou Darling: Now you know why I had to stop here, and why I've excused myself from the table. It was to allow you to read this, the things I couldn't otherwise say to you. [--] I'll give you plenty of time [--] I'm not going to be sharp and demanding and scolding and... I may not be able to change all at once, but I will darling [--] if you'll just love me, Lou, just act like you love me, I'm sure [--] Let me help you darling. Whatever it is, whatever help you need. Even if it should involve being separated for a while, a long while [--] Because I'll wait for you, however long [--] I hope that when I come back to the table, you'll still be there. But if you aren't, darling, if you feel that you can't... then just my bags inside the door [--] I can get a job in some other town... (KIM, 189–190.)

Pohdin seuraavaksi kirjeen merkitystä Kurjen näkemyksiä seuraten (2004, 39–52). Itse kirjeen lukuhetki näyttäytyy aluksi kyvyksi samaistua toiseen ja toisen ajatteluun intersubjektiivisina suhteina. Tämä on kuitenkin alisteista tasolle, jolla symbolit ja kieli toimivat itsenäisesti. On siis Hendricks ja Plummer, jotka tarkkailevat Loun lukemista ja Aryn sanan paljastavaa vaikutusta, kätkeytyä totuutta symbolisen positiosta käsin. Amy aavistaa kirjeessään totuuden Lou Fordista, mutta on nyt mykkä. Loulla on edelleen voimaa vastustaa, kieltää ja torjua, olla näkemättä mitään. Hänellä on reaalisen yliminällistä kapasiteettia ylittää sosiaalisten ja moraalisten lakien kenttä (Žižek 2005, 114). Hän on *toimija*, joka pystyy tässäkin seuraamaan sosiaalisen pelin sääntöjä ja jakamaan iskuja vastustajilleen. Hendricks pystyy avaamaan kirjeen reaalisen kiehtovuuden, sen autenttisuuden ja jakamattomuuden. Hän etsii kirjeestä aukkoja Aryn ja Loun imaginaarisesta kehästä. Kirje on radikaali subjekti, tiedostamattoman manifesti, totuus joka ei ole vielä valmis julkaistavaksi. Kirjeessä Lou ja Amy esiintyvät imaginaarisen potenssissa, sen ylikorostuneessa ulottuvuudessa. Tällöin ilmaantuu alttius kolmannelle joka *näkee* kirjeen:

H: You killed that little girl. She as good as says so!

L: She wrote it down after I killed her, huh? That's quite trick.

H: You know what I mean. She knew you were going to kill her...

L: And she was going to marry me, anyway?

H: She knew you'd killed all those other people!

L : Yeah? Funny she didn't mention it.

H: She did mention it! She...

L: Don't see that she said anything much. Just a lot of woman-worry talk. (KIM, 193–194.)

Jeffin eettinen katse ei näe mitään, hänen valtansa perustuu täysin symboliseen. Hendricks toimii analyytikon diskurssista käsin. Hän asettaa kertojan tilanteeseen, jossa tämä ei ole kotonaan itsessään eikä kielessään. Tilanteeseen, jota Loun ei oleteta hallitsevan, ja jossa pienimmätkin virhelipsahdukset ovat kohtalokkaita. Hendricks kaipaa totuutta jota subjekti itse tuottaa. Syyttäjä etsii Lousta pinnallisia reaktioita, mutta entä kun pinta onkin vain perverssi luomus jolla kertoja leikittelee? Hendricksin kohtalona onkin jäädä impotentiksi tarkkailijaksi. Ainoastaan se, että Lou ei toimi normaalista haluamisesta käsin, jää Hendricksiltä ymmärtämättä. Pakottavaa tarvetta tunnustaa (symboliselle) ei synny ja Lou ei murru. Vastustelevalle kerronnalle jatkaa voittokulkuaan. Amyn radikaalin kirjeen myötä kerronnassa ollaan samalla tekemisissä Loun reaalisen kieltämisen kanssa. Reaalisen kieltäminen palaa aina takaisin, se on ratkaistava, mutta olosuhteet eivät ole vielä oikeat. Amy kiertelee totuuden ympärillä eikä saa sitä sanoiksi, vaan katoaa Toisen haluun. Tässäkin korostuu päätelmä, että Amyn merkitys ei ole kertojalle kuolettava, uutta asemointia suhteessa symboliseen ei synny ja kirjeen dramaattinen ääni tulee katoamaan eetteriin.

Yritteliäisyydestään huolimatta Amylla ei voi olla pääsyä kertojan *jouissance* maailmaan. Amy määrittää sen sijaan korventava *che vuoi*?-ahdistus, eli miten voin täyttää Toisen halun? Amy ei ole todellinen uhka. Samalla kertojan ajoittainen epätoivo suhteessa Amyyn jää kerrontatekniseksi tavaksi luoda eleginen kuva itsestä tuntevana subjektina (Pyrhönen 1999, 257). Tämä kuvan kritiikitön hyväksyntä vaatii lukijan responsiivisuutta. Lukijan toistuva mukaan vetäminen Amytematiikassa saakin näin merkityksensä. Tuleva kerronta osoittaa kuitenkin, että kun Amy symbolisen rakenteen illusorisenakin vakauttajana katoaa, kertoja jää lopullisesti kiihtyvään kuolonjuoksuun (*death drive*) ja kasvavaan vaatimukseen ymmärtää itseään. Kertoja jatkaa kiertelyään traumaattisen tunkeutujan ympärillä, eikä tyydytystä mielihyväperiaatteen pohjalta voi löytyä (Žižek 1992, 48). Symboliseen asemoitumisen mahdollisuus osoittautuu jatkossakin mahdottomuudeksi. Tien päässä kurkkii jo aktuaalinen kuolema symbolisena itsemurhana, jolloin

kertoja sulkee itsensä intersubjektiivisesta ympyrästä lopullisesti pois (Žižek 1992, 45). Joyce Lakelandin merkitys on tässä prosessissa keskeinen.

3.3 Joyce, kertojan pudotuksen materialisoitunut oire

Kuten mainitsin aiemmin, *The Killer Inside Me* alkaa haasteella, joka voidaan tulkita samalla sankarin *noir-hamartiaksi*. Lou saa tehtäväkseen häätää prostituoitu Joyce Lakelandin alueeltaan. Toinen luku esittää haasteen ilmaantumisen takaumana: “This was three months ago, remember, and I hadn’t had the sickness in almost fifteen years” (KIM, 8). Tapahtumalla on siis selvästi painoarvoa. Tehtävä jää suorittamatta ja Lou tulee vedetyksi mukaan imaginaaristen vaatimusten peliin, äärettömien halujen maailmaan, joka pakottaa häntä pohtimaan identiteettiään uudelleen. Juuri kovaksikeitetyn perinteeseen liittyy imaginaariseen kytkeytyvä petollinen peli, joka on uhka sankarin identiteetille. Aktiivinen sankari joutuu tähän vastoin tahtoaan ja lopulliset päämäärät tuntuvat aina pakenevan (Žižek 1995, 63).

Joycesta muodostuu kertojalle alitajuinen, pakottava tarve kohdata pelottava *torjuttu*. Suhde Joyceen synnyttää näin vaatimuksen oman loukkaisuuden ymmärtämiseksi. Tämä erottaakin Joycen heti Amysta. Molempien naisten suhde kertojan viettielämään on kuitenkin keskiössä. Amy ei kyennyt tunnistamaan todellista Lou Fordia naamion takaa. Lou pystyi vielä hallitsemaan traumapohjaista viettiään seksuaalisuudessa. Joycen kanssa pelko vietille antautumiselle katoaa ensi kerran. Seksuaalisuuden rajoja siirretään kauemmaksi ja samalla Toisen tieto ja auktoriteetti haastetaan. Amy katosi toisen oletettuun haluun, mutta Joyce on nainen johon Lou tulee katoamaan.

Jos Amy on hysteerikko, on Joycen dominanssi *pakkoneuroosin* puolella. Kerronta näyttää tämän prostituoidun erillään muista, eristettynä omaan syrjäiseen mökkiinsä ja seksuaalisesti pakkomielleisenä. Tietoon ja auktoriteettiin hän tuntee ylemmyyttä (Verhaeghe 2009, 359). Tämä yhdistääkin Joycea Loun perverssiin rakenteeseen kohtalokkaasti, ja samaistumishaasteesta muodostuu vaarallisempi. Tämä siis päinvastoin kuin Amylla, jonka hysteerikon positio on tasapainottanut Loun subjektirakennetta. Amy on kertojalle väline normaalina esittäytymiseen symbolisessa, Joyce ei sitä tietenkään voi olla. Olennaista on tämä: Pakkoneuroosissa meille esittäytyy subjekti, jonka oletetaan nauttivan ja etsivän erityistä *jouissancen* hekumaa toisesta, jonka oletetaan pääsevän käsiksi tähän nautintoon (Žižek 2005, 254). Tämä linkittää kertojaa Joyceen. Joyce luo Toisesta riippumattomia sääntöjä, mutta tunnustaa myös osin sen lain. Hän toimii omassa laittomassa prostituoidun kuplassaan, mutta kantaa laillisesti 32-kaliiberista automaattiasetta. Tässä on oleellinen ero pervertikkoon, joka taas ei isän-nimeä tunnusta, vaan pelaa

sen säännöillä hyötyäkseen itse. Ahdistusta pakkoneurootikolle syntyy toisen halun ylitydyttämiseen liittyvästä katoamisesta. Tämä tarkoittaa, että Joycen täytyy onnistua ja hän onnistuu aina, joko tämän toisen hyväksi tai häntä vastaan (Verhaeghe 2009, 357). Tämä nainen ei uhraa itseään, hän on valmis uhraamaan objektin.

Kertoja aistiikin Joycen häikäilemättömyyden välittömästi. Tehtävän suorittaminen vaikeutuu, kun Joycen aistillisuus ja imaginaarinen kiehtovuus tyräävät: "It was going to be hard to be firm after a start like this, and something told me I should be. I didn't know why; I still don't. But I knew it right from the beginning. Here was a little lady who got what she wanted, and to hell with the price tag" (KIM, 9). Saatuaan selville, että Lou onkin "jepari" eikä asiakas, Joyce nimittelee kertojaa ja läimäyttää tätä. Kertojan viha pysyy vielä aisoissa ja kerronta vihjaa pikemminkin imaginaariseen samaistumiseen, välittömään samuuteen: "Sure ma'am. I know how it was. Used to get that way myself" (KIM, 11). Lopulta Lou kadottaa kontrollin ja pieksee Joycen. Kertojan reaalisen arvaamaton terrori näyttäytyy ensi kertaa koko laajuudessaan, sekä verbaalisena että fyysisenä: "No, baby"- my lips drew back from my teeth. "I'm not going to hurt you. I wouldn't think of hurting you. I'm just going to beat the ass plumb off of you." I said it, and I meant it and I damned near did (KIM, 11). Kertojan havahtuessa takaisin todellisuuteen ilmeisen psykoottisesta raivostaan, hän rukoilee anteeksiantoa. Joycen reaktio yllättää: "Don't talk." She brushed her lips against mine. "Don't say you're sorry." (KIM, 11.) Joyce on tunkeutunut Loun sosiaalisen naamion läpi tämän traumatisoituneeseen ytimeen.

Joyce ei voikaan olla kertojalle vaihdon objekti, pelkkä tyhjä tae symboliselle suhteelle. Hänen vaikutuksensa on välittömästi *kuolettava*, ja vaatii kertojalta nopeaa reagointia. Kuolettavuus merkitsee ensinnäkin sitä, että Joyce on kertojan reaalisen intohimon kohtalokas ruumiillistuma. Hän pystyy samaistumaan Loun viettiin. Toiseksi, Joycen myötä kertojan lopullinen vieraantumisen symbolisen verkostoista kiihtyy (*death drive*). Toki kertoja on jo ennen Joycea ollut irti symbolisesta, mutta nyt sen tuki kertojaa ainakin näennäisesti määrittävänä subjektina häviää asteittain kokonaan (Rushing 2007, 7). Samalla suhde tähän naiseen käy mahdottomaksi, sillä Joyce ottaa pelottavan *traumaattisen Asian* paikan suhteessa kertojaan (Žižek 1992, 160). Torjuttu palaa voimalla, jota ei voi sivuuttaa.

Lou palaa Joycen luo päivästä toiseen, vaikka aistii vaaran. Kertojan tilanne vertautuu tuuleen, joka alkaa yllättäen puhaltaa kytevään hiillockseen. Ahdistava toisto on kuin kertojan yritys palata äitilapsi suhteen ikuiseen mielihyvään (*jouissance*), jonne ei kuitenkaan enää ole pääsyä. Toisto merkitsee mahdollisuutta muistaa, mutta samalla vaatimusta torjua (Pyrhönen 1999, 44). Joyce

käyttää *noirin* kontrolloitua seksuaalisuutta hyväksi ja onnistuu siinä. Kertojan asema on heikentynyt, ja vastustelu näyttää tukehtuvan:

We talked over, lying there on her bed together, and off in the night somewhere a voice seemed to whisper to forget it, *forget it, Lou it's not too late if you stop now*. And I did try, God knows I tried. But right after that voice, her hand gripped one of mine and kneaded it into her breasts; and she moaned and shivered...and so I didn't forget. (KIM, 14.)

Nopea irrottautuminen Joycesta käy mahdottomaksi ja näinhän oli Amynkin kohdalla. Kerronta säilyttää näin *noir*-takertumiset ja sankarin itsetuhoisuuden. Naisen imaginaarinen alter-ego on aina valheellinen ja vaarallinen. Samaistumispyrkimyksen jälkeen alkavat Joycenkin vaatimukset: ”Lou,” she said. ”I don't want to go on like this. Let's pull out this crummy town together, just you and I” (KIM, 13). Ja kun rikollinen kiristysuunnitelma ja pako on päätetty toteuttaa: ”You *will* join me in two weeks, Lou? Just as soon as you sell your house and wind up your affairs?” (KIM, 44). Helenen ja Amyn symbolis-imaginaarinen alemmuudentunne ja häikäilemätön pyrkimys kuninkaallisen parin asemaan aktualisoituvat jälleen. Samalla Joyce näyttää tunnustavan symbolisen lain palasia, jotka kertojalle näyttäytyvät edelleen tyhjinä: ”Go on Lou. Let me hear you say it. Tell me”-she began to drawl-“what a fine ol' family you all Fords is. Tell me, we all Fords, ma'am, we wouldn't think of livin' with one of you mizzerable ol' whores, ma'am. Us Fords just ain't built that way, ma'am” (KIM, 13). Joyce pilkkaa symbolisen konventionaalista puhetta ja sovinnaisia kunniakäsitteitä, mutta haaveilee samalla pääsystä kunnialliseksi Fordiksi. Ellei puhe riitä, Joyce on valmis ottamaan toiset keinot käyttöön. Hän haluaa olla kiltti kertojalle, mutta ellei tämä salli sitä hän voi olla myös ilkeä. Jos Lou yrittää jättää tämän, Joyce uhkaa tulevansa takaisin Central Cityyn ja nostaa metelin. Tämä erottaakin hänet Helenestä, jonka tuhovoima ei ollut näin kattavaa isä-Danielia vastaan. Ja kuten todettiin, Amysta ei tällaista uhkaa myöskään ollut. Kertoja huomioi tämän itsekin: ”I'd never had any real cause to think that Amy would make trouble for me. She had too much pride; she'd have hurt herself too much; and anyway, she loved me” (KIM, 204). Ylpeys linkittyy Amyn häpeäntunteeseen, pelkoon siitä, jos kaikki perverssi julkistuisi päivänvaloon symbolisessa. Joycen kohdalle tätä häpeää ei enää ole ja olemmekin nyt tekemisissä tarinan todellisen *femme fatalen* kanssa.

Žižek (1992, 182) löytää oivaltavasti *noir*-kerronnan syväpiirteenä sen voimasuhteet akselistolla sankari-säädetytön kantaisä- *femme fatale*. Näistä viimeksi mainitut eivät voi esiintyä simultaanisesti narratologisessa tilassa (mt. 162). Kun isä siis vaikuttaa, naisen vaikutus ei ole vielä kuolettava, vaan hän on pelkkä ”object of exchange” (Žižek 2005, 250). Näin Joyce on tarinan *femme fatale*,

sillä kertojan jatkuva epävarmuus tämän edessä kertoo säädettömän kanta-isän poissaolosta. Super-egoistisia sikareita Lou ei pääsekään sauhuttelemaan Joycen seurassa. Vastusteleavasta kerronnasta tulee mahdottomuus. Joycen myötä myös Amy alkaa muodostua uhaksi kertojan antaessa yhä enemmän vietille tilaa tässäkin suhteessa. Tämänkin voimatasapainon muuttumisen dynamona on Joyce, muuten kertojan ja Amyn tilanne olisi pysynyt stabiilina.

Kertojan tragedia suhteessa Joyceen on se, että vasta kun objektista tulee *mahdoton* (kuollut), se voi palautua jälleen objektiksi (Kurki 2004a, 118). Lou ennakoi tämän jo Joycen eläessä: "Because baby didn't know it, but baby was dead, and in a way I couldn't have loved her more" (KIM, 13). Vielä hetkeä ennen murhaa Loun itkuinen sisäinen ääni kertaa: "I'm going to miss you, baby, I thought. You've got to go, but I'm sure going to miss you" (KIM, 44). Poissaolevanakin Joycen läsnäolo on merkityksellistä, aivan kuten kantaisän ja kertojan suhteessa. Murhan jälkeen Lou kiertelee toistuvasti Joycen talon lähistöllä ja niin mahdottomasta ei-mistä on tullut jälleen mahdollinen ymmärtäjä: "She was the only person I could have talked to, who'd have understood what I was talking about. But I knew she wasn't there. I knew she'd never be there again, there or anywhere. She was gone and I knew it... So... I don't know why" (KIM, 95). Joycen arvo kertojan asemoitumisen ymmärtäjänä on palautunut.

"These women don't exist, they insist" (Žižek 1992, 155). Tämä tarkoittaa, että kertoja manifestoituu suhteessa tarinan naisiin ja erityisesti Joyceen yksinomaan *oireensa* kautta. Nainen ei siis ole sankarin pudotuksen ulkoinen syy, vaan kertojan pudotuksen materialisoitunut oire (mt. 155). Joyce-haasteen kautta symbolinen yrittää tunkeutua kertojan monoliittiseen reaaliseen kuolettavasti. Näin *femme fatale* ottaa isän-nimen paikan mahdollistaen subjektin asemoinnin symbolisessa jälleen, ja sitä kautta muistamisen (Žižek 1992, 169). Oire edellyttää aina symbolista Toista jolle se suunnataan, joka tulkitsee sitä ja antaa sille merkityksen. Näin *femme fatale* on kertojan oireena kuin subjektin solmiutumisen viimeinen oljenkorsi suhteessa isän-nimen koskemattomuuteen (Kurki 2004a, 246). *Femme fatalen* merkitystä kertojalle ei voikaan yliarvioida. Joycesta muodostuu hänelle instrumentti, jolla käsitellä lopullista irtautumista symbolisen takana ilkkuvasta kantaisähahmosta. Kertoja palaa Derrick Roadille, Joycen talon liepeille toistuvasti murhan jälkeen. Ajopohjaisen vietin (*drive*) mekaanisuus ja kehällinen toisto seuraavat tässäkin kertojaa, ei vain seksuaalisuudessa (Žižek 1995, 21). Traumaattisen menneisyyden muistamisen läpilyönti sijoittuukin romaanissa välittömästi edellisen lainauksen jälkeiseen elegiseen tunnelmaan, riittämättömyyteen ja henkiseen tyhjyyteen. Joycen vaikutus on ilmeinen, kun Lou löytää kotoaan vanhan valokuvan ja: "I was only like that for a few minutes, sitting there and staring, but a world of things, most of my kid life, came back to me in that time.

She came back to me, the housekeeper, and she had been so much of that life” (KIM, 99). Helene–Daniel-kombinaation traumaattinen painoarvo on heikentynyt ensimmäisen kerran.

Vieras paternaalinen voima on kertojan oireena tukkeutuma symbolisaation prosessissa (Žižek 1995, 44). Joycen ottaessa itselleen traumaattisen Asian oireen paikan, tulee hän itse kertojan pudotuksen oireeksi. Näin Joyce voidaan nähdä eräänlaisena oireen kiertävänä objektina, joka tarjoaa kertojalle mahdollisuutta uuteen asemoitumiseen symbolisessa (Žižek 1992, 169). Ei kuitenkaan Amyn lailla, pinnallisesti ja valheellisesti. Joycesta muodostuu kertojalle jotain merkittävämpää kuin pelkkä reaalisen jäänne. *Femme fatale* voidaan siis nähdä alisteisena alkuperäiselle kantatraumalle. Hän on houkutin, joka peittää todellisen trauman. Näin oireeseen liittyy myös mahdollisuus (Kurki 2004a, 251).

Lou Fordin psyykkinen kehitys näyttää siis oikeuttavan Joycen uhraamisen. Näin murha tiedostamattomana toistona muistuttaa menneisyydestä nykyhetkessä (Pyrhönen 1999, 44). Kerronnassa oireen jatkuvan paluun toisto symbolisoituu murha-akteissa, uhrin *groteskissa ruumiissa*. Estetisoitu väkivalta ei ole ikinä traumapohjaista (Rushing 2007, 10). Kertojan ääni jakaakin murhan tunnelmat sisältäpäin, tekijän näkökulmasta, isku iskulta. Uhrien ruumiit ovat reaalisen ydintä, käsittämättömän outoja brutaaliuudessaan ja kaaoksellisuudessaan (Rushing 2007, 121). Ne ovat eritoten merkkejä tekijänsä traumaattisesta kognitiivisesta umpikujasta.

Torjuttu ei voi kuolla käsittelemättä, vaikka kertojan lyöntien toisto informoisikin vastarinnasta ja tukahduttamispyrkimyksestä (Pyrhönen 1999, 44): ”She staggered to her feet, weaving, mumbling, and half-fell toward me. I let it have again [--] and then, slowly, an inch at a time, she pushed herself up again... [--] I don’t know how she could stand or breathing, but she brought her head up and, wobbling and she raised her arms [--] and then she staggered toward me [--] ”guhguh-guhby...kiss guhguh-guh---”(KIM, 47). Groteskin ruumiin poetikka toistuu Amy-murhassakin, ei tosin vastaavalla lyöntimässäilyn intensiteetillä. Lainaus paljastaa, että perinteiset käsitykset kerronnan kauneusaspekteista voidaan hylätä. Lacanilaisessa terminologiassa kauneus liittyy juuri imaginaarisen ja reaalisen väliseen harmoniaan (Kurki 2004a, 158). Harmonia aktualisoituu tietenkin silloin, kun subjekti ei kadota itseään imaginaariseen samaistumispeliin, vaan ymmärtää *yksilönä* oman kuolevaisuutensa rajat. Takertuvien naisten ja kertojan (*death*) *driven* näkökulmasta tämä on tietenkin mahdotonta, jättäen kentän auki reaalisen arvaamattomille ylilyönneille ja kuvauksen epäesteettisyydelle.

Lou alkaa vähitellen ymmärtämään, ettei Joyce olekaan kuollut, vaan hengissä piilotettuna avaintodistajana. Romaanin kerronnallisen jännitteisyyden kantavista voimista keskeisin onkin se,

että miehet Loun ympärillä tietävät totuuden Joycesta: ”It’s always lightest just before the dark” (KIM, 79). Näin Bob Maples tyrkyttää totuutta kertojalle aikaisessa vaiheessa, mutta tämä torjuu ilmiselvän vihjeen. Tämä on ymmärrettävää, sillä Joyce tarinan *missing person* -tapauksena (Pyrhönen 1999, 229) ja kertojan oireena kytkeytyy erottamattomasti Fordin oman kohtalon ja identiteetin etsintään. Se on vielä kesken.

Toiseksi viimeisessä luvussa, Joycen paluuta odotellessa, kertoja siirtyy minä-kerronnasta hetkeksi yksikön toisen persoonan käyttöön. Hän katsoo katsoen itseään jälleen kuin ulkopuolelta, ei kuitenkaan enää superegoistisen uhmakkaasti. Surumielinen elegia vallitsee: ”You’ve got no time at all, but it seems like you’ve got forever. You’ve got nothing to do, but it seem like you’ve got everything. You’ve got forever and it’s mile wide and an inch deep full of alligators” (KIM, 224). Kertojan psyykkinen todellisuus, subjektiivinen kokemus korostuu symbolis-imaginaariselle ulkopuolisena entiteettinä. Žižek (1995, 40) antaa ilmiölle nimen RENDU. Luennassani kertojan poikkeava asento ei ole enää vain kerrontatekninen tapa kytkeytyä yleisön responsiivisuuteen. Kertojan ego on todellakin alkanut liueta hänen ollessa liian lähellä alitajuista totuutta (mt. 44). Näin Joycen merkitys korostuu jälleen. Torjutun paluut toistuvat ja ne sijaitsevat ajan ulkopuolella. Käsittelemättöminä ne ovat epäonnistuneita vallankumousyrityksiä (Žižek 2005, 198). Kertojan ratkaiseva kohtaaminen Joycen kanssa häämöttää. Samalla tämä on alkusoitto kertojan itsestä luopumisesta, minän katoamisesta, jolloin tarkkailijaa ei enää ole. Vieraantuminen itsestä on huipussaan.

Joyce palautetaan todistamaan ja kertoja joutuu kohtaamaan materialisoituneen oireensa viimeisen kerran, asemoitumisensa siihen. Palautettava objekti ei voikaan olla Loulle enää nainen, rakastettu tai edes *femme fatale*: ”Her neck was in a cast that came clear up to her chin like a collar, and she walked stiff-backed and jerky. Her face was a white mask of gauze and tape, and nothing much showed of it but her eyes and her lips. And she was trying to say something-her lips were moving-but she didn’t really have a voice. She could hardly get out a whisper” (KIM, 228). Jo kerran vaiennettu uhkaava haamumainen objekti voi merkitä enää läpinäkymätöntä ja mykkää mahdottoman *jouissancen* ruumiillistumaa (Žižek 2005, 253). Groteskin ruumiin poetiikassa tämä toteutuu ulkoisesti täydellisesti.

Lou kohtaa jälleen siis Joycen ja:

I could feel my face twisting, my lips pulling back from my teeth. I knew what I must look like, but she didn’t seem to mind. She wasn’t scared. What did she have to be scared of?

J: ”...this, Lou. Not like this...”

L: "Sure, you can't. Don't hardly see how you could."

J: "...not anyway without..."

L: "Two hearts that beat as one. Two-ha, ha, ha,-two-ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha-two-J-jesus Chri- ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha-two Jesus..." (KIM, 229.)

Sovinto reaalisen kanssa merkitsisi tässä *femme fatalen* tarjoamaa lisäpuhdistautumista (*katharsis*) hyväksymällä menneisyyden paino ja omat teot, tunnustamalla kollektiiville. Yhteys symboliseen ja uusi asemointi siinä osoittautuvat kertojalle kuitenkin mahdottomiksi ja tilanne voidaan tulkita psykoosin akuuttihetkeksi (Verhaeghe 2006, 51). Psykoosi on kertojan lopullinen keino kieltää symbolinen. Psykoosi kieltää nautinnon vaihtamisen isän-nimeen (Žižek 2005, 77). Joycen paluussa kertoja *ymmärtää*, saa tietää itsestään liian paljon ja kadottaa samalla olemisensa (Žižek 2005, 94). Veitsi yhdistää Joycen ja Loun. Samalla Lou täydellistää Toisen halun, osoittaen viimein syyllisyytensä. Hänestä tulee kollektiivinen uhri, syntipukki ja sijaiskärsijä (Pyrhönen 1999, 195). Yhteisö on siivottu sille vieraasta voimasta (*katharsis*). Lou Ford on ollut kuin totuus tai häiriö, joka uhkaa hajottaa sosiaalisen järjestyksen (Žižek 2012, 1:23). Näin kertoja kohtaakin yhtä aikaa kaksi kuolemaa: Biologisen sekä symbolisen. Symboliset merkit pois pyyhkiytyvät kertakaikkisesti. Itsemurha on erityinen ACT, jossa kertoja menettää kaikki yhteydet symbolisen todellisuuteen. Se on kertojan absoluuttisen vapauden nollapiste (Rushing 2007, 71- 72). Kaikki murhat voidaan tulkita oireen kontekstista, mutta erityisesti Joyce-murha(t) ei voi näyttäytyä "tavallisena rikoksena", luonnollisena sukupolvien korruption kierrossa. Se on "absoluuttinen rikos", jolloin tämä kierto hävitetään täydellisesti (Žižek 1992, 141). Tässä onkin Joyce Lakelandin lopullinen merkitys.

Veitsen upotessa Joyceen kertoja osoittaa rakastavansa oirettaan enemmän kuin itseään (Žižek 2005, 111). Kaiken ja kaikkien räjähtäessä kertoja lähettää viimeisen viestin kahdelle isälleen klassisen freudilaisen unen tapaan: "Father can't U see I'm burning!". Kertoja kieltää nautintonsa vaihtamisen isän-nimeen. Lopun monologi antaa *ymmärtää* symbolisen taakseen jättäneen sielun syvällisyydellä ja tarkkanäköisyydellä, ettei Lou Fordin ihmisyyks olekaan niin poikkeava neurootikkojen massasta. HB-genren perinteiset oppositioasetelmat ylittyvät, kun eksistentiaalinen ääni julistaa:

I reckon that's all unless our kind gets another chance in the Next Place. Our kind. Us people. All of us taht started the game with crooked cue, that wanted so much and got so little, that means so good and did so bad. All us folks. Me and Joyce Lakeland, and

Johnnie Pappas and Bob Maples and big ol' Elmer Conway and little ol' Amy Stanton.
All of us. All of us. (KIM, 229.)

Kertoja ei saa traumaansa ratkaistuksi ja uutta asemointiaan ihmisyyhteisössä. Ja niin pieleen menneen vallankumousyrityksen haamu jää vaeltamaan tyytymättömänä. Se heittää kuitenkin haasteen tulevaisuuden uusille yrityksille. Samalla kertojan syyllisyydestä tulee kaikille yhteinen.

4 ADAPTAATIOSTA JA CASEKOHTEET

4.1 McFarlane ja siirrettävyys

Olen tähän asti puhunut kohdetekstin erityisyydestä valittujen genremäärittelyjen, sekä erityisesti psykoanalyttisten käsitteiden kautta. Käsittelen seuraavaksi adaptaatiokysymystä. Minua kiinnostaa erityisesti se, millaisella volyymilla kohderomaanin kerronnallinen omalaatuisuus, sen *kirjallisuus* siirtyy elokuvalliseen ilmaisuun. Mistä löytyy sitten teoriaa adaptaatioanalyysiin? Tiukan strukturalistista ja kokonaisvaltaista käsitteistöä tarjoavaa näkemystä adaptaatioon nimenomaan teknisenä *siirrettävyyden* ongelmana, on vaikeaa löytää. Yleistä, laaja-alaista pohdintaa adaptaatiosta kulttuurisena kysymyksenä, tai esseetyyppistä privaattia pohdiskelua elokuvan ohjaajan taiteellisista pyrkimyksistä (*auteur*) löytyy kyllä. On myös hyvin yksityiskohtaista kuvausta elokuvakerronnan erityispiirteistä, jotka samalla voivat ottaa epäsuorasti kantaa adaptaatiokysymyksiin. Esimerkiksi Verstratenin *Film Narratology* (2009) antaa erinomaisia välineitä elokuvallisen kerronnan erittelyyn, vaikka ei kommentoi itse siirrettävyyttä. Elokuvan omaa kerrontaa painottavana näkemyksenä Verstraten onkin hyvin selkeä. Tarvitaan kuitenkin jonkinlaista välittävää näkemystä, jottei lanka kahden erimuotoisen narratiivin välillä katkea. Mistä sellainen?

Naremoren *Film Adaptation* (2000) ja Hutcheonin *A Theory of Adaptation* (2006) edustavat *sosiologiseksi* määriteltävää adaptaatiokoulukuntaa, jotka hakevat adaptaatioon joustavampaa ja laajempaa diskurssia. Naremore käyttää jopa representaation käsitettä, sillä se ottaa huomioon vastaanottavan yleisön, esityksen historiallisen tilanteen ja vallitsevan kulttuuripolitiikan. Myös Hutcheon sanoutuu irti tapaustutkimuksista, lähiluvusta ja teosten yksityiskohtaisista tarkasteluista. McFarlanelainen käsitteistö (*Novel to Film*; 1996) kytkeytyy edellisiä tiukemmin siirrettävyyden ongelmaan ja sopii samalla tapaustutkimukseen. *Novel to Film* tutkii juuri romaani-elokuva-adaptaatioita tapauskohteina, eli asetelma on sama kuin minulla. Opinnäytetyössä Naremoren ja Hutcheonin lähtökohdat vaikuttavatkin liian haasteellisilta. Keskityn siis kerronnallisten erityispiirteiden sekä siirrettävyyden kysymyksiin McFarlanen käsitteistön kautta. Korostan, että työssäni ne ovat aina alisteisia psykoanalyttisille käsitteille, niitä tukevia.

Miten McFarlane määrittelee adaptaatioaktin? Adaptaatioissa yksi illuusio todellisuudesta korvataan toisella (1996, 21). Tämä on vielä ympäröityä. Uudessa määritelmässä adaptaatio on luovaa, valikoivaa tulkintaa, jossa sekä säilytetään että uudistetaan vakiintunutta (alkuperäistä) tunnelmaa ja *mielentilaa* (mt. 7). Luennassani *The Killer Inside Me* onkin juuri vastustelevalta kertojan mielentilan

ilmentymä, sitä hahmottava kokonaisuus. Siirtyykö tämä tila ylipäätään ja kuinka eritellysti uuteen mediaan?

McFarlane kysyy, kuinka romaanin kerronnallinen ääni painottuu elokuvassa. Onko uusi tulkinta fragmentaarinen vai dekompositio? Elokuvassa mahdollistuvat useat tulkintamahdollisuudet alkutekstistä. Uskollisuus lähdemateriaalille on eri asia kuin tavoitettu ”spirit/essence of work” (mt. 9). Kyse on siitä *kuinka* alkuperäisyys saavutetaan, jos sitä ylipäätään tavoitellaan. Voidaankin puhua relevantista ja irrelevantti uskollisuudesta. Uskollisia voidaan olla esimerkiksi aikakaudelle, ei kirjalliselle visiolle muuten. Liiallinen uskollisuus tukahduttaa muita kerronnan mahdollisuuksia. Oikeassa intertekstuaalisuudessa ymmärretään romaani resurssina, jonka siirrettävyys edellyttää valintojen tekemistä (mt. 10). Filmin ideologia voi esimerkiksi poiketa romaanista.

McFarlane (mt. 10–11) luokittelee hyvin karkeasti uskollisuuden asteita suhteessa originaaliin:

Transpositio-----Kommentaari-----Analogia

Transpositiossa originaaliin ei sekaannuta ja romaani siirtyy suoraan valkokankaalle.

Kommentaarisissa intentiot voivat poiketa toisistaan, vaikka alkuperäistä kunnioitetaan. Kerronnan rakenteen ydin säilyy. Analogiassa (tässä käsitteen merkitys on poikkeava; kyseessä on korkeintaan sanan ja muodon *yhtäläistävä* vaikutus toiseen ilmaisimeen). Originaali on vain raakamateriaalia. Tämä luokittelu antaa vielä toivottoman abstraktin kuvan siirrettävyyden yksityiskohtaisimmista kerronnallisista piirteistä.

McFarlane huomioi ongelmatapauksia, jolloin siirrettävyyden haasteellisuus korostuu. Monet varioivat kerronnalliset moodit ovat ongelmallisia. Kennedyn ja Winterbottomin onkin pakko ottaa kantaa tähän. Sankarikertojan kerronta vaihtelee neutraalin toteavasta historioivasta otteesta aina mitä tulikivenkatkuisempaan polemiikkiin. Poikkeavan subjektirakenteen kielellisten sävyjen rikkautta on vaikea siirtää kokonaisuudessaan. Ensimmäisen persoonan kerronta on ylipäätään haastavaa (mt. 15–16), sillä jatkuvuus merkitsee elokuvassa eri asiaa kuin romaanissa. Se on puuskittaista. Mikä on esimerkiksi *voice-overin* asema? Ovatko tarinan muut henkilöt sankarin läsnäolon tuotteita? Täydellisen yhtenäisen psykologisen näkökulman esittäminen on mahdottomuus. Rajoitetun tietoisuuden (mt. 18) kerronta sopiikin adaptaatioon paremmin. Elokuvaan valitaan keskeinen reflektioija, johon katsoja voi identifioitua. Näkökulmat esitetään

tämän kautta. Katsojalle syntyy tunne, että jäljelle jää enemmän kerrottavaa, kuin rajoitetun tietoisuuden pirstaleisuus sallii esitettävän.

Artikulaatio merkitsee kerronnan koko presentaatiota ja sen vastaanottoa (mt. 20). Se ei voi olla suoran transpositionaalista. Näin McFarlane erottaa artikulaation ja puhtaan narration toisistaan. Artikuloinnissa kyseessä voi olla tapa, jolla kirjallinen ilmaisu välittyy elokuvaan, manifestoituu. McFarlane mainitsee esimerkkinä juonen ja tarinan suhteet siirrettävyydessä. Tarinaa voidaan hyödyntää sellaisenaan (transpositio), mutta juonen kautta tarina vieraannutetaan luovasti (artikulaatio) lähdemateriaalista. Samalla joudutaan usein ottamaan kantaa myytteihin ja psykologiaan (mt. 25), eli tarinan universaaleihin aspekteihin. Joudutaan kysymään onko tekstin syvä taso siirrettävissä, vai joudutaanko se luomaan itse uusiksi. Tämä onkin suuri haaste Kennedylle ja Winterbottomille.

Asiallinen sopeuttaminen (mt. 23) määrittää sen, mitä ylipäätään voidaan siirtää. Suora transferointi mahdollistuu horisontaalisen toiminnan ja tapahtumien ketjun kerronnallisuudessa. Ollaan tekemisissä kerronnan johtavien funktioiden, sen ydinkohtien kanssa, jotka sitovat tulkinnan kronologiseen ja loogiseen (mt. 14). McFarlane mainitsee esimerkkinä (sankarin) vaaran hetket, jotka avaavat erilaisia vaihtoehtoja jonkin johdosta. Nämä funktiot kytkeytyvät tarinan kehitykseen ja määrittelevät tapahtumien suuntaa (lineaarisuus, tekeminen, operaatiot). Yleisön on ymmärrettävä tarinallisten vaihtoehtojen mahdollisuudet.

Tätä ymmärrystä nopeuttavat ja tukevat katalyytit. Ollaan edelleen kronologisuuden maailmassa, mutta riskit korvaantuvat kevyemmällä käsitteistöllä. Kyse on pienistä toiminnoista, jotka juurruttavat johtavat funktiot erityiseen todellisuuteen. Ne rikastuttavat tai laimentavat sitä, yksipuolistavat tai passivoittavat. Huomio on kerronnan yksityiskohdissa, *moment to moment*-kerronnasta (mt. 14).

Merkitsijöihin (mt. 14) sisältyy mitattavissa olevaa dataa henkilöistä, paikoista ja identiteeteistä. Merkitsijät kertovat tällöin nimistä, ikävuosista, ammatista, autenttisuudesta ja yksilöllisyydestä. Tällaisesta erityisen nimeämisestä on lyhyt matka suoraan *mimesikseen*. Toisaalta merkitsijät voivat viitata myös elokuvan karaktääriin ja atmosfääriin. Elokuvallinen *being* merkitseekin läpitunkevaa, kaiken kattavaa kertomuksellista luentaa (vertikaalisuus), ei vain toiminnallisia operaatioita.

Elokuvallinen koodisto (mt. 29) korvaa romaanin sanaston ja kieliopin. Tässä koodistossa korostuvat puheen aksentit ja sävyt, jotka viestittävät samalla sosiaalisesta toimintaympäristöstä ja temperamenteista. Onko esimerkiksi kertojan poikkeavien kielellisten sävyjen siirtämisessä jouduttu tekemään valintoja ja millaisia nämä ovat olleet? Tämä kysymys linkittyy samalla

ensimmäisen persoonan kerronnan ongelmallisuuteen, ollen sen eräänlaista hienosäätöä.

Visuaalisuus, ääni, kulttuurinen tietämys ja genrelliset painotukset sisältyvät myös elokuvalliseen koodistoon.

Näistä käsiteellisistä lähtökohdista siirryn seuraavaksi ja lopuksi romaanin kahteen elokuva-adaptaatioon. Näistä ensiksi Burt Kennedyn ohjaamaan vuodelta 1976, sekä tuoreimpaan Michael Winterbottomin vuodelta 2010. Korostan tässä, että pidän ohjaajaa elokuvallisena kertojana (Verstraten 2009, 7) ja päävastuullisena kerronnallisista valinnoista. Näkökulmassani hänen on sulauduttava yläkäsitteenä visuaaliseen sekä auditiiviseen kertojaan. Näin ohjaajan vastuu on luennassani loukkaamaton. Tämä selkeyttää ja yksinkertaistaa johtopäätösten muodostamista opinnäytetyössä, kun tekijyyttä ei problematisoida liikaa. Käytän viitteissä tunnin ja minuuttien merkintätapaa.

4.2 Kennedyn analogia

Aluksi poraudun Kennedyn tulkintaan ja sen ensimmäisen persoonan kerronnan ongelmallisuuteen. Romaanissa 1. persoonan psykopaattikerronta varmisti sen, että kertojan tietoisuus pysyi keskiössä. Kennedyn kirjallinen uskollisuus tässä, kuten monessa muussakin valinnassa, on kirjallisten äärimmäisyyksien tasoittamista. Pääsääntönä auditiivi käyttää *noirilaisen* sankarin *voice-overia* perinteisesti kommenttien ja ajallisten siirtymien kohdalla. Harvemmin *voice-over* palvelee suoraan 1.persoonan narratiivia, useammin se on vain narratiivinen väline. Alkutekstin sisäisen (reaalisen) puheen syväymmärtävää tasoa *voice-over* ei tavoita. Romaanin kaikkialla läsnä olevaa kertojan tietoisuutta ei ole mahdollista imitoida kokonaisvaltaisesti. Toisaalta, jotta psykopaattikerronnan painostavuus ja Loun ääni adaptoituisi uskottavasti elokuvaan, katsojan tulisi tietää vain se minkä Loukin tietää, tai minkä hän antaa tiettäväksi. Kennedy rikkoo tätä sääntöä. Erityisesti Elmer, mutta myös Joyce varastavat täysin itsenäisiä, Loun tietoisuudelle ulkopuolisia kohtauksia. Visuaalinen kerronta kulkee puolestaan turvallista keskitietä. Se suosii pitkäköjiä ottoja, sillä Kennedy käyttää vain 1-2- kamerakulmaa tapana välttää ylimääräisiä leikkauksia. Näin kerronnan rytmiä määrittää levollisuus.

Objektiivinen kamera dominoi ja jakaa Loun näkökulmaa neutraalisti. *Showing*-moodi tekee tarpeettomaksi äärimmäiset fokalisaatiokorostukset. *Close-up*-tekniikka kasvoista (silmät, *eyeliner*) on käytössä harvoin, lähinnä tappojen yhteydessä korostamassa sankarin kontrolloimatonta psykoottisuutta. *Point-of-view* -sarjoja ja *over-the shoulder*-tekniikkaa ei käytetä. Auditiivisesti kerronnallinen korostus painottuu psykoottisten hallusinaatioiden kohdalla. Äänet Lou-paran päässä ovat sankarin sisäistä auditiivista fokalisaatiota. Palaan niihin myöhemmin.

4.2.1 Sankarin suhde symboliseen

Kennedy on puuttunut Thompsonin työhön jopa sen tarinanmuodostuksen tasolla. Ymmärrän tarinallisuuden, *fabulan* tässä sarjana tapahtumia, tapahtumien historiallisuutena, sekä niistä välittyvänä ideologiana (Verstraten 2009, 12). Romaanin tapahtumia ja henkilöitä on karsittu ja muunneltu kovalla kädellä. Tällä on seurauksensa juonelliseen vieraannuttamiseen sekä alkutekstin psykologisen syvätason määrittymiseen artikulaatiossa. Ymmärrän juonen tässä kausaalisuhteiden verkostona. On päätettävä, kuinka manipuloida aikaa, paikkaa ja kerronnan logiikkaa (Verstraten 2009, 3). Käsikirjoituksen (Edward Mann ja Robert Chamblee) omalakisuus on pääsyy Kennedyn tulkinnan omintakeisuuteen. Alkuteksti on ollut vain lähtökohta.

Romaanin sodanjälkeinen pikkukaupunkilaisuus ja sen symbolisen rakenteiden tiukka yhdenmukaistamisfunktio, sen voima suhteessa yksilöön, vaihtuu 1970-luvun heterogeenisempään yhteisöön. Olemme nyt Montanalaisessa kaivoskaupungissa, jossa kertoja on toiminut (muistinsa mukaan) apulais-seriffinä vuodesta 1964. Ehkä ohjaajan tavoitteena on ollut upottaa tapahtumat kuvaushetken aikaan ja paikkaan, jotta hänen ja katsojan kulttuurista tietämystä ei haasteta liiaksi. Tämä muuntaa kuitenkin romaanin psykologiaa ja myyttisyyttä. Uudistettu sosiaalinen toimintaympäristö elokuvallisena koodistona vaikuttaa Kennedyn adaptaation laatuun ja luonteeseen tehden siitä hyvin ”uskottoman”. Käsittelen seuraavaksi Kennedyn henkilögalleriaa tässä ympäristössä. Aluksi lähestyn symbolisen miehiä elokuvallisina merkitsijöinä *mimesiksen* kannalta, suhteessa alkutekstiin.

Symbolisen rakenteista muistuttavat elokuvan alun kaivoslakko ja tulevat vaalit, jossa pormestarikilpaa käyvät Chester Conway ja Howard Hendricks. Sankarin *voice-over* kertoo tämän pitävän Hendricksistä (Kennedy 1976, 0:07). Howard ei siis ole enää Loun antagonistina, päävastustajana. Päinvastoin Conwayn vastaehdokkaana hän on nyt ystävä, joka ei tarinan edetessä osaa epäillä kertojasta mitään. Lou aikoo jopa äänestää tätä vaikka tukeekin Chester Conwayta (?). Tämä voi kertoa ulkopuolisen sankarin taktisesta symbolisen lukutaidosta (Conwayta on turha vastustaa), vaimeaksi vastarinnaksi sille. Mutta se on myös vaarassa tulla tulkituksi kertojan kiinnostukseksi symbolisen merkityksenannoista. Näin symbolinen ei olisi enää tyhjä paikka, vaan hän olisi jopa osa sitä. Vastakohtaisuus neutralisoituu. Myöhemmin Lou ja Howard metsästävät yhdessä (mt. 1:08). Elokuvassa kaikki tuntuvat pitävän hänestä ja näin kirjallinen esikuva, symbolisessa irrallinen kapinallinen saa väistyä. Hendricksin rooli jääkin veltoksi. Romaanin perverssi vaalimainosprofanointi, poleeminen herjaus, adaptoituu nyt pelkäksi Fordin virnistykseksi: ”It’s a nice picture” (mt. 0:07). Samalla tämä on alustava esimerkki toistuvasta tilanteesta, jossa auditiivinen kerronta pehmentää sankarin reaalisen terroria.

Loun puheen sävy ja aksentit pyritäänkin jatkuvasti tuomaan symbolisen piiriin vähentämällä niiden oudoksuttavuutta. Romaanin ensimmäisen luvun banaali ”kosteuspuhe” käy hyvästä esimerkistä. Elokuvassa puhe suunnataan Elmerille (mt. 0:05), ei isä-Pappakselle. Kohtauksessa Elmer yrittää saada kaivoslakkolaisia ruotuun traktorilla (!). Elmer ei kuumassa tilanteessakaan Loun oudosta puheesta hämmenny, vaan ottaa perverssin puheen pikemminkin haasteena äylliseen mittelöön. Samalla auditiivi löytää lakkolaisten naureskelun ja reaalisen puhe karnevalisoituu. Romaanissa objektia järkyttänyt *anti-anakrisiksen* puhe on muuttunut *anakrisikseksi*, aktivoivaksi. Kielen sävyn muutos linkittyy vaikutelmaan sankarin ja tämän ympäristön suhteesta. Romaanissa ”kosteuspuhe” toimi esimerkkinä symbolisen merkitystenantojen iloisesta alentamisesta ja sen konventioiden todellisesta tuntemuksesta. Konventionaalisen puheen vastustus kertoi myös ylemmydentunteesta. Nyt katsoja muodostaa tulkinnan sankarista, joka on kiinni symbolisessa järjestyksessä painavammin. ”Kosteuspuheesta” siirrytäänkin saumattomasti virantoimitukseen, eli pidätysuhkaukseen (Elmer). Kennedy Lou hoitaa työnsä ryhdikkäästi ilman veltoilua, ei alkutekstin ajelehtijana.

Elmer Conway nostetaan keskeiseen rooliin. Romaanissahan Elmer jää Joyce-kytköksen ulkopuolella sivujuonteeksi. Siellä hänestä löytyy symmetriaa Loun omalle alisteiselle suhteelle säädettömään kantaisään. Elmerin juopottelu on toki nytkin kuin mykkää vastarintaa voittamattomalle isähahmolle. Chester Conwayta luonnehtii Kennedylläkin häikäilemätön oman edun tavoittelu ja tavoittamaton, muut ulkopuolelle sulkeva patriarkalisuus. Elmer on edelleen äyllisesti lapsenkaltainen, mutta nyt hän on samalla rettelöitsijä punaniska, jolla on omaa tahtoa. Elmer *vastustaa* jopa sankaria enemmän. On hämmentävää, että Elmer saa niin paljon kerronnallista tilaa ja vaikutusvaltaa. Tämä selittyy osin kerronnan johtavien funktioiden painotuksilla. Elmer tunkeutuu johtavien funktioiden keskiöön siksi, että Joyce–Elmer-murha on keskeisessä kausaalisuhteessa Loun paljastumiseen ja koska se sijoittuu elokuvan viimeiselle kolmannekselle. Miksi kuitenkin juuri Elmer? Tälle ei näytä löytyvän loogista selitystä. Päinvastoin, Elmerin läsnäolo rikkoo toistuvasti 1. persoonan kerronnan jatkuvuutta. Alkutekstille tuntemattomassa baarikohtauksessa (mt. 0:12) Elmer rettelöi jälleen ja kerronnallisesta näkökulmasta tulee hänen Loun puuttuessa kohtauksesta pitkään. Lou kyllä pidättää Elmerin, mutta kohtaus jatkuu poliisiasemakohtaukseen, josta Lou jälleen puuttuu huomion keskittyessä Elmerin humalaiseen kepposteluun ja Johnnie Lopezin verbaaliseen kiusaamiseen (mt. 0:14). Elmer näyttää siis varastavan romaanisankarin puheen karnevalistisiakin piirteitä. Romaani Lou onkin adaptaatiojatkumoaan huomattavasti hauskenempi. Poliisiasemakohtaus painottaa samalla epäthompsonmaisesti poliisiproseduurin subgenrelistä merkitystä. Toinen esimerkki sankarin tietoisuuden ulkopuolisesta kohtauksesta on Joycen ja Elmerin itsenäinen tapaaminen, kohtaus Joycen talossa, jossa Elmer ihmettelee vihaisena Joycen ruhjeiden syntyperää (mt. 0:43).

Hyvä Elmer-esimerkki on myös romaanin ensimmäisen luvun baariepisodi ja Loun poleeminen aseenkantopuhe (mt. 0:23). Romaanissa kertoja suuntaa sen suoraan tarjoilijattarelle, niin kuin verbaalin terrorinsa symbolisen objekteille ylipäättään. Välikäsiä ei tarvita, se vähentää puheen tyrnäysarvoa. Adaptoitu kohtaus lisää Loun seuraan Elmerin, joka toimii nyt kontroversaalin informaation välittäjänä ja sen aiheuttaman hämmennyksen, reaktion puskurina. Elmer käynnistää kohtauksen: “Lou Ford is a fine man, he doesn’t even carry a gun”. Naisen ihmetellessä Loun samettinen ääni jatkaa laimeasti: “We don’t have any crooks in Central City, only a few misguided souls”. Romaani-Loun vastakohtien puhe, maailmanjärjestykselle henkilökohtaisesti loukkaantunut sana, laimentuu vastustuksessaan. Lisäksi Lou suuntaa vastauksensa Elmerille, konventionaalisen humoristisena esimerkkinä kadotetusta sielusta yhteisössään. Elmer varastaa kohtauksen keskeisen havainnoijan roolin. Hän toimii, näkökulma on hänen. Hän nipistää naista tapahtuman käynnistäessä dialogin. Lou vain seuraa lauhkean huvittuneena. Kohtaus jatkuu seksuaalisväritteiseen fokalisaatioon kassalle palaavan tarjoilijan keinuvasta käynnistä. Leikkaus paljastaa sen olevan Elmerin fokalisaatiota (*close-up* irstaan himokkaista kasvoista), jota seuraa tämän infantiili analyysi naisen perimmäisen seksuaalisuuden luonteesta. Näin kirjallisen kohtauksen mykkä painostavuus parodisoituu, komediallistuu.

Päätös keskittyä vahvasti Elmeriin sulkee tietenkin muita kerronnallisia mahdollisuuksia pois. Rothman jää pois ja häneen kytkeytyen Mike Dean. Elokuvallinen *being*, sen kaiken kattava atmosfääri poikkeaa näin alkutekstistä ratkaisevasti. Juuri Rothman on se, joka romaanissa nostaa Loun tajuntaan epäilyn kasvattiveljen todellisesta kohtalosta ja aistii totuuden kertojasta. Kennedyn artikulaatiosta romaanin paranoiדי perusvire jää puuttumaan, samoin kuin elegisen kerrontaotteen ymmärrettävä hyödyntäminen. Jonkinasteinen *death driven* Kennedykin haluaa säilyttää. Kielellisesti siistityssä kirkkokohtauksessa (mt. 1:10) kertojan *voice-over* toteaa: ”My time is running out.” Tämä jää ainoaksi ja oudon irralliseksi lähestymiseksi teemaan, sillä pian Lou suunnittelee jo häitä Amyn kanssa. Elegisen kerronnan suojasta nais-aggressiota vastaan ei voida enää puhua.

Lisää symbolisen miehistä. Poissa on Billy Boy Walker, sillä kerronnan johtavien funktioiden tasolla Loun koko vankila- ja mielisairaajakso on karsittu. Tämä merkitsee samalla koko monimutkaisen tunnustamis- ja tunnistumisproblematiikan alasajoa. Kukaan elokuvan miehistä ei tivaa eikä ole kiinnostunut Loun tunnustamisesta. Lopulta syyllisyys tipahtaa heille kuin tyhjästä, eräänlaisena Johnnie- ja Tri Smith-episodeista tiivistyneenä johtopäätelmänä. Bob Maples jää irralliseksi ja etäiseksi. Romaanivaikutelma korvaavasta ja terveestä isä-poika-suhteesta symbolisen raameissa jää uupumaan. Koska Loun ja Bobin yhteinen matka Forth Worthiin (saattamaan ”kuolevaa” Joycea sairaalaan) jää tekemättä, näiden kahden suhde liikkuu työnkuvan pinnallisemmalla tasolla.

Romaanin psykologinen kompleksisuus oiotaan surutta: Tämä Maples ei ammu itseään hengiltä ymmärtäessään totuuden kertojasta, hän pidättää tämän. Romaanin eräs kantavia teemoja onkin Maplesin asteittainen fantasian mureneminen, ideologiaystävällisen näkemyksen lopullinen rikkoutuminen apulaisseriffi Fordista (katso Kurki 2004b, 15). Sen takana ilkkuva tyhjiys on liikaa vanhalle Maplesille. Poissa on myös pummi, jonka merkitys Amy-murhassa on ratkaiseva. Lisäksi poissa ovat Loun työtoverit Hanks Butterby ja Jeff Plummer, romaanissa sokeasti symbolisen linjaa seuraavina ääliöinä (Loun näkökulmasta). Johnnie Pappas on kennedyläiseen ajankuvaan paremmin istuva latino (muuttunut henkilöinformaatio) Johnnie Lopez, lakkoilija. Romaanissa nuoren Johnnie Pappaksen, huoltamoapulaisen viattomuudessa ja ulkopuolisuudessa on analogioita Loun oman menneisyyden kanssa. Johnnien vaimea introventti kapina kohdistuu tämän kunnolliseen isään. Kennedyn Lopezilla ei ole kerronnallista isää ja hän on tiukemmin symboliseen sidottu. Lapsenkaltaisuutta on yritetty säilyttää *mise-en-scènellä*, ääliömäiseltä tuntuvalle infantiiliuudella, puheen jokeltelulla ja hämmästyneillä ilmeillä. Muutetusta yksilöllisyydestään huolimatta setelikausaalisuus ja sellikohtaus ovat Kennedyllä niin keskeisiä sankarin vaaran paikkoja, että Johnnie saa jäädä.

Palaan vielä hetkeksi elokuvan alun esimerkkeihin Loun perverssin kielen pehmenneisistä. Hendricks on se, joka saa loput sankarin sitaattiraiskauksista. Sateenkaari-sitaatin (mt. 0:06) kohdalla katsoja odottaa automaattisesti ristiotta Howardin ilmeestä. Tätä ei koskaan tule. Visuaalinen kerronta ei löydä Hendricksin kasvoja ja reaktioita. Hylätty ristiotto (Verstraten 2009, 98) on elokuvakerronnallinen esimerkki kertojan reaalisen puheen luonnollistumisesta, sen juurruttamisesta symbolisen rekisteriin kielellisen koodiston uudelleenmuotoilussa. Pieniä vihjeitä tästä *moment-to-moment* -kerronnassa löytyy toistuvasti. Kohtaus jatkuu Loun ja Hendricksin automatkan ja kamera löytää autosta Loun kirjan *Games People Play* (ei romaanissa). Katsoja altistuu pitämään sankaria älyllisesti vireänä kaverina, vain *hieman* omituisena. Kirja on samalla esimerkki elokuvakerronnallisesta katalyytistä, yksityiskohdasta, joka vaikuttaa samalla sekä kerronnan karkeampien että hienovaraisempien ilmenemismuotojen lukutapaan. Elokuvallinenkin Lou Ford ihmettelee, miksi hänestä ei tullut yliopiston professoria koska ratkoo unissaankin ongelmia. Puheen sävy on kuitenkin kokonaan toinen. Kamera löytää nyt Hendricksin ilmeen, mutta tämä näyttää vaalityöhönsä uppoutuneelta väsyneeltä vanhalta mieheltä, ei verbaalisella lekillä vaiennetulta objektilta. Kohtaus päättyy Loun *voice-overin* jakamaan narratiiviin Hendricksin historiasta ja erinomaisuudesta, ja lopuksi sovitaan jopa metsästäämään menosta (mt. 0:08). Romaanin HB-inho nollautuu.

Kennedy näyttää toisinaan tajunneen itsekkin ajautuneensa liian kauas alkutekstin tarinallisesta ytimestä ja piilevästä psykologiasta. Tätä puutetta hän on yrittänyt paikata (tietoisesti tai ei) artikulaatiossaan kolmella johtavien funktioiden avainkohtauksella, jotka samalla tuovat jonkinasteista pinnallista loogisuutta sankaria selittävään mysteeriiin. Ne ovat kaikki toiminnallisia operatiivisia kohtauksia, jotka avaavat katsojan tulkintaan tarinallisia vaihtoehtoja. Luennassani ne näyttäytyvät artikulaation relevantin kirjallisen uskollisuuden luurankona. Ne ovat sankarin vaaran paikkoja, hänen persoonaansa keskittyviä tapahtumia. Ensimmäinen kohtaus on Joycen ja Loun ensimmäinen tapaaminen, toinen Ford-Lopez -sellikohtaus ja kolmas tri Smithin vierailu Loun talossa. Elokuvan trillerimäisen jännitteisyyden kannalta on alleviivattava, että kaksi viimeistä sijoittuvat elokuvan viimeiselle kolmannekselle. Ylipäätään Kennedyn tavoitteena näyttää olleen romaanin kerronnallisen ytimen ahtauttaminen viimeiseen 40 minuuttiin.

Aluksi Lopeziin. Sellikohtauksessa (mt. 1:13) ollaan lähellä romaanin tunnelmaa ja dialogia. Katalyyttien tasolta paljastuu kerronnan hienotason poikkeavuuksiakin. Johnnie polttelee Loun kanssa täysin tasavertaisesti sikaria, luoden siten illuusiota yhteisestä jaetusta todellisuudesta. Tällä voi olla perusteensa, kuten kohta käy selväksi. Kennedy on kerrankin säilyttänyt Loun puheen syvää reaalista selvänäköisyyttä ja ylevääkin sävyä. Maailma on edelleen eriskummallinen paikka, kukaan ei todella tunne ketään ja kertojalla itsellään on jalka molemmin puolen aitaa. Pahin poleeminen, karnevalistinenkin alatyylisyys on kuitenkin siivottu. Samalla kirjallisen kohtauksen viattomuuden menetyksen tunnelma ei toteudu. Romaanissa Lou toteaa Johnnielle: “Almost no one sees anything wrong with the world. They can’t see that things are screwed up, so they’re not worried about it. What they are worried about is guys *like you*” (KIM, 111, painotus minun). Kertoja vastakohtaistaa Johnnien ja samalla itsensä symbolista sokeasti seuraavien kanssa. Tämä yhdistää heitä. Tehtaan pillin soidessa romaaniLou ihmettelee työläisten arkitointen automaattista jatkuvuutta ja sokeutta reaalille, kuten aiemmin totesin. Kertoja vastustaa näin pinnallista, mielihyväperiaatetta seuraavaa elämäntapaa. Romaanikerrontaa määrittää ylevä kaipuu äiti-lapsi-suhteen ikuiseen mielihyvään, jota kuitenkin ei enää koskaan voida saavuttaa. Tästä juontuu kertojan surumielisyys. Johnniestakin heijastuu jo menetys olemisen substanssina.

Kennedyn kohtauksen päävaikuttimena on osoittaa, kuinka tunteettomasti kertoja pystyy murhaamaan viattoman nuorukaisen siksi, että tämä tietää saaneen merkityn setelin Loultä. Elokuvallinenkin Johnnie aktivoituu tunnustamisproblematiikassa, jonka voittaa elokuvassa myös ainoana. ”I killed them both, Johnnie.” Romaanissa Johnnie uskoo heti kertojaa. Puutteen tunnustavalla neurootikolla ei ole potentiaalia vastustaa pervertikon kielellistä lumovoimaa. Tämä heijastuu myös kohtauksen syvälliseen tunnelmaan. Kennedyn Lopez ei usko kertojaa. Samalla hän

kieltää reaalisen mysteerin olemassaolon luoden raja-aitaa itsensä ja kertojan väliin. Lopulta yksi isku riittää surmaamaan Lopezin ja teon arvaamattomuuden psykoottisuutta alleviivava Loun päänsisäinen hälyisyys ja äidin nauru sisäisenä auditiivisena fokalisaationa. Kennedy haluaa siis sisällyttää kohtaukseen kirjallisen kertojan perverssiä kylmäverisyyttä ja varmuutta, mutta laimentaa samalla illuusiota suunnitelmallisuudesta psykoottisen reaktion tunnelmalla.

Avainkohtauksista ajallisesti viimeisin on Loun tapaaminen Tri Smithin kanssa (mt. 1:20), joka symbolisen satelliittina on lähetetty testaamaan kertojan mielenterveyttä. Se sijoittuu elokuvassa Lopez-kohtauksen jälkeiseen aikaan, kun verkko Loun ympärillä alkaa kiristyä. Romaanissa tämä vierailu on kerronnallinen esimerkki kertojan kielellisestä profanoituvuudesta. Jätin kohtauksen analysoimatta, koska romaanissa sen juonellinen irrallisuus vaikutti ilmeiseltä. Se näytti jatkavan Hendricksiin suuntautunutta profanoinnin linjaa ja korostavan jo ennestään vahvaa paranoidia virettä. Kennedyllä nämä piirteet ovat paitsiossa, joten kohtaaminen näyttää olevan tehty korvaamaan niitä. Tosin elokuvallisena koodistona profanointi on jälleen siistittyä.

Smith saapuu siis Loun kotiin ja kertoo tulonsa syyksi tämän mielipiteen kuulemisen praktiikan perustamisen järjestyksestä. Tämä on loogisesti outoa, eihän elokuvallisella Loulla pitänyt olla näin paljon tekemistä lääketieteen kanssa. Lääkäri kertoo haluavansa sopeutua yhteisöön, ajattelevansa mitä yhteisö tarvitsee. Yksilön suhde yhteisöön on siis tematiikkakeskiössä. Onko tämä ansa Loun asenteiden paljastamiselle? Kertojan vastakkaisuutta symbolisen kanssa alleviivataan lopulta ja kerrankin. Lou ymmärtää Tri Smithin olevan urkkija. Kerronnallinen ylemmyys ja perverssi varmuus aktualisoituvat. Lou nolaa ja vaientaa Smithin tiedollisella ylemmyydellä. Smith yrittää vastata älyllisellä pisto-väistötaktiikalla, joka romaanissa on varattu Loun Rothman-suhteelle. Tri Smith näyttää varastavan jopa Billy Boy Walkerin asemaa, kun tunnustamisproblematiikkaa sivutaan. Tämä tunnustaminen ei kuitenkaan ole romaanin lopulle relevanttia reaalisen hyväksymistä kasvokkain, se on tunnustamisen parodiaa. ”Whenever it gets too bad, I just step out and kill a few people.” Tämä on alkutekstillekin tuttua. Lou tunnustaa Smithille taudinkuvakseen paranoidisen skitsofrenian, mitä romaanissa ei tapahdu. Siellä Ford päättelee taudinkuvan itselleen ja suoraan yleisölleen. Lopulta ärsytetyn Loun esi-ideologinen kieli ajaa Smithin talosta, mielenterveydellisen analyysin osoittautuessa liian vaikeaksi niellä. Kuten Lopez-kohtausta, tätäkin purkausta Kennedy pehmentää jatkamalla narratiivia suoraan sankarin psykoosiin *eyeline*-otolla ja päänsisäisillä äänillä.

Mistä johtuu sankarin varmuus ja julmuus tässä kohdin? Elokuva ei tarjoa loogista vastausta. Romaanista käy selväksi, että Lou tunnustaa tohtorin ja muistaa tämän menneisyyden, eli metatietoa tämän historiasta tulee julki. Tästä lähtökohdasta hän näyttäytyy kertojalle vapaaehtoisesti *jatkuvasti kastroituvana* (Žižek 2005, 187) epäsiikionä, jonka symbolinen on jo useammin sylkäissyt ulos

suustaan. Hän on menettänyt lääkärilupansa tapettuaan puolen tusinaa ihmistä, ja uudelleen virkansa poliisivoimissa syytettyään väärää epäiltyjä (rikkaita). Smith on näin Loulle halveksittava esimerkki neurootikosta, joka epäonnistuttuaankin hakee raivoisasti uudestaan uutta paikkaa symbolisessa ei-missään, eli pystyy *halujensa siirtoon tulevaisuuteen*. Tämä on kertojalle tunnistamatonta psykologista aluetta. Pahin on kuitenkin vasta tulossa. Romaanissa Loun verbaalinen löylytys alkaa vasta sen jälkeen, kun hän päättelee tohtorin työskentelevän mielisairaalaan, symbolisesta lopullisesti erkaantuneiden, psykoottisten viattomien parissa. Symmetria Loun omaan positioon käy tällä tasolla ilmeiseksi. Tämä kaikki jää Kennedyltä pois. Koska parodinenkin tunnustus näyttää naulaavan Loun syyllisyyden, ollaan valmiita siirtymään loppuhuipennukseen, Joycen paluuseen.

4.2.2 Anatomy of the scene

Käsittelin yllä sankarin suhdetta symbolisen miehiin. Entäpä naiset? Perehdyn seuraavaksi Joyce Lakelandin sekä kertojan kantanäkyyn. Jätän Amyn pois ilmeisestä syystä: Hänet on hyveellistetty, ylevöitetty alkutekstille tunnistamattomaksi aineettomaksi subjektiksi, joka liikkuu jossain mielihyväperiaatteen tuolla puolen (Žižek 2005, 275). Lähestynkin tarkemmin Kennedyn kolmatta avainkohtausta, Loun ja Joycen ensimmäistä tapaamista (mt. 0:25–0:33). Kohtaus alkaa Maplesin tehtävänannolla, Loun istuessa autossa virnistellen ja sikaria poltellen. Super-egoistinen varmuus aktivoituu. Saapuminen Joycen talolle tapahtuu auditiivisella tehostuksella. Koira haukkuu, vaimea kantrimusiikki kantautuu Joycen talosta, muuten on hiljaista. Katsoja aistii kohtauksen merkityksellisyyden. Loun avatessa ulko-oven visuaalinen kerronta löytää makuuhuoneeseen vievästä sisäoven aukosta (70-luvulle tyypilliset) riippuvat ja värikkäät lasihelykoristeet. Kamera löytää Loun ulko-ovelta ja kohtauksen edetessä katsoja ymmärtää, että fokalisaatio on Joycen. Halvat keinotekoiset lasihelyt katalyytteinä erottavat sankarin kohtalokkaasta *femme fatalesta*. Kohtaus voidaan nähdä *mise-en-scène* -vastineena romaani-Loun äänelle vaaran vaikutelmista ja ennustuksista Joycen tuhovoimasta.

Joyce lakkaa varpaankynsiään (uusi katalyytti) ja dialogi rytmittyy hitaaksi Joycen vaatiessa: ”Blow” (varpaita). Loun alistuessa Joyce jatkaa: ”Kiss” (varpaita). Lakatut varpaankynnet tahroina symboloivat luennassani pakkoneurootikon mahdollisuutta päästä koskaan pakoon *surplus*-nautintonsa ahdistavuudesta. Hän ei voi luovuttaa pois intohimoaan (Žižek 1995, 64). Joycen nautinnollinen ilme on elokuvallinen vastine objektin tarjoamalle odotetulle pääsulle kiellettyyn, heikumalliseen *jouissanceen*. Lou on tässä Joycelle, sillä tässä näkökulma on selvästi hänen, ”hidden treasure”, joka saa kysymään onko Loussa objektina jotain *enemmän* kuin pelkkä hän (itse) (Pyrhönen 1994, 52). Loun samuus korostaa tämän *outoutta* Joycen tunnistaessa tämän radikaalin toiseuden myös itsessään. Tavallinen subjekti-subjekti-positio estää ymmärtämästä itseään. Tarvitaankin

erityinen *Master*, joka pystyy siihen (Žižek 1995, 65). Joycelta Loulle siirtyvä kynsilakkapullo symbolisoi sanatonta sopimusta, jolloin sankarista subjektina tulee Joycen (fantasia)objekti (Žižek 2005, 268). Lou nostaa kynsilakkapullon pöydälle kuin symbolina itsestään materialisoituneena *object petit a*: na, subjektin korvautuneesta *halun* kohteesta (*lost object-cause of desire*), joka sisältää samalla jotain reaalista mikä ei voi tulla artikulaation piiriin. *Object petit a* onkin usein elokuvallisessa kerronnassa formaali, tavallinen ja jokapäiväinen objekti, jonka merkitys ei avaudu objektiivisella katseella (Žižek 1995, 12). Sen kierto mahdollistaa tässä subjektien välisen hiljaisen fantasianarratiivin, eli se saa intohimon (*desire*) liikkeeseen symbolisessa. Fantasia kuitenkin peittää myös väylän reaalisen kauheaan rekisteriin, ollen sen nautinnan este. Tässä mielessä fantasia pirstoutuu kohtauksen edetessä väkivaltaisempaan suuntaan. Liiallisen nautinnon paradoksaalisuus merkitsee oppositioita. Kohtauksen alun ”normaali” seksuaalinen mielihyvä tulee muuttumaan inhottavuudeksi, vetovoima kidutukseksi ja nöyryytykseksi (Žižek 1995, 12).

Kerronta siirtyy tästä nopeasti kirjalliseen uskollisuuteen Joycen aselupatematiikassa. Kennedy pomppiikin relevantin tunnetun ja uutta luovan (kynsilakkaepisodi) artikulaation välillä. Joycen kielen sävy pysyy romaania raaempana. *Femme fatalea* halutaan alleviivata voimalla. Romaanissa Joycen huomio Lousta kuuluu: “The nicest looking guy I ever saw and you turn out to be a lousy snooping copper” (KIM, 10). Elokuvasa kuva raaistuu: “Nicest ass around happens to be pigtail!” Thompsonin Amyssa ja Joycessa on paljon samaa minkä kertoja usein toteakin. Tärkein erottava tekijä on pakkoneurootikko Joycen pääsy *surplus*-nautinnon ytimeen. Kennedyn Amy ja Joyce ovat valovuosien päässä toisistaan. Loun pehmeä ääni vain myötäilee, kun ensimmäisen tapaamisen kerronnallisessa keskiössä on Joyce. Vastustelevuudesta ei voi puhua. Vasta Joycen läimäys herättää Loun ja kamera tavoittaa *close-upin* tämän silmistä. Seuraa jälleen psykoottinen reaktio, joka johtaa takaumapätkään kantanäystä: Äiti lyö pikku-Louta. Lou läimäyttää viisi kertaa Joycea ja isä-takauma päättää toiminnan (isä *mykkänä* tuijottajana). Lou tuijottaa isä-näkyään suu auki. Lou pyytelee anteeksi kevyehköjä läimäytyksiään ja Joyce palaa kirjalliseen uskollisuuteen: ”Don’t be sorry.”

Tilanne johtaa ilmeisen raakaan ja kertojan viettiä tukevaan seksiin. Tämän jälkeen visuaalinen kerronta korostaa Joycen vaarallisuutta ja myrkyllisyyttä erinomaisella *mise-en-scènellä*. Joycen fyysinen olemus (loistava Susan Tyrrell) on thompsonilaista mielikuvaa häijympi omien nyt romaanin groteskin vartalon funktiota. Valoilla Joycen iho vastakohtaistuu aiemman ja luonnollisemman, seksiä edeltäneen ”terveen” ihon kanssa. Sankari on lopullisesti loukussa. Tuhovoimaisen objektin myrkyllisen vihreä iho ja korostetun neuroottiset, vääntelehtivät ja pakkoliikkeiset ilmeet korostavat Joycen valmiutta rajattomaan pahuuteen. Anteeksiannosta ei enää puhuta. Joyce pitää Louta otteessaan tiedolla, joka tekee tästä vastustamattoman Joycen silmissä,

mutta jota symbolinen järjestys pitää tuomittavana: Sankarin kontrolloimattomalla väkivallalla. Tässä visuaalinen tyyli, liioitteleva *mise-en-scène*, toimii samalla kerronnallisena enteenä. Joycen läsnäolossa on painostavaa materiaalisuutta, hän on mahdottoman nautinnon ruumiillistuma. Joyce on Loulle täyttynyt lupaus *surplus*-nautinnosta, eli hänestä on tullut kuolettava symbolisen asemoinnin haastaja (Žižek 1995, 63).

Kennedyn poistojen artikulaatio pakottaa uusimaan Loun traumaattisen kantanäynkin, tekstin syvätason myytin. Sitä on yksinkertaistettu ja sidottu tiukemmin perinteiseen oidipaaliseen kolmioasetelmaan isä-äiti-poika. Isä ja äiti ovat toimineet opettajina, äiti psykologian ja isä matematiikan. Lousta toivottiin lakimestä, joten kertoja toteaa aiheuttaneen heille pettymyksen. Kun Helene on poistettu, äidistä tulee syypää Loun naisongelmiin. Kennedy tekee äidin masokistisen viettelevyyden selväksi. Romaanille päinvastaisena tämä traumaattinen primitiivinen kohtaaminen paljastetaan asteittain kerronnan todistaessa, ettei Lou muista kaikkea elokuvan alussa. *Voice-over* informoikin katsojaa epäselvästä historiasta: "If I can remember" (mt. 0:01). Kennedy haluaa siis säilyttävää *aphanisista*, vaikkei sille loogista tarvetta olisikaan. Trillerimäinen (psykologinen trilleri subgenrenä?) ote jännitystä ylläpitävän voimana voi selittää motiivia, *aphanisiksen* psykologisemman pohjan puuttuessa.

Hallusinaatiokohtaukset Loun fokalisaatioina paljastavat asteittain traumaattisen kantanäyn. Romaanissahan Loun muistiin palautuu koko maailma löydetyn valokuvan välityksellä, hallusinaatiota se ei ole. Kennedyn kerronnallinen moodi onkin *fantasmagorinen*, jolloin nopeat vaihtelut realismiin ja hallusinaatio-tilojen välillä aktualisoituivat. Muutokset visuaalisessa kerronnassa, valoissa ja väreissä kertovat kuvitellun ja reaalisen sekoittumisista. Hallusinaatiokohtaukset ovat samalla elokuvakerronnallisia motiiviottoja (Verstraten 2009, 111), Fordin oireilua selittäviä kohtauksia. Ne ovat selitysvoimaisia esimerkkejä yksinkertaistetuista tilanteista, jossa se mikä suljetaan pois symbolisessa, palaa oireena reaalisessa (Žižek 2005, 109). Hallusinaatioiden visuaalista kerrontaa määrittävät aina yöllisyys ja ukkosmaisena vilkkuvat valot ja auraalisena äidin kuiskaavat äänet sekä molempia hyödyntävä tippuva vesihana. Toisinaan naapurin seksuaalisten aktien tirkistely sälekaihtimien välistä toimii pääsynä tai yhdistyy vanhan kantanäyn tunnelmaan. *Moment-to-moment* -kerronta huipentaa paljastuneen kantanäyn. Auditivisena johdatuksena tähän kerronta käyttää ajalleen tyypillistä sokerisen sordinotrumpetin teemaa. Ennen Joycen paluuta sankari on näkevinään tirkistelyaktissa naapurien sijaan itsensä ja äitinsä. Visiossaan sankari suutelee äitiään. Hän sulkee lopullisesti kaihtimet (mt. 1:33). Hän ei ole valmis hyväksymään menneisyyttään, kohtaamaan reaalista, joten torjuttu pysyy torjuttuna. Amy-tapon päättävät sanat vahvistavat tämän: "It's never gonna be allright."

Täydellistyneessä kantanäyssä (mt. 1:06) Lou yllättää äidin ja vieraan miehen vuoteesta kieriskelemässä. Primitiivisessä kohtauksessa tappelu yhtyy rakasteluun freudilaisen esimerkillisellä tavalla: Äiti lyö poikaa, vieras mies karkaa ja isä tulee huoneeseen (?). Isä tulee, ei pysty läksyttämään äitiä, vaan lyö Louta. Äiti varastaa siis romaanin Helenen masokistisia ja itsevarmoja piirteitä. Isä ei pysty tyydyttämään äidin poikkeavia haluja ja aktivoituu näin hallusinaatioissa aina mykkänä, romaani-Danieliakin voimattomampana tarkkailijana. Mutta adaptoituneena hän jää sellaiseksi, superegoistista perverssin varmuuden kiertoa ei tapahdu. Näin säädytön kantaisä ei aktivoidu elokuvallisessa kerronnassa millään tavoin. Tästä juontuu myös kerronnan syvätason psykologinen ristiriita Loun muistamattomuuden kanssa. Loun oireilua ja sairautta teon akteina määrittää Kennedyllä sankarin puuskittainen psykoottisuus, jota ei romaanista löydy. Sankarin kielellistä oudoksuttavuutta pyritään vähentämään sitomalla se osaksi symbolista järjestystä (symbolisen aksentit ja sävyt) ja tekoja selittämään diagnosoimalla ne psykoosin aiheuttamiksi. Näin sankarin ulkoinen käytös on aina valmiiksi selitetty. Reaalisen mysteerille ei anneta tilaa. Romaanissa symbolisen takana ilkkuvan säädytön kantaisä määrittää Lou Fordia ensinnäkin tämän muistamattomuudella, ja toiseksi antaen tälle superegoistista voimaa vastustaa symbolis-imaginaarisessa seikkailevien neurootikkojen vaateita ja odotuksia. Nämä jäävät Kennedyltä pois jättäen sankarin vain psykoottisten kohtauksien riepottamaksi traagiseksi hahmoksi.

Ylipäätään Kennedyn analogia, melkeinpä dekompositio, käy alkutekstin raiskanneena esimerkkinä aikansa tuotteesta. Se sai Politon Thompson-biografiassa kirjailijan pudistelemaan päätään. Sen suurimpana puutteena oman työni lähtökohdista käsin on sen kyvyttömyys vastakohtaistaa psykologisen uskottavasti ja pysyvästi sankari häntä piirittävien voimien kanssa.

4.3 Winterbottomin transformaatio

4.3.1 Alkunäyn/primitiivisen kohtauksen merkityksellisyydestä

Vertailen aluksi kantanäkyjen erilaisia painotuksia romaanin ja elokuvien välillä. Winterbottomin Kennedyä transformatiivisempi (johtavat funktiot mukaan melkein sellaisenaan) adaptaatio-ote aiheuttaa sen, että sankarin luonne jää ainakin pinnallisesti monitulkinnallisemmaksi. Sitä ei yritetä ymmärtää alkunäyssäkään tyhjentyvästi, selittää kuoliaaksi. Winterbottom pysyykin kirjallisessa kantanäyssä uskollisemmin. Helene on mukana ja samalla säädytön kantaisä aktualisoituu. Lou löytää Raamatun välistä valokuvia Helenestä (Winterbottom 2010, 0:51) ja kuvat vapauttavat torjutut muistot. Auraalinen kerronta käyttää klassista oopperamusiikkiteemaa (Caruson *Una furtiva Lagrima* toistuu ylellisenä katalyyttinä) alleviivaamassa trauman ajattomuutta sekä reaalisen mahdottomaan ytimeen suuntautuneen aktin epäonnistunutta, uudelleen muotoutunutta

integroitumista (Žižek 1992, 78). Lou polttaakin kuvan ahdistuneena (*noirin* tulimotiivi). Menneisyyden käsittely kuitenkin jatkuu kuten alkutekstissä ja toisin kuin Kennedyllä. Winterbottomin trauma-takaumat eivät selvästikään ole hallusinoiteja, vaan tarkkoja kuvallisia esiin syöksyjä kertojan vapautuneesta alitajunnasta. Artikulaatio seuraa Thompsonia.

On huomattava, että romaanissa kaksi erityyppistä kantanäkyä seuraa toisiaan. Ensimmäinen on lyhyt, iskevä ja paljastaa verhotusti isän säädyttömyyden ja mitään piilottamatta Helenen viettelevyyden: ”But you’ll like it, darling. All the big boys do it” (KIM, 99). Tämä on alkusoitto pidemmälle takaumalle, joka luennassani onkin varsinainen primitiivinen kohtaaminen. Siinä isän ja Helenen riitely sekoittuu nuoren sankarin näkökulmasta seksuaalisuuden, häpeän ja syyllisyyden vyyhtiin. Juuri tässä isän *voimattomuus* nais-aggression edessä tulee ilmeiseksi: ”I...please, Helene.” Daniel selviääkin tilanteesta vain sosiaalisen asemansa avulla. Romaanissa nämä näyt siis seuraavat ja täydentävät toisiaan. Ensimmäisen kohdistuu säädyttömän kantaisän fyysisen (*body*) nautinnon (*jouissance*) tavoitteluun ja omalakisuuuteen, ja toinen (*mind*) voittamattoman isän voimattomuuteen haavoitetun nais-aggression edessä (Pyrhönen 1999, 199).

Winterbottomin kerronta jättää jälkimmäinen (*mind*) takauman pois ja laajentaa ensimmäistä sen väläyksenomaisuudesta. Romaanin ”all the big boys do it”, kääntyy nyt Helenen näyttäessä mustelmiaan muotoon ”Look what your father did, do you want to do it too?”(mt. 0:51). Alkunäkynä on nyt siis Helenen pikku-Loun viettely, ei romaanin Danielin ja Helenen riita, jonka tarjoamasta informaatiosta juontuivat isän tuomitsevuus ja kertojan ikuinen häpeä ja syyllisyys. Romaanin itsetietoisien kertojan alleviivaamina piirteinä ne (*voice-over* löytää kyllä kertojan pelon) jäävätkin nyt pääasiallisesti muiden kerronnallisten tekniikoiden ja toimijoiden varaan. Säädytön kantaisä vaikuttaa siis epäsuorasti kerronnassa, vaikkei Daniel esiinny kertaakaan visuaalisesti tai auraalisesti. Hän jää haamumaiseksi objektiksi, jolla on selkeä funktio kerronnan syvätasolla. Winterbottomilta puuttuu kokonaan voimattoman tarkkailijan isä-positio, joka siis Kennedyllä painottui. Kaikki alleviivaa isän yliveritaisuutta, ja siten sankarin tarvetta vapautua tämän kuristavasta otteesta. Alkutekstin sankarin poikkeavan aseman kattavasti selittävää tasapainoa ei siis löydetä täälläkään. Isän auktoriteetti ja ankaruus sankarin normaalin kastroitiopelon synnyttäjinä sekä isän heikkous, toimintakyvyttömyys suhteessa Heleneen (imaginaariseen fallokseen) jää molemmissa adaptaatioissa saavuttamatta. Sankarin tilaahan alkutekstin valossa selittää juuri näiden kahden yhdistämisen mahdottomuudesta aiheutunut repeämä, joka selittää psykoosimaisia reaalisen purkautumia ja ulkoisen ja sisäisen maailmojen ristiriitoja. Näin Winterbottomkaan ei pysty selittämään perverssin subjektiposition syntyä ja olemusta kirjallisen esikuvansa tarkkuudella. Ehkäpä hän ei sitä halunnut tavoitellakaan, vaan yksinkertaistaa sankarin psykologiaa.

Ymmärrän Winterbottomin työn kommentaariksi Kennedylle, kuin kritiikkinä ”uskottomalle” edeltäjälleen. Tarinan muodostumisen tasoon ei olekaan juuri puututtu. Kaikki johtavat funktiot (lukuun ottamatta poistettua Tri Smith-episodia) on siirretty joko sellaisinaan tai vähäisin muutoksin. Tapahtumien järjestystä ja kronologiaa on toki muutettu juonen loogisen kokonaisuuden saavuttamiseksi. Aika ja paikka ovat alkutekstin mukaisia, mikä helpottaa neuroottisen yhteisön homologisen painostavuuden ymmärtämistä. Kerronta alkaa suoraan Maplesin Joyce-tehtävänannolla, joten kennedyläisen kerronnan psykologisen tyhjäkäynnin vaara eliminoiduu. Joyce-teema onkin ymmärrettävä valinta, onhan Joycen merkitys niin ratkaiseva toiminnan motivoijana kerronnan karkeammalla tasolla (Loun kostomotiivi), sekä varsinkin tekstin syvätasolla. Kyseessä on *femme fatale*, sankarin *noirilainen hamartia*, *aphanisiksen* hälventäjä ja säädyttömän kantaisän syrjäyttäjä. Samoin muut keskeiset hahmot Thompsonin henkilögalleriasta ovat mukana. Rothman (osuva Elias Koteas) on läsnä viettäen useita pitkiä kohtauksia Loun seurassa ja tuoden Mike Dean -tematiikan ja Loun syyllisyysproblematiikan mukaan. Rothman vihjaileekin toistuvasti Loulle tietävänsä totuuden tästä. ”He trusted you, he was your friend!” (mt. 1:07), eli Rothman tietää tässä Loun tappaneen Johnnien. Samalla tämä on esimerkki Winterbottomin hienovaraisesta yhteisöllisestä auditiivisesta fokalisaatiosta kielellisten koodistojen uudelleen artikuloinnissa. Rothmanin moraalinen tuomitsevuus puuttuu romaanikohtauksesta. Puheen sävy on toinen. Rothman onkin kertojan *oletetun* omantunnon, häpeän ja syyllisyyden ääni. Rothmanin rooliin kuuluu myös metatiedon esittäminen sankarin taustasta, menneisyydestä. Näitä ovat muun muassa äidin kuolema ja Mike Deanin uhrautuminen. Sankarin menneisyyden vaaran hetket selkiytyvät tätä kautta. Ensimmäinen tapaaminen Rothmanin kanssa johtaakin takaumaan pikkutyön pahoinpitelystä (mt. 0:15). Kertojan paranoia ja elegisen kerronnan suojan synty nais-aggressiota vastaan merkityksellistyvät. Loun vaimea, miltei alistunut vastustus (Casey Afflectin äänen jatkuva *nariseva* sävy) symbolisen tunnistettavuudelle ilmeneekin täällä, kun taas Hendricks saa näyttävämmän älyllisperäisen vastustuksen (kuitenkin täysin ilman romaanin profanoivaa sävyä). Hendricks (ei vakuuttava Simon Baker; liian kiiltokuvamainen *mise-en-scène*, ei kranaatinsirpaletta) ilmentääkin jopa alkutekstiä vahvemmin kovaksi keitetyn salapoliisifiktio klassista ja monimutkaista etsivä-rikollinen- suhdetta, sillä tämän muu toiminta symbolisessa (metatieto sotasankaruudesta) karsiutuu. Bob Maples on yhtä traaginen hahmo kuin romaanissa. Hänen tragediansa on edelleen pervertikon naamioista lumoutuminen, fantastinen näkemys naamio-Lou Fordista. Maplesilla on helppo ideologinen vastaus kertojasta, joka todisteiden kasaantuessakin peittää johdonmukaisuuden puutteen (Žižek 2012, 0:33): ”I know who you are, know you backwards and forwards” (mt. 0:44). Fantasian (joka antaa konsistenssin todellisuudelle) murentuessa Maplesille ei jää nytkään mitään mihin uskoa, takertua (Žižek 2005, 72). Chester

Conway on mukana tarinan varsinaisen roistona (kertojan näkökulmasta), kuin säädyttömän kantaisä- Danielin kaikuna. Conway on myös korostettu motiivi Joyce–Elmer-murhiin, ei niinkään kertojan Joyce-suhteen psykologia. Elmer ei ole niin ääliömäinen kuin Kennedyllä, vain surullinen hahmo isän varjossa kuten Thompsonilla. Jeff Plummer seuraa adaptoituneena uskollisemmin ja sokeammin hysteerisesti symbolisen linjaa ampuen paitsi silmää räpäyttämättä pakenevan pummin, lopulta myös Joycen (!) ja Loun toistensa syleilyyn (mt. 1:39).

Koska Billy Boy Walker (ulkoisen olemuksen karnevalismista riisuttu Bill Pullman) on mukana, tunnustamisen tematiikka on Kennedyä painavampaa. Dialogi seuraa lähes sellaisenaan alkutekstiä. Walkerin ja Loun yhteinen purutupakkahetki autossa luo nytkin tunnustamiselle maagisen ja otollisen onnen tilan. Walkerin ja Loun vuorovaikutusta määrittää elokuvassakin sen vapaaehtoinen arvokkuus ja ylevyys. Tunnustus on etuoikeutettua informaatiota ja itsetuntemusta (katso Brooks 2000, 102). Siinä itseys paljastuu, ei suinkaan symbolisen synnyttämä identiteetti, illusorinen Ego-Ideaali (Žižek 1992, 4). Puhdistuminen mahdollistuu tunnustamisen läpinäkyvyydessä, sisäisen ja ulkoisen maailman erottelemisen mahdottomuudessa. Vastustelulta putoaa pohja. Thompsonia seuratessaan Winterbottomkin ymmärtää, että totuus on täynnä kompleksisuutta, joten sitä ei voi kertoa kokonaan. Totuuden prosessointi on indikaatiivista, viittaavaa. Psykkisiä totuuksia voidaan löytää, ei koskaan materiaalisia. Loun hymyily (mt. 1:33) ilmentää luottamusta Walkeriin, korvaten alkutekstin sisäisen puheen *mise-en-scènellä*. Tunnustus tapahtuu nytkin autossa. Totuuden indikaatiivisuudesta viestittävät Loun epävarmuus sen edessä, mistä hän aloittaisi kertomuksensa, sekä vaihtuvien maisemien symboloimat totuuden liukuvat määreet. Merkitsijä ja merkitys ovat liukuvia suhteessa toisiinsa. Merkitykset muuttuvat, totuus on prosessuaalista.

Molemmat ohjaajat ovat vähentäneet ja osin muokanneet dialogia, Kennedy systemaattisemmin ja Winterbottom kevyemmin. Winterbottomkin on karsinut sankarin kielen pahinta poleemisuutta sekä perverssiä mustaa huumoria. Se on sääli, sillä muutettu elokuvallinen kielikoodisto vähentää sankarin ja sosiaalisen toimintaympäristön välistä kitkaa. Reaalisen pehmennetty puhe ei nytkään hämmennä puhuteltavia objekteja mentaalisisina tyrnäysiskuina, vaikka kohtaukset seuraavat alkutekstiä. Pummi saakin ainoana täyslaidallisen Loun reaalisen terrorista niin verbaalisella kuin fyysisellä tasolla. Kristusmainen stigma jää sikarista tämän kämmeneen (mt. 0:10), *surplus-*nautinnon siirtyvänä tahrana. Pummi saa tartunnan sankarin superegoistisesta voimasta, yliminällisyydestä. Sen sokea seuraaminen, *yliminän ääneksi muuttuminen*, johtaa aina yksilön tuhoutumiseen (Žižek 2012, 1:20). Tämä on samalla kerronnallinen esimerkki tilanteesta, jossa Winterbottomin ei tarvitse katalyyttienkään tasolla artikuloida mitään uutta. Hän vain seuraa alkutekstiä saaden adaptaationsa vaikuttamaan monitasoiselta.

4.3.2 Winterbottomin kohtalokkaat naiset

Joycea (liian *posh* Jessica Alba) Winterbottom ei lähesty yhtä luovasti kuin Kennedy poikkeavalla, ylellisellä ja yksityiskohtaisella *mise-en-scenellä*. Ensimmäinen tapaaminen Joycen kanssa paljastaa kuitenkin, kuinka adaptaatiossa suhtaudutaan sankarin fyysiseen terroriin. Se näytetään kaunistelematta. Nyt kyse ei ole muutamasta tahattomasta läpsäisystä, vaan kamera tulee Joycen iholle, suoraan lyöntien ruhjeille. Joyce-murhaa (mt. 0:25), sillä nyt se on suunniteltu, määrittää miltei hiljaisuus. Vain vaimea jousimusiikki säestää Loun iskuja. Kun symbolisen merkitykset ylittyvät, kun sanat eivät riitä, kohtaamme hiljaisuuden (Žižek 1992, 170). Tämä onkin oiva kerronnallinen johdanto sankarin reaalisen käytökseen. Amyn murha (mt. 1:16) jatkaa samalla elokuvallisella koodistolla. Lou vain lukee lehteä hiljaisuudessa, kun kuoleva Amy korisee lattialla. Joyce-kohtauksen reaalinen painostavuus näyttää tosin olleen ohjaajallekin liikaa. Hän on lisännyt siihen omaa dialogia. Näin Joyce-murhaa määrittää kuvan ja sanan psykologinen ristiriitaisuus. Äärimmäinen terrori, reaalisen mykkä ja suora väkivalta, jonka katsoja joutuu kohtaamaan ilman helpottavia etäännyttämistekniikoita, kohtaa Loun oudon rakkaussubjekti-puheen. Siinä sankari vakuuttaa rakastavansa Joycea ja huokailee tälle pieksennän olevan melkein ohi. Alkutekstille vieraan puheen merkitys ei avaudu helposti. Ovatko uudet repliikit tehty yritykseksi selittää tai inhimillistaa sankarin psykoottisuuden selittämättömyyttä? Vai monimutkaistaa tämän luonnetta? Joyce-suhteen muuntuneesta psykologiasta kertovat jo aiemmin hidastetut, seksuaalisuuden leikkisyyttä alleviivaavat, jopa rakkauden iloista aistillisuutta korostavat kohtaukset ja takaumat (mt. 0:17) (kylläkin kun objekti on jo *mahdoton*). Alkutekstin kertojan *jouissancen* ilmeinen ahdistavuus jääkin sekä Kennedyltä että Winterbottomilta tavoittamatta. Ahdistusta ei aiheuta halun kohteen puuttuminen vaan se, kun kertoja päätyy *liian lähelle* tätä kuolettavaa objektia tuoden reaalisen traumaattisen läsnäolon materialisoituneeksi (Žižek 1992, 23 ja 1995, 6). Jäljelle jää pois pääsemätön ja pakonomainen *drive*-pohjainen toisto ahdistavuudessaan yrityksenä herätellä ei-toivottu reaalisen nautinto symbolisessa, tuoda se sen piiriin.

Kennedy ei toistoa pyrkinyt alleviivaamaan, Winterbottomilla se sentään tulee artikuloiduksi. Se visualisoituu ristikkäisillä leikkauksilla kertojan toistuvasta autolla-ajosta Chester Conway- kyltin ohi (kuin ilkkuen symbolisen isän-nimen laille) sekä intensiivisestä viettipohjaisesta seksuaalisuudesta Joycen kanssa (mt. 0:07). Musiikillinenkaan kerronta ei alleviivaa kohtausten ahdistavuutta, vaan kepeä kantri säestää kertojan odysseiaa. *Voice-over* sentään tukee tilanteen ongelmallisuutta Loun vakuutella, ettei vielä ole myöhäistä lopettaa.

Winterbottomin artikulaatio ei pysty täysin löytämään alkutekstin asetelmaa, jossa Joyce pakkoneurootikkona aiheuttaa kertojalle liikaa nautintoa ja Amy hysteerikkona liian vähän (Žižek

2005, 260). Joycen vaikutus Amyn ja Loun seksuaalisuuteen tehdään kuitenkin selväksi. Viettipohjaisen seksuaalisuuden laajentuessa Amykin yrittää sopeuttaa itsensä Loun oletettuun, muuttuneeseen haluun. Suhteessa oletettuun toiseen samanlaiseen naiset muistuttavatkin nyt toisiaan, jonka Loun *voice-over* toteaaakin (mt. 1:13). Tässä kirjallisuus toteutuukin. Visuaalinen kerronta löytää loogisesti seksuaalisten pahoinpitelyjen alkusyyyn aina Helenestä, vaikkei *voice-over* sitä yhtä perusteellisesti luotaakaan kuin romaanin sisäinen puhe.

Entäpä Amy? Jos Winterbottomin Joyce häviää Kennedyn luomukselle inhottavuudessa, Amy muuntuu puolestaan tunnistettavampaan suuntaan. Amyn koodisto, kieli ja temperamentti ovat hyvin alkutekstimäiset. Kennedyn Amy oli tunnistamattomaksi ylevöitetty objekti, *das Ding*, joka näytti ottavan jopa sankarin pyhän kielletyn *jouissance*n paikan (Žižek 2005, 266–268).

Romaanissa kertojan imaginaariset aktit naisten kanssa ilmensivät aina teeskentelyä, perverssiä showta ja valheellista performanssia (Žižek 1992, 61). Amya pehmennetään nytkin hieman. Hän ei näyttäydy yhtä ilkeänä pelurina kuin romaanissa (muuttunut yksilöllisyys, autenttisuus merkitsijöinä). Tähän vaikuttaa se, että Winterbottom sivuuttaa Amya oleellisesti määrittävän johtavan kerronnan funktion, raskauskiristyskeskustelun repertuaaristaan. Toisaalta Loun uskottomuusepäilyjä ei sievistellä Kennedyn tapaan vieraan parfyymien tuoksulla (mt. 0:35). Winterbottomin Amy on edelleen kertojalle pantti symboliselle suhteelle. Tämä myös siksi, että säädytön kantaisä aktualisoituu.

4.3.3 Kolme kerronnan funktiota kertojan erityisyyttä alleviivaamassa

Winterbottomin ongelmaksi muodostuu se, kuinka hän saa artikulaatioonsa ilmavuutta ja persoonallisuutta. Romaanin avainkohtausten sokea seuraaminen uhkaa näet kaventaa kerronnan muita mahdollisuuksia *vertikaalisella* tasolla. Kun johtavat funktiot ylikuormittuvat ja tutut tapahtumat seuraavat toisiaan, Winterbottomin transposition tulisi löytää oivaltavuutta kerronnan hienojakoisemmalla tasolta katalyyteistä, merkitsijöistä sekä koodistosta. Näitä saa kuitenkin etsiä ja elokuva jättää romaanin lukeneelle kumman neutraalin olon. Huomioin kuitenkin kolme lähestymistapaa, jotka elokuvallisessa kerronnassa alleviivaavat sankarin erityisyyttä ja hänen etäisyyttänsä neurootikoista. Elokuvalliseen atmosfääriin näillä on merkitystä.

Ensimmäisenä *voice-overin* Kennedyä syvällisempi käyttö. Vaikka Winterbottom ei Kennedyn tapaan ylilyövään visuaaliseen tyylyttelyyn sorrukaan, sankarin kirjallinen *sisäisen puheen häiritsevyys* siirtyy voimakkaammin kerrontaan. *Voice-overin* käyttö ja sitä kautta 1.persoonan kerronnan luonne poikkeaa siis Kennedystä. Hänellä sen käyttöä määritti ajoittaisuus, joko dialogia täydentävinä kommentteina tai siirtymien selkiyttäjinä. Se toimi siis narratiivisena välineenä.

Winterbottomilla se on tiukemmin 1. persoonan kerrontaan suoraan liittyvää ja jatkuvampaa. Näin Loun tietoisuus on pysyvämmän keskiössä, vaikka subjektiivista kameraa ei suositakaan. Hän on aina mukana kohtauksissa niiden keskeisenä refleктоijana. Kennedyn juoni-dominantti, vaikka siinäkin ilmeni loogisia puutteita, vaihtuu selvemmin henkilöä painottavaksi kerronnaksi. *Voice-overin* häiritsevyys viestittää myös kertojan poissaolosta symbolisesta, ja syvä ymmärrys elämän luonteesta on aina symboliselle järjestykselle vieras. Näin Loun kerronnan alkutekstin implisiitti metafyyminen elementti tulee huomaamatta vahvemmin mukaan, samoin kuin aiemmin mainittu *loophole*-diskursiivisuus.

Toiseksi auralinen kerronta, erityisesti musiikillinen hyödyntäminen on tärkeässä asemassa subjektipositioiden vastakohtaistamisessa. Donizettin *Una furtiva Lagrima* Caruson tulkintana kohtaa Little Willie Johnin *Feverin* ja Eddy Arnoldin *Shame on You*:n. Ekstra- ja intradiegeettinen musiikki vaihtelevat, mutta niiden teemat ja moodi pysyvät muuttumattomina. Auralinen atmosfääri, *being*, jakautuu klassisen moodiin, joka näyttää kertojan *ajattomassa dimensiossaan*, trauman pysyvyyden ulottuvuudessa tai toiston ahdistavuudessa (Žižek 2005, 198). *Voice-overin* tapaan se määrittää kertojan separaatiota symbolisen rekisterin pinnallisuudesta. Klassinen moodi elokuvassa näyttäytyykin osana reaalisen uskonnollista kontekstia. Se on kuin sankarin yksilöllistä rukousta käsittämättömän äärellä: ”I could ask for nothing more, nothing more, Yes I could die! Yes I could die of love!”. *Lagriman* lyriikat ovat kertojan pään sisäisten tunnelmien fokalisaatiota, kun ”normaali” kerronta ei tunnu riittävän. Alkutekstin kertojan yksikön toisen persoonan käyttö romaanin toiseksi viimeisessä luvussa, kun Lou odottaa talossaan täysin itsestään vieraantuneena Joycen paluuta, artikuloituu *Lagriman* oman kuoleman välttämättömyyttä alleviivaaviksi lyriikoiksi. Rakkaus oireeseen tulee peittoamaan viheliäisen yksilöllisen elämän kierron korruption.

Tälle vastakohtainen moodi, 50-luvun kantrivaikutteinen pop, rockabilly ja ajankohtansa iskelmällisyys, kertoo puolestaan neurootikkojen maailman ajallisuudesta ja muuttuvuudesta. Ne kertovat päättymättömästä etsimisestä halujen täyttymättömyyden kontekstissa. Niiden lyriikat kertovat rakkauksien, petosten ja intohimojen ikuisesta kierrosta, kun niiden visioissa *kertojien ongelmista tulee aina muiden ongelmia* (Kurki 2004a, 107). Neurootikko tunnistaa neurootikon painajaisen. Tähän kuvaan Lou ei samaistu, vaan pystyy ottamaan siihen ironista etäisyyttä. Lou laulaa Bob Maplesin kanssa autossa *Shame on You*:a (mt. 1:15) ennen Amy-murhaa. Laulun kertojan rakas on vienyt tältä sydämen, auton, rahat, valehdellut ja vehdannut muiden kanssa. Mutta kuitenkin laulun minä pystyy ottamaan ironista etäisyyttä: ”Two can play your little game, you’ll find out who was to blame”. Fokalisaatiosta tulee samalla Fordin. *Shame on You*:n näennäinen kepeys ja kertojan tuska imaginaarisen samaistumispelin painajaismaisessa aggressiivisuudessa,

jatkuu suoraan Amy-murhan hiljaiseen painostavuuteen. Tämä on oiva tehokeino, kahden eri rekisterin häkellyttävä vedenjakaja. Tämä musiikillinen sävy liittyy myös takaumiin, jossa Lou viettää Joycen kanssa iloisen eroottisuuden parissa. Kritisoin jo aiemmin *jouissance*n toiston ahdistavuuden puuttumista näistä kohtauksista. Voisiko auditiivi sitten korostaa tässä sankarin ulkopuolisuutta, ironista etäisyyttä? Artikulaatio ei anna yksiselitteistä vastausta, vaan jättää kertojan virnistelemään ja pelleilemään Joycen kanssa vuoteeseen

Kuvan ja äänen ristiriitaan viittaa kohtaus, jossa Lou ajaa puukko kädessään pummiä takaa (mt. 1:19). Romaanissa kohtaus saa alkunsa, kun pummi löytää murhatun Amyn keittiöstä. Loun näkökulmasta tämä reagoi ”hassusti”. Groteski, tällä kertaa vielä elävän ruumiin poetiikka aktivoituu. Normaali järkytys näyttäytyy kertojalle ”helvetin hauskana”. Kertojan viha nouseekin vasta, kun pummi ei tajua ottaa veistä pöydältä ja tappaa ilmiselvää murhaajaa. Jälleen palataan neurootikkojen ikuiseen jähkailuun: “All he could do was beat it, just like they always did” (KIM, 176). Seuraa taka-ajo, Loun seuratessa edelleen huvittuneena karkulaisen hassuja liikkeitä. Kohtaus päättää tämän räpiköinnin Jeff Plummerin luoteihin. Adaptaatio näyttää seuraavan alkutekstiä lineaarisesti, mutta kohtauksen sävy muuntuu. Loun nauruaspektii eliminoituu jälleen kerran pois, ja pummin reaktiot estetisoidaan ymmärrettävimmiksi. Kepeä kantri-moodi ekstradiegeettisenä musiikkina ja Loun psykologian fokalisaationa soi kuin korvaten romaanikertojan perverssiä ilottelua. Loun ilmeet pysyvät tosin murhanhimoisina. Fokalisaatio onkin epäselvää, etenkin kun Lousta ei näytetä lähikuvaa. On pakko tulkita, että musiikilla on pyritty vastakohtaistamaan kertojan luonnoton tunne-elämä normaalimman kanssa. Kohtaus on sikäli merkittävä, että kertoja ajaa itseään takaa, haluten *itse* päättää oman reaalisen nautintonsa yliminällisenä leviävän tahrän. Tätä hän ei voi tietenkään tehdä, ja niin luodit tulevat nytkin tarinan symbolisen linjaa sokeimmin seuraavalta subjektilta, Jeff Plummerilta.

Jeff Plummerin rooli symbolista millään tavoin kyseenalaistamattomana subjektina näkyy elokuvassa myös tämän katseesta. Tämä erityinen katse ennen Amy kirjeen lukemista (tietää Loun syyllisyyden vaikei todisteita ole), kertoo samalla kohtauksen neuroottisen yhteisön asenteista. Romaanissa tämä episodi viestittää kertojan ulkopuolisuudesta ja yksinolon ajattomuudesta siten, että Jeff *ei* katso Louta kertaakaan ennen kirjeen lukemista.: ”I felt like I was nailed there in the doorway. I had to stand there and wait, watch his jaws move on that gum, look at him not looking at me. Never looking at me” (KIM, 182). Loun kasvavaa eristyneisyyttä reaalisen autiomaan yksinäisyydessä korostetaan alkutekstissä siis näin. Winterbottomin ratkaisu on päinvastainen. Jeffin katsoo sankaria, ja tämä katse ei ole välinpitämättömän neutraali, sillä kertoessaan Bob Maplesin itsemurhasta siitä löytyy halveksuntaa (mt. 1:22). Tämä on esimerkki persoonattomasta

(Mikkonen 2010, 326) yhteisöllisen fokalisaation käytöstä kerronnassa, johon Winterbottom palaa toistuvastikin. Ymmärrän yhteisöllisen fokalisaation tässä *arvolatautuneena*, ylipersonallisena näkökulmana sankariin. Plummerin näkökulma on tietenkin hänen, mutta se ei ole häneen sidottu. Se kertoo enemmän yhteisön asenteista. Fokalisaatio viestittääkin niistä odotuksista, joita Loun *odotetaan* ilmentävän käytöksellään symbolis-imaginaarisen puitteissa. Kyse on jälleen ”normaalin haluamisen” piirteistä, neurootikkojen normaaliin reaktioiden odotusarvoista. Ilmeet ja katseiden linjat artikuloitena aktivoituvat. Rothmanin katse etsii Lousta vihaa Conwayta kohtaan. Aryn katse hakee Lousta merkkejä tämän normaalista seksuaalisesta halusta (Aryn näkökulma yläkerrasta alakerrassa lukevaan Louhon). Elmer ihmettelee (mt. 0:20) Loun auttamishalun motiivia Joyce-suunnitelman taustalla. Bob Maplesin katse hakee vahvistusta sille illuusiolle, jota hänellä on apulaisseriffi Lou Fordista. Hendricksin katse merkkejä syyllisyyden tunteesta. Pummin katse hakee sääliä. Lou havaitaan siis monesta pisteestä, ja yhteenvetomainen tiivistys hänestä on yhteisöllistä fokalisaatiota. Tämän tiivistymän katse ei voi kuitenkaan olla läpivalaisevaa, subjektin reaalisen nautintoon porautuvaa katsetta. Se katsoo kertojaa objektiivisesta perspektiivistä, joka ei voi löytää Lou Ford-naamion taakse (Žižek 1995, 13).

Romaanin kerronta huipentaa yhteisöllisen fokalisaation käytön vankila- ja mielisairaajaksoissa, joissa Johnnien ääntä (yhteisöllinen auditiivi fokalisaationa) soitetaan (sellissä jossa Lou murhasi tämän) nauhurilta. Teksti on korostetun symbolista, eettisesti ristiriidatonta: ”Hello, you lovely people. I’m certainly having a fine time and I wish you were here. See you soon” (KIM, 199). Loun odotetaan murtuvan naiivin, kontekstistaan irrotetun symbolisen *nonsensen* edessä. Winterbottom jättää kohtauksen pois. Toinen esimerkki romaanista on visuaalista kerrontaa, jonka Winterbottom päättää jättää vakuuttavana katalyyttinä: Amy-aiheinen diashow mielisairaalassa (mt. 1:29), yöllä Loun huoneen seinälle. Kuvatkin ovat korostuneen arkisia, Stantonien kotialbumilöydöksiä Aryn valmistumisjuhlista sekä arkielämän jatkuvuuden privaateimpia hetkiä. Lyhyesti, ne ovat symbolis-imaginaarisen elämänkierron tunteikkaita merkitysijöitä. Kertojalle vieraat fokalisaationäkökulmat ovat väkivaltaisia houkutuksia saada todellinen Lou Ford, ”peto” näyttäytymään. Kertoja päätyy kuitenkin vain ironiseen nostalgiaan niiden äärellä, vaatien diojen hitaampaa näyttöfrekvenssiä. Nostalgian tunteikas puoli yhteisöllisenä fokalisaationa jää tunnistamatta.

Otan lopuksi mukaan asetelman Winterbottomin loppukohtauksesta (mt. 1:37), jossa Joyce on romaanin kronologiaa seuraten talutettu takaisin Loun taloon. Kohtaus yhdistää kaksi musiikillista moodia ja vaihtaa samalla fokalisaatio-näkökulmaa suhteessa sankariin. Lou löytää Hank Butterbyn, Jeff Plummerin, Chester Conwayn ja Howard Hendricksin huoneesta, näiden katseet. Hendricks pysyy kertojalle ikuisesti symbolisen syyttävänä äänenä, Conway tarinan todellisena

roistona, eikä Butterbylle löydy edes roolia symbolisessa, vuorosanoja (mt. 1:38). Tämä on alkutekstille uutta kerrontaa ja se ennakoi lopullisen pesäeron tekemistä symboliseen. Katseet odottavat naamio-Loun murtumista äärimmäisen ahdistavassa tilanteessa. Joycen pakkoneurootikon katse etsii edelleen pelkkää identifikaatiota, se haluaa vain miellyttää Loun paternaalista katsetta (Žižek 2005, 154). Yhteisöllinen fokalisaatio ei saavuta tavoitettaan ja pervertikon tunnistettavaksi tekeminen epäonnistuu jälleen ja lopullisesti. Kun Jeff ampuu Joycen Loun syliin ja nämä palavat soihtuna vieden muutkin tulimeren hautaan, yhteisöllinen fokalisaatio muuttuu hetkessä säädyttömän kantaisän fokalisaatioksi. ”Father can’t you see I’m burning?” muuntuu nyt muotoon ”Father, can’t you see I’m enjoying?” Etkö näe että olen elossa, (reaalisen) nautinnon liekeissä (Žižek 2005, 125). Samalla poika nautti ensikerran ”outside his knowledege”, hänen tietämättömyydessään. Joyce *femme fatalena* on tehtävänsä täyttänyt ja vapauttanut kertojan säädyttömän kantaisän vaikutuspiiristä. Samalla viesti symbolisen isän-nimelle on selvä: Olen ikuisesti poissa sieltä. Musiikillinen kerronta tukee tätä tulkintaa. *Shame on You* yhtyy kuvaan palavasta parista päättymättömässä, kuolettavassa syleilyssään. Pidätysaktin ideologinen ylevyys kääntyy *Shame on You*:n karnevalismiksi, tällä kertaa ideologialle *vieraaksi* ääneksi (Žižek 2012, 0: 24). Säädyttömän kantaisän fokalisaationa se viestittää nautinnon lopullista voittoa velvollisuudesta. Samalla kertoja poistuu isän-nimen kieltäneenä subjektina näyttämöltä lopullisesti.

5 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Kohdetekstinäni oli siis Jim Thompsonin *The Killer Inside Me* ja sen kaksi elokuva-adaptaatiota. Sekä romaanissa että adaptaatiossa keskityin huomioni erityisesti kertojan ongelmaan, tämän yksilöllisyyteen ja asemaan osana sosiaalista ympäristöään. Keskityin mysteeriiin nimeltä Lou Ford, hänen kerronnassaan ilmeneviin kieleen sekä tekoihin. Niitä avaavina hyödynsin valittua psykoanalyttistä käsitteistöä, tarkentaen lacanilais-žizekiläisistä lähtökohdista. Näillä pyrin porautumaan sankarin kielen ja tekojen taustatekijöihin. Käsitteiden ytimen muodostivat symbolisen, imaginaarisen ja reaalisen rekisterit, joiden alle sijoitin muuta käsitteistöä. Tämä oli yritys kohti hamuamaani tekstin syvätasoa. Samalla yritin fokusoida huomioni erityisesti Fordin vastusteleavan puheen poetiikkaan. Näistä lähtökohdista päädyin lähestymään tekstiä psykoanalyttisestä viitekehystä, ja syrjäyttämään tulkinnastani ilmiselvän epäluotettavan kerronnan ongelmallisuuden pois.

Tulkinnassani kertojan vastusteleavuuden näkökulma näytti vaativan psykoanalyttistä lähestymistapaa. Tekstin lähestyminen lajipiirteiden kannalta ei tuntunut riittävältä. Toisaalta esimerkiksi politolaisen 1. persoonan psykopaattikerronnan piirteiden erittely olisi liittänyt analyysin vahvasti epäluotettavan kertojan ongelmaan, joka ei mielestäni avannut romaanin omintakeisuutta. Lou Ford on ilmiselvästi älykäs, patologisen egosentrinen ja kyvytön rakkauteen. Hänessä on pinnallista charmia ja samalla hän kykenee uskomattomiin valheisiin ja uskottomuuteen. Hän ei kadu mitään eikä häpeä. Antisosiaalinen käytös ei tarjoa perusteita. Kertojalla ei ole selkeää elämänsuunnitelmaa. Voimakkaissa (normaaleissa) tunteissa ilmenee köyhyyttä (Polito 1995, 353). Nämä kaikki ovat romaanista helposti löydettäviä psykopaattikerronnan piirteitä. Lisäksi on helppo ymmärtää, että Lou Fordeja on kaksi. Todellista kertojaa suojaa vakuuttava tervejärkisyyden naamio. Omasta lähtökohdistani olikin hedelmällisempää havaita kertojasankarin sisäisen (syväymmärtävä reaalisen puhe) ja ulkoisen elämän (tolloksi tekeytyvä apulaisseriffi Ford) ristiriitaisuuden konkretisoituvan poleemisessa, säkenöivässä sanassa. Kertojan traumaattinen reaalinen purkautuikin näissä rajakohdissa, saaden muotonsa niin kielessä kuin toiminnassakin. Tämä säkenöivä epäsuhta, ristiriita kertojan ulkoisen käytöksen ja sisäisen maailman välillä tekeekin romaanista niin uniikin, ei sen kerronnan epäluotettavuuden ehdot (Žižek 1995, 159).

Vastusteleava puhe liittyi ensi sijassa sankarin sisäiseen todellisuuteen, mutta pirskahteli romaanin edetessä enenevässä määrin oireena myös tämän ulkoiseen käytökseen. Näin vastustelevuudesta tuli

kaiken kattavaa. Mitä kertoja sitten ylipäättään vastustaa? Lukijasta tuntuu että kaikkea, mutta kertojan esi-ideologisen tilan yhteinen vihollinen näyttää olevan neurootikon normaalin halun autoritäärinen, kyseenalaistamaton malli (katso Rushing 2007, 10). Eli kyse on tekijöistä, jotka muodostavat symbolis-imaginaarisen järjestyksen näkyvän ja näkymättömän ytimen neurootikkojen toimissa. Kertoja ei tunnistanut tätä mielihyväperiaatteelle pohjautuvaa halua, vaan vastusti sitä uhkana omalle positiolleen traumaattisen reaalisen ympärille kiertelemään jääneenä subjektina. Symbolisen miehet hakivat kertojasta tunnistettavuutta symbolisen raameissa, naiset taas halulleen imaginaarista täyttymystä suhteessa toiseen ”samanlaiseen”. Nämä ristiriitaiset asetelmat olivatkin vastustelevan kerronnan alkusyitä, joka selittävät kertojan eriskummallista puhetta ja käytöstä.

Reaalisen nautinnon epämukavuuksien kuvaamisen välttämisen on nähty kuuluvan klassisen salapoliisigenren konventioihin, missä niiden toimijoita määrittää samalla yksi yhteinen jakamaton todellisuus (Rushing 2007, 47). Murhakin estetisoidaan, eli tuodaan hallitsevan ideologian piiriin. Ruumis ei shokeeraa, vaan on vain outo objekti paikalla minne ei kuulu. Tämä ruumis on liukas merkittäjä, joka odottaa tulkintaansa murhaajasta. Tämä asetelma horjuu, kun siirrytään *noirilaisempaan* kerrontamaisemaan ja erityisesti HB-konventioon. Reaaliseen olemassaoloon on pakko ottaa kantaa, sillä sankari on nyt irti symbolisen fundamentaalifantasiasta. *The Killer Inside Me* on äärimmäinen esimerkki reaaliseen uppoutumisesta, sen olemus ja eksistenssi hyökkyvät ylitse ensi luvusta alkaen. Kaikkialla läsnä oleva kertojan reaalisen traumaattinen ydin, joka on samalla sulkenut tältä mahdollisuuden terveeseen mielihyväperiaatteen seuraamiseen, kohdistaa haasteellisen *femme fatale*n vaikutuspiirissä reaalisen terrorinsa jo valmiiksi kuolleisiin symbolisen unihahmoihin. Kielelliset poikkeamat näyttäytyvät peittäen alleen jotain paljon pahempaa. Murhat ovatkin nyt kertojan umpikujia symbolisessa, tekoja kun sanat eivät riitä. Ruumiit ovat osa reaalisen kohtaamista, sen ydintä, ja käsittämättömiä groteskiudessaan. Niiden kuvauksen on ylitettävä sovinnaisen esteettisyyden rajat luonnottomine vääntelehtimisineen ja ylösnousemuksineen. Ne ovat osa reaalista kaaosmaisuuksiaan ja brutaaliudessaan. Ne eivät itsessään huuda tulkintaa rikoksen aktista, vaan ovat sen merkkejä, kertojan erityisen oireen merkkejä. Samalla ne viittaavat tekijän torjuttuun, piilevän psyykkiseen todellisuuteen oireiden taustalla. Kertojan jälkeensä jättämät ruumiit voidaan ymmärtää eräänlaisiksi ”siirtymäolioiksi”, ja murhat näin sankarin defenssiksi symbolisen tunkeutuvaa uhkaa kohtaan (katso Wright 1989, 93).

Kerronnan painostava häiritsevyys, joka liittyy samalla Thompsonin kiistanalaiseen asemaan rikoskirjallisuuden kaanonissa, kytkeytyy mielestäni juuri tähän. Reaalisen mukaisesti kertojan trauma tongitaan auki ja käsitellään pohjiaan myöten. Kiveäkään ei jätetä kääntämättä ja samalla sankari tekee tämän kaiken itse vereslihaisalla rehellisyydellä. Oire viekin lopulta voiton, eikä

katharsista synny ainakaan perinteisessä mielessä. Samalla lukija ei saa suojaa hetkeksikään reaalisesta monimuotoiselta terrorilta. Hän ei pääse pakoon samaistumalla toiseen, vaikkapa ylevöitettyyn hahmoon, sillä kerronta ei tarjoa mitään hyvyyden mittapuuta johon vedota (Tervaharju 1995, 10). Ollaan lähellä mentaalisen kaaoksen absurdiutta, jossa ilmenee elämän koko epämurkavuus ja metafyyssisyys.

Kerrontatekniset seikat tukevat vaikutelmaa. Kertojan sanaan, sen eetokseen haluaa uskoa. Lukijan esteettinen etäisyys kertojasankariin minimoituu, ja voitettun intimitetin kylkiäisenä tulee saavutetuksi sympatia kertojaa kohtaan. Psykkisessä eloisuudessaan Lou Ford lupaa suoran pääsyn sisäisiin visioihinsa. Sympatian kontrolli vähentää lukijan emotionaalista etäisyyttä kertojasta, ja näin ollaan lähellä identifikaation tilaa. Loun kokemuksesta tulee lukijan kokemus. Kaikesta huolimatta murhaaja-Lou on ihminen niin kuin me. *Showing*-moodissa päähenkilö kertoo siis itse mitä hänellä on sydämellään ja mielessään. Näkökulma on aina Lou Fordin ja yksi tietoisuuden keskus kokee tapahtumia. Kommentaarit on minimoitu ja realismin illuusion intensiteettiä nostettu. Sitä nostaa edelleen kertojan monimutkainen mentaalinen-moraalinen todellisuus. Näistä lähtökohdista vahvasti dramatisoitu Lou Ford jätetään suoltamaan jatkuvaa poleemisesti väritynyttä monologiaan ja vastustelemaan dialogiaan (Booth 1983, 205).

Palaan työni käsittelylukuihin. Tarkastelin romaanin ensimmäistä lukua johdantona kertojan poikkeavaan subjektiposition erityisesti tämän kielen kautta. Perverssin subjektiposition tarjoama varmuus mahdollisti voittoisan, vastustelemaan sanan suhteessa symbolisen rakenteisiin ja toimijoihin. Ensimmäinen luku olikin juuri reaalisesta ja symbolisesta kielen annostelun taistelua. Symbolinen erojen verkostona merkitsi luennassani kertojan eroa symbolisesta miehiin, ei suinkaan symbolisesta itsensä heterogeenisyyttä. Miehiä näet määrittä Fordin näkökulmasta samuus, missio kertojan tunnistettavaksi tekemisestä. Ymmärsin sankarin reaalisesta puheen symbolisesta konventionaalisen turvan rikkovana puheena, esi-ideologisena puheena, jossa kaikki oli mahdollista. Oudot sävyt ja näkökulmat vanhoihin sitaatteihin yhtyivät sankarin verbaaliseen terroriin. Sen tarkoitus oli tyrmätä kuulija reaalisesta hiljaisuuteen, *anti-anakrisikseen*. Tämä varmisti samalla kertojan diktatuurin, *loophole*-diskurssin, eli viimeinen sana oli aina hänen. Verhotusti poleemisenakin kertojan ehdoton vastustus symbolisesta malleille välittyi oudon puheen lävitse. Pummin katse kertojan kohteena olemisen arvoitukseen kertojaan jätti mahdollisuuksia monille tulkinnoille. Painotin näkemystä, jossa se vertautuu symbolisesta uhkaavaan tunkeutumiseen ensi kerran kertojan monoliittiin reaalisesta. Vielä tarkentaen symbolisesta tunnistettavuuden uhkaan, sillä ennen ensimmäistä lukua tarinan *femme fatale* oli jo astunut kertojan elämään erityisenä haasteena.

Ensimmäisessä luvussa vastustus pysyi vielä anonyymien kielellisellä tasolla, joten jatkoin kertojan kertomuksellista suhdetta symboliseen perusteellisemmin erityisesti neuroottisen yhteisön käsitettä käyttäen. Painotin kertojan irti olemista sen kaikkialle levittäytyvästä fundamentaalifantasiasta. Voimaa sen vastustamiseen löysin pervertikon näkymättömästä sidonnaisuudesta säädyttömään kantaisään, joka oli impotentti suhteessa Suureen Toiseen. Analysoin seuraavaksi reaalisen ja symbolisen suhdetta siinä vaikuttavien toimijoiden kautta. Otin mukaan tunnustamis- ja tunnistamisproblematiikan, sillä juuri ne määrittivät kerronnallista jakautumista reaalisen kertojan ja miehisen symbolisen rakenteen kanssa. Symbolinen maailma näytti vaativan kertojan *selittämistä*, ymmärrettäväksi tekemistä, tunnistettavuutta. Nostin esiin kolme, varioivaa esimerkkiä kertojan vastustelevan kielen suhteesta symbolisen toimijaan: Hendricksin, Pappaksen ja Walkerin. Myös näiden suhteet kertojan reaaliseen positioon poikkesivat toisistaan. Hendricks oli kertojan päävastustaja ainakin elävien fiktiivisten hahmojen joukossa, kuitenkin kertojalle selvästi jotain klassista rikollinen-etsivä suhdetta merkityksellisempää. Hänessä materialisoitui reaalisen ymmärtämisen mahdollisuuden tahallaan pois luovuttanut objekti, joka oli siten kaiken profanoivan vihan ja inhon ansainnut. Johnnie Pappas oli puolestaan laajempi heijaste ihmiskunnan omasta viattomuuden menetyksestä, yksilöllisestä astumisesta ensi kerran symbolis-imaginaariseen rekisteriin. Johnnie oli kertojalle tässä prosessissa, ja tästä juontui kerronnan ylevä sävy, joka viittasi juuri reaalisen ja symbolisen hankauspintojen liikkeeseen (Kurki 2004a, 158). Viattomalle kertoja voikin ensi kerran tunnustaa, sillä tämä ei osaa vaatia symbolisen tunnistautumista. Kylmäverinen murha jätti Johnnien samalla ikuisesti yleväksi, heroiseksi hahmoksi, kuin välineeksi kertojan nais-aggressiota vastaan. Kertojan vastustelevuus ja kritiikki liittyivät ihmisten (halujen) oletettuun samankaltaisuuteen, vaikka ketään ei voi lopulta tuntea. Walker oli puolestaan Loulle mahdollisuus voittaa oire, valita elämä. Tätäkin kertoja vastusti, vaikka jokoikin tarinansa. Walker oli subjekti, jonka oletetaan tietävän ja jota subjekti tarvitsee eheytyäkseen, eli psyykkiseen rekonstruktiionsa. Eleginen, oman kuoleman välttämättömyyttä alleviivaava sävy väritti kerrontaa, sillä *death drive* oli pysäyttämätön. Walker jäikin katoavaksi välittäjäksi kertojan suhteelle symboliseen, jättäen hänet lopullisesti eristyneisyyteensä.

Seuraavaksi siirryin imaginaarisen ja reaalisen väliseen kertomukselliseen annosteluun ottamalla mukaan romaanin kohtalokkaat naiset. Naiset päättymättömine imaginaarisine vaatimuksineen heittivät symbolisen ideologian pinnallisen eettisyyden romukoppaan saadakseen sen mitä haluavat. Kuten alleviivasin, he halusivat paitsi Loun, myös uuden asemoitumisen symbolisessa. Kertoja näytti välittömästi olevan psykologisesti epävarmempalla pohjalla.

Helene oli kertojan traumaattinen kantanäky ja haamumaisena objektinakin tärkeässä asemassa. Helenen (ja isän) kautta naisesta muodostui kertojan oire. Helenen piilevä vaikutus näkyi kaikissa tulevilla imaginaarisissa (nais)suhteissa, poissa oli symboliseen kohdistunut kerronnan voittoisa varmuus. Tilalle nousivat naisiin kohdistuneet epätoivo ja impotentti raivo defensesinä näiden yrityksiin samaistua toiseen samanlaiseen. Helenen ja isä-Danielin imaginaarinen suhde eroottisessa väkivaltaisuudessaan, johon kertoja vedettiin lapsena perverssillä tavalla mukaan, oli kertojan trauman reaalista ydintä. Isä määrittyi täällä suhteessa Heleneen (ei toimi) ja samalla isä suhteessa kertojaan Helenen kautta (toimii, tuomitsevuus). Kertojan jakautuminen yhtyi klassiseen freudilaiseen umpikujan: ”You must be like your father, you can’t be like your father”, auktoriteetin hyväksymisen ja sen kieltämisen dramaattisuuteen (Rushing 2007, 11). Näin myös kertojan ja naisten epätasapainoisista suhteista kertoivat kaksi eri haluamisen moodia, jotka eivät voineet kohdata: *Drive*-pohjainen vietti ja mielihyvälle pohjautuvan halu.

Hysterikko Amy oli vielä kertojan kontrollissa, erityisesti *ennen* Joycen ilmaantumista. Kertojan itsevarma pääsy Amyn tajuntaan viestitti uhan marginaalisuudesta. Luin Loun hetkellisen kerronnallisen epävarmuuden keinoksi luoda eleginen kuva itsestä normaalisti tuntevana subjektina. Toki sankari pystyi reaalisen epäkonventionaalisen kielen täyteen hyödyntämiseen vasta silloin, kun kohteesta oli tullut mahdoton, eli kun murhapäätös oli muotoutunut. Mutta tämä piirre koski enemmän Joycea. Amy jäi merkityksettömäksi imaginaarisen kierron objektiksi ja kertojan läsnäolon merkiksi symbolisessa. Yhdessä työn kanssa Amy mahdollisti siis kertojan illusorisen asemoinnin, ”mask of sanityn” symbolisessa. Joycen vaikutuspiirissä Amy tarjosi kertojalle myös palan reaalisen viettipohjaista nautintoa, jonka merkitystä Amy ei kuitenkaan ymmärtänyt. Kertoja näytti puolestaan ymmärtävän, ettei Amystä ole ratkaisuksi symbolisen rakenteen vakautuksen ongelmaan, vaikka yritti sitä itselleen vakuuttaa. Kyse oli jälleen kerrontateknisestä harhasta. Amy jäi tämän pyrkimyksen tyhjäksi pantiksi. Vastustelu oli kerronnallisesti voittoisaa, sillä säädytön kantaisä seurasi simultaanisesti kertojaa Amy-kohtauksissa (muun muassa sikarit, Amy-kohtaukset usein isän talossa). Amy ei pakottanut kertojaa määrittymään uudelleen suhteessa symboliseen, eli hänen vaikutuksensa ei ollut kuolettava.

Tilanne muuttui Joycen kohdalla. Määrittelin hänet *femme fataleksi*, pakkoneurootikoksi, jolla oli suora pääsy *jouissanceen*, reaalisen nautinnon ytimeen. Pääsy tilaan, jossa kohdata todellinen Lou Ford. Säädyttömän kantaisän kerronnallisen asema horjui, heikentäen kertojan puheen perverssiä varmuutta. Joycesta muodostui kertojalle ongelma, joka oli ratkaistava nopeasti. Joyce oli uhka, sillä hän merkitsi kertojalle torjutun paluuta. Hän oli kuolettava siinä merkityksessä, että kertojan oli pakko ottaa ensi kerran kantaa olemuksensa mysteeriin suhteessa symboliseen, muistamiseen ja

itsemääritymiseen. Pervertikko joutui kohtaamaan oman voimattomuutensa. Voimattomuuden, jota hän oli aiemmin etsinyt aina muista. Kertojan syyllisyyden tunnotkin kytkeytyivät Joyceen, sillä syyllisyys merkitsi joko uutta asemointia symbolisessa tai sen asemoinnin lopullista menettämistä. Kerronta vei kohti jälkimmäistä, itsemurhamaista AKTIA. Tämä merkitsi yhteyden lopullista menettämistä symboliseen todellisuuteen, sekä sukupolvilta toisille siirtyvän korruption kierron ehdotonta loppumista.

Adaptaatio-osuudessa käytin tukena McFarlanen strukturalistista näkökulmaa kirjallisen siirrettävyyden problematiikkaan. Otin hänen käsitteistöään mukaan vain tässä merkityksessä elokuvallisen artikuloinnin ymmärtämiseen ja tukemaan muutoin psykoanalyttisempää lähestymistapaa.

Ymmärsin Kennedyn adaptaation löyhänä analogiana suhteessa alkutekstiin, vain sanan ja muodon yhtäläistävänä mahdollisuutena. Elokuvallinen kertoja oli puuttunut lähes kaikkeen jopa tarinanmuodostumisen tasolla. Mainitsin häkellyttävät poistot romaanin henkilögalleriasta. Reaalisen sankarin ongelmallinen suhde symboliseen oiottiin surutta, sillä Fordin sairaus korosti uudelleen artikuloituna tämän hetkellistä psykoottisuutta, ei pervertikon superegoistista varmuutta. Murhat estetisoitiin ja kielelliset poikkeamat pyrittiin tuomaan osaksi symbolista. Sankarin vastustelun poetiikalta vietiin näin pohja. Ainoa merkityksellinen torjuttava seikka kertojalle näytti olleen oidipaalisesta primitiivisen kohtausten lopullinen paljastuminen. Alkutekstin ideologiaan kerronta yritti palata kolmella johtavien funktioiden avainkohtauksella, jotka Kennedyn tulkinnassa vastustivat poisjättämistä. Näistä ensimmäinen ja tärkein oli Loun ja Joycen ensitapaaminen, jonka muotoilu kertoi heti sankarin suhteesta imaginaariseen samaistumisuhkaan ja sen ylittymiseen. Joyce-uhka tehtiin ilmeiseksi niin ylilyöväällä *mise-en-scenellä*, kuin raa'an kielellisen koodiston kautta. Hän adaptoitui romaania paheellisemmaksi. *Object petit a* materialisoi pakkoneurootikon vaarallisen väylän reaalisen rekisteriin fantasiaobjektina (kynsilakkapullo), jolla tämä kauheus yritettiin aluksi torjua. *Object petit a* herätti tämän mahdottoman intohimon ja oli sille samalla este. Ei-kirjallisenakin kohtaus onnistui selittämään jotain *femme fatalen* asemoitumisesta suhteessa sankariin, tämän liukumaa *jouissance*n seksuaalisen toiston painajaiseen. Amy puolestaan oli hyveellistetty niin tunnistamattomaksi, etten ottanut hänen melodramaattisen painostavaan läsnäoloonsa juuri kantaa.

Winterbottomin adaptaatio oli selkeä kommentaari Kennedyn työn ”epäkirjallisuudelle”, ja suhteessa romaaniin transpositionaalinen, suoraan ja selkeään siirrettävyyteen pyrkivä. Tämä koski koko kerronnan skaalaa ydinkohtien kronologisuudesta aina yksityiskohtaisempaan *moment to moment* -kerrontaan, horisontaalisesta tapahtumien ketjusta aina vertikaalisen atmosfäärin

tavoitteluun. Pohdin alkunäyn merkitystä jo Kennedyn työssä, jossa säädyttömän kantaisän funktio jäi toteutumatta. Winterbottom seurasi tässäkin kirjallisemmin romaania. Kantaisän aktualisoituminen selittikin näin kertojan vastustelun perverssiä varmuutta suhteessa symboliseen. Kaikki symbolisen miehet Tri Smithiä lukuun ottamatta olikin sisällytetty kerrontaan. Winterbottomkin oli pehmentänyt sankarin kielen brutaaleinta poleemisuutta, kuitenkin Kennedyä hieman kevyemmin. Reaalisen fyysiseen terrorin yksityiskohtaisuuteen ja groteskin ruumiin poetiikkaan ei kuitenkaan puututtu. Amy- ja erityisesti Joyce-murha olivat peittelemättöminä tyrmäyksiä paitsi uhreille, myös katsojalle. Näitä ruumiita ei estetisoitu. Naiset olivat myös psykologisesti lähempänä toisiaan kuin Kennedyllä. Imaginaarisen halun hyökyvä uhka toteutuikin kolmelta rintamalta, kuten romaanissakin.

Winterbottom käytti kolmea eri elokuvallista kerrontametodia tavoitellessaan alkutekstin ideologiaa ja luodakseen ilmavuutta hyvin kirjalliseen artikulaatioonsa. *Voice-overin* käyttö selkeänä narratiivisena välineenä toi esiin Loun erityisyyden itsekkäällä *showing*-moodilla, sekä näytti kertojan psykologiset vaihtelut naamionsa ja todellisen Lou Fordin välillä. Musiikillinen kerronta teki puolestaan näkyväksi eri rekisterien yhdistämättömyyden. Pop-moodi liittyi symbolis-imaginaariseen pinnallisuuteen, johon kertoja pystyi ottamaan ironista etäisyyttä. Klassinen moodi näytti sankarin kaikessa alastomuudessaan, symbolis-imaginaarisen piirteistä riisuttuna. Se näytti hänet reaalisen traumansa ajattomuudessa, tai *jouissancen* toiston ahdistavuudessa. Kolmas tekijä artikuloi erityisesti reaalisen ja symbolisen annostelevuutta. Yhteisöllinen fokalisaatio informoi katsojaa erityisistä katseista jotka kysyivät, miten Loun *oletettiin haluavan* eri psykologisissa tilanteissa. Tämä oli juuri normaalin halun autoritaarisen mallin katsetta yhteisöllisenä fokalisaationa. Yhteisen kosketuspinnan saavuttamattomuus jätti tietenkin neurootikot jälleen kerran neuvottomiksi kertojan outouksien edessä.

Kaiken kaikkiaan käyttämäni psykoanalyttisyyteen pyrkivä lähestymistapa, suhteutettuna tutumpaan *noir*- ja HB- kerrontamaisemaan, toi eri psykologisten todellisuuksien voimatasapainot hyvin esiin. Reaalisen sankarin toivoton eristyneisyys, symbolisen miehinen maailma tunnistettavuusvaateineen, sekä kohtalokkaiden naisten imaginaarinen samaistumishalu tulivat näkyviksi ja merkityksellistyivät. Vastustelevalle kerronnalle selittyi näistä lähtökohdista, mikä olikin tavoitteeni.

LÄHTEET

Kohdeteokset

THOMPSON, JIM 1994: *Tappaja Sisälläni*. Suomennos Hannu Tervaharju. Tampere. LIKE. 2. painos. Ensimmäinen painos Banana Press Oy. Tampere 1989.

THOMPSON, JIM 2014: *The Killer Inside Me* [= KIM]. New York. Mullholland Books/Little, Brown and Company. Hachette Book Group. Originally published in paperback by Lion Books, September 1952.

THE KILLER INSIDE ME (movie) 1976. Ohjaus Burt Kennedy. Katsottu www.ovguide.com. Helmikuu 2016.

THE KILLER INSIDE ME (movie) 2010. Ohjaus Michael Winterbottom. DVD. Kim Productions LLC. Oy Future Film Ab. Katsottu helmikuu 2016.

Tutkimuskirjallisuus

ABBOTT, MEGAN 2002: *Street was mine: White masculinity in hardboiled fiction and film noir*. New York. Palgrave Macmillan.

BAHTIN, MIHAIL 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Helsinki. Orient Express.

BOOTH, WAYNE 1983: *Rhetoric of fiction*. 2. edition. Chicago. The University of Chicago Press.

BROOKS, PETER 2000: *Troubling confessions. Speaking quilt in law and literature*. Chicago. The University of Chicago Press.

HUTCHEON, LINDA 2006: *A Theory of Adaptation*. New York. Routledge.

KURKI, JANNE 2004a: *Lacan ja kirjallisuus: Poe, Shakespeare, Sofokles, Claudel, Duras ja Joyce*. Vantaa. Apeiron.

KURKI, JANNE 2004b: *Slavoj Žižek-Hollywoodista Irakiin ja Marxista Lacaniin*. Teoksessa Slavoj Žižek: *Tervetuloa reaalisen autiomaahan*. Sivut 5-37. Vantaa. Apeiron.

LACAN, JAQUES 1977a: *Écrits. A Selection*. New York. London. Norton. W.W.Norton&Company.

- LACAN JAQUES 1977b: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York. London. W.W.Norton&Company.
- LACAN, JAQUES 1988: *The seminar of Jaques Lacan. Book 1. Freud's papers on technique 1953-54*. Cambridge. University of Cambridge Press.
- MALMGREN, CARL 2001: *Anatomy of murder. Mystery, detective and crime fiction*. Bowling Green State University Popular Press. Bowling Green Ohio.
- McFARLANE, BRIAN 1996: *Novel to Film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford. Clarendon Press.
- MIKKONEN, KAI 2010: *Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomusten ainutlaatuinen ja 'luonnollinen' fokalisaatio*. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki, Pekka Tammi. Sivut 303-330. Helsinki. Gaudeamus.
- MÄKELÄ, ELINA 2000: *Kielen ja subjektin arvoituksia Paul Austerin metafysisessä dekkarissa The New York Trilogy*. Yleisen kirjallisuustieteen pro-gradu- tutkielma. Tampereen yliopisto.
- NAREMORE, JAMES 2000: *Film adaptation*. New Brunsvik (N.J.). Rutgers University Press.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to tell about it. A rhetoric and ethics of character narration*. Ithaca. Cornell University Press.
- POLITO, ROBERTO 1996: *Savage art. A biography of Jim Thompson*. New York. Vintage Books. Random House, Inc.
- PYRHÖNEN, HETA 1999: *Mayhem and murder. Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto. University of Toronto Press.
- PYRHÖNEN, HETA 1994: *Murder from academic angle. An introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia (S.C.). Camden House.
- RUSHING, ROBERT 2007: *Resisting Arrest. Detective fiction and popular culture*. New York. Other Press.
- TELOTTE, J.P. 1989: *Voices in the dark. The narrative patterns of film noir*. Urbana. University of Illinois Press.
- TERVAHARJU, HANNU 1994: *Esipuhe romaaniin Tappaja sisälläni* sivut 7-11. Tampere. LIKE. 2.painos. Ensimmäinen painos Banana Press Oy. Tampere 1989.

- TUSKA, JON 1984: *Dark Cinema: American film noir in cultural perspective*. Westport. Conn. Greenwood Press.
- VERHAEGHE, PAUL 2009: *Normaaliudesta ja muista mielenhäiriöistä: subjekti ja toinen*. Vantaa. Apeiron.
- VERHAEGHE, PAUL 2006: *Rakkaus yksinäisyyden aikana*. Vantaa. Apeiron.
- VERSTRATEN, PETER 2009: *Film Narratology*. Toronto. University of Toronto Press.
- WRIGHT, ELISABETH 1989: *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London. New York. Methuen.
- ŽIŽEK, SLAVOJ 1992: *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York. Routledge.
- ŽIŽEK, SLAVOJ 1995: *Looking awry. An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge (Mass.). MIT Press.
- ŽIŽEK, SLAVOJ 2004: *Tervetuloa reaalisen autiomaahan! Viisi esseetä syyskuun 11. päivästä ja vastaavista päivämääristä*. Helsinki. Apeiron.
- ŽIŽEK, SLAVOJ 2005: *Ideologian ylevä objekti*. Suom. Heikki Kujansivu ja Janne Kurki. Vantaa. Apeiron. Saarijärvi. Gummerus.
- ŽIŽEK, SLAVOJ 2012: *The Pervert's guide to ideology* (Documentary film). *Elokuvan kätketty ideologia*. Katsottu Yle Teema 9.12. 2015.

Muut lähteet

Shame On You. Lyrics Michael Lovesmith. Published by Lyrics © Sony/ATV Music Publishing LLC, Warner/Chappel Music, INC. Esittäjä Eddy Arnold.

Una furtive Lagrima. Lyrics Andreas Hoetter/Alexander Stiepel/Gaelano Donizetti. Published by Lyrics © Universal Music Publishing Group, Tetra Music Corporation. Esittäjä Enrico Caruso. Libretto Felice Romani.