

*“Let’s play the Missing Wife game!”*

**Lukijan ohjailu Gillian Flynnin rikosromaanissa *Gone Girl***

Olga Ruonala  
Tampereen Yliopisto  
Viestintätieteiden tiedekunta  
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot  
Pro gradu -tutkielma  
Kesäkuu 2018

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

RUONALA, OLGA: ”*Let’s play the Missing Wife game!*”: Lukijan ohjailu Gillian Flynnin rikosromaanissa *Gone Girl*.

Pro gradu –tutkielma, 72 sivua.

Kesäkuu 2018

---

Tutkielmassa käsitellään lukijan ohjailua ja tulkinnan rakentumista Gillian Flynnin rikosromaanissa *Gone Girl* (2012). Tutkielmassa tarkastelen, mitkä Flynnin kertomuksen elementit ohjailevat lukijan lukemisprosessia ja aiheuttavat lukijassa yllätyksen tai samaistumisen tunteita. *Gone Girlin* loppuratkaisu on herättänyt lukijoissa vahvoja reaktioita puolesta ja vastaan, ja myös näitä toisistaan poikkeavia tulkintoja otan huomioon tässä tutkielmassa.

Tutkimuskysymykseni on, miten teksti ohjailee lukijaa ja mitä tästä seuraa teoksen eettisen ja esteettisen tulkinnan rakentumisen kannalta. Oletuksenani on, että rikosromaanin konventio, lukijan ennakko-oletukset, epäluotettava kerronta sekä kertomuksen tarkkaan suunniteltu ekspositio yhdessä vaikuttavat lukijan kokemukseen lukemisprosessista, kertomuksen henkilöhahmoista sekä kokonaistulkintaan teoksesta.

Tutkielman teoreettisena kehyksenä toimii retorinen kertomusteoria, joka painottaa kertomuksen kerrontatilannetta ja etiikkaa tutkimuskohteenaan. Erityisesti tukeudun koulukunnan tunnetuimman edustajan James Phelanin teorioihin tekstuaalisesta dynamiikasta ja lukemisen dynamiikasta, jotka yhdessä muodostavat kertomuksen progression. Täydennän retorista kertomusteoriaa myös tuoreemmalla narratologisella tutkimuksella, joista tärkeimpinä mainittakoon Bo Petterssonin manipulatiivisen fiktion teoria ja Howard Sklarin narratiivisen sympatian teoria. Myös rikosromaanin genre ja sen määrittely liittyvät tutkielmaan, sillä genrekonventiot ja niiden rikkominen ovat olennaisessa osassa *Gone Girlin* jännityksen luomisessa.

Tutkielmani keskeisiä johtopäätöksiä on, että kohdeteokseni luo lukijassa jännityksen tunnetta monin eri tavoin ja pyrkii näin pitämään lukijan mielenkiinnon teoksessa koko lukemisprosessin ajan. Kertomuksen tarkkaan suunniteltu ekspositio saa lukijan tuntemaan sympatiaa vuoroin kumpaakin päähenkilöhahmoa kohtaan, vaikka kertojien epäluotettavuus ja moraalittomuus vaikeuttaakin samaistumisen tunnetta. Lukijan suhtautuminen henkilöhahmoihin onkin avainasemassa siinä, miten lukija lopulta tulkitsee ja arvostelee koko romaania esteettisenä kokonaisuutena.

Avainsanat: rikosromaanin, retorinen kertomusteoria, kertomuksen progressio, epäluotettava kerronta, narratiivinen sympatia

# Sisällys

<b>1</b>	<b>Johdanto.....</b>	<b>1</b>
1.1	Tutkielman lähtökohdat.....	3
1.2	Tutkielman eteneminen.....	6
<b>2</b>	<b>Retorinen kertomusteoria tutkielman taustalla.....</b>	<b>8</b>
2.1	Lukijan käsite.....	8
2.2	Kertomus retoriikkana.....	9
2.3	Kertomuksen progressio tulkintaa ohjaamassa.....	12
2.4	Muu teoria.....	17
<b>3</b>	<b>Rikosromaanin genre ohjailee lukijan odotuksia.....</b>	<b>20</b>
3.1	Rikosromaanin ja jännityksen rakentuminen.....	21
3.2	Romaanin alku klassisen arvoitusdekkarin asussa.....	24
3.3	Trillerin keskiössä aviorikoksen selvittäminen.....	29
<b>4</b>	<b>Epämiellyttävät kertojat ohjailevat lukijaa.....</b>	<b>36</b>
4.1	Epäluotettava kerronta.....	36
4.2	Nickin kerronta täynnä valheita, aukkoja ja syytöksiä.....	39
4.3	Amy'n kahdet kasvot: täydellisestä vaimosta <i>femme fataleksi</i> .....	43
4.4	Kertojien välinen valtapeli ulottuu teoksen ekspositioon.....	51
<b>5</b>	<b>Lukijoiden vaihteleva suhtautuminen henkilöhahmoihin.....</b>	<b>54</b>
5.1	Lukijan tuntema narratiivinen sympatia ja empatia.....	54
5.2	Lukijan ohjailun loppunäytös.....	58
5.3	Oikeiden lukijoiden tulkintaa teoksen loppuratkaisusta.....	61
<b>6</b>	<b>Lopuksi.....</b>	<b>67</b>
	<b>Lähteet.....</b>	<b>69</b>

# 1 Johdanto

Erilaiset tekstit ja genret luovat jännitystä eri tavoin: Romanttisen elokuvan katsoja jännittää loppuun saakka, saavatko rakastavaiset toisensa, kun taas rikosromaanin lukijan jännitystä ruokkii halu tietää, miten rikos on suoritettu ja kuka on syyllinen. Lukijan kiinnostuksen herättäminen ja sen ylläpitäminen ovat äärimmäisen tärkeitä ominaisuuksia fiktiiviselle tekstille, sillä kuten kirjallisuudentutkija Slomith Rimmon-Kenan toteaa, jokaisen tekstin tärkein päämäärä on tulla luetuksi (1991, 156). Jännityksen tunteen luominen on yksi parhaista keinoista pitää yleisö fiktiivisen tekstin otteessa. Usein jännityksen luomisen tärkein apuväline on kerronnan rakentuminen ja tapahtumien esittämisjärjestys. Perinteisen rikosromaanin alussa on tapahtunut rikos, yleensä murha, jota etsivä alkaa selvittää. Lukija pääsee seuraamaan aitiopaikalta, millaisia palapelin paloja salapoliisi löytää ennen kuin rikos on ratkaistu. Samalla tekstin edetessä lukija pyrkii muodostamaan omaa tulkintaansa siitä, miten rikos on suoritettu. Lukija joutuu usein kuitenkin muuttamaan tekemiään tulkintoja ja oletuksia, sillä fiktiivisen tekstin on tarkoituskin ohjailta lukijaansa tekemään juuri tietynlaisia tulkintoja tekstin tietyissä kohdissa. *Lukijan ohjailu* onkin tämän tutkielman keskiössä.

Lukijan kompetenssilla on suuri vaikutus siihen, minkälaiseksi lukijan odotukset tekstiä kohtaan muodostuvat. Aiemmin kohdatut saman genren teokset vaikuttavat odotuksiin ja arvioihin uudesta teoksesta, ja eri genret kantavat mukanaan erilaisia ominaisuuksia. Esimerkiksi salapoliisiromaaneihin tottunut lukija osaa odottaa tekstiltä tietynlaista tyyliä, henkilöhahmokavalkadia ja kerronnan rakennetta aina uuden lajityypin edustajan kohdatessaan. Oli genre lukijalle entuudestaan tuttu tai ei, teksti itsessään houkuttelee tekemään tietynsuuntaisia tulkintoja teoksesta koko ajan. Voidaankin sanoa, että fiktiivisestä teoksesta on olemassa yhtä monta tulkintaa kuin on lukijaakin. Sillä, kuka teosta lukee, minkälaisesta kulttuurista ja kompetenssista käsin, on tietysti vaikutusta tulkintaan, mutta tekstin rakentuminen ja kertomuksen eri elementit, kuten esittämisjärjestys, kerronta ja henkilöhahmot, kuitenkin johdattelevat lukijaa tekemään tietynlaisia tulkintoja teoksesta. Tulkinta ei siis ole yksistään lukijan vastuulla.

Sillä, mitä teksti paljastaa juonen tapahtumista ja henkilöhahmojen luonteesta, on vaikutusta siihen, miten me suhtaudumme tekstin tuleviin tapahtumiin. Esimerkiksi salapoliisiromaani tarjoaa vinkkejä ja johtolankoja, joiden perusteella lukijan on tarkoitus yrittää arvailla, kuka on murhaaja. Salapoliisiromaaneille tyypillisiä ovat väärät johtolangat, joiden tarkoitus on johdattaa etsivä ja lukija täysin väärille raiteille ennen todellisen syyllisen paljastumista. Salapoliisiromaaneihin tottunut lukija luultavasti tietää tämän, ja osaa suhtautua epäilevästi kaikkiin johtolankoihin eikä siitä huolimatta

ylläty romaanin lopussa, kun syylliseksi paljastuikin joku muu kuin lukijan arvelema henkilö. Toisinaan vastaan tulee fiktiivinen teksti, joka onnistuu kompetentinkin lukijan yllättämisessä.

Tutkielmani kohdeteos on Gillian Flynnin vuonna 2012 kirjoittama epäkonventionaalinen rikosromaani *Gone Girl*. Romaani valikoitui tutkielmani kohdeteokseksi, sillä lukiessani teosta ensi kerran se onnistui yllättämään minut täysin. Dekkareita vuosia ahmineena kirjallisuudenopiskelijana olin jopa hieman järkyttynyt siitä, kuinka teos onnistui johtamaan minua harhaan ja vielä useammin kuin kerran. En suinkaan ollut yksin reaktioni kanssa, vaan *Gone Girl* on nostattanut muuallakin voimakkaita lukijareaktioita<sup>1</sup> sen yllätyskäänteiden ja epäkonventionaalisen lopun vuoksi. Ymmärsin kuitenkin nopeasti, että yllättymiseni ei tarkoittanut sitä, että olisin epäkompetentti lukija, vaan Flynnin romaanin on tarkoituskin johdattaa lukijaansa harhaan. Vaikka *Gone Girl* vaikuttaa aluksi perinteiseltä arvoitusdekkarilta, sen edetessä paljastuu, että nojaamalla lukijalle tuttuun rikosromaanin konventioon teos itse asiassa ohjailee lukijan tulkintaa ja odotuksia. *Gone Girlin* juoni on tarkkaan rakennettu ja hyvin olennainen osa lukukokemusta, mutta myös kerronnan keinot ja henkilöhahmot ovat tärkeässä roolissa lukijan harhaanjohtamisessa.

Kirjallisuuden ja kaiken muunkin taiteen luonteeseen kuuluu, että rikkomalla ja uudistamalla vanhaa konventiota luodaan uutta. Kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorov on todennut, että jokainen loistava kirja kantaa mukanaan kahta eri genreä: kirjaa edeltänyttä genreä, jonka normeja se rikkoo, ja genreä, jota se luo. Todorov kuitenkin toteaa, että tämä määrittely sopii vain ”korkeakirjallisuuteen”, ei populaariin. Rikoskirjallisuuden normit ovat niin vahvat, että niiden uudistaminen on samalla normien pettämistä, jolloin genren uudelleenluominen synnyttääkin kirjallisuutta, ei salapoliisikirjallisuutta. (Todorov 1988, 158–159.) Suomessa rikoskirjallisuutta tutkineet Paula Arvas ja Voitto Ruohonen kuitenkin muistuttavat, että rikoskirjallisuudella on takanaan vuosikymmenien mittainen kehitys, jonka seurauksena laji on muuttunut vähemmän arvostetusta pelkistetystä viihdekirjallisuudesta monitasoiseksi ja -muotoiseksi kirjallisuudenlajiksi (2016, 9). Haluankin tässä tutkielmassa irtautua Todorovin vanhasta ajatuksesta, että populaarikulttuuriksi luokiteltava rikoskirjallisuus olisi jollain tavalla köyhempää kuin korkeakirjallisuudeksi luokiteltavat teokset. Moderni rikosromaani voi erota huomattavastikin perinteiseksi luokitellusta rikosromaanin arkkityypistä, uudistaa konventiota ja silti pysyä genren rajojen sisäpuolella. Tutkielmani kohdeteos

---

<sup>1</sup>*Gone Girlin* suosiosta sekä sen yllätyskäänteiden herättämästä keskustelusta hyvänä mittarina toimii se, että teos on Amazon.com-nettikirjakaupan kaikkien aikojen neljänneksi eniten lukija-arvosteluja kerännyt teos. Kesäkuussa 2018 *Gone Girlille* on annettu yli 44 900 arvostelua, sekä ihastuneita että vihastuneita sellaisia. Vielä tammikuussa 2016 teos johti lukija-arvosteluissa (Pettersson 2016, 104), mutta tämän jälkeen sen ovat ohittaneet myöhemmin ilmestyneet *Fifty Shades* trilogia (yli 84 700 arvostelua), *The Girl on the Train* -rikosromaani (yli 58 100 arvostelua) ja *The Hunger Games* -kirjasarja (yli 73 800 arvostelua).

*Gone Girl* on juuri tällainen vanhaa konventiota uudistava rikosromaani, joka ensi vilkaisulta vaikuttaa noudattavan tuttua kaavaa, mutta joka paljastuu lopulta erittäin monitasoiseksi ja -muotoiseksi jännitysnäytelmäksi, joka pitää lukijan sykkeen korkealla aivan teoksen loppuun saakka – ja jopa sen yli.

## 1.1 Tutkielman lähtökohdat

Gillian Flynnin *Gone Girl*issä minua kiinnostaa erityisesti, miten teos ohjailee lukijan odotuksia. Romaani nojaa perinteiseen rikosromaanin konventioon, mutta se käyttää konventiota jännityksen luomisen ohella myös lukijan odotusten pettämiseen. Tuttua ja turvallista kaavaa rikotaan, eikä lukijalla ole mahdollisuuksia aavistaa tätä ennen teoksen puolivälin yllätyskäännettä. Rikoskirjallisuuden konventiolla leikittelyn lisäksi lukijan harhaanjohtamiseen vaikuttavat myös romaanin epämiellyttävät ja epäluotettavat kertojat sekä romaanin tarkkaan konstruoitu rakenne eli esittämisjärjestys. Keskityn tässä tutkielmassa tarkastelemaan *Gone Girl* -romaania pääasiassa lukemisen dynamiikan näkökulmasta. Toisin sanoen minua kiinnostaa se, miten romaanin tekstuaaliset elementit rakentavat jännitystä ja johdattelevat lukijaa tulkitsemaan teosta tietyllä tavalla. Minua kiinnostaa myös se, miten tutun ja totutun kaavan rikkominen on aiheuttanut monissa lukijoissa myös negatiivista suhtautumista teokseen. Siinä, missä arvostelijat ja kriitikot ovat pääasiassa ylistäneet teosta, monet ovat kuitenkin olleet pettyneitä teoksen henkilöihämoihin, juoneen ja erityisesti loppuratkaisuun. Pysin tutkielmassani myös valaisemaan niitä syitä, miksi teoksen loppu jakaa niin vahvasti mielipiteitä.

*Gone Girl* -romaanin saa alkunsa päähenkilöiden Amy ja Nick Dunnen viisivuotishääpäivästä, jonka aamuna Amy katoaa. Katoamistapaus aloittaa monien johtolankojen ja sattumusten sarjan, jonka aikana Nick huomaa joutuneensa pääepäilyksi vaimonsa murhasta. Perinteistä arvoitusdekkaria muistuttavan romaanin puolivälin yllätyskäänne kuitenkin romuttaa kaikki lukijan ja henkilöihämojen rikoksesta keräämät johtolangat. Selviää, että alusta asti selvitettävänä ollut murha ei ole edes tapahtunut. Tämä käänne ei suinkaan jää teoksen ainoaksi. Yllättävien käänteiden ja rikosromaanin konvention rikkomisen lisäksi *Gone Girl* ohjailee lukijan odotuksia myös kahden epäluotettavan rajoilla häilyvän kertojan avulla. Teoksen kertojina toimivat romaanin päähenkilöt Amy ja Nick. Kerronta rakentuu niin, että joka toisessa luvussa tapahtumia selostetaan Nickin näkökulmasta käsin ja joka toisessa Amyn. Molemmat kertojat ovat enemmän tai vähemmän vastenmielisiä ja lukijan näkökulmasta vaikeasti samaistuttavia henkilöihämoja. Pohdin tutkielmassani myös sitä, miten lukija suhtautuu tällaisiin moraalittomiin henkilöihämoihin.

*Gone Girl* -romaanista ja siitä vuonna 2014 adaptoidusta samannimisestä elokuvasta on kirjoitettu paljon erilaisia artikkeleita, mielipidetekstejä ja arvosteluja<sup>2</sup>. Rajaan tässä tutkielmassa käsittelyni kuitenkin vain alkuperäiseen romaaniin jättäen elokuvan sivuun. Flynnin romaanista ei ole kirjoitettu paljoa tieteellistä tutkimusta, ainakaan kirjallisuudentutkimuksen puitteissa. Emily Johansen (2016) on tulkinut *Gone Girl* -romaanin neoliberaalin gotiikan edustajana. Johansenin mukaan romaani on malliesimerkki teoksesta, jossa lama-ajan jälkeinen yhteiskunta on omiaan synnyttämään kauhua. Erica Galioto (2014) puolestaan on tulkinut romaanin lacanilaisen himon ja psykoanalyysin kautta. Edellä mainitut tutkimukset ovat lyhyitä artikkeleita, ja vaikka molemmat ovat mielenkiintoisia, niissä katsotaan teosta hyvin eri näkökulmasta käsin kuin tässä tutkielmassa on tarkoitus.

Tuorein *Gone Girl*ä käsittelevä kirjallisuudentutkimus löytyy kokoelmasta *Domestic Noir: The New Face of 21st Century Crime Fiction* (2018). Esipuheessa Laura Joyce nimeää kriitikoiden ylistyksen ja suuren yleisösuosion yhdistäneen *Gone Girl*in domestic noir -trillerilajin tärkeimmäksi moderniksi arkkityypiksi (Joyce 2018, 4). Teoksesta löytyykin kaksi artikkelia, jotka käsittelevät romaanin tarkemmin: Henry Suttonin artikkeli ”Gone Genre: How the Academy came running and discovered Nothing Was as It Seemed” (2018) esittää kirjoittajan analyysin teoksesta, ja pohtii kriitikoiden suhdetta rikosromaanin menestykseen. Eva Burken artikkeli ”From Cool Girl to Dead Girl: *Gone Girl* and the Allure of Female Victimhood” (2018) puolestaan käsittelee Amyn henkilöhaamon feministisyyttä ja hänen edesottamuksiaan romaanin sankarittarena.

Lähinnä omaa tutkimusintressiäni tulee Bo Petterssonin teos *How Literary Worlds are Shaped* (2016), jossa Flynnin romaani mainitaan yhtenä esimerkkinä manipulatiivisesta kerronnasta. Manipulatiivinen kerronta viittaa siihen, että kerronnan keinot, esimerkiksi esittämisjärjestys, rakenne, kertojan kuvaus ja kieli, ohjailevat lukijan tulkintaa ja odotuksia teoksen tapahtumista tiettyyn suuntaan. Voidaan puhua myös lukijan ohjailusta, kuten tutkielmani otsikossa. Petterssonin mukaan *Gone Girl*in kaltaiset psykologiset trillerit käyttävät nykypäivänä epäluotettavaa kerrontaa lukijan harhaanjohtamiseen ja tämän pitämiseen jännityksessä aivan teoksen loppuun saakka (emt. 104). Petterssonin huomio on osuva ja olennainen juuri oman tutkimuskysymykseni kannalta, sillä molemmat Flynnin romaanin kertojat voidaan luokitella epäluotettaviksi – joskin epäluotettavuutta voidaan määritellä useammallakin eri tavalla. Pohdin epäluotettavuuden käsitettä tarkemmin tutkielman luvussa neljä, ja käytän tässä apuna myös Petterssonin teoriaa. Kuten edellä olen tuonut

---

<sup>2</sup>Esimerkiksi Amazon.com-sivustolla Flynnin romaani on saanut yli 44 900 arvostelua, ja elokuviin erikoistuneen Internet Movie Databasen (imdb.com) sivuilla David Fincherin ohjaama elokuva-adaptaatio on kerännyt yli 1 200 vertaisarvostelua ja lähes 600 kriitikon tekemää arvostelua. Lisäksi elokuva on saanut sivustolla tähtiluokituksen 8,1/10, ja äänensä luokitusta varten on jättänyt yli 700 000 ihmistä.

ilmi, lukijan harhaanjohtaminen *Gone Girl*issä ei kuitenkaan rajoitu ainoastaan kertojien epäluotettavuuteen, vaan tekstin rakentuminen ja perinteisen rikosromaanin konvention hyödyntäminen tuovat oman lisänsä lukijan tulkinnan ohjailuun.

Pohjaan tutkielmani pitkälti retoriseen kertomusteoriaan, jossa kertomus ymmärretään monikerroksisena kommunikaationa, jonka tarkoitus on vaikuttaa lukijaan tietyllä tavalla. Tutkielmani metodiset apuvälineet tulevat pitkälti James Phelanilta, retorisen kertomusteorian tunnetuimmalta edustajalta. Oma tutkimusintressini liittyy *Gone Girl* -romaanin lukemisen dynamiikkaan eli siihen, miten tekstin eri elementit ja tekstuaaliset keinot ohjailevat lukijan tulkintaprosessia ja odotuksia teoksesta. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole tehdä mitään oikeiden lukijoiden lukemisprosessia käsittelevää tutkimusta, vaan tarkastelen lukijaa tekstistä konstruotavissa olevana teoreettisena käsitteenä. Tukeudun retorisen kertomusteorian ajatukseen tekijän tarkoittamasta yleisöstä (*authorial audience*), jolla tarkoitetaan ns. ihannelukijaa, jota tekijä on ajatellut tekstiä kirjoittaessaan. Aion kuitenkin tukeutua tutkielmassani myös Reddit-sivuston käyttäjien käymään keskusteluun *Gone Girl*in loppuratkaisusta “Just finished GONE GIRL. I almost threw my Kindle out the window” (JFGG), sillä nettikeskustelun avulla pystyn käsittelemään teoksen ristiriitaista vastaanottoa sekä tukemaan myös omaa tulkintaani teoksesta. Jotta pystyn tutkielmassani analysoimaan *Gone Girl*in lukemisen dynamiikkaa, minun on tehtävä samalla teoksesta myös oma tulkintani.

Tutkimuskysymykseni kuuluu, miten teksti ohjailee lukijaa ja mitä tästä seuraa teoksen eettisen ja esteettisen tulkinnan rakentumisen kannalta. Nähdäkseni *Gone Girl*issä lukijan ohjailuun vaikuttavat erityisesti kolme seuraavaa elementtiä:

1. rikosromaanin konventioiden ja lukijan ennakko-oletusten hyödyntäminen,
2. epäluotettava kerronta ja epämiellyttävät kertojat sekä
3. kertomuksen tarkkaan suunniteltu ekspositio.

Yhdessä nämä elementit mahdollistavat lukemisen dynamiikan tarkastelun, sillä ne kaikki vaikuttavat *kertomuksen progressioon* eli siihen, millaisista kehityskuluista teksti koostuu ja miten se etenee. Toisin sanoen, kertomuksen progressio vaikuttaa siihen, miten lukija suhtautuu teokseen, sen henkilöihin ja tapahtumiin, sillä lukija tekee lukiessaan jatkuvasti tulkinnallisia, eettisiä ja esteettisiä arvioita teoksesta. Retorisen kertomusteorian lisäksi käsittelem teosta myös tuoreemman narratologisen tutkimuksen näkökulmasta. Myös rikoskirjallisuuden genrellä ja sen teoriolla on tärkeä osa tutkielmassani. Tarkastelen teorioita ja niiden pääkäsitteitä tarkemmin tutkielman seuraavassa luvussa. Sitä ennen kokoaan vielä pikaisesti yhteen tutkielman rakenteen seuraavassa alaluvussa.



## 1.2 Tutkielman eteneminen

Tutkielmani koostuu johdannon lisäksi neljästä käsittelyluvusta – teorialuvusta ja kolmesta analyysiluvusta – sekä lopetuskappaleesta. Luku kaksi keskittyy enemmän teoriaan kuin sitä seuraavat luvut. Pysin kuitenkin läpi tutkielman teorian ja analyysin väliseen vuoropuheluun.

Tutkielmani luvussa kaksi esittelen tutkielman taustalla olevan teoriapohjan. Määrittelen otsikossa käyttämäni käsitteet ja syvennyn tutkielman päämetodina olevaan retoriseen kertomusteoriaan, ja erityisesti koulukunnan tunnetuimman edustajan James Phelanin teorioihin lukemisen dynamiikasta, kertomuksen progressiosta sekä lukijan tekemistä eettisistä ja esteettisistä arvostelmista. Tässä luvussa esitän perusteluni sille, miksi juuri tämä metodi sopii hyvin juuri *Gone Girlin* tutkimiseen. Esittelen myös muut valitsemani teorit, jotka tukevat ja täydentävät kohdeteokseni ja tutkimuskysymykseni käsittelyä. Howard Sklarin käsite narratiivinen sympatia, Bo Pettersonin teoria ekspositionaalista manipulaatiosta ja rikosromaanin genren teoria nousevat esille.

Luvussa kolme erittelen *Gone Girlin* asemaa osana rikoskirjallisuuden genreä. Aloitan käsittelemällä sitä, miten genreä ja sen alalajeja on historian saatossa määritelty ja millaisia konventioita lajin sisälle kuuluu. Kuten jo johdannossa olen todennut, *Gone Girl* on moderni rikosromaanin tai psykologinen trilleri, joka kerronnassaan hyödyntää perinteisen arvoitusdekkarin muotoa ja kerrontakeinoja. Lukijalle entuudestaan tutun konvention avulla teos pitää yllä jännitystä, mutta konvention rikkominen teoksen puolivälissä luo aivan uudenlaisen jännityksen romaaniin. Tämä vaikuttaa myös lukijan suhtautumiseen teokseen ja sen henkilöhahmoihin.

Tutkielmani neljännessä luvussa keskityn *Gone Girlin* kertojiin ja määrittelen epäluotettavan kerronnan piirteitä. Keskityn erittelemään romaanin päähenkilöitä muutenkin tarkemmin, sillä myös henkilöhahmojen esittämisellä on iso rooli lukijan ohjailun kannalta. Nick esitetään romaanin alussa negatiivisemmassa valossa kuin Amy, jonka kerronnan muutos romaanin puolivälissä aiheuttaa lukijan suhtautumisessa olennaisen muutoksen. Amyn hahmoa voidaankin pitää esimerkkinä *femme fatalesta*. Molemmat henkilöhahmot ovat epämiellyttäviä ja kertojina epäluotettavia, ja lukijan asennoituminen heitä kohtaan vaihtelee tekstin progression eri vaiheissa.

Viidennessä luvussa otan vielä tarkempaan käsittelyyn lukijan henkilöhahmoja kohtaan tuntemaan narratiivisen empatian ja narratiivisen sympatian käsitteet. Osoitan, kuinka *Gone Girlin* tarkkaan suunniteltu ekspositio ja kerronnalliset keinot vaikuttavat lukijan emotionaalisiin ja moraalisiin tuntemuksiin henkilöhahmoja kohtaan. Keskityn myös tarkastelemaan romaanin lopetusta sekä sen herättämiä lukijareaktioita Reddit-sivuston romaania käsittelevän keskusteluketjun avulla. Monet

lukijat ovat tuhtuneet kirjailija Flynnin epäkonventionaalisesta loppuratkaisusta, kun taas toiset ovat olleet haltioissaan siitä. Rikollisen rangaistuksetta jättämisen epäeettisyys onkin nähdäkseni yksi olennainen syy koko romaanin esteettiselle paheksunnalle.

Lopetusluvussa tiivistän vielä tutkielmani päätelmät sekä pohdin, mihin suuntaan tutkielmaa voisi jatkossa laajentaa. *Gone Girlin* lukijan ohjailusta ja tulkinnan rakentumisesta saisi lisää tietoa myös reseptiotutkimuksen avulla, tutkimalla oikeiden lukijoiden lukuprosessin rakentumista.

## 2 Retorinen kertomusteoria tutkielman taustalla

Tässä luvussa käyn läpi tutkielman taustalla olevaa teoriaa. Narratologiasta lähtöisin oleva retorinen kertomusteoria toimii tutkielmani pääteorianana. Kuten edellä on jo käynyt ilmi, tutkielmani kiinnostuksen kohteena on se, miten *Gone Girl* -romaani ohjailee lukijaa ja vaikuttaa tämän tulkintaan teoksesta. Tällöin etiikkaan painottunut retorinen kertomusteoria, joka näkee kirjallisuuden ensisijaisesti retoriikkana, tapana vaikuttaa lukijaan, on oivallinen lähestymistapa ja teoriapohja tutkimukselleni. Täydennän retorista teoriaa myös tuoreemmalla narratologisella tutkimuksella.

### 2.1 Lukijan käsite

Tässä kohdassa tutkielmaani on syytä pysähtyä, ja pohtia hetki otsikossakin esiintyvää käsitettä lukija. Lukijan käsitettä tutkinut Outi Alanko toteaa, että lukijaan painottuva tutkimus on kirjallisuudentutkimuksen alalla melko nuori ja vasta 1960–70-luvuilla on alettu teoretisoida lukijuutta. Tästä huolimatta nykyisin lähes kaikki kirjallisuudentutkimuksen suunnat ottavat kantaa lukijan ja lukijuuden käsitteisiin. (Alanko 2001, 208.) Usein kirjallisuudentutkimuksessa lukijan identiteetti onkin rajattu kahtia joko tekstin ulkopuoliseksi todelliseksi lukijaksi – tietty yksilö tai tietylle aikakaudelle tyypillinen lukijaryhmä – tai tekstin itsensä edellyttämäksi ja tekstiin koodatuksi ihannelukijaksi (esim. Alanko 2001, 208; Rimmon-Kenan 1999, 151). Tässä tutkielmassa tarkoitukseni ei ole tutkia oikeiden lukijoiden lukemisprosessia, vaan tarkastelen lukijaa pääasiassa teoreettisena tekstistä esiin nousevana käsitteenä. Nostan kuitenkin tutkielman lopussa esiin todellisten lukijoiden näkemyksiä *Gone Girl*stä ja sen loppuratkaisusta, sillä näiden avulla pääsen käsittelemään paremmin teoksen herättämiä erilaisia tulkinnan mahdollisuuksia.

Retorinen koulukunta nimittää tekstistä esiin nousevaa ihannelukijaa käsitteellä *authorial audience*, josta käytän tässä tutkielmassa suomenkielistä nimitystä *tekijän tarkoittama yleisö*<sup>3</sup>. Authorial audience on alun perin Peter Rabinowitzin 1970-luvulla kehittämä käsite, jonka taustalla on ajatus siitä, että todellisen lukijan (*actual reader*) pitää täyttää tekijän tarkoittaman yleisön tiedolliset, taidolliset ja kulttuuriset ominaisuudet pystyäkseen lukemaan teosta ymmärrettävällä ja älykkäällä, kirjailijan tarkoittamalla, tavalla (Rabinowitz 1987, 21–22). Tekijän tarkoittama yleisö on siis hypoteettinen lukija tai lukijakunta, jota ajatellen kirjailija on teoksensa alun perin kirjoittanut. Tekstiin koodattu tekijän tarkoittama yleisö voidaan hahmottaa ainoastaan tutkimalla tekstin rakennetta. Vaikka lukija onkin tekstistä esiin nouseva konstruktio, tekstillä voi olla useita erilaisia tulkinnan mahdollisuuksia, sillä useat tekstit ovat monitulkintaisia. Myös todellisen lukijan tiedot,

---

<sup>3</sup> Termi on suomennettu myös auktoriaaliseksi lukijaksi (ks. esim. Tammi 1992).

taidot, arvot ja asenteet vaikuttavat välttämättä siihen, miten tekstiä tulkitaan. Shlomith Rimmon-Kenan toteaa, että lukija osallistuu merkityksen tuottamiseen samoin kuin myös teksti muotoilee lukijansa (1999, 149). Kyse on siis lukijan ja tekstin vuorovaikutuksesta. Retorisessa teoriassa painotus on kuitenkin siinä, miten teksti ohjailee lukijaa.

Tekstianalyysin ja lukemisen vaikeutta tutkinut Kai Mikkonen tiivistää Peter Rabinowitzin tekijän tarkoittaman yleisön teoriaa näin:

Teoria korostaa sitä, kuinka kirjat ovat aina kirjoitettu tietyille yleisölle, ja että on merkittävää tutkia, kuinka ne pyrkivät manipuloimaan lukijan reaktioita (tavalla jonka yleisö hyväksyy tai on hyväksymättä). Samalla käsite olettaa kirjallisten teosten aina välittävän odotuksia, jotka kohdistuvat yleisön tietoihin, kokemuksiin, arvoihin, kirjallisuuden tuntemukseen ja tapaan lukea. (Mikkonen 2011, 43.)

Todellisen lukijan ei siis tarvitse ymmärtää teosta, kuten kirjailija on sen tarkoittanut. Olennaista on ajatus siitä, että teos on kuitenkin tarkoitettu ymmärrettäväksi jollakin tietyllä tavalla. Se, miten todellinen lukija tekstiä tulkitsee, vaihtelee. Tästä viestii myös *Gone Girl* -romaanin herättämät toisistaan poikkeavat lukijareaktiot. Mikkonen korostaa myös, että vaikka termi *authorial* viittaakin tekijään, käsite ei kuitenkaan korosta tekijän arvovaltaa vaan kyseessä on pikemminkin *lukutapa* (2011, 40). Emme voi koskaan tietää tarkalleen, mitä kirjailija Gillian Flynn on ajatellut *Gone Girliä* kirjoittaessaan, vaan myös tekijä on tekstistä konstruoitavissa oleva rakenne. Mikkonen lisää, että tarkoitus ei siis ole arvailla kirjailijan intentiota vaan lukea sosiaalisten konventioiden mukaisesti (2011, 40; ks. myös Rabinowitz 1987, 23). Tekijän tarkoittaman yleisön roolissa lukija pyrkii jakamaan kokemukset, asenteet ja tiedot, joita teos tuntuu häneltä odottavan. Myös teoksen kritiikki kuuluu tälle alueelle, sillä ollakseen eri mieltä täytyy ensin ymmärtää lukemansa. Mikkonen muistuttaa, että todellisen lukijan ja tekijän tarkoittaman yleisön välillä on aina ristiriidan mahdollisuus, koska yhdenkään ihmisen tiedot, kokemukset, odotukset ja asenteet eivät ole identtisiä (Mikkonen 2011, 40–41).

## 2.2 Kertomus retoriikkana

Retorisen kertomusteorian oppi-isänä pidetään Wayne C. Boothia, jonka teos *The Rhetoric of Fiction* (1983/1961) on toiminut suunnannäyttäjänä myöhemmälle kertomuksen retoriikan tutkimukselle. Teoksessaan Booth yhdisti retoriikan välttämättömäksi osaksi kirjallisuutta, sillä hän käsitti kirjallisuuden moraalisen ja ideologisen taiteena. Booth toteaa osuvasti, että kirjailija käyttää – halusi tai ei – teoksessaan aina retoriikkaa, pelkästään retoriikan keinot vaihtelevat (emt. 1983, 116). Retorisessa kertomusteoriassa oletuksena on, että kirjailija on suunnitellut tekstin vaikuttaakseen lukijaan tietyillä tavoilla. Vaikuttamiseen liittyy vahvasti myös etiikka, sillä vaikuttamisella pyritään

herättämään lukijassa tiettyjä arvoja ja asenteita. Teoksessa *The Company We Keep* (1988) Booth siirtyikin käsittelemään kirjallisuutta ja etiikkaa erottamattomasti toisiinsa kiinnittyneinä.

Boothin *The Rhetoric of Fiction* esitteli myös ensi kertaa käsitteen *implisiittinen tekijä*, joka on herättänyt myöhemmässä kirjallisuudentutkimuksen piirissä suurta kiistelyä puolesta ja vastaan. Käsitteen tarkoitus oli erottaa todellinen kirjailija tekstin tuottamasta kirjailijan kuvasta. Boothin mukaan implisiittinen tekijä (usein suomennettu myös sisäistekijäksi) on kirjailijan ”toinen minä”, jonka jokainen fiktiivistä tekstiä kirjoittava kirjailija itsestään luo ja sijoittaa tekstiinsä (Booth 1983, 74–75). Implisiittinen tekijä on siis tekstistä esiin nouseva todellisesta kirjailijasta erillinen konstruktio. En ota tässä tutkielmassa kantaa käsitteestä käytyyn vuosia kestäneeseen kiistelyyn. Mainittakoon kuitenkin, että Boothin teoretisoinnin jälkeen toiset tutkijat ovat uudelleenmääritelleet käsitettä ja toiset kokonaan kieltäneet implisiittisen tekijän olemassaolon<sup>4</sup>. Tässä tutkielmassa hyväksyn käsitteen, sillä se on olennainen pohdittaessa epäluotettavaa kerrontaa, jota tarkastelen tutkielmani luvussa neljä. Oma käsitykseni implisiittisestä tekijästä pohjaa James Phelanin käsitykseen, jonka mukaan implisiittinen tekijä on virtaviivaistettu versio oikeasta kirjailijasta, hänen kyvyistään, arvoistaan, asenteistaan, uskomuksistaan ja niistä piirteistä, jotka ovat olennaisessa roolissa tietyn tekstin rakentumisessa. Phelan näkee siis implisiittisen tekijän toimijana, joka vaikuttaa tekstin olemassaoloon. (Phelan 2005, 45.)

Boothin jalanjäljissä syntyneen retorisen kertomusteorian tunnetuimpia edustajia ovat James Phelan ja Peter J. Rabinowitz. Vaikka tutkijat ovat tehneet pitkän uran erillään, eivätkä ole kaikista asioista täysin samaa mieltä, heidän yhdessä kirjoittamansa katsaus retorisen kertomusteorian ytimeistä teoksessa *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates* (2012) on huomattava näyte retorisen koulukunnan yhteneväisistä suuntalinjoista. Retorisen teorian klassisen mallin mukaan kertomus on monitasoinen kommunikaatiotilanne, jossa ”joku kertoo jollekulle toiselle jossakin tietyssä tilanteessa ja jostain tietystä syystä, että jotakin tapahtui”<sup>5</sup> (Phelan & Rabinowitz 2012, 3). Pääpaino on siis kertomuksen merkityksen ohella itse kertomistilanteessa. Kirjailija suunnittelee tekstin – sen kielen, tekniikan, rakenteen, muodon ja dialogin – vaikuttaakseen lukijaan tietyllä tavalla. Seuraavaksi onkin syytä tarkastella lähemmin eri kommunikaatitasoja, sillä ne kaikki – tekijä, teksti ja lukija – vaikuttavat tulkintojen ja merkitysten muodostumiseen.

---

<sup>4</sup> Esimerkiksi Phelan on esitellyt varsin kattavasti implisiittisen tekijän käsitteestä käytyä kirjallisuustieteellistä keskustelua teoksessaan *Living to Tell about It* (2005, 39–49).

<sup>5</sup> Suomennos on omani.

Retorinen kertomusteoria jakaa fiktiivisen kertomuksen kommunikaation kolmelle eri tasolle. Kertomuksen uloimmalla tasolla *todellinen kirjailija* kommunikoi *todelliselle lukijalle* (*actual audience*) (Phelan & Rabinowitz 2012, 6). Todellinen lukija tuo tekstin tulkintaprosessiin mukaan omat arvonsa, kokemuksensa ja uskomuksensa. Kertomuksen seuraavalla tasolla *implisiittinen tekijä*, tekstin muodostama kuva oikeasta kirjailijasta, kommunikoi *tekijän tarkoittamalle yleisölle* (*authorial audience*), jolla tarkoitetaan kirjailijan olettaa niin sanottua ihannelukijaa (Phelan & Rabinowitz 2012, 6.) Kertomuksen syvimmillä tasolla kommunikoi *kertoja*, joka kertoo tarinaa epäsuorasti *narratiiviselle yleisölle* (*narrative audience*). Termistä on käytetty myös suomennoksia kerronnan yleisö tai kerronnallinen yleisö (ks. Mikkonen 2011, 41).

Todellinen lukija esittää lukuprosessinsa aikana uskovansa fiktiivisen maailman tilat ja sen henkilöhahmot todeksi ja reagoi näihin niin kuin ne olisivat oikeita. Lukijan asettuminen osaksi narratiivista yleisöä mahdollistaa esimerkiksi empaattisen suhteen luomisen johonkin henkilöhahmoon tai ylikuonnollisten, ei oikeaan maailmaan kuuluvien, asioiden hyväksymisen osaksi kertomuksen todellisuutta. (Phelan & Rabinowitz 2012, 6.) Narratiivisen yleisön käsitettä ei pidä sekoittaa englanninkieliseen käsitteeseen *narratee*, jolla tarkoitetaan tekstissä läsnä olevaa yleisöä tai henkilöahmoa, jolle kertoja osoittaa sanansa suoraan (Phelan & Rabinowitz 2012, 7). *Gone Girlin* tapauksessa kertojien Aryn ja Nickin kerronta on usein osoitettu tekstin tasolla suoraan joko toisille henkilöahmoille tarkoin kuvatun dialogin kautta tai juurikin tällaiselle tekstin näkymättömälle yleisölle, jota kertojat puhuttelevat monesti suoraan sinuna tai teinä (enlg. you), kuten tässä Nickin kerronnassa: ”Now is the part where I have to tell you [--] and you stop liking me. If you liked me to begin with.” (GG, 161.)

Kommunikaatiotasojen käsitteet ovat abstraktioita, joiden avulla lukija hahmottaa ja prosessoi lukemaansa. Hierarkkisessa suhteessa olevat käsitteet ovatkin hyviä työkaluja kuvaamaan lukemisprosessin eri osia. Kai Mikkonen tiivistää retorisen kertomusteorian käsitteet hyvin toteamalla:

Kerronnallisen yleisön jäsenenä lukija uskoo lukemaansa fiktiivisen maailman tasolla, arvioiden fiktion totuuksia niiden omilla ehdoilla, mutta tekijän tarkoittaman yleisön jäsenenä hän samanaikaisesti tietää esityksen olevan fiktiota (tai kirjallisuutta) (2011, 42).

*Gone Girlissä* kerronnallisen eli narratiivisen yleisön jäsenenä lukija siis uskoo kertojien Aryn ja Nickin kertovan tapahtumista omista lähtökohdistaan käsin. Aryn tunnustukselliset päiväkirjamerkinnot tuntuvat tästä näkökulmasta luotettavimmilta kuin Nickin aukkoja täynnä oleva kerronta, jossa hän myöntää suoraan valehtelevansa toisille henkilöahmoille sekä lukijalle. Tekijän

tarkoittaman yleisön roolissa lukija kuitenkin tiedostaa, että Nickin kerronnan aukoilla on jokin syy, joka oletettavasti paljastuu myöhemmin romaanin edetessä. Tekijän tarkoittama yleisö myöskin tiedostaa, että rikoskirjallisuuden genressä rikoksen tekijä ja toteutustapa selviävät yleensä vasta teoksen lopussa. Myös lukijan aikaisempi kokemus genrestä ja konventioista vaikuttaa tekstin tulkintaan (ks. Phelan & Rabinowitz 2012, 5). Tämä on olennainen huomio juuri *Gone Girlin* kohdalla, sillä romaani käyttää kerronnassaan hyödyksi rikosromaanin konventiota.

Tulen tässä tutkielmassa keskittymään pääasiassa implisiittisen tekijän ja lukijan väliseen kanssakäymiseen, sillä kiinnostuksen kohteenani on se, miten implisiittinen tekijä ja tekstin keinot ohjailevat lukijaa ja millaisia arvostelmia ja tulkintoja *Gone Girl*-romaanista lopulta voi tehdä. Toisin sanoen kiinnostukseni kohteena on se, millaisia arvostelmia lukija tekee romaanin päähenkilöistä, heidän moraalistaan ja koko teoksesta.

### **2.3 Kertomuksen progressio tulkintaa ohjaamassa**

Edellä olen puhunut siitä, kuinka kertomuksen retoriikan on tarkoitus vaikuttaa lukijaan. Seuraavaksi keskityn siihen, miten tämä vaikuttaminen käytännössä tapahtuu. Kirjailijan tekemät tekstuaaliset valinnat vaikuttavat lukijan tulkintaan tekstin tapahtumien, kielen, tekniikan, rakenteen, muodon ja dialogin kautta. Nämä elementit vievät eteenpäin kertomusta. Brian Richardson puhuu kertomuksen dynamiikasta, jonka hän määrittelee seuraavasti: Kertomuksen dynamiikka viittaa kertomuksen liikehdintään sen alusta loppuun. Tähän sisältyy sekä tarinan että tekstin aloitus, kerronnan ajallisuus, juonen muodostuminen sekä lopetuksen merkitykset. Usein nämä näkökulmat kuitenkin limittyvät yhteen, eikä niitä ole aina helppo erottaa toisistaan. (Richardson 2002, 1–2.) Tässä tutkielmassa painotus on tekstin liikehdinnän lisäksi kuitenkin lukijan reaktioissa näihin kertomuksen dynaamisiin liikkeisiin. James Phelanilta (2007; ks. myös Phelan ja Rabinowitz 2012) löytyykin tähän tarkoitukseen sopiva teoria, jossa hän yhdistää tekstuaalisen dynamiikan ja lukemisen dynamiikan toisiinsa.

Phelanin teoria *kertomuksen progressiosta* korostaa lukijan reaktioiden roolia osana kertomuksen etenemistä yhtä tärkeänä kuin tekstiä itseään. Phelanin mukaan kertomus eteneekin kerronnan ja lukijan reaktioiden yhteisvaikutuksesta. Toisin sanoen kerronnassa tapahtuu kahdenlaisia muutoksia: henkilöhahmoihin ja fiktiivisiin tapahtumiin liittyviä muutoksia sekä yleisön reaktiota näihin muutoksiin (Phelan 2007, 7). Kertomuksen progressio on siis kaksikerroksinen ilmiö, joka muodostuu *tekstuaalisen dynamiikan ja lukemisen dynamiikan yhteisvaikutuksesta*. (Phelan 2007, 15–16; Phelan & Rabinowitz 2012, 57–60.) Tekstuaalisella dynamiikalla tarkoitetaan sitä, miten

kertomus etenee alun ja keskikohdan kautta kohti loppua, lukemisen dynamiikalla puolestaan tarkoitetaan lukijan suhtautumista tekstin tapahtumiin.

Phelanin muotoileman kertomuksen progression taustalla vaikuttavat Meir Sternbergin ja Menakhem Perryn lukemisen dynamiikkaa käsittelevät teoriat, jotka syntyivät 1970-luvun lopulla. Molemmat tutkijat ovat lainanneet alun perin psykologiantutkimuksen tunnetuksi tekemän ensimmäisyyssefektin teorian ja soveltaneet sitä kirjallisuustieteelliseen keskusteluun. Ensimmäisyys- ja äskeisyyssefektiiä käsittelevä teoria on äärimmäisen hyödyllinen myös tämän tutkielman kannalta. Sternbergin mukaan arvostelemme kohtaamiamme fiktiivisiä ihmisiä, kuten oikeitakin, sen mukaan, millaisen ensivaikutelman heistä saamme. Kaunokirjallisessa tekstissä henkilöhahmosta ensiksi saadut tiedot vaikuttavat vahvasti siihen, miten lukija tulkitsee myöhempiä tapahtumia. Tätä Sternberg kutsuu *ensimmäisyyssefektiksi (primacy effect)*. Tekstin edetessä hahmoista paljastuu kuitenkin uusia piirteitä, jotka voivat vahvistaa, muuttaa tai jopa kumota lukijan alkuperäiset arvostelmat. Tästä myöhemmin saadun tiedon sopeuttamisesta vanhaan tietoon käytetään nimitystä *äskeisyyssefektii (recency effect)*. (Sternberg 1978, 93–99.) Perry korostaa, että lukija haluaa yleensä pitää viimeiseen saakka kiinni alussa saamistaan mielikuvista, vaikka niitä koeteltaisiinkin. Perry pitääkin äskeisyyssefektiiä ensimmäisyyssefektistä riippuvaisena ja sen vastareaktionä. (Perry 1979, 57.) *Gone Girl*issä ensimmäisyyssefektiiä käytetään lukijan harhaanjohtamiseen. Teksti antaa ensin Amystä positiivisemmän kuvan, kun taas Nick esitetään epäilyttävänä, paikoin jopa moraalittomana henkilöhahmona. *Gone Girlin* edetessä henkilöhahmojen kuvaus kuitenkin muuttuu suuresti. Äskeisyyssefektii pakottaa lukijaa suhteuttamaan aiempia mielikuviaan molemmista henkilöhahmoista useampaan otteeseen romaanin aikana.

Perryltä on peräisin myös omassa tutkielmassani hyödylliseksi kokemani teoria lukemisprosessin motivaatioista. Hänen mukaansa fiktiivisen tekstin tapahtumien järjestys on aina suunniteltu juuri lukijaa ja hänen reaktioitaan ajatellen. Perry jakaa lukemisen motivaattorit kahtia. Lukemisprosessin *malliorientoutuneella* motivaatiolla (*”model”-oriented motivations*) Perry tarkoittaa sitä, miten lukija lukiessaan rakentaa kehyksiä, jotka perustuvat sosiaalisiin ja kirjallisiin konventioihin tai entuudestaan tuttuihin malleihin tosielämästä ja joiden avulla hän tulkitsee lukemaansa. (Perry 1979, 36–37.) Esimerkiksi teoksen genre on yksi esimerkki mallista, joka ohjaa lukemisprosessia. Tulen tässä tutkielmassa käsittelemään sitä, miten rikoskirjallisuuden genre ja konventio vaikuttaa olennaisesti *Gone Girl*–romaanin lukemisprosessiin. Toinen ja Perryn mukaan tärkeämpi lukemisen dynamiikkaa ohjaileva motivaatio on *retorinen* tai *lukijaorientoitunut motivaatio (rhetorical or reader-oriented motivations)*. Sen mukaan tekstin järjestys on motivoitu niin, että sen on tarkoitus vaikuttaa lukijaan ja saada tämä kokemaan teksti tietyllä tavalla. (Perry 1979, 40–42.) Perryn ja



retorisen kertomusteorian yhtäläisyydet ovat tässä kohdassa hyvin näkyvillä. Vaikka tässä tutkielmassa otan huomioon genren vaikutuksen lukemisprosessiin, on koko tutkielman läpi nähtävissä retorisen motivaation ensisijaisuus *Gone Girl* -romaanin tekstuaalista ja lukemisen dynamiikkaa tarkasteltaessa. Koko romaanin viehätys piilee juuri siinä, miten teksti manipuloi lukijaansa tekemään siitä tulkintoja koko lukemisprosessin ajan. Perry huomauttaakin, että lukija ei lykkää luetun ymmärtämistä romaanin loppuun, vaan pala palalta paljastuva teksti kutsuu lukijaansa alusta alkaen aineiden integrointiin (1979, 47).

Phelanin kertomuksen progressio tarjoaa vanhaa teoriaa paremmat analyysivälineet lukemisprosessin tutkimiseen. Phelan ei puhu ensimmäisyys- ja äskeisyyssefektistä vaan epävakaudesta ja jännitteistä. Phelanin mukaan kertomuksen progressio tapahtuu joko 1) tarinan tasolla luomalla henkilöihin ja heidän välisiin suhteisiinsa ja tapahtumiin liittyviä epävakausta (*instabilities*) tai 2) kerronnan tasolla nostamalla esiin arvoihin, tietoihin tai ymmärrykseen liittyviä jännitteitä (*tensions*) tekijän tai kertojan sekä lukijan välille. (Phelan & Rabinowitz 2012, 59.) Phelan on jakanut tarinaan liittyvät epävakaudet vielä kahteen eri ryhmään niiden progressiivisen luonteen mukaan. Globaalit epävakaudet näyttävät suuntaa koko progressiolle, ja ne täytyy ratkaista kertomuksen loppuun mennessä. (Phelan 2007, 16.) *Gone Girl*issä globaali epävakaudesta on esimerkiksi koko tarinan käynnistävä Amyn katoaminen. Tarina ei voi päättyä ennen kuin syy katoamiseen on selvinnyt. Lokaalit epävakaudet puolestaan ovat ohimeneviä, pienempiä tapahtumia, jotka eivät vaikuta progression lopputulemaan (emt. 16).

Retorinen kertomusteoria jakaa kertomuksen vielä tarkempiin vaiheisiin progression näkökulmasta. Phelanin ja Rabinowitzin käsitys kertomuksen vaiheista – aloituksesta, keskikohdasta ja lopetuksesta – sisältää sekä tekstuaaliseen dynamiikkaan että lukemisen dynamiikkaan liittyviä kohtia. (Phelan & Rabinowitz 2012, 60–61.) Phelan on eritellyt kertomuksen progressiota tarkemmin teoksessaan *Experiencing Fiction* (2007), jossa hän jakaa progression 12:een eri vaiheeseen, jotka jäsentyvät yleisimmin aloitukseen, keskikohtaan ja lopetukseen, kuten alla olevasta taulukosta näemme:

<b>Beginning</b>	<b>Middle</b>	<b>Ending</b>
<u>Exposition</u>	<u>Exposition</u>	<u>Exposition/closure</u>
<u>Launch</u>	<u>Voyage</u>	<u>Arrival</u>
Initiation	Interaction	Farewell
Entrance	Intermediate configuration	Completion (emt. 21.)

Taulukon kaksi ylintä riviä (alleviivatut termit) kuvaavat tekstuaalisen dynamiikan elementtejä ja kaksi alinta riviä taas lukemisen dynamiikkaan liittyviä vaiheita.

Kertomuksen aloitukseen liittyviä tekstuaalisen dynamiikan vaihteita ovat *ekspositio (exposition)* ja *lähtölaukaus (launch)*. Ekspositio kuuluu Phelanin taulukossa sekä aloituksen, keskikohdan että lopetuksen tekstuaaliseen dynamiikkaan, sillä siihen sisältyy kaikki tekstin tarjoama informaatio kertomuksesta, henkilöahmoista, miljööstä ja tapahtumista. Lähtölaukaus on tekstin kohta, jossa paljastuvat kertomuksen ensimmäiset globaalit epävakaudet. Tämä kohta toimii Phelanin mukaan myös aloituksen ja keskikohdan rajapintana. *Gone Girl*issä Amyn katoamisen paljastuminen toimii lähtölaukauksena. Aloituksen lukemisen dynamiikan vaihteita ovat *johdatus (initiation)* ja *sisäänkäynti (entrance)*, jotka toimivat Phelanin vastineena Perryn ja Sternbergin ensimmäisyyssefektille. Johdatuksella Phelan tarkoittaa implisiittisen tekijän ja kertojan sekä samalla todellisen lukijan ja tekijän tarkoittaman yleisön välillä syntyvää ensimmäistä vuorovaikutusta. Sisäänkäynti puolestaan viittaa siihen, miten todellinen lukija löytää paikkansa tekijän tarkoittaman yleisön roolista ja ikään kuin astuu sisään teoksen maailmaan tekemään tulkintoja ja hypoteeseja teoksen tapahtumista ja hahmoista. Sisäänkäynnin jälkeen lukija on muodostanut jonkinlaisen näkemyksen teoksen lopullisesta päämäärästä eli *konfiguraatiosta*. (Phelan 2007, 17–19.)

Keskikohdan tekstuaaliseen dynamiikkaan kuuluvat ekspositionaaliset elementit, niin kuin aloituksessakin, sekä *matka (voyage)*, jolla Phelan tarkoittaa lähtölaukauksen jälkeen ilmeneviä globaaleja epävakauteja. Usein alun epävakaudet mutkistuvat entisestään kertomuksen keskikohdassa. *Gone Girl*issä syy Amyn katoamiselle selviää Nickille, mutta syyn todistaminen muille ihmisille tulee erittäin ongelmalliseksi. Keskikohdan lukemisen dynamiikan vaihteita Phelan nimittää vuorovaikutukseksi (*interaction*) ja väliaikaiseksi konfiguraatioksi (*intermediate configuration*). Vuorovaikutus tarkoittaa implisiittisen tekijän ja kertojan sekä yleisön välillä tapahtuvaa kommunikaatiota. Tällä on suuri merkitys siihen, miten lukija suhtautuu hahmoihin ja tapahtumiin sekä kertojaan ja implisiittiseen tekijään. Väliaikainen konfiguraatio tarkoittaa lukijan koko ajan kehittyviä reaktioita kertomuksen lopullisesta suunnasta. Lukijan alkuperäiset mielikuvat ja hypoteesit muuttuvat ja sopeutuvat uuteen tietoon kertomuksen edetessä. (Phelan 2007, 19–20.) Perryn ja Sternbergin termin kyse on siis äskeisyyssefektistä, jonka seurauksena lukija suhteuttaa ensimmäisyyssefektin myötä saamiaan tietoja teoksen tapahtumista ja henkilöahmoista.

Lopetuksen tekstuaalisen dynamiikan vaihteisiin kuuluvaa ekspositiota Phelan nimittää myös *sulkeumaksi (closure)*. Lopun ekspositiossa tekstin elementit viestittävät lukijalle, että kertomus on päättymässä. Phelan huomauttaa, että matkakertomuksissa, sulkeumasta viestii päähenkilön matkan tuleminen päätökseensä. *Gone Girl*issä Amyn palaaminen takaisin kotiin viestii exposition tasolla lopetuksesta. Toinen lopetuksen tekstuaalisen dynamiikan vaihe on loppuratkaisu (*arrival*), joka

viestii teoksessa esiin nousseiden globaalien epävakauksien selviämistä kokonaan tai ainakin osittain. Lopetuksen lukemisen dynamiikkaan kuuluvat *jäähyväiset (farewell)* ja *loppupäätelmät (completion)*. Jäähyväisissä implisiittisen tekijän, kertojan ja yleisön välillä tapahtuva vuorovaikutus ja kommunikointi on tullut päätökseensä. Loppupäätelmillä Phelan viittaa siihen, että viimeinkin lukija voi tehdä kertomuksesta lopulliset arvostelmansa. Näihin arvostelmiin sisältyy koko teoksen eettinen sekä esteettinen arvioiminen. (Phelan 2007, 20–21.)

Tarkoitukseni ei ole tässä tutkielmassa määritellä *Gone Girlin* progressiota tarkalleen Phelanin kertomuksen progression termein. Koen Phelanin nimeämät progression vaiheet kuitenkin erittäin hyödyllisiksi erotellessani Flynnin romaanin kehittymistä, jännityksen luomista ja lukijan ohjailua. *Gone Girl* jakautuu tekstin tasolla kolmeen eri osaan, jotka rajaavat samalla teoksen alun, keskikohdan ja lopun paikat. Toisen ja kolmannen osan aluissa molemmissa tapahtuu suuri juonenkäännös, jonka voi nähdä globaalina epävakauden paikkana. Käänteiden ohella keskityn käsittelemään erityisesti *Gone Girlin* aloitusta ja lopetusta, sillä kuten Peter Rabinowitz toteaa romaanin alku ja loppu saavat lukijan erityishuomion jo pelkästään niiden etualaistetun sijoittumisen ansiosta. Pitkän romaanin luettuaan lukijan onkin helpompi muistaa yksityiskohtaisesti sen alku ja loppu kuin asioita teoksen keskivaiheilta. (Rabinowitz 2002, 300.) Tärkeässä osassa käsittelyäni on myös Flynnin romaanin puolivälin yllätyskäännös, joka toimii omanlaisena lopetuksenaan romaanin rakenteellisella tasolla.

Kerrattakoon siis vielä: Phelanin ja Rabinowitzin oletuksena on, että ymmärtääkseen tekstin toimintaa ja merkitystä on tutkittava kertomuksen progressiota, joka koostuu sekä tekstuaalisesta dynamiikasta että lukemisen dynamiikasta. Lukemisprosessin aikana lukijat muodostavat kolmenlaisia – tulkinnallisia, eettisiä ja esteettisiä – *arvostelmia (judgements)* kertomuksesta ja erityisesti sen henkilöihahmoista. Tulkinnalliset arvostelmat ovat kertomuksen tapahtumiin liittyviä arviointeja. Eettiset arvostelmat puolestaan liittyvät henkilöihahmojen ja kertomuksen moraaliin. Esteettiset arvostelmat taas kertovat lukijan suhtautumisesta teoksen taiteelliseen onnistumiseen. Kaikki edellä mainitut arvostelmat ovat kiinteässä yhteydessä keskenään, ja niiden painotukset vaihtelevat kertomuksesta riippuen. (Phelan & Rabinowitz 2012, 6–7.) *Gone Girlissä* lukijan tulkintojen pääpaino on tulkinnallisissa ja eettisissä arvostelmissa, sillä päähenkilöiden teot kutsuvat lukijaa välillä tuomitsemaan ja toisinaan hyväksymään näitä tekoja. Omassa tutkielmassani pyrin erittelemään sitä, miten *Gone Girlin* kertomuksen progressio vaikuttaa lukijan suhtautumiseen henkilöihahmoja sekä koko teosta kohtaan. Tarkastelen erityisesti sitä, miten lukijan tekemä eettinen arviointi päähenkilöistä Amysta ja Nickistä rakentuu ja muuttuu romaanin aikana. Henkilöihahmojen

eettisestä arvioinnista seuraa väistämättä myös koko romaanin esteettinen arviointi. Esimerkiksi lukijan eettinen arvio Amysta ja hänen toiminnastaan vaikuttaa lopulta siihen, miten lukija suhtautuu teoksen loppuratkaisuun ja koko romaanin onnistumiseen. Koska erilaiset lukijat arvostelevat Amya eri tavoilla, myös teoksen loppuratkaisu on herättänyt sekä vihastusta että ihastusta. Tätä aihetta käsittelemme syvemmin tutkielmani viimeisessä luvussa.

## 2.4 Muu teoria

Käytän tutkielmassani retorisen teorian lisäksi myös tuoreempaa narratologista tutkimusta. Kuten Markku Lehtimäki muistuttaa, narratologiaa voidaan pitää tieteellisen kokeilun kenttänä, jolla käydään jatkuvaa vuoropuhelua yleisen mallin ja sen yksittäisten sovellusten välillä (Lehtimäki 2009, 28). Tarkoitukseni ei ole tässä tutkielmassa tunkea kohdeteostani siis tiettyyn malliin, vaan kenties rikastaa valitsemaani mallia kohdeteokseni kautta. En siis tyydy toistamaan Phelanin teoriaa *Gone Girlin* kautta, vaan liitän tutkielmaani myös lukijan ohjailuun liittyvää tuoreempaa kirjallisuudentutkimusta.

Yksi tuorempi tutkielmani kannalta hyödyllinen teoria tulee Howard Sklarilta (2013), joka on tutkinut *narratiivista sympatiana*. Sklarin mukaan koemme fiktiivisiä hahmoja kohtaan samanlaista sympatian tunnetta kuin todellisiakin ihmisiä kohtaan. Tunne on sama, vaikka fiktiiviset kohtaamiset ihmisten kanssa syntyvätkin kognitiivisten prosessien myötä eivätkä sattumanvaraisesti kuten todellisessa elämässä. (Sklar 2013, 40–42; ks. myös Sternberg 1978, 96–97.) Tunteakseen sympatiana toista kohtaan ihmisen on suhtauduttava kärsimykseen negatiivisesti, koettava toisen kärsimys epäreiluksi tai ansaitsemattomaksi sekä tunnettava negatiivisia tunteita – kuten vihaa, surua tai huolta – kärsijän puolesta. Usein tästä herää myös halu auttaa. (Sklar 2013, 53–54.) Sklar huomauttaa, että kärsimystä kokevaa fiktiivistä hahmoa tosin emme pysty auttamaan samalla tavalla kuin todellista ihmistä (2013, 43).

Sympatian käsite sekoitetaan usein empatian tunteeseen. Ne eivät kuitenkaan tarkoita samaa asiaa. Suzanne Keen (2007) on tutkinut narratiivista empatiana. Hänen mukaansa empatia tarkoittaa toisen tunteiden tuntemista. Narratiivisessa empatiassa lukija voi esimerkiksi samaistua fiktiiviseen henkilöhahmoon niin vahvasti, että tuntee tämän tuskan kuin omanaan. Sympatia taas puolestaan tarkoittaa toisen puolesta tuntemista. Narratiivisessa sympatiassa lukija voi esimerkiksi tuntea sääliä tai myötätuntoa fiktiivisen henkilöhahmon tilanteen puolesta. Sympatia jättääkin enemmän etäisyyttä lukijan ja samaistumisen kohteen väliin kuin empatia. Empatia voi kuitenkin muuttua sympatian tunteeksi. (Keen 2007, 4–5; Sklar 2013, 24–25.) Keen muistuttaa, että yksikään teksti ei herätä täysin samoja tunteita kaikissa lukijoissa eivätkä kaikki lukijat edes tunne tekijän oletettavasti tarkoittamia

tuntemuksia lukuprosessin aikana (Keen 2007, 4). Tässä tutkielmassa olen kuitenkin pyrkinyt tutkimaan sitä, miten tekstiä on tarkoitettu luettavan. Tästä viestiinkin implisiittisen tekijän ja tekijän tarkoittaman yleisön korostaminen tutkimuksessani.

Howard Sklar jatkaa tutkimuksessaan Phelanin viitoittamalla tiellä. Phelan mainitsee sympatian tunteen käsitellessään lukijan tekemiä arvostelmia, mutta ei teoretisoi käsitettä sen enempää. Sklar pyrkii tutkimaan sitä, miten kertomukset tuottavat sympatiaa, tai kuten tutkija itse asian muotoilee, hän tutkii sympatian ”taidetta” (the ”art” of sympathy). Sklarin tavoitteena on tunnistaa ne kertomuksen dynaamiset ominaisuudet, jotka ovat vastuussa lukijan sympaattisista reaktioista. Hänen erityisenä mielenkiinnonkohteenaan on sympatia niitä henkilöihahmoja kohtaan, jotka aluksi vaikuttavat epäsympaattisilta. (Sklar 2013, 1.) Tällainen kuvio löytyy myös kohdeteoksestani. *Gone Girlin* progressio on rakennettu niin, että lukijan kokema sympatian tunne vaihtelee Aryn ja Nickin välillä. Nick vaikuttaa aluksi epäsympaattisemmalta kuin Amy, mutta kertomuksen edetessä ja uuden tiedon valjetessa lukijalle, vaikutelmat hahmoista kääntyvät pääläelleen ja muuttuvat vielä senkin jälkeen monesti. Tätä lukijan henkilöihahmoja kohtaan kokemaa sympatiaa ja sen huojuntaa pyrin analysoimaan läpi tutkielman.

Koska *Gone Girlin* päähenkilöt toimivat myös teoksen kertojina, tutkin myös kerrontaa ja sen epäluotettavuutta tarkemmin tutkielmassani. Phelan (2005) on kehittänyt hyödyllisen työkalupakin epäluotettavan kertojan analysoimiseen, mutta nähdäkseni epäluotettavuuteen vaikuttaa kertojien lisäksi myös tekstuaalisen dynamiikan muutkin seikat. Toinen retorista kertomusteoriaa laajentava ja tutkielmalleni hyödyllinen teoreetikko onkin jo johdannossa mainittu Bo Petterson (2016), joka on teoretisoinut manipuloivan fiktion piirteitä vielä pidemmälle. Petterson arvostelee aiempaa epäluotettavan kerronnan tutkimusta siitä, että se on keskittynyt pääasiassa vain kertojien ja henkilöihahmojen epäluotettavuuteen. Hänen mukaansa kirjallisuudessa epäluotettavuutta on löydettävissä kertojien ja hahmojen lisäksi myös eksposition tasolla. (Petterson 2016, 95.)

Niin kuin retorisen kertomusteorian edustajatkin toteavat, myös lukijan genren ja konvention tuntemuksella on tärkeä rooli lukukokemukselle. *Gone Girlin* tekstuaalista ja lukemisen dynamiikkaa ei voi analysoida ilman, että huomioi teoksen osana rikoskirjallisuuden genreä. Teos hyödyntää ja rikkoo – voisi väittää sen jopa uudistavan – rikoskirjallisuuden konventioita, joten nojaan tutkielmassani myös rikoskirjallisuudesta ja erityisesti dekkarista kirjoitettuun teoriaan. Romaanin rakennetta on mielekästä tutkia vanhan strukturalistisen rikosromaanin teorian linssien läpi, mutta myös John Scaggsin tuoreempi tutkimus ja suomalaisen kirjallisuudentutkija Heta Pyrhösen teoretisointi ovat tärkeässä osassa tutkielmaani. Sen lisäksi, että rikoskirjallisuuden genre toimii

Perryn termien mukaan *Gone Girlin* malliorientoituneena lukutapana, on genren sisällä myös omat tyypilliset lukijaorientoituneet lukutapansa. Jännityksen (*suspension*) luominen viivästyksen ja aukkojen avulla on tärkeässä osassa rikoskirjallisuutta ja sen lukukokemusta. Jännitystä ja sen tekstuaalisia keinoja ovat tutkineet muun muassa jo mainitut Meir Sternberg, Menakhem Perry sekä Slomith Rimmon-Kenan.

Lähden seuraavaksi syventämään tutkielmaani analyysin tasolle. Tähän mennessä olen eritellyt valitsemaani teoriapohjaa ja tutkimusmetodia. Kertomuksen progressio on olennaisessa roolissa lukijan ohjailua ja tulkintoja tutkittaessa. Aloitankin analyysini käsittelemällä *Gone Girlin* ensimmäistä osaa, joka kietoutuu väistämättä osaksi perinteistä rikosromaanin genreä.

### 3 Rikosromaanin genre ohjailee lukijan odotuksia

Genre on yksi olennainen lukijan tulkintoja ohjaava tekijä. Menakhem Perry nimeääkin genren yhdeksi malliorientoituneista motivaatioista, jotka ohjaavat lukijan tulkintoja tuttujen kehyksien kautta. (Perry 1979, 36–37.) Myös James Phelan ja Peter Rabinowitz huomauttavat, että lukijan aikaisempi kokemus genrestä ja sen konventioista vaikuttaa tekstin tulkintaan (2012, 5). Tämän on tiennyt myös kohdeteokseni kirjailija Gillian Flynn, jonka *Gone Girliä* luonnehditaan usein psykologiseksi trilleriksi. Trillerin tunnuspiirteiden lisäksi teoksesta löytyy kuitenkin paljon myös perinteisempään rikoskirjallisuuteen kuuluvia piirteitä. Näkemykseni mukaan romaani hyödyntää myös klassisen arvoitusdekkarin tunnuspiirteitä, jotka se kuitenkin päätyy rikkomaan. Jotta konventiota voi rikkoa, on oletuksena, että lukija tuntee rikoskirjallisuuden tunnusmerkkejä. Lukija, jolle rikoskirjallisuuden laji on entuudestaan tuttu, osaa odottaa kohtaamaltaan genreä edustavalta tekstiltä tietynlaisia piirteitä. Tuttuuden täyttymisen ei pitäisi olla vaikeaa juuri rikoskirjallisuuden kohdalla, sillä erilaiset rikostarinat ympäröivät meitä päivittäin: uutiset, tv-sarjat, elokuvat, pelit ja kirjat ovat täynnä kertomuksia rikoksista ja niiden seurauksista.

Rikoskirjallisuus on kiistatta yksi rakastetuimmista populaarikirjallisuuden lajeista. Tuoreen rikoskirjallisuutta käsittelevän historiikin kirjoittaneiden Paula Arvaksen ja Voitto Ruohosen mukaan tutuus, toisto ja – useiden teosten kohdalla – helppolukuisuus ovat osasyitä lajin suosiolle (2016, 10). Useat rikosromaanit ilmestyvätkin sarjoina, minkä ansiosta lukija voi palata aina uudelleen seuraamaan suosikkietsivänsä, usein samaa kaavaa toistavia, seikkailuja. Esimerkiksi Arthur Conan Doyleen Sherlock Holmes -kirjat ja Agatha Christien Hercule Poirot -dekkarit ovat vanhoja suosikkeja<sup>6</sup>, joiden pariin lukijat palaavat kerta toisensa jälkeen. Myös mahdollisuus käsitellä pelkoja, uhkia ja kuolemaa turvallisesti kansien välissä on olennainen syy rikoskirjallisuuden suosiolle (Arvas & Ruohonen 2016, 10–11). Kirjallisuudentutkija Dennis Porterin mukaan rikosromaanin on *tekstuaalinen kone*, joka tuottaa lukijalle mielihyvää ja jännityksen värinää. Rikoskirjallisuus luo miellyttävän jännityksen tunteen, jossa yhdistyvät pelko ja ahdistus sekä lopulta jännityksen laukeaminen ja helpotus. (Porter 1981, 108–109.) Tutuus, toisto ja sarjallisuus yhdistettynä turvalliseen pelon kokemiseen ovat siis eri tutkijoiden mukaan pääsyitä rikoskirjallisuuden suosioon. Uusimmat rikosromaanit ovat kuitenkin alkaneet tarkoituksella murtaa tuttua kaavaa. Kaavan

---

<sup>6</sup> Ne ovat myös innoittaneet lukuisiin myöhempisiin adaptaatioihin, joiden ansiosta hekin, jotka eivät alkuperäisiä romaaneja ole lukeneet, tuntevat molemmat salapoliisit. Rikoskirjallisuuden sijaan voidaan puhua myös rikosfiktioista, jolla käsitetään kirjallisuuden ohella myös muun muassa elokuvat, sarjat ja näytelmät.

rikkomisesta seuraa lukijan yllättyminen, mikä vaikuttaa sekä kertomuksen progressioon että lukijan koko teoksesta tekemiin eettisiin ja esteettisiin arvostelmiin.

Tässä luvussa keskityn analysoimaan niitä rikosromaaneille tyypillisiä keinoja, joita *Gone Girl* hyödyntää ohjaillessaan lukijan tulkintaa tiettyyn suuntaan. Väitän, että teos ei sellaisenaan mahdu mihinkään rikosromaanin alalajien määritelmistä, mikä toisaalta on täysin normaalia kirjallisuudelle. Genrejen rajapinnat ovat usein häilyviä ja niiden rikkominen onkin enemmän sääntö kuin poikkeus. *Gone Girl* erityisen tekee se, että teos ikään kuin naamioituu perinteiseksi arvoitusdekkariksi ja riisuessaan naamionsa, se onnistuu yllättämään lukijan. Jotta pystyn analysoimaan rikosromaanin konvention rikkomista ja sen tuottamaa yllättävyyttä, minun tulee ensin tarkastella, mitä rikosromaanin genrestä on ylipäätään sanottu.

### **3.1 Rikosromaanin ja jännityksen rakentuminen**

Paula Arvaksen ja Voitto Ruohosen mukaan rikoskirjallisuutta on vaikea määritellä, sillä nykyinen rikoskirjallisuus käsittää hyvin erilaisia teoksia ja genren alalajien väliset rajat ovat liudentuneet. Usein teokset saattavat yhdistellä eri alalajeja keskenään. Rikoskertomuksessa pääasiallinen toiminta kuitenkin koostuu siitä, että asiantunteva tutkija yrittää ratkaista rikoksen, useimmiten murhan, ja saada rikollisen vastuuseen teoistaan. Arvas ja Ruohonen vertaavat nykyistä rikoskirjallisuuden laajaa kenttää vinttiin tai kellariin, joka on täynnä tavaraa: erilaisia teemoja, rakenteita, keinoja ja henkilöhahmoja. (Arvas & Ruohonen 2016, 9–10.) Tässä tutkielmassa rajaan käsittelyni rikosromaanin ja keskityn erityisesti sen kahteen alalajiin, arvoitusdekkariin ja trilleriin. Rikosromaaneista käytetään usein synonyyminä nimitystä dekkari, joka juontaa englannin kielen termistä *detective fiction* ja jolla tarkoitetaan nimenomaan salapoliisiromaaneja. Dekkarit eli salapoliisiromaanit ovat kuitenkin vain yksi rikosromaanin alalajeista, joten pyrin työssäni johdonmukaisesti erottamaan ne käyttämästäni yläkäsitteestä rikosromaanin. Rikosromaanin on luokiteltu monella eri tavalla. Perinteisen arvoitusdekkarin ja trillerin lisäksi tunnetuimpia alalajeja ovat kovaksikeitetty dekkari ja poliisiromaanin, sekä näiden erilaiset variaatiot, ja moderni rikosromaanin. (ks. Symons 1986, Scaggs 2005; Arvas & Ruohonen 2016.) Keskityn tässä tutkielmassa kuitenkin vain arvoitusdekkariin ja trilleriin, sillä nähdäkseni *Gone Girl* ammentaa eniten juuri näiden alalajien konventiosta.



Zvetan Todorovin (1988) strukturalistinen analyysi rikoskirjallisuudesta on yksi ensimmäisiä genrestä kirjoitettuja teoreettisia analyysejä. Analyysissään Todorov jakaa rikosromaanin<sup>7</sup> kolmeen alalajiin: klassiseen arvoitusdekkariin (*whodunnit*), trilleriin (*thriller*) ja jännitysromaaniiin (*suspense novel*). Vaikka jaottelu on vanha, nostan sen esiin, sillä Todorov tekee tärkeitä huomioita eri alalajien rakenteista. Klassisen arvoitusdekkarin kultakausi oli 1900-luvun alussa, ja sen tyypillisimpinä edustajina voidaan pitää muun muassa Agatha Christien Poirot-romaneja, joissa persoonallinen salapoliisi pyrkii ratkaisemaan rikoksen älyään käyttämällä (ks. Arvas & Ruohonen 2016). Klassinen arvoitusdekkari esittää rikoksen mysteerinä, joka tulee ratkaista. Etsivän samoin kuin lukijankin tärkein kysymys romaanin aikana on ”kuka sen teki?” (englanniksi *who has done it?* = *whodunnit*), ja koko romaani rakentuu tämän arvoituksen ympärille. Salapoliisiromaneihin erikoistunut kirjallisuudentutkija Heta Pyrhönen toteaa, että salapoliisien ja tutkijoiden tehtävänä ei ole toimia, vaan selvittää rikos, yleensä murha, pala palalta ja vihje vihjeeltä (1998, 18). Etsivä ei siis joudu itse vaaraan arvoitusdekkarissa, vaan jännitys syntyy lukijan käyttäessä harmaita aivosolujaan rikollisen päättämiseksi yhdessä etsivän kanssa. *Gone Girl* eroaa klassisesta arvoitusdekkarista siten, että sen päähenkilö ei ole etsivä tai salapoliisi, vaan Aryn katoamisen mysteeriä selvittää Nick itse. Poliiseja romaanista kuitenkin löytyy, mutta heidän roolinsa on toimia sivuhenkilöinä Flynnin kertomuksessa.

Klassisessa arvoitusdekkarissa yhdistyy Todorovin mukaan kaksi tarinaa; ensimmäinen tarina murhasta ja toinen tarina sen selvittämisestä. Murhan lopputulos on selvillä jo romaanin alussa, mutta ensimmäinen tarina selviää vasta toisen – salapoliisin tutkimuksista ja niiden etenemisestä kertovan – tarinan lopussa. (Todorov 1988, 159–160.) Pyrhönen täydentää edellistä määrittelyä toteamalla, että Todorovin kaksi tarinaa voidaan tiivistää venäläisiltä formalisteilta perittyihin termeihin tarina (*story*) ja kerronta (*discourse*) (Pyrhönen 1994, 26). Pääpaino arvoitusdekkarissa on siis kerronnassa, joka palapelin tavoin kokoaa kaikki rikokseen liittyvät vihjeet yhteen, jotta salapoliisi ja lukija voi romaanin lopussa paljastaa syyllisen ja ensimmäisen tarinan mysteeri ratkeaa. Ajatus ensimmäisestä ja toisesta tarinasta yhdistyy strukturalistisen narratologian klassikkotutkijan Gérard Genetten (1972/1980) käsitykseen tarinan ja tekstin ajallisuudesta, erityisesti järjestyksestä (*order*). Genette tarkoittaa järjestyksellä sitä, missä vaiheessa tekstiä tarinan tapahtumat on kerrottu. (emt. 35.) Kaunokirjallisuus noudattaa harvoin kronologista järjestystä, ja erilaiset ajan epätahtisuudet ovat enemmänkin sääntö kuin poikkeus. Arvoitusdekkarit ovat Genetten termein järjestykseltään analeptisiä, sillä niissä tarinan jokin tapahtuma kerrotaan tekstin sellaisessa kohdassa, jossa

---

<sup>7</sup> Joskin analyysissään Todorov pitää termiä *detective fiction* yläkäsitteenä, mutta selvyuden vuoksi puhun tässä tutkielmassa rikosromaanista, jotta emme sekoita dekkaria ja rikosromaanin käsitteitä.

myöhemmät tapahtumat on jo ehditty kertoa (ks. Genette 1980, 48). Arvoitusdekkarissa rikoksen suorittamistapa selviää vasta, kun rikosta seuranneet tapahtumat on jo kerrottu.

*Gone Girl* noudattaakin romaanin ensimmäisessä osassa pitkälti klassisen arvoitusdekkarin kaavaa, jossa alussa tapahtuvaa rikosta, tässä tapauksessa Aryn katoamista ja mahdollista murhaa, aletaan selvittää kysymällä kysymyksiä, kuten kuka, miten, milloin, ja miksi on tehnyt rikoksen. Ensimmäisen tarinan selvittämiseen lisävaikeutta tuo se, että *Gone Girl*issä kulkee alusta asti rinnakkain kaksi kerronnan tasoa: Nickin fiktiivisen maailman nykyhetkeen sijoittuva kertomus, joka alkaa pariskunnan viidennen häääpäivän aamuna, ja Aryn fiktiivisen maailman menneisyyteen sijoittuva päiväkirjamoitoinen kerronta, joka alkaa siitä, kun Amy ja Nick tapaavat toisensa. Todorovin ensimmäinen tarina, eli tarina murhasta, löytyy jostakin näiden kahden kertomuksen välimaastosta. Aryn päiväkirjat ovatkin tarinan ajallisuutta tarkasteltaessa myös analeptisiä, sillä ne käsittelevät mennyttä aikaa. *Gone Girl*issä tarinan järjestys onkin alussa hyvin sekavan oloinen, mikä johtaa osaltaan myös ajan merkityksen hämärtymiseen romaanissa.

Todorovin nimeämässä toisessa rikosromaanin alalajissa trillerissä pääpaino on toiminnassa ja vielä edessä olevien rikosten odotuksessa. Klassisen arvoitusdekkariin verrattuna pääpaino siirtyykin ensimmäisestä tarinasta toiseen tarinaan, jossa salapoliisit ja etsivät joutuvat kaiken toiminnan keskipisteeseen ja vaaroille alttiiksi. (Todorov 1988, 162–163.) Tuoreemman rikoskirjallisuutta käsittelevän teoksen kirjoittanut John Scaggs (2005) jatkaa Todorovin jäljissä. Scaggs toteaa, että trilleri eroaa rakenteeltaan perinteisemmästä arvoitusdekkarista. Trillerin rakenne painottaa edessäpäin odottavaa vaaraa, kun taas dekkari keskittyy menneisyydessä tapahtuneeseen rikokseen. Trillerin jännitystä lisää se, että päähenkilöä vaanii jokin häntä suurempi vaara. Tämä on omiaan herättämään jännitystä myös lukijassa. (emt. 2005, 107.) *Gone Girl*in puolivälin (GG, 255) yllätyskäänne aiheuttaaakin romaanissa rakenteellisen muutoksen, jonka seurauksena vastaus whodunnit-kysymykseen selviää, ja lukija alkaakin jännittää, mitä fiktiivisen maailman tulevaisuudessa seuraavaksi tapahtuu. Romaani muuttuu näin arvoitusdekkarin asusta trilleriksi.

Kolmannessa Todorovin rikosromaanin alalajissa jännitysromaanissa ensimmäisen tarinan selvittäminen on edelleen tärkeää, kuten klassisessa arvoitusdekkarissakin, mutta toisen tarinan rooli korostuu samoin kuin trillerissä. Lukijaa kiinnostaa menneiden tapahtumien lisäksi myös se, mitä tulee tapahtumaan seuraavaksi. Jännitysromaanissa jännitystä lisää myös huoli päähenkilöistä ja heidän tulevaisuudestaan. Siinä missä klassisen arvoitusdekkarin etsivät ovat väkivallalle immuuneja tarkkailijoita, jännitysromaanin päähenkilöille voi sattua mitä tahansa ikävääkin. (Todorov 1988, 164.) *Gone Girl*in lukija jännittääkin teoksen loppuun saakka, mitä päähenkilöille tapahtuu. Juuri

jännityksen rakentuminen erottaa Todorovin rikosromaanin alalajeja toisistaan. Eri alalajit sitouttavat lukijaa kertomukseen eri tavalla, kuten olen edellä esitellyt. Arvas ja Ruohonen puhuvat uudentyyppisestä hybridistä rikosromaanista, joka yhdistelee eri alalajeja toisiinsa juuri lukijoita miellyttääkseen. Heidän mukaansa hybridi rikosromaanin tarjoaa samanaikaisesti sekä lukijan mielikuvitusta ja älyä kiihottavaa arvoituksellisuutta, poliisityön kuvausta, psykologisia aineksia sekä suoraviivaista toimintaa trillerityyliin. (2016, 11.) *Gone Girl* sopii loistavasti tähän määritelmään, sillä siitä löytyy kaikkia yllämainittuja piirteitä. Seuraavaksi siirryn analysoimaan tarkemmin *Gone Girlin* rakentumista rikosromaanina ja sen keinoja lukijan jännityksen lisäämiseen ja ylläpitämiseen.

### 3.2 Romaanin alku klassisen arvoitusdekkarin asussa

When I think of my wife, I always think of her head. [--] And what's inside it. I think of that too: her mind. Her brain, all those coils, and her thoughts shuttling through those coils like fast, frantic centipedes. Like a child, I picture opening her skull, unspooling her brain and sifting through it, trying to catch and pin down her thoughts. *What are you thinking, Amy?* The question I've asked most often during our marriage, if not out loud, if not to the person who could answer. I suppose these questions stormcloud over every marriage: *What are you thinking? How are you feeling? Who are you? What have we done to each other? What will we do?* (GG, 3.)<sup>8</sup>

*Gone Girl* alkaa Nickin kertomana päähenkilöiden viidennen häpäivän aamuna. Jo tarinan ensimmäiset rivit iskostavat lukijan päähän irvokkaan mielikuvan Nickin ja Amyn suhteesta, sillä Nick kuvailee, kuinka hän haluaisi avata vaimonsa pääkallon ja penkoa aivot läpi löytääkseen vastauksia heidän avioliittoaan koskeviin kysymyksiin. Kysymykset avioliitosta ja Amysta enteilevät romaanin tulevia tapahtumia ja korostavat avioliiton vaikeutta yhtenä koko teoksen tärkeimpänä teemana. Nickin alun irrallinen, lähes unenomainen, pohdinta eroaa vahvasti sen jälkeen alkavasta virallisesta kerronnasta, joka alkaa siitä, kun Nick herää, kävelee talonsa alakertaan aamiaista valmistavan vaimonsa luo ja lopulta päätyy töihin (GG, 3–8). Arvoitusdekkarille tyypillinen mysteeri ja sen selvittäminen astuu kuvioihin, kun Amy katoaa Nickin ollessa töissä. Nickin kerronta keskittyy selvittämään Amyn katoamisen vaiheita, kun taas Amyn päiväkirjat toimivat vain lukijalle kohdistettuna todistusaineistona siitä, mitä kaikkea parisuhteessa on tapahtunut ennen katoamista.

Heta Pyrhönen toteaa, että juonen rakentumisella on aina ollut näkyvä paikka salapoliisiromaaneissa. Salapoliisiromaanit käyttävät hyödykseen erinäisiä juuri kerrontaan liittyviä rakenteita, joiden avulla luodaan jännitystä ja jotka painottavat järjestystä ja kausaalisuutta. (Pyrhönen 1994, 2.) Myös *Gone Girlissä* painottuu kerronta, sillä romaanin kerronnan rakenne on jo lähtöjään kaksijakoinen. Lukija saa vihjeitä ja johtolankoja mahdollisesta syyllisestä ainoastaan Nickin ja Amyn kautta, jotka kertovat

---

<sup>8</sup> Tämän tutkielman *Gone Girlin* lainauksissa esiintyvät kursiiivit ovat kaikki kohdeteoksen alkuperäisiä muotoiluja.

aluksi kuitenkin kahta hyvin erilaista tarinaa: Nickin kerronta maalaa kuvaa onnettomasta avioliitosta ja vaimoonsa kyllästyneestä miehestä samalla kun Amyn päiväkirjat tihkuvat uuden rakkauden onnea, seksiä, yhteisiä vitsejä ja rakkautta. Lukija joutuukin kertomuksen alusta saakka kahden erilaista tarinaa selostavan kertojan väliin pohtimaan, kuka puhuu totta.

Kerrottujen tapahtumien järjestys onkin motivoitu tarkkaan juuri lukijaa ajatellen. Meir Sternberg käyttää arvoitusdekkareiden ekspositiosta puhuessaan termiä *hidastettu rakenne* (*retardatory structure*), jolla hän tarkoittaa sitä, että teksti pyrkii herättämään lukijassa jännitystä ja odotuksen tunnetta lykkäämällä mysteerin selviämistä kerronnan loppuun. Dekkari alkaa perinteisesti rikoksesta ja loppuu rikollisen paljastumiseen ja rankaisemiseen. (Sternberg 1978, 178–180). *Gone Girlin* alussa auki jäänyt ulko-ovi ja pihalle livahtanut sisäkissa käynnistävät mysteerin: Ne herättävät naapurin huomion, ja tämä soittaa Nickille töihin ihmetelläkseen asiaa. Nick saapuu kotiin, huomaa sotkuisen kamppailun jälkiä sisältävän olohuoneen ja päälle jääneen silitysraudan eikä löydä vaimoaan mistään.

[A]nd like some awful piece of performance art, I felt myself enacting Concerned Husband. I stood on the middle step and frowned, then took the stairs quickly, two at a time, calling out my wife's name. [--] 'Amy!' She wasn't on the water, she wasn't in the house. Amy was not there. Amy was gone. (*GG*, 26–27.)

Lukijan huomio kiinnittyy Nickin toteamukseen siitä, että hän kokee esittävänsä huolestunutta aviomiestä. Eikö normaalissa tilanteessa aviomiehen kuuluisi olla huolissaan, kun hänen vaimonsa on kadonnut? Nick soittaa poliisit kotiinsa. Poliisit tutkivat paikan ja kuulustelevat ihmeellisen rauhallista Nickiä, joka löytää itsensä nopeasti poliisilaitokselta ja keskeltä itse kertomiaan valheita: ”It was my fifth lie to the police. I was just starting.” (*GG*, 42.) Nick väittää poliiseille, ettei tiedä Amyn olinpaikasta mitään, mutta hän myöntää kuitenkin lukijalle valehtelevansa poliisille. Syytä Nick ei kuitenkaan paljasta. Lukija alkaa välittömästi pohtia potentiaalisia syitä Nickin valehtelulle, ja yksi näistä syistä on tietenkin se, että Nick on vastuussa vaimonsa katoamisesta.

James Phelanin kertomuksen progression termein Amyn katoaminen toimii alun lähtölaukauksena, globaalina epävakautena, joka on ratkaistava teoksen loppuun mennessä. Lukemisen dynamiikan tasolla lukijan epäilykset kohdistuvat alussa vahvasti Nickiin, joka tuntuu muutenkin kuvailevan vaimoaan erityisen kylmään sävyyn: ”[I]t didn't always matter what she was saying. It should have, but it didn't.” (*GG*, 22.) Rikoskirjallisuuden, erityisesti arvoitusdekkarin, kirjoittamisen hyvänä etikettinä on pidetty sitä, että romaanin lukijalla on tunne, että hänen on mahdollista ratkaista romaanin alussa esitetty rikos tai mysteeri. 1900-luvun alkupuolella innokkaimmat kirjailijat koittivat määritellä genreä luoden tarkkoja sääntöjä, joita salapoliisiromaanin kirjoittajien tulisi noudattaa. (ks. Symons 1986, 128–133.) Zvetan Todorov tiivistää artikkelissaan kirjailija S. S. Van Dinen vuoden

1928 kuuluisan sääntölistauksen pääpiirteet: Hyvässä salapoliisiromaanissa on oltava etsivä, rikollinen ja uhri, syyllinen ei saa olla ammattirikollinen eikä etsivä ja murha on tehtävä henkilökohtaisista syistä. Syyllisen on oltava tärkeä, yksi romaanin päähenkilöistä. Rakkaudella ei ole sijaa salapoliisikirjallisuudessa. Rikos on selitettävä rationaalisesti eikä ylikuonnollista sallita, ja lukijalla on oltava tunne, että hänen on mahdollista selvittää rikos yhtä matkaa etsivän kanssa. (Todorov 1988, 163.) Tiivistetty versio vanhasta listauksesta pätee edelleen klassiseen arvoitusdekkariin, mutta kuten Todorov itsekin toteaa, säännöt eivät päde rikosromaanin muiden alagenrejen kohdalla. Van Dinen listaus toimii kuitenkin hyvänä pohjana, kun pohditaan sitä, minkälaisiin seikkoihin dekkarigenreen tottunut lukija kiinnittää huomiota lukiessaan rikosromaania.

Flynnin romaanista löytyy arvoitusdekkarille ominaiset etsivä, rikollinen ja uhri, joskin *Gone Girlin* poliisit ovat romaanissa vain sivuosassa, eikä lukija pääsee seuraamaan heidän ponnistelujaan rikollisen löytämiseksi. Nick onkin samaan aikaan etsivän sekä epäillyn roolissa, kun hän yrittää selvittää Amyn katoamista ja tämän järjestämää hääpäivän aarrejahtia ilman poliisien apua. Amy on ennen katoamistaan jättänyt Nickille heidän hääpäivänsä perinteeksi muodostuneen kirjekuoren, jonka vihje vie Nickin aina uuden vihjeen luo, ja viimeisen vihjeen ratkaistuaan Nickin pitäisi löytää hääpäivälahjansa. Romaanin ensimmäinen osa keskittyykin selvittämään Amyn katoamisen lisäksi myös aarrejahtin mysteeriä. Amyn jättämät vihjeet toimivat johtolankoina, joiden perusteella Nick kiertää ympäri kaupunkia selvittämässä Amyn viimeisiä liikkeitä ennen katoamista. Aarrejahtin ratkaisu muodostuukin lopulta tärkeäksi osaksi myös Amyn katoamisen mysteeriä. Väärät johtolangat ja harhaanjohtavat vihjeet ovat arvoitusdekkarille tyypillinen tapa hämätä lukijaa sekä myös etsivää. Amyn aarrejahti onnistuu hämäämään kaikkia, mutta tästä lisää tuonnempana.

Vanhan etiketin mukaan klassisessa arvoitusdekkarissa potentiaaliset syylliset tulee esitellä lukijalle heti teoksen alussa (Todorov 1988, 168; ks. myös Symons 1986, 130). Nickin kerronnan kautta tarjotaan monia eri tahoja syyppääksi Amyn katoamiseen. Ehdolle syyllisiksi tarjotaan Nickin lisäksi myös kaupungin kodittomia syrjäytyneitä miehiä, Amyn menneisyyden vainoajia, erityisesti ex-poikaystävä Desi Collingsia, sekä muutamia naapureita. Poliisin ja lukijan epäilykset kohdistuvat kuitenkin toistuvasti Nickiin, varsinkin kun Amyn päiväkirjakerronta alkaa paljastaa Nickistä ja heidän avioliitostaan ikäviä asioita. Nick on muun muassa uhkaillut ja töninyt vaimoaan, hän on kylmä ja piittaamaton, ja Amy myöntää pelkäävänsä miestänsä niin paljon, että yrittää hankkia aseensikin kaiken varalta. (*GG*, 115, 212, 220–222.) Nickin valehtelu ja paikoittain aukkoisen kerronta eivät yhtään helpota tilannetta. Nick itse ei aluksi ymmärrä, että hän todellakin on poliisin pääepäilty, vaikka onkin tarinan tasolla tietoinen rikostarinoiden konventiosta (*GG*, 48), kuten tulen tutkielman seuraavassa luvussa osoittamaan. Klassisen arvoitusdekkarin tavoin suurin osa todisteista viittaa

Nickin syyllisyyteen: Tarinan edetessä selviää, että Nickillä ei ole kunnan alibia Amyn katoamisen ajalle, Nickiltä löytyy suuri summa luottokorttivelkaa, jota hänellä ei ole varaa maksaa, paitsi ehkä kuolleen vaimonsa henkivakuutuksella. Rikospaikkatutkijat toteavat, että olohuoneen kamppailun jäljiltä oleva sotku on lavastettu, ja lopulta poliisit löytävät keittiön lattialta jälkiä Amyn verestä, joka on siivottu.

Nickin tilanne ei helpotu edes lukijan silmissä, sillä Nick vihjailee myös lukijalle näyttävänsä syylliseltä. Amyn katoamisesta järjestetään tiedotustilaisuus, jossa Nick ja Amyn vanhemmat vetoavat Amyn saamiseksi takaisin kotiin. Nick kuvailee omaa olemustaan tiedotustilaisuudessa seuraavasti:

The news reports would show Nick Dunne, husband of the missing woman, standing metallically next to his father-in-law, arms crossed, eyes glazed, looking almost bored as Amy's parents wept. And then worse. My longtime response, the need to remind people I wasn't a dick, I was nice guy despite the affectless stare, the haughty, douchebag face. So there it came, out of nowhere, as Rand begged for his daughter's return: a killer smile. (*GG*, 71.)

Uutiskamerat tallentavat kuvan tylsistyneen näköisestä kadonneen naisen aviomiehestä, joka erehtyy hymyilemään murhaajan virneellä samalla kun naisen isä itkee hänen vieressään. Tämä hymy aloittaa kierteen, jossa media tekee Nickistä syyllisen Amyn katoamiseen (*GG*, 183–184, 214–215). Median revitellessä aviomiehen mahdollista syyllisyyttä, myös muut henkilöahmot alkavat yksitellen kääntyä Nickiä vastaan. Amyn katoaminen muuttuu nopeasti murhatutkimukseksi, ja lopulta Nickistä tulee poliisin ainoa epäilty, vaikka hän pyrkiikin puolustamaan itseään:

'Look here is what I think is happening', I began. 'I think a lot of people watch these news programs where the husband is always this awful guy who kills his wife, and they are seeing me through that lens, and some really innocent, normal things are being twisted. This is turning into a witch hunt.' (*GG*, 207–208.)

Nick vetoaa yleisen mielipiteen olevan automaattisesti aviomiestä vastaan, koska aviomies on uutisissakin aina syyllinen ja paras mahdollinen syntipukki. Romaanissa uutinen Amyn katoamisesta leviää nopeasti, ja Nick leimataan myös mediassa syylliseksi Amyn murhaan. Amerikkalaisen oikeusjärjestelmän ”syytön kunnes toisin todistetaan” -logiikka ei toimikaan median maailmassa, vaan Nick joutuu omien sanojensa mukaan suoranaisen noitavainon kohteeksi. Poliisin, median ja koko kaupungin pitäessä Nickiä syyllisenä Amyn katoamiseen, Nick kääntyy lukijan puoleen paljastaen tärkeimmän syyn valehtelulle:

”I have a mistress. Now is the part where I have to tell you I have a mistress and you stop liking me. If you liked me to begin with. I have a pretty, young, very young mistress, and her name is Andie. I know. It's bad.” (*GG*, 161.)

Osasy Nickin valehtelulle selviää, kun Nick paljastaa lukijalle, että hänellä on avioliiton ulkopuolinen suhde. Tämä saa Nickin kuitenkin vaikuttamaan entistä moraalittomammalta henkilöahmolta. Lukija joutuukin toistuvasti pohtimaan, onko kirjan toinen kertoja ja päähenkilö Nick myös murhaaja. Romaani, jonka kertoja paljastuu lopulta syylliseksi rikokseen, ei ole sinällään uusi keksintö<sup>9</sup>, mutta lukijan toistuva johdattaminen harhaan on *Gone Girl*issä nähdäkseen poikkeuksellista. Toisaalta, rikoskirjallisuuteen perehtyneen lukijan etsivän vaisto saattaa tässä kohtaa romaania alkaa epäillä, että ehkä Nick ei olekaan syyllinen juuri sen vuoksi, että kaikki mahdolliset todisteet ovat häntä vastaan.

Klassinen arvoitusdekkari luokin jännitystä pitkittämällä rikoksen selviämistä johdattamalla lukijaa harhapoluille. *Gone Girl* ei etene lineaarisesti vaan tarina selviää lukijalle pala palalta kahden eri kertojan eri aikana kertoman tiedon kautta. Lukijalta myös pimitetään tietoa, kuten Nickin uskottomuutta, useaan otteeseen. Slomith Rimmon-Kenanin mukaan kaksi helpointa tapaa, joilla lukijan tekstin ymmärtämistä hidastetaan ja synnytetään jännitystä, ovat viive ja aukot (Rimmon-Kenan 1991, 159). Kaikki kertomukset ovat täynnä triviaaleja aukkoja, joita lukija voi täyttää automaattisesti tai joita ei edes edellytetä täytettävän. Kuitenkin osa aukoista on niin tärkeitä, että niiden täyttämistä pantataan ja niiden ratkaisu onkin koko lukemisprosessin huipentuminen, esimerkiksi rikosromaanissa syyllisen selviäminen. (emt. 163.) *Gone Girl*issä molempien kertojien kerronnasta löytyy sekä ajallisia että temaattisia aukkoja, joita käsittelen tarkemmin kerrontaan keskittyvässä luvussa neljä. Aukot ovat kuitenkin olennaisia juuri kertomuksen progression rakentumisen kannalta.

Viiveestä on kyse silloin, kun teksti ei välitä informaatiota ajallaan, vaan siirtää sen paljastumisen myöhempään vaiheeseen. Näin viive synnyttää lukijassa jännitystä. Viive voi suuntautua tuleviin tapahtumiin tai menneisyyteen. (Rimmon-Kenan 1991, 159.) *Gone Girl*issä on havaittavissa molempia viiveen tyyppejä. Tarina alkaa menneisyyteen tai nykyisyyteen liittyvällä suurella, koko romaania eteenpäin vievällä kysymyksellä: Missä Amy on? Mitä hänelle on sattunut? Kuka on murhannut hänet? Menneisyyden viive toimii kuin arvauskilpailu, jossa palapelin palasia kokoamalla yritetään selvittää ratkaisu arvoitukseen. Rimmon-Kenan toteaa, että teksti pyrkii paradoksaalisesti samaan aikaan sekä ratkaisemaan arvoituksen että lykkäämään sen selviämistä. Näin tehdäkseen tekstistä voi löytyä hidastavia elementtejä, kuten vääriä johtolankoja. (Rimmon-

---

<sup>9</sup> Agatha Christien *Roger Ackroydin murha* (1926) on ensimmäinen ja tunnetuin romaani, jonka minäkertoja paljastuu teoksen lopussa murhaajaksi.

Kenan 1991, 161.) Väärät johtolangat ja harhaan johtavat vihjeet ovat arvoitusdekkareissa paljon käytetty keino arvoituksen selviämisen viivyttämiseen. *Gone Girl*issä vääriä johtolankoja on useita. Esimerkiksi Nickin matka hylättyyn kauppakeskukseen ja kodittomien miesten syyttäminen Amyn katoamisesta toimii tällaisena jännitystä viivyttävänä elementtinä. Myös häöpäivän aarrejahti toimii lopulta harhauttavana tekijänä, jonka tarkoitus ei ole johdatella pelkästään lukijaa ja poliiseja harhaan vaan myös Nickiä. Aarrejahdin viimeinen vihje johtaa Nickin vajalle, joka on täynnä kalliita tavaroita, joita poliisit uskovat Nickin ostaneen Amyn rahoilla (*GG*, 242–243, 255–256). Lopulta koko romaanin ensimmäisen osan kerronta paljastuu yhdeksi suureksi harhautukseksi ja viivyttelyksi, kun lukijalle selviää, että Amyn päiväkirjat ovatkin valetta, ja kirjoitusten tarkoitus on lavastaa Nick syylliseksi Amyn murhaan.

Tulevaisuuteen suuntautunut viive pitää lukijassa yllä kysymystä: Mitä seuraavaksi tapahtuu? (Rimmon-Kenan 1991, 159–160). Tämä viiveen taso on esillä *Gone Girl*in toisesta osasta eteenpäin, kun romaani alkaa muistuttaa trilleriä tai jännitysromania. Toisen osan alussa lukijalle selviää, että häntä on johdateltu tarkoituksellisesti harhaan, ja romaani heittääkin hyvästit kultaisen aikakauden kirjailijoiden säännöille. Kaikesta syyllistämisestä, todisteista, median mustamaalamisesta ja moraalittomuudestaan huolimatta Nick ei ole murhannut vaimoaan. Lukijalle selviää, että Amy on hengissä, hän on lavastanut oman murhansa täydellisesti kostaakseen pettäjä miehelleen ja koko hänen tähän asti kertomansa on ollut valetta. Päiväkirja on vain yksi monista todisteista, joita Amy on suunnitellut saadakseen Nickin tuomittua kuolemaan murhasta. Ääneen pääsee uusi Amy, joka alkaa kertoa katoamisamuun johtaneita tapahtumia uudesta näkökulmasta.

### 3.3 Trillerin keskiössä aviorikoksen selvittäminen

”I knew it was going to be bad. I knew it once I figured out the clue: woodshed. [--] The woodshed was just one of many strange places where I’d had sex with Andie. [--] Each clue was hidden in a spot where I’d cheated on Amy. She’d used the treasure hunt to take me on a tour of all my infidelities.” (*GG*, 255.)

Toisen osan alussa tapahtuu *Gone Girl*in yllätyskäänte, kun Nickille ja lukijalle selviää, että Amy on lavastanut Nickin murhaajaksi ja vielä äärimmäisen hyvin. Häöpäivän aarrejahti, jonka vihjeitä seurattessaan Nick on alkanut jälleen tuntemaan kadotettuja rakkauden tunteitaan Amya kohtaan (*GG*, 241, 288), paljastuu vain kieroksi huijaukseksi, jonka tarkoitus on ollut osoittaa Nickille, kuinka huono aviomies hän on ollut. Aarrejahdin vihjeet ovat johdattaneet Nickin paikkoihin, joissa hän on ollut uskonon vaimolleen ja joihin Amy on piilottanut omaan katoamiseensa liittyviä raskauttavia todisteita Nickiä vastaan.



Meir Sternbergin (1978) äskeisyyssefektin mukaan teksti pakottaa lukijaa suhteuttamaan aiemmat tietonsa siihen, mitä juuri on esitetty. Kun lukijalle selviää, että Amy on lavastanut oman murhansa ja hänen koko ensimmäisen kappaleen kerrontansa on ollut valhetta, lukijan teoksesta saama ensimmäisyyssefektin kumoutuu lähes täysin. Amy ei olekaan uhri vaan vaarallinen mestarimanipuloija. Tällainen äskeisyyssefektin, joka kumoaa kokonaan ensimmäisyyssefektin, on harvinainen, mutta samalla äärimmäisen tehokas keino lukijan mielenkiinnon ylläpitämiseen. Lukijan alussa luomat odotukset teoksen lopullisesta suunnasta eli konfiguraatiosta (ks. Phelan 2007, 20) petetään, ja lukija joutuu muodostamaan uuden mielipiteen siitä, mihin kertomus on suuntaamassa. Phelanin kertomuksen progression termein matkan vaihe alkaa, sillä ensimmäinen globaali epävakaus, Amyn murhamysteeri, ratkeaa. Tämä synnyttää kuitenkin uusia globaaleja epävakauksia tarinaan. Lukija alkaakin jännittää, saako Nick todistettua Amyn lavastuksen ja milloin Amy jää kiinni. Toisessa osassa romaanin alun perinteistä arvoitusdekkaria muistuttava kertomus murenee, kun vastaus lukijan pohtimaan whodunnit-kysymykseen selviää: kukaan ei ole murhannut Amya.

John Scaggs oivaltaakin, että siinä, missä arvoitusdekkari keskittyy selvittämään vastauksen whodunnit-kysymykseen, trilleri pyrkii vastaamaan whodunnit-kysymykseen eli siihen, miksi rikos on tehty (Scaggs 2005, 112). Trilleri keskittyykin tutkimaan enemmän rikoksen motiiveja kuin sen keinoja. Näin on myös *Gone Girl*ssä. Lukijassa herääkin uusi kysymys: Miksi Amy on lavastanut murhansa? Motiivina on tietenkin ollut Nickin uskottomuus ja tästä herännyt kostonhimo.

I've suffered betrayal with all five senses. For over a year. So I may have gone a bit mad. I do know that framing your husband for your murder is beyond the pale of what an average woman might do. But it's so very necessary. Nick must be taught a lesson. He's never been taught a lesson! He glides through life with that charming-Nicky grin, his beloved-child entitlement, his fibs and shirkings, his shortcomings and selfishness, and no one calls him on anything. I think this experience will make him a better person. Or at least sorrier one. Fucker.

I've always thought I could commit the perfect murder. People who get caught get caught because they don't have patience; they refuse to plan. (*GG*, 264.)

Amy on tiennyt Nickin suhteesta yli vuoden ja suunnitellut kostoaan, oman murhansa lavastamista siitä saakka. Amyn todellinen luonne paljastuu lukijalle, sillä kertoja itsekin tiedostaa olevansa keskivertonaista hullumpi tai ainakin parempi suunnittelemaan täydellistä murhaa. *Gone Girl*in keskiössä ei toisessa osassa olekaan enää perinteiselle arvoitusdekkarille tyypillinen murha, vaan kertomus muuttuu kahden aviopuolison väliseksi valtapeliksi ja trilleriksi, jonka keskiössä on aviorikos ja sen selvittäminen.

Trillerissä korostuu toiminta ja tulevaisuuden uhka (Todorov 1988, 162) toisin kuin arvoitusdekkarissa, ja tämä muutos näkyy myös *Gone Girl*issä. Jos romaanin ensimmäisessä osassa lukija on surrut Amyn kohtaloa ja tuntenut inhoa Nickiä kohtaan, tämän yllätyskäänteen seurauksena lukijan sympatia siirtyykin Nickin puolelle. Lukija alkaa jännittää, kuinka Nickin käy. Tuomitaanko hänet syyttömänä Amyn murhasta? Arvas ja Ruuhonen (2016) luokittelevat jatkuvan jännityksen tunteen ja sen tiivistymisen kohti loppuratkaisua olennaiseksi trillerin piirteeksi. Heidän mukaansa trillerin juoni rakentuu takaa-ajon tai kiinnisaamisen sekä etsimisen ympärille. (emt. 162.) Nickille selviääkin nopeasti, että ainoa keino selvitä Amyn orkestroimasta valheiden ja johtolankojen vyyhdistä on saada Amy takaisin kotiin. Tästä alkaa siis trillerille ominainen takaa-ajo, jossa päähenkilöiden roolit kääntyvät: Romaanin ensimmäisessä osassa Amy on nukkemestarin<sup>10</sup> tavoin vedellyt ennakoita suunnittelemissa langoissa, ja saanut Nickin vaikuttamaan syylliseltä murhaan. Toisessa osassa Nick alkaa vuorostaan jahdata Amyä päästäkseen vapaaksi epäilyistä.

Julian Symons (1986) on luokitellut rikosromaanin ja dekkarin välisiä eroavaisuuksia. John Scaggs toteaa omassa tutkimuksessaan Symonsin rikosromaanin tarkoittavan nykypäivän modernia trilleriä ja listaakin erottelun tärkeintä antia (Scaggs 2015, 107). Symonsin erottelun mukaan trillerissä painottuu henkilöhahmojen psykologia ja sietämättömät tilanteet, jotka päättyvät väkivaltaan (Symons 1986, 226). Amyn ja Nickin psykologia, heidän ajatuksensa ja kykynsä lukea toisiaan sekä muita henkilöhahmoja, muodostaa romaanin perustan toisesta osasta romaanin loppuun saakka. Koko Amyn vuoden kestänyt suunnitelma Nickin lavastamiseen perustuu juuri siihen, että hän osaa ennakoita, miten Nick missäkin tilanteessa toimii (ks. esim. *GG*, 274–275). Arvas ja Ruuhonen lisäävät puhuessaan juuri psykologisesta trilleristä, että genre porautuu syvälle henkilöhahmojen persoonallisuuteen sekä heidän käyttäytymiseensä tietyissä tilanteissa. Psykologisessa trillerissä henkilöhahmo voi käyttäytyä toisin kuin olisi suotavaa ja yleiset normit lakkaavat pätemästä. Tärkeitä kuvauksen kohteita ovat henkilöhahmojen mieli sekä ajatukset ja tapahtumat hahmojen välillä. (Arvas ja Ruuhonen 2016, 163.) Koko *Gone Girl* -romaani keskittyykin juuri sen päähenkilöiden mieliin ja ajatuksiin, koska koko kertomus on kerrottu heidän kauttaan. Lukijan Amystä ja Nickistä saama kuva onkin aina väritynyt jommankumman näkökulmasta käsin.

Symons toteaa, että psykologian lisäksi henkilöhahmot ovat trillerissä koko tarinan perusta. Hahmojen elämää kuvataan vielä rikoksen jälkeen, ja usein heidän muuttunut käytöksensä on tärkeää koko tarinan merkityksen kannalta. (Symons 1986, 228.) Näin on myös *Gone Girl*issä, sillä

---

<sup>10</sup> Amy pitää myös itse itseään nukkemestarina: Hänen Nickille hankkimansa hääpäivälahja on vanhat Punch ja Judy -puunuket, jotka roikkuvat missä muuallakaan kuin langoilla (*GG*, 261). Myös Nick kokee olevansa yksi Amyn sätkynukeista (*GG*, 259).

kertomuksen tapahtumat muuttavat hahmojen välistä dynamiikkaa vielä rikoksen selvittyäkin. Arvas ja Ruohonen huomauttavat lisäksi, että psykologisessa trillerissä lukija asetetaan samaistumaan jompaankumpaan osapuoleen, ja toivomaan, että tämä onnistuu pyrkimyksissään. Onnistumisen myötä lukijan tuntema jännitys purkautuu. (2016, 162.) *Gone Girl*issä lukija kannustaa välillä Amyä ja välillä Nickiä, ja teoksen lopulla ei ole ollenkaan varmaa, kumman näkökulmaan lukijan kuuluisi samaistua. Tätä dilemmaa käsittelem lisää tutkielman luvussa viisi.

Symons nostaa yhdeksi trillerin keskeiseksi tunnuspiirteeksi sen, että olosuhteet ja puitteet ovat olennaiset trillerin tyylin ja sävyn kannalta ja usein erottamaton osa rikosta. Tietty elämäntilanne johtaa juuri tiettyyn rikokseen. (Symons 1986, 228.) *Gone Girl*issä tapahtumien taustalla on lama, ja molempien päähenkilöiden kohtaama työttömyys. Amyn ja Nickin loistelas elämä ja työura New Yorkissa rapistuu ja he päätyvät muuttamaan laman runtelemaan pieneen Carthagen kaupunkiin. Heidän avioliittonsa rapistuu yhtä matkaa ja seuraukset johtavat aviorikokseen ja Amyn lavastusrikokseen. Symons lisää vielä, että trillerin yhteiskunnallinen asenne on usein radikaali ja se kyseenalaistaa yhteiskunnan normeja, lakeja ja oikeustajua (Symons 1986, 228). Amyn oikeustaju on aivan omaa luokkaansa, hän päätyy lavastamaan Nickin murhastaan kostoksi siitä, että mies on pettänyt häntä. Amy toimiikin jonkinlaisena koston enkelinä, joita Arvas ja Ruohonen kuvaavat seuraavasti: ”Naispuoliset rikollishahmot toimivat usein koston enkeleinä, kun maailma on osoittautunut epäoikeudenmukaiseksi ja virallinen järjestyskoneisto kyvyttömäksi oikaisemaan vääryyksiä” (2016, 275). Amy ryhtyy kostotoimenpiteisiin, mutta hän ei edes yritä käyttää hyväkseen virallisia keinoja, vaan toteuttaa omaa jumalaista oikeuttaan, kuten Nick osuvasti toteaa: ”Amy likes to play God when she’s not happy. Old Testament God.” (GG, 310.) Tällainen kylmä oman käden oikeus onkin yleistä trillereille.

John Scaggsin mukaan trillerin synnyllä on suora yhteys myös goottilaisen romaanin ja kostotragedian perinteeseen (Scaggs 2015, 106–107, 108). Molempien kirjallisuudenlajien vaikutus näkyy myös Flynnin *Gone Girl*issä. Amy on ammentanut inspiraatiota goottilaisesta perinteestä kirjoittaessaan päiväkirjamerkintöjään, joiden sivuille hän on luonut kokonaan fiktiivisen päiväkirja-Amyn: ”I Wrote her very carefully, Diary Amy. She is designed to appeal to the cops, to appeal to the public should portions be released. They have to read this diary like it’s some sort of Gothic tragedy.” (GG, 267.) Päiväkirja-Amy onkin uhrautuva hyveellinen vaimo, joka rakastaa miestänsä, vaikka tämä aika ajoin kohtelee tätä huonosti, jopa väkivaltaisesti. Käsittelem Amya goottilaisena jakautuneena henkilöahmona tarkemmin seuraavassa luvussa. Viktoriaaniseen kostotragediaan taas viittaa koko aviorikoksen kostomotiivi, joka toimii koko romaanin kantavana voimana. Rakkaus ja avioliitto toimivat muutenkin romaanissa jatkuvasti esiin nousevina teemoina.

Amy'n todelliset mielikuvat rakkaudesta ja avioliitosta eroavat paljon päiväkirjamerkintöjen maalaamasta rakkauskäsityksestä, kuten hän romaanin toisessa osassa paljastaa:

I thought we would be the most perfect union: the happiest couple around. Not that love is a competition. But I don't understand the point of being together if you're not the happiest. (GG, 253.)

I was told love should be unconditional. That's the rule, everyone says so. But if love has no boundaries, no limits, no conditions, why should anyone try to do the right thing ever? If I know I am loved no matter what, where is the challenge? (--) Love should require both partners to be their very best at all times. Unconditional love is an undisciplined love, and as we all have seen, undisciplined love is disastrous. (GG, 462.)

Amy kirjoittaa omat säännöt sille, mitä ja millaista rakkauden tulee olla. Näin hän korottaa itsensä kaikkien muiden ihmisten yläpuolelle, sillä kaikki muut sanovat, että rakkauden tulee olla ehdotonta. Amy ei kuitenkaan näe tässä mitään haastetta, ja toteaaakin ehdottoman rakkauden olevan vain huonoa kurinpitoa. Amy tuntuukin käsittävän rakkauden pelinä tai kilpailuna, jossa hän ei missään nimessä halua hävitä. Voittaminen tuntuukin olevan Amylle pakkomielleistä, ja pakkomielle yhdistettynä älykkyyteen ja pyrkimykseen asettua yhteiskunnan normien yläpuolelle tekee Amystä klassisen psykologisen trillerin rikollishahmon (ks. Arvas & Ruohonen 2016, 164). Amy toteaa, että rakkaus ilman kuria on tuhoisaa, kuten Nickin kohtaloksi koituma aviorikos ja sitä seurannut Amy'n toteuttama lavastusrangaistus osoittavat:

He took away chunks of me with blasé swipes: my independence, my pride, my esteem. I gave, and he took and took. He Giving Treed me out of existence.

That whore, he picked that little whore over me. He killed my soul, which should be a crime. Actually, it is a crime. According to me, at least. (GG, 268.)

Amy'n jumalaisen oikeuskäsityksen mukaan Nickin pettämisestä seurannut Amy'n sielun murha onkin itseasiassa rikos, josta on rangaistava. Nämä normaalirakkaudesta poikkeavat käsitykset saavat Amy'n hahmon vaikuttamaan julmalta, kylmältä ja lähes psykopaattiselta ottaen huomioon niiden seuraukset.

Heta Pyrhösen mukaan salapoliisikirjallisuuden rikolliset ovat taiteilijoita, jotka ”kirjoittavat” rikostarinansa siten, että ne ovat osittain piilossa, osittain vääristyneitä ja kokonaan harhaanjohtavia. Johtolankoja manipuloimalla he yrittävät muodostaa koherentin valheellisen tapahtumaketjun, joka olisi todennäköinen todellisten tapahtumien rinnalla. Rikollinen onkin vastuussa vähintään kahden eri tarinan ”kirjoittamisesta”, oikean murhatarinan sekä valheellisten versioiden. (1998, 3.) Tämä kuvaus sopii täydellisesti Amy'n hahmoon, joka on mielipuolinen ja äärimmäisen älykäs mestarimanipuloija. Vaikka Pyrhönen puhuukin kirjoittamisesta metaforana tapahtumien

järjestämislle, Amy tapahtumien ja johtolankojen organisoimisen lisäksi todellakin kirjoittaa useita erilaisia tarinoita romaanin aikana. Päiväkirjan lisäksi Amy taiteilee Nickille häöpäivän aarrejahdin vihjeet ja niihin liitetyt kirjeet, joiden tehtävä on monimerkityksinen. Ensinnäkin vihjeiden on tarkoitus viedä Nick paikkoihin, joihin Amy on jättänyt valetodisteita, jotka viittaavat Nickin syyllistyneen vaimonsa murhaan. Yksi vihje vie Nickin hänen isänsä tyhjälle talolle, jonne Amy on piilottanut päiväkirjansa odottamaan poliiseja (*GG*, 148–149). Toiseksi vihjeiden mukana tulleiden rakkauskirjeiden on tarkoitus saada Nick tuntemaan helliä ja rakastavia tunteita vaimoan kohtaan samalla, kun hän etsii uusia vihjeitä ja suorittaa aarrejahtia loppuun. Kolmanneksi, kun totuus on selvinnyt Nickille vihjeet näyttävätkin uudessa valossa, ja niiden hellittelevä sävy muuttukin pilkalliseksi ja uhkaavaksi (*GG*, 256–258). Amyn viimeinen kirje paljastaa, kuinka hyvin hän osaa miestänsä lukea:

Darling Husband, Now is when I take the time to tell you that I know you better than you could ever imagine. I know sometimes you think you are moving through this world alone, unseen, unnoticed. But don't believe that for a second. I have made a study of you. I know what you are going to do before you do it. I know where you've been, and I know where you are going. For this anniversary, I've arranged a trip: Follow your beloved river, up up up! And you don't even have to worry about trying your anniversary present. This time the present will come to you! So sit back and relax, because you are DONE. (*GG*, 258.)

Kaksimerkityksinen kirje vaikuttaa samaan aikaan hellittelevältä ja kuitenkin erittäin uhkaavalta, kun Nick ja lukija tietävät jo totuuden Amyn katoamisesta.

Amy valetarinoiden ”kirjoittaminen” ei suikaan pääty aarrejahtiin ja kirjeisiin, vaan Amyn kutoma valheiden verkko paljastuu pikku hiljaa romaanin edetessä. *Gone Girlin* kolmannessa osassa Amy kehittää vielä yhden valetarinan lisää. *Gone Girlin* kolmannessa osassa Amy palaa kotiin – murhaajana. Hän on tappanut pakomatkan auttajansa, entisen poikaystävänsä Desi Collingsin, ja onnistuu siirtämään uudella tarinalla syyn katoamisestaan Desille samalla armahtaen Nickin. Lukija jännittääkin teoksen loppuun saakka, miten päähenkilöiden käy. Whodunnit- ja whydunnit-kysymykset muuttuvatkin toisen osan edetessä kolmanteen osaan kysymyksiksi siitä, saako Nick todistettua syyttömyytensä ja milloin Amy oikein jää kiinni.

Nick ei kuitenkaan saa paljastettua vaimonsa syyllisyyttä toistuvista yrityksistä huolimatta. Romaanissa esiintyvistä poliiseistakaan ei ole hyötyä, sillä he jäävät taka-alalle ja kokonaan kykenemättömiksi ratkaisemaan Amyn juonimaa valheiden vyyhtiä. Amy ei joudu tilille rikoksistaan, ei edes Desin murhasta, ei Nickin lavastamisesta, ei mistään. Koska rikollinen jää rankaisematta, rikosromaanin konventiolle tyypillinen jännityksen laukeaminen (ks. Porter 1981, 108–109) jää

tapautumatta: Lukijan jännitys ei pääse purkautumaan, ja juuri tämä loppuratkaisu tai kliimaksin puute onkin herättänyt lukijoissa vahvoja reaktioita, joita käsittelen tarkemmin tutkielmani seuraavissa luvuissa.

## 4 Epämiellyttävät kertojat ohjailevat lukijaa

Niin kuin tutkielman johdannosta käy ilmi, *Gone Girlin* kerronnan rakentuminen on yksi tärkeimmistä elementeistä, joilla romaani ohjailee ja manipuloi lukijan asenteita, arvostelmia ja odotuksia. Romaanin kertojat horjuvat luotettavan ja epäluotettavan rajoilla ja ovat henkilöinä välillä hyvinkin moraalittomia. Kerronnassa tapahtuu myös selkeitä muutoksia romaanin edetessä, kuten tutkielmani aikaisemmista luvuista on jo käynyt ilmi. Kertomuksen progression ja lukijan tulkinnan kannalta kerronnan muutoksilla on suuri rooli. Nickin kerronta on *Gone Girlin* alkupuolella täynnä aukkoja ja epäselvyyksiä, joiden takia lukija alkaa kyseenalaistaa Nickin kerronnan luotettavuutta. Amyn kerronta puolestaan vaikuttaa aluksi hyvinkin uskottavalta ja tunnustukselliselta päiväkirjamuotonsa vuoksi. Romaanin toisessa osassa lukijalle kuitenkin selviää, että Amyn ensimmäisen osan kerronta on ollut valhetta, päähenkilön itsensä keksimää fiktiivistä päiväkirjaa. Tämä on samalla myös koko romaanin yllättävin juonenkäänte. Toisessa osassa Amyn kerronta muuttuikin radikaalisti, sillä päiväkirjamuoto vaihtuu preesens-muotoiseen nykyhetkeä selostavaan kerrontaan sekä yleisölle osoitettuihin ”puolustuspuheenvuoroihin”. Tässä tutkielmassa erotan Amyn kerronnan kahtia käyttämällä ensimmäisen osan kertojasta nimitystä päiväkirja-Amy (teoksessa *Diary Amy*) ja toisen ja kolmannen osan kertojasta nimitystä todellinen Amy (teoksessa *the Real Amy* tai *Actual Amy*), kuten myös kertoja itse itseään tekstissä nimittää.

Asetelmat ja lukijan suhtautuminen tarinan päähenkilöihin muuttuvat kertomuksen edetessä. Kerronnan rakentuminen on yksi tärkein keino, jolla kirjailija vaikuttaa lukijan arvostelmien ja asennoitumisen muuttumiseen, joten pyrin tässä luvussa erittelemään *Gone Girl*-romaanin kerronnan keinoja tarkemmin. Aloitan pohtimalla epäluotettavan kertojan käsitteen soveltumista romaanin kertojahahmoihin, minkä jälkeen siirryn tarkastelemaan kumpaakin kertojaa lähemmin. Kappaleen lopussa pohdin kertojien keskenään käymää valtapeliä, joka tulkintani mukaan ulottuu myös fiktiivisen maailman ulkopuolelle: teos pakottaa lukijankin valitsemaan puolensa.

### 4.1 Epäluotettava kerronta

Wayne C. Boothin määritelmän mukaan luotettava kertoja toimii teoksen (tai implisiittisen tekijän) normien mukaisesti, kun taas epäluotettava kertoja toimii näitä normeja vastaan (Booth 1983, 158–159). Rimmon-Kenan puolestaan puhuu luotettavan kertojan kyvystä välittää ja kommentoida tarinaa fiktiivisen totuuden arvovaltaisena esityksenä. Hänen mukaansa kertoja on epäluotettava, kun hänen tapaansa esittää ja kommentoida tarinaa on syytä suhtautua varauksin. (Rimmon-Kenan 1991, 127.) Epäluotettavan kertojan käsite onkin siis sidoksissa lukijan kertojasta ja kerrontatilanteesta tekemään

tulkintaan. Mutta mistä lukija tietää, milloin kertojan esitykseen on suhtauduttava epäilevästi? Rimmon-Kenan tarjoaa ratkaisuksi seuraavia epäluotettavuuden merkkejä: kertojan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus tai ongelmallinen arvomaailma (emt. 1991, 128). Tietämykseltään rajoittunut kertoja voi olla esimerkiksi lapsi, joka on liian nuori ymmärtämään kertomiensa tapahtumien merkitystä, tai sairauden vuoksi mieleltään rajoittunut kertoja, kuten Faulknerin *Äänen ja Vimman* ensimmäisen osan kertoja autistinen Benjy. Asianosainen kertoja taas voi kertoa tapahtumia itselleen suotuisasta näkökulmasta käsin tai voi olla, että kertoja onkin asianosaton siinä mielessä, että hän kertoo tapahtumista, joita ei itse ole ollut alkuunkaan todistamassa. Ongelmallisen arvomaailman omaava kertoja muuttuu epäluotettavaksi sen takia, että lukija ei jaa hänen käsitystään maailmasta ja moraalista. Tällaisena kertojana voidaan pitää esimerkiksi Nabokovin *Lolitan* kertojaa Humbert Humbertia. Myös *Gone Girlin* Amy on luokiteltavissa arvomaailmaltaan epäluotettavaksi kertojaksi, sillä Amyn päätös lavastaa aviorikoksen tehnyt Nick omasta murhastaan on moraalisesti hyvin epäilyttävä. Tämän huomaa myös Amy itse todetessaan:

It's rather extreme, framing your husband for your murder. I want you to know I know that. All the tut-tutters out there will say: *She should have just left, bundled up what remained of her dignity. Take the high road! Two wrongs don't make a right!* All those things that spineless woman say, confusing their weakness with morality.

I won't divorce him because that's exactly what he'd like. And I won't forgive him because I don't feel like *turning the other cheek*. Can I make it anymore clear? I won't find that a satisfactory ending. The bad guy wins? Fuck him. (GG, 263–264.)

Katkelma toimii eräänlaisena puolustuspuheenvuorona, jonka Amy osoittaa suoraan lukijalle. Amy kertoo ymmärtävänsä, että toiset ihmiset saattavat tuomita hänen tekonsa. Hän kuitenkin pitää tuomitsijoita hyssyttelijöinä ja selkärangattomina naisina, jotka sekoittavat oman heikkoutensa moraalisiin. Amy korottaa näin itsensä kaikkien muiden yläpuolelle ja erottaa oman moraalikäsitteensä lukijan moraalista jo omassa kerronnassaan.

James Phelan on vienyt epäluotettavan kerronnan käsitettä vielä pidemmälle ja listannut peräti kuusi erilaista epäluotettavuuden tyyppiä, joista käytän nyt niiden englanninkielisiä nimiä: *misreporting*, *misreading*, *misregarding*, *underreporting*, *underreading* ja *underregarding narration*. Ensimmäiset kolme epäluotettavuuden tyyppiä liittyvät hahmojen vääriin tulkintoihin ja väärinymmärryksiin. Jälkimmäiset kolme taas tarkoitukselliseen tai tarkoituksettomaan kertomatta jättämiseen. Esimerkiksi *underreportingista* on kyse silloin, kun kertoja kertoo meille vähemmän kuin hän tietää. (Phelan, 2005, 51–52.) *Gone Girlin* tapauksessa epäluotettavan kerronnan mahdollisuus on havaittavissa sekä Nickin että Amyn kerronnassa. Kummankaan päähenkilön kerronta ei kuitenkaan



ole esimerkki klassisesta epäluotettavasta kertojasta, jonka selän takana implisiittinen tekijä viestii ironista tarinaa implisiittiselle lukijalle (ks. Booth 1983, 300–309).

*Gone Girlin* tapauksessa molemmat kertojat ovat epäluotettavia myös tarkoituksella. On syytä tarkastella sitä, milloin Amy ja Nick ovat epäluotettavia kertojia ja milloin pelkästään epäluotettavia henkilöihahmoja, jotka valehtelevat toisilleen sekä muille henkilöihahmoille parhaansa mukaan. Booth toteaaakin, että vaikeasti ymmärrettävä ironia tai valehtelu eivät välttämättä tee kertojasta epäluotettavaa, eikä näitä asioita pidä sotkea keskenään (1983, 159). Nähdäkseni Amyn ja Nickin kerronnasta tekee epäluotettavan juuri se, että kertojat toistuvasti valehtelevat juuri lukijalle, kuten Amy päiväkirjamerkinnöissään, tai jättävät asioita kertomatta, kuten Nick peitellessään avioliiton ulkopuolista suhdettaan. Näin heidän valheensa hyppäävät kertomuksen sisemmältä tasolta seuraavalle, jolloin valheet ja aukot onnistuvat johdattamaan myös lukijaa harhaan. Esimerkiksi Amyn päiväkirja on kertomuksen fiktiivisessä maailmassa oleva esine, joka on tarkoitettu lavastetuksi todisteeksi Nickiä vastaan. Päiväkirjan merkinnät kuitenkin esitetään lukijalle romaanin alussa Amyn kertomuksena ilman, että lukija on tietoinen päiväkirja-artefaktin merkityksestä juonen kannalta. Tällöin epäluotettavuus ei olekaan sidoksissa pelkästään Amyn henkilöihahmoon, vaan epäluotettavuus kytkeytyykin kertomuksen progressioon ja tekstin rakenteeseen.

Bo Petterson arvostelee vallalla ollutta käsitystä kerronnan epäluotettavuudesta, joka on pääasiassa keskittynyt kertojien ja henkilöihahmojen tutkimukseen ja näiden tarkoitukselliseen ja tarkoituksettomaan epäluotettavuuteen. Toisin sanoen, on siis tutkittu sitä, ovatko kertojat tai fokalisoiijat tarkoituksellisesti vai tahattomasti epäluotettavia tai puuttuuko heiltä jotakin tietoa ja taitoja, minkä vuoksi heidän kerrontaansa ei voi suhtautua totuudenmukaisena. Pettersonin mukaan kirjallisuudessa epäluotettavuutta pitäisi etsiä kertojien ja hahmojen lisäksi myös tekstin tasolta. Epäluotettavuutta tutkittaessa pitäisi ehdottomasti ottaa huomioon myös lukijoiden ekspositionaalinen manipulaatio (*expositional manipulation*), jolla hän tarkoittaa lukijan johdattamista harhaan tekstin rakentumisen keinoin. (Petterson 2015, 115–116; 2016, 96.) Myös Petterson pohjaa teoriasensa Meir Sternbergin ja Menahkhem Perryn aloittamaan eksposition ja lukemisen dynamiikkaa koskevaan tutkimukseen. Petterson yhdisteleekin onnistuneesti aiempaa epäluotettavan kerronnan teoriaa lukemisen dynamiikan vanhaan teoriaan luoden näin oman ehdotuksensa fiktion kirjavasta epäluotettavuuden kentästä.

Petterson painottaa, että epäluotettavuus ilmenee joko kertojan, fokalisaation tai eksponentiaalisen manipulaation kautta – ja toisinaan näiden erilaisina yhdistelminä. (Petterson 2015, 117.) Petterson jakaa epäluotettavan kerronnan janalle, jonka toisessa päässä on erehtyväinen (*fallible*) kertoja ja

toisessa petollinen (*deceptive*). Janan puolivälissä on harhainen (*deluted*) kertoja. (Pettersson 2016, 83–95.) Pettersson toteaa, että kertojat voivat olla erehtyväisiä, harhaisia tai petollisia yhtä aikaa ja eri asteisesti. Usein kerronnan luonne ja merkitys voivat myös vaihtua kertomuksen edetessä. (Pettersson 2015, 114.) Yksi Petterssonin epäluotettavuuden tyypeistä on *local/overriden* eli ohimenevä epäluotettavuus, joka sopii erinomaisesti myös *Gone Girlin* kertoihin. Pettersson kuvailee ohimenevää epäluotettavuutta käyttämällä Odysseusta ja Väinämöistä esimerkkinään. Molemmat sankarihahmot käyttävät valehtelua ja petosta päästäkseen tukalista tilanteista eroon ja edistääkseen päämääräänsä. Pettersson kuitenkin toteaa, että nämä veijarimaiset hahmot saavat epäluotettavuudesta huolimatta pitää sankarin viitan yllään, koska ovat muuten sympaattisia hahmoja. (Pettersson 2015, 122.) *Gone Girlin* hahmoista kumpikaan ei sovi veijari-sankarinrooliin. Amyn ja Nickin valehtelu on paikoittaista ja ohimenevää, ja kertomuksen alussa enemmän valheita ja aukkoja viljellyt Nick päätyy lopulta paljastamaan aluksi salailemansa asiat niin lukijalle kuin muillekin henkilöhahmoille. Kenties tässäkin on yksi syy siihen, että Nick onkin kerännyt monen *Gone Girlin* lukijan sympatian puolelleen, vaikka ei muuten olekaan erityisen miellyttävä henkilöhahmo. Lähdän seuraavaksi purkamaan molempien kertojien kerrontaa aloittaen Nickistä ja siirtyen sitten Amyn moninaisiin kerrontatapoihin.

## 4.2 Nickin kerronta täynnä valheita, aukkoja ja syytöksiä

Meir Sternbergin mukaan kaunokirjallinen teos koostuu pienistä palasista, jotka lukijan tehtävänä on liittää toisiinsa lukuprosessin aikana. Palasten väliin jää aukkoja, jotka on täytettävä. Aukkojen täyttäminen vaihtelee yksinkertaisten elementtien yhdistämisestä monimutkaisten suhdeverkostojen selvittämiseen. Välillä lukija täyttää aukkoja automaattisesti, välillä taas täyttäminen on työlästä ja epäröivää. Joka tapauksessa aukkojen täyttäminen on jatkuvasti muutoksessa olevaa toimintaa, sillä lukuprosessin edetessä lukija saa lisää informaatiota kertomuksesta. (Sternberg 1985/7, 186.) *Gone Girlin* ensisivuilla ääneen pääsee Nick, joka alkaa kertoa tarinaansa päivänä, jolloin hänen vaimonsa katoaa. Nickin kerronnassa pysytään tarinatason nykyhetkessä, mutta kerronnassa on kuitenkin paljon aukkoja – ellipsejä – ja lukija huomaakin pian, että Nick jättää tarkoituksella kertomatta tiettyjä asioita itsestään ja tekemisistään. Esimerkiksi aamuna, jona Amy katoaa, Nick kertoo lähestyvän aamupalaa kokkaavaa vaimoaan pelon vallassa: ”Bile and dread inched up my throat. I thought to myself. *Ok, go.*” (GG, 8.) Tämän jälkeen Nickin kerronta hyppää useita tunteja eteenpäin hetkeen, jossa hän on myöhästymäisillään töistä. Myöhemmin lukijalle selviää, että juuri sinä aamuna Nickin kerronnan aukon aikana Amy on kadonnut omasta kodistaan. Lukijassa herääkin kysymys siitä, miksi Nick on voinut pahoin ja tuntenut pelkoa lähestyessään vaimoaan; voisiko Nick olla murhaaja?

Phelan muistuttaa, että kerronnan aukkojen täyttäminen on normaalia toimintaa, jota lukijat tekevät koko ajan lukiessaan. Implisiittinen kertoja jättää lukijalle vihjeitä, joiden avulla aukkoja täytetään. (Phelan 2005, 52.) Nickin tapauksessa lukija alkaa kuitenkin pohtia, jättääkö Nick asioita kertomatta tahallaan, jolloin kyseessä voisi olla yksi Phelanin nimeämistä epäluotettavuuden tyypeistä, *underreporting* eli kertomuksen tapahtumien tarkoituksellinen kertomatta jättäminen.

Nickin hälytettyä poliisit paikalle tutkimaan vaimonsa katoamista, hän käyttäytyy hyvin rauhallisesti eikä vaikuta ollenkaan olevan kauhuissaan Aryn katoamisesta. Hän vastailee poliisien kysymyksiin, mutta toteaa lukijalle ikään kuin sivuhuomautuksena valehtelevansa poliiseille: "It was my fifth lie to the police. I was just starting." (GG, 42.) Tämä herättää lukijassa lisää epäilyksiä Nickiä kohtaan; miksi hän valehtelee? Poliisit siirtävät Nickin nopeasti kuulusteltavaksi poliisiasemalle. Etsivä Rhonda Boneyn saapuessa kuulustelemaan Nickiä, minäkertoja toteaa: "*Let's play the Missing Wife game!*" (GG, 47.) Nick ei tunnu ottavan vaimonsa katoamista tosissaan, vaan pitää tilannetta jonkinlaisena pelinä tai leikkinä. Nickin kerronnalle ovat tyypillisiä kursiivilla kirjoitetut kohdat, jotka tuovat esille Nickin sarkastisia huomautuksia tai toisinaan toimivat hänen omatuntonsa tuskaisena lukijalle osoitettuna äänenä.

'So we have to rule you out real quick, real easy.' [--] I nodded mechanically. I didn't really know what she meant, but I wanted to be as cooperative as possible. 'Whatever you need.' [--] 'fine by me.' *It's always the husband*, I thought. *Everyone knows it's always the husband, so why can't the just say it: We suspect you because you are the husband, and it's always the husband. Just watch Dateline.* (GG, 48.)

Olen tässä tutkielmassa todennut jo, että rikosten ja rikoskirjallisuuden konventio on myös romaanin kertojille tuttu. Nick ei kuitenkaan ymmärrä aluksi olevansa pääepäilty, ja edellinen toteamus onkin sarkastinen, mutta samalla se kertoo jotain ajastamme. Television lukuisissa poliisisarjoissa ja tosielämän rikostarinoissa aviomies on yleensä aina syyllinen vaimonsa katoamiseen tai murhaan. Syyksi epäillä Nickiä siis riittää se, että hän on aviomies. Nick pohtii useampaakin otteeseen sitä, miten hänen kuuluisi toimia vaikuttaakseen huolestuneelta aviomieheltä, jota hän ei ole: "I wasn't sure what to say now. I raked my memory for the lines: What does the husband say at this point of the movie? Depends whether he's guilty or innocent." (GG, 54.) Lukija joutuu kyseenalaistamaan Nickin moraalin, sillä millainen aviomies ei ole oikeasti huolestunut vaimostaan tai miksi Nick kokee, että hänen pitää esittää huolestuneen aviomiehen roolia. Nickin tilannetta poliisin ja lukijan silmissä ei helpota ollenkaan se, että hän kertoo poliisille viettäneensä aamupäivänsä yksin rannalla lukemassa kirjaa, ilman todistajia. Samaan hengenvetoon Nick kuitenkin paljastaa lukijalle: "If the police talked to anyone who knew me, they'd quickly learn that I rarely went to the beach and that I never

sometimes brought my coffee to just enjoy the morning. (--). A beach boy I am not.” (GG, 53.) Lisää aukkoja ja lisää valheita, jotka saavat lukijan asennoitumaan epäilevästi Nickin kerrontaa kohtaan.

Todorov liittää trillerin tunnuspiirteeksi kyynisen, kylmän kuvailun, jopa ikävien tapahtumien kohdalla (Todorov 1988, 163). *Gone Girl*issä kuvailu on alusta saakka juuri tällaista, erityisesti Nickin kerronnassa ja myöhemmin myös Amyn. Nickin syylliseksi leimaamista helpottaa se, että hän puhuu vaimostaan ja avioliitostaan kylmästi, inhon vallassa:

The Amy of today was abrasive enough to want to hurt, sometimes. I speak specifically of the Amy of today, who was only remotely like the woman I fell in love with. Over just a few years, the old Amy, the girl of the big laugh and the easy ways, literally shed herself, a pile of skin and soul on the floor, and out stepped this new, brittle, bitter Amy. My wife was no longer my wife but a razor-wire knot daring me to unloop her, and I was not up to the job with my thick, numb, nervous fingers. Country fingers. (GG, 54–55.)

Edellä oleva lainaus antaa synkän kuvan avioliitosta, jonka huippuhetkiä Amy on juuri edellisen luvun päiväkirjamerkinnöissään muistellut. Vaikka kahden kertojan kerronta ei tapahdu samassa ajassa, vuorotteleva kerrontajärjestys synnyttää niiden välille kontrastin. Onnellisesta Amysta on paljon helpompi pitää kuin kylmästä, epämiellyttävästä ja epäilyttävästä Nickistä. Kerronnan aukot ja toistuvat valheet tekevät Nickistä epäluotettavan oloisen kertojan, varsinkin, kun Nick toistuvasti painottaa poliisille, siskolleen ja muille henkilöahmoille, että hän ei ole murhannut vaimoan.

Nickillä onkin suuri tarve miellyttää kaikkia, muita henkilöahmoja ja poliiseja jopa lukijaa. Yksi syy tähän on se, että Nick on komea, minkä vuoksi hänen mielestään häntä kohdellaan aina kuin hän olisi typerä:

I have a face you want to punch: I’m a working-class Irish kid trapped in the body of a total trust-fund douchebag. I smile a lot to make up for my face, but this only sometimes works. In college, I even wore glasses for a bit, fake spectacles with clear lenses that I thought would lend me an affable, unthreatening vibe. (GG, 36.)

Nickin keino välttää typeräksi leimautumista on hymyily, joka johtaa hänet ongelmiin median kanssa Amyn kadottua, kuten edellisessä luvussa kerroin. Toinen syy Nickin miellyttämisenhaluun on hänen lapsuutensa ja huono isäsuhteensa:

My father had infused my childhood with unspoken blame; he was the kind of a man who skulked around looking for things to be angry at. [--] It had turned me into a knee-jerk suckup to authority. Mom, Dad, teachers: *Whatever makes your job easier, sir or madam*. I craved for constant stream of approval. ‘You’d literally lie, cheat, and steal – hell, kill – to convince people you are a good guy,’ Go once said. [--] I lost my appetite because it was so completely true and I’d never realized it, and even as she was saying

it, I thought: *I will never forget this, this is one of those moments that will be lodged in my brain forever.* (GG, 49.)

Nick toteaakin olevansa pahemman luokan mielistelijä, joka ei kestä sitä, että hänestä ei pidetä. Nickin tarve esittää parempaa ihmistä kuin hän on, ajaa hänet myös romaanissa moniin ongelmiin. Esimerkiksi avioliiton ulkopuolisen suhteen salailu poliisilta saa Nickin näyttämään syylliseltä Amyn murhaan. Juuri tämän vuoksi Nickillä tulee kerronnassaan tarve paljastaa suhde edes lukijalle (GG, 161). Suhde selittää osan Nickin kerronnan aukoista ja valheista, mutta ei kuitenkaan kaikkia. Edellä oleva lainaus myös korostaa kertoja-Nickin itsetiedostavuutta. Hän tunnistaa ympärillään tapahtuvien asioiden merkityksen jo niiden tapahtuessa. Myös lukijan toistuva puhuttelu lisää Nickin itsetiedostavuutta. Hän on tietoinen kerrontatilanteesta ja osoittaa sanansa suoraan narratiiviselle yleisölle tai lukijalle, jonka suosion hän nyt pelkää menettävänsä. Romaanissa onkin koko ajan läsnä lähes metafiktiivinen taso, jossa kertojat ovat hyvin tietoisia sepittämästään tarinasta.

Toisessa osassa Nickille selviää, että Amy on lavastanut katoamisensa. Kerronta keskittyykin Amyn valetodisteiden selvittämiseen ja taisteluun, jonka Nick aloittaa vaimonsa takaisin saamiseksi. Nick ymmärtää nopeasti, että hän ei pysty paljastamaan totuutta Amyn katoamisesta virkavallalle, niin täydellistä jälkeä mestarimanipuloijavaimo on tehnyt. Nick kertoo kuitenkin Amystä lakimiehelleen, ja kuvaa vaimoan näin:

She is fucking brilliant. Her brain is so busy, it never works on just one level. She's like this endless archaeological dig: You think you've reached the final layer, and then you bring down your pick one more time, and you break through to a whole new mine shaft beneath. With a maze of tunnels and bottomless pits. (GG, 285.)

The second thing you need to know about Amy is, she is righteous. She is one of those people who is never wrong, and she loves to teach lessons, dole out punishment.” (GG, 285.)

Amyrangaistus häntä pettäneelle Nickille on lavastettu murhatuomio, ja ainoa keino välttyä kuolemanrangaistukselta onkin saada Amy takaisin. Tähän avuksi rientää media, joka on suurena syynä myös Nickin syylliseksi tuomitsemiseen. Media nouseekin romaanissa yhdeksi kerronnan tärkeäksi elementiksi. Amyn suunnitelmaan kuuluu, että hän saa median ja yleisen mielipiteen Nickiä vastaan – Nick tuomitaan murhaajaksi kansan silmissä, vaikka poliisilta pitävä näyttö vielä puuttuukin. Nick taas käyttää mediaa vaimonsa takaisin saamiseksi, sillä se on ainoa tapa lähettää viesti Amylle, jonka olinpaikasta ei ole mitään tietoa. Tosi-tv-ohjelmien ja blogien kautta Nick julistaa ikuista rakkauttaan Amylle.

*Fucking bitch fucking bitch.* But there was nothing I could do except beg. My bitch wife had left me with nothing but my sorry dick in my hand, begging her to come home.

Print, online, TV, wherever, all I could do was hope my wife saw me playing good husband, saying the words she wanted me to say: *capitulation, complete. You are right and I am wrong, always. Come home to me (you fucking cunt). Come home so I can kill you.* (GG, 401.)

Jos Nick on romaanin alussa kuvannut vaimoaan kylmään sävyyn, loppua kohden raivo Amya kohtaan vain kasvaa. Nickin kerronnassa onkin havaittavissa aggressiivisuutta, hän nimittelee ja solvaa Amya, jopa suunnittelee tämän tappamista. Nickin suunnitelma kuitenkin onnistuu, hän saa vakuuttettua Amyn anteeksipyytelevillä viesteillään, ja Amy päättää palata kotiin miehensä luo. Käsittelen Nickin kerrontaa lisää vielä myöhemmin tässä tutkielmassa, ja siirryn seuraavaksi tarkastelemaan Amyn monitasoista kerrontaa.

### 4.3 Amyn kahdet kasvot: täydellisestä vaimosta *femme fataleksi*

The unreliability and deception in life and literature suggest as far as human behaviour is concerned is that in order to deceive you must know what other people do when they are or seem reliable and then imitate such behaviour (Pettersson 2016, 83).

Bo Petterssonin toteamus epäluotettavuudesta ja petollisuudesta elämässä ja kirjallisuudessa sopii erinomaisesti kuvaamaan, millainen *Gone Girlin* Amyn hahmo on: hän osaa imitoida täydellisesti sitä, miten luotettavat ihmiset toimivat missäkin tilanteessa. Amy onkin sekä kertojana että henkilöhahmona erittäin monitasoinen. Romaanin alusta asti saamme Amystä kahdenlaista informaatiota, Nickin halveksivaa kuvailua vaimostaan sekä päiväkirja-Amyn omia kuvauksia itsestään ja parisuhteestaan. Romaanin puoliväliin saakka lukija samaistuu päiväkirja-Amyyn, jonka merkinnöistä paljastuu miestään rakastava vaimo ja samalla pelokas kotiväkivallan uhri. Kun lukijalle selviää, että Amyn päiväkirjat ovat valhetta ja kertojan itsensä sepittämää fiktiota, astuu kuvaan petollinen ja kostonhimoinen todellinen Amy. Tämän jälkeen Amystä paljastuu useampikin uusi ulottuvuus tai persoona, ja lähes kaikilla henkilöhahmoilla tuntuu olevan omanlainen käsityksensä siitä, kuka ja millainen Amy on. Amy toteaaakin yleisölle selitellessään tekojaan:

I can't help it, it's what I've always done: The way some women change fashion regularly, I change personalities. What persona feels good, what's coveted, what's au courant? [--] That night at the Brooklyn party, I was playing the girl who was in style, the girl a man like Nick wants: The Cool Girl. (GG, 250.)

Persoonallisuuden vaihtaminen on siis sellainen osa Amyä, jota ilman hän ei olisi oma itsensä. Samalla persoonilla leikittely kuitenkin kadottaa oikean Amyn, jos sellaista edes teoksesta on löydettävissä. Persoonattomuus myös lisää Amyn kammottavuutta.

Amyä voidaan hyvin pitää epäluotettavana, valehtelevana ja manipuloivana kertojana. Sen lisäksi, että puolet hänen kerronnastaan on valetta, Amy myös jättää toistuvasti kertomatta asioita tai esittää

ne omasta näkökulmastaan käsin, kuten päiväkirjamerkinnöissään. Petterssonin epäluotettavuuden asteikoille Amy sijoittuu jonnekin petollisen ja harhaisen kertojan välimaastoon, sillä vaikka Amy onkin toisinaan tarkoituksellisesti petollinen, hän myös pitää omaa ajatusmaailmaansa ja moraalittomia toimiaan oikeutettuina ja hyväksyttävinä. Pettersson painottaakin, että tarkoituksellisuuden asteen tutkiminen on olennaisessa roolissa epäluotettavaa kerrontaa tarkasteltaessa (Pettersson 2015, 125). Amyn päiväkirjakerronta on tarkoituksellista valhetta ja harhaanjohtamista, mutta hänen myöhempi kerrontansa yrittäneenä olla totuudenmukaista, kuten Amy itse toteaa aloittaessaan toisen osan kerrontaansa: ”Let me tell you a story, a *true* story, so you can begin to understand” (GG, 249).

Amyn hahmoa voi hyvin pitää malliesimerkkinä *femme fatalesta* (suom. kohtalokas nainen), tästä valkokankaaltakin tutusta petollisesta miestenviettelijästä. *Femme Fatalea* kulttuurisena konstruktiona tutkinut Stevie Simkin (2014) toteaa, että käsitteellä tarkoitetaan konventionaalisen kaunista naista, joka vahvalla seksuaalisella viehätysvoimallaan houkuttelee miessankarin vaarallisiin tilanteisiin, jopa kuolemaan. Seksuaalinen vetovoima tekeekin *femme fatalesta* ylivoimaisen verrattuna heikkoon mieheen, jonka tahdonvoima ei riitä vastustamaan tätä kaunista naista. (emt. 8.) Kertomukset ovat olleet kautta aikain täynnä petollisia naisia, ja ensimmäiset *femme fatale* -hahmot voidaan päivittää aina antiikin mytologian Pandoraan ja Raamatun Eevaan saakka (emt. 5–6). Amy jatkaa kohtalokkaiden naisten perinnettä houkuttelemalla Nickin lisäksi myös muutaman muunkin miehen vaaraan. Amy ei kuitenkaan houkuttele kauneudellaan ja älykkyydellään vaaraan pelkästään miehiä, vaan myös toiset naiset joutuvat teoksessa tämän ylivoimaisen naisen pauloihin. Näin käy esimerkiksi Amyn naapurille, jota Amy tarvitsee osaksi Nickin lavastamissuunnitelmaansa.

Useat petollisista naisista kertovat tarinat sisältävät myös petollisen naisen vastakohtan, enkelimäisen, hellän ja huolehtivaisen naisen (Simkin 2014, 7). *Gone Girlin* tapauksessa Amy onnistuu valtaamaan itselleen molemmat roolit useammallakin tasolla. Lukijan silmissä hän on ensin haavoittuvainen ja herkkä päiväkirja-Amy, minkä jälkeen hän päästää todellisen tappavan luonteensa esille. Ainoastaan muutamille romaanin henkilöahmoille selviää Amyn todellinen luonne ja hänen tehtailemansa rikokset. Näin Amy esiintyy teoksen fiktiivisessä maailmassa median silmissä loppuun saakka viattomana uhrina. Tarkastelen seuraavaksi Amyn kerronnassa tapahtuvaa muutosta, ja sitä, miten päiväkirja-Amy ja todellinen Amy esiintyvät toistensa vastakohtina täyttäen sekä enkelimäisen naisen että *femme fatalen* roolit.

Aloitetaan Amyn päiväkirjamerkinnöistä. Amyn kerronta määrittyy romaanin alussa päiväkirjakerronnaksi jo paratekstien tasolla. *Gone Girlin* jokaisen luvun yllä on otsikko, jossa lukee, onko kertojana Nick vai Amy. Nickin nimen alla on päiväys, joka lasketaan sen mukaan, kuinka pitkän aikaa Amy on ollut kateissa, esimerkiksi ”Nick Dunne. Seven Days Gone” (GG, 232). Amyn nimen perässä on ensimmäisessä osassa aina tarkka päivämäärä, jonka jälkeen teksti vielä nimetään päiväkirjamerkinnäksi, esimerkiksi ”Amy Elliot. January 8, 2005. – Diary entry –” (GG, 11). Lorna Martens määrittelee teoksessaan *The Diary Novel* (1985) päiväkirjaromaanin mimeettiseksi kirjallisuudenlajiksi, jonka tarkoitus on imitoida aitoja päiväkirjoja, joiden muoto vaihtelee runsaasti. Tämän vuoksi myös fiktiiviset päiväkirjat ovat hyvin erilaisia. Yhteisenä tekijänä näillä on kuitenkin tietynlainen muoto ja tunnustuksellinen sisältö. Muotopiirteiksi Martens määrittää päiväkirjan nimeämisen lisäksi muun muassa ensimmäisen persoonan päiväkirjamaisen muodon, päivittäisen kirjoittamisen ja fiktiivisen lukijan puuttumisen. (emt. 25–26.) Amyn päiväkirjamerkinnät ovat seitsemän vuoden ajalta ja alkavat temaattisesti pariskunnan tapaamisesta. Amy määrittää päiväkirjojen kirjoittamisen motiivin heti ensimmäisessä merkinnässään: ”[B]ut I think it’s fair to say I am a writer. I’m using this journal to get better: to hone my skills, to collect details and observations. To show don’t tell and all that other writery crap.” (GG, 11.) Tämän jalan tarkoituksen todettuaan Amyn päiväkirjamerkinnät kuitenkin pyörivät hänen ja Nickin parisuhteen ympärillä.

Aluksi Amyn päiväkirjoissa onkin chic lit –tyylinen *Bridget Jones’s Diary*a muistuttava sävy. Kaunis ja nokkela hyvin toimeentuleva newyorkilainen sinkkunainen kirjoittaa ihastumisesta, rakastumisesta ja seksistä.

Tra and la! I am smiling a big adopted-orphan smile as I write this. I am embarrassed at how happy I am, like some Technicolor comic of a teenage girl talking on the phone with my hair in a ponytail, the bubble above my head saying: I met a boy! (GG, 11.)

Heti ensimmäisen merkinnän alussa on havaittavissa päiväkirjalle tyypillisiä kirjoitusmuotoja; tunnustuksellinen kertoja kuvaa tunteitaan ja onnellisuuttaan mutta myös niistä kokemaansa häpeän tunnetta. Esimerkin kaltaiset puheenomaiset lausahdukset ovatkin päiväkirjoille tyypillisiä (Martens, 43–44). Nopeasti päiväkirjamerkinnät siirtyvät kuvailemaan pariskunnan avointa, yllätyksellistä ja tasa-arvoista avio-onnea, kunnes lama-aika koittaa ja molemmat Amy ja Nick jäävät työttömiksi. Merkinnöistä paljastuu, kuinka pariskunta joutuu töiden lisäksi luopumaan ensin Amyn rahastosta, jonka Amyn velkaantuneet vanhemmat ottavat omaan käyttöönsä, ja asunnostaan New Yorkin hyvällä alueella. Lopulta Amy ja Nick muuttavat pois Amylle rakkaasta New Yorkista pieneen kaupunkiin Missouriissa hoitamaan Nickin syöpää sairastavaa äitiä. Tämän jälkeen Amyn päiväkirjan sävy alkaa pikkuhiljaa muuttua yksinäiseksi, ahdistuneeksi ja lopulta jopa pelokkaaksi:



He promised to take care of me, and yet I feel afraid. I feel like something is going wrong, very wrong, and that it will get even worse. I don't feel like Nick's wife. I don't even feel like a person at all: I am something to be loaded and unloaded, like a sofa or a cuckoo clock. I am something to be tossed into a junkyard, thrown into the river, if necessary. I don't feel real anymore. I feel like I could disappear. (GG, 115.)

Amyn päiväkirjamerkinnot näyttävät Nickin jatkuvasti synkkenevässä valossa. Amy kuvailee tarkkaan, kuinka Nick kohtelee häntä kaltoin jopa väkivaltaisesti: ”He shoved me. Hard. Two days ago, he shoved me, and I fell and banged my head against the kitchen island and I couldn't see for three seconds.” (GG, 221.) Päiväkirjamerkinnoissään Amy kuitenkin kertoo yrittävänsä ymmärtää Nickiä ja uskoo miehensä muuttuneen vain kaiken ikävän – työttömyyden, rahattomuuden ja äidin kuoleman – takia. Näin päiväkirja-Amy maalaa lukijalle voimakasta kuvaa vaimosta, joka on joutunut väkivaltaisen puolisonsa alistamaksi. Samaan aikaan kerronnan tasolla Nickin kerronta käy yhä epäilyttävämmäksi poliisin nimetessä Nickin ainoaksi epäilykseen. Lukijan syyttävä sormi Amyn katoamisesta ja murhasta alkaa viimeistään tässä kohtaa kertomusta osoittaa suoraan Nickiä kohti. Amyn viimeinen päiväkirjamerkintä päättyy erittäin uhkaavasti:

I catch him looking at me with those watchful eyes, the eyes of an insect, pure calculation, and I think: *This man might kill me*. So if you find this and I'm dead, well... Sorry, that's not funny. (GG, 231.)

Murhan enteily sopii tekstuaalisesti hyvin yhteen edellä käsitellyn Nickin kerronnan kanssa, joka samaan aikaan herättää lukijassa yhä lisää epäilyksiä. *Gone Girlin* ensimmäinen osa päättyy tilanteeseen, jossa Nick viimeinkin ratkaisee Amyn aarrejahdin viimeisen vihjeen, joka johdattaa hänet siskonsa takapihalla sijaitsevaan syrjäiseen ja hylättyyn vajaan. Nickin ensimmäisen osan viimeiset sanat toimivat cliff hangerin tavoin: “Back to the far back of the yard, on the edge of the tree line, there was the shed. I opened the door. *Nonononono*.” (GG, 243.) Lukijan on jatkettava kertomuksen lukemista eteenpäin, sillä Nick on löytänyt vajasta jotain paha, mutta mitä? Kenties Amyn ruumiin.

Toinen osa alkaa Amyn kerronnalla ja dramaattisilla sanoilla: ”I'm so much happier now that I'm dead.” Yhdelle riville kirjoitettu virke saa lukijan olettamaan vain hetken murto-osan, että nyt kertojaääni on tuonpuoleinen, kuollut ja murhattu Amy Elliot Dunne. Seuraava rivi kuitenkin paljastaa yllätyskäänteen: “Technically, missing. Soon to be presumed dead. But as shorthand, we'll say dead. It's been only a matter of hours, but I feel better already.” (GG, 247.) Amy ei olekaan kuollut vaan istuu autossa ja ajaa pois päin Nickistä ja heidän kotikaupungistaan. Amy on lavastanut murhansa kostoksi pettäville aviomiehelleen. Lukijan käsitys täydellisestä Amystä romuttuu ja ääneen pääsee uusi kertoja, todellinen Amy.

I can tell you more about how I did everything, but I'd like you to know me first. Not Diary Amy, who is a work of fiction, (--), but me, Actual Amy. What kind of a woman would do such a thing? Let me tell you a story, a *true* story, so you can begin to understand. (GG, 249.)

Amy'n päiväkirja osoittautuu valheeksi, Amy'n itse konstruoimaksi fiktiiviseksi tarinaksi, jonka päähenkilön on tarkoituskin vedota lukijaan.

I hope you liked Diary Amy. She was meant to be likable. Meant for someone like you to like her. She's easy to like. (GG, 266.)

One hundred and fifty-two entries total, and I don't think I ever lose her voice. I Wrote her very carefully, Diary Amy. She is designed to appeal to the cops, to appeal to the public should portions be released. They have to read this diary like it's some sort of Gothic tragedy. A wonderful, good-hearted woman – *whole life ahead of her, everything going for her*, whatever else they say about women who die – chooses the wrong mate and *pays the ultimate price*. They have to like me. Her. (GG, 267.)

Todellinen Amy pääsee vihdoin ääneen kertomaan, miten ja miksi hän on lavastanut oman katoamisensa. Valepäiväkirja on tarkoitettu poliisin ja myöhemmin myös median luettavaksi. He, *They*, johon Amy kerronnassaan viittaa, tarkoittaa poliisin lisäksi sosiaalista mediaa seuraavia ihmisiä ja toimittajia, mutta sen voi myös tulkita viittaavaan lukijaan, joka vain hetkeä aikaisemmin on pitänyt hyväsydämisestä päiväkirja-Amystä. Yksi osa Amy'n suurta suunnitelmaa on saada yleinen mielipide tuomitsemaan Nick syylliseksi murhaan, vaikka ruumista ei koskaan löydettäisikään.

Myös Amyllä, kuten Nickilläkin, on suuri tarve olla täydellinen ja pidetty. Molemmat hahmot ovatkin tässä mielessä hyvin itsetietoisia. Amy rinnastaa oman elämänsä hänen vanhempiansa luomaan lastenkirjasarjaan *Amazing Amy*n, joka kertoo täydellisestä ja moraaliltaan puhtaasta pikkutyttöstä, joka toimii aina oikein: ”Amazing Amy has to be brilliant, creative, kind, thoughtful, witty and happy” (GG, 252). Päiväkirja-Amy toteaaakin lukijalle, että hän on aina verrannut itseään tähän kirjasarjan täydelliseen pikkutyttöön.

My parents have always worried that I'd take Amy too personally. [--] And yet I can't fail to notice that whenever I screw something up, Amy does it right: When I finally quit violin at age twelve, Amy was revealed as a prodigy in the next book. [--] When I blew off the junior tennis championship at age sixteen to do a beach weekend with friends, Amy recommitted to the game. (GG, 30.)

Sekä Amy että Nick ovatkin molemmat henkilöhahmoja, joilla on omista vanhemmistaan johtuvia lapsuuden traumoja. *Amazing Amy* nouseekin yhdeksi tärkeäksi taustatekijäksi ja rooliksi, jota kohti Amy pyrkii koko romaanin ajan: Kaiken, minkä Amy tekee, hän tekee täydellisesti. Tähän kuuluu myös aviomiehen täydellinen lavastaminen murhaan.

Kun Amylle selviää Nickin aviorikos, hän ei halua erota ja jäädä ihmisten pilkan kohteeksi, vaan hän keksii paremman idean, kokonaan uuden tarinan, tarinan kuolleesta Amystä.

I could hear the tale, how everyone would love telling it: how Amazing Amy, the girl who never did wrong, let herself be dragged, penniless, to the middle of the country, where her husband threw her over for a younger woman. How predictable, how perfectly average, how amusing. And her husband? He ended up happier than ever. No. I couldn't allow that. No. Never. Never. He doesn't get to do this to me and still fucking win. No. [--] So I began to think of a different story, a better story, that would destroy Nick for doing this to me. A story that would restore my perfection. It would make me the hero, flawless and adored.

Because everyone loves the Dead Girl. (GG, 263.)

Amy'n luoma kertomus kadonneesta ja murhatusta päiväkirja-Amysta rakentaa kuvan *femme fatale*n vastaparista, enkelimäisestä hoivaavasta naishahmosta. Samanlainen vastapari on löydettävissä myös goottilaisesta romaanista, jonka sankarina on usein hyveellinen nainen ja hänen vastaparinaan tarinasta löytyy tavalla tai toisella syntinen hullu nainen. Päiväkirja-Amy edustaa hyvettä ja täydellisyyttä, kun taas todellinen Amy on omien sanojensa mukaan kaikkea muuta: "I am the opposite of Amy" (GG, 281). Amy on samaan aikaan sekä sankari että tämän vastustaja. Edellä jo lainattu Amyn toive goottilaisesta tragediasta muuttuukin romaanin tulkinnassa todeksi: "They have to read this diary like it's some sort of Gothic tragedy" (GG, 267).

*Femme fatale*a amerikkalaisessa kirjallisuudessa tutkinut Ghada Suleiman Sasa liittää käsitteen määritelmään myös sen, että äidillinen hoivaava rooli ei yleensä kuulu kohtalokkaalle naiselle (2008, 8). Amyn tarkoituksellista kaksijakoisuutta korostaakin raskausmotiivi. Yhtenä osana Nickin lavastusta ja omaa sankaritarinaansa Amy hankkiutuu valeraskaaksi varastamalla odottavan äidin virtsaa ja viemällä sen lääkäriin omanaan, tuloksena positiivinen raskaustesti (GG, 290–291). Raskaana olevan Amyn murha saa median ja myös Nickin kauhun partaalle, sillä hänen tuntemansa Amy ei ole ikinä edes halunnut lapsia (GG, 103, 224). Palaan raskausmotiiviin vielä tutkielmani viimeisessä luvussa, sillä raskaudella ja äitiydellä on tärkeä rooli *Gone Girlin* loppuratkaisun suhteen.

Todellisen Amy'n kerronta alkaa tarinan aikajatkumolla samasta kohtaa, mistä Nickin ensimmäisen osan kerronta – Amyn katoamispäivästä. Amyn tarina on kuitenkin sidottu vahvasti nykyhetkeen, sillä kerronta etenee preesensissä. Kirjallisuudentutkija Dorrit Cohn nimittää tällaista preesensmuotoista kerrontaa samanaikaiseksi kerronnaksi, jossa kertoja selostaa paraikaa kokemaansa tapahtumaa. Yleinen kerronnassa käytetty aikamuoto onkin imperfekti, sillä yleensä oletuksena on, että elämä on ensin eletävä, jotta siitä voidaan kertoa. (Cohn 2006, 116–117.) Amyn preesensmuotoinen kerronta onkin luonnotonta ja luotaantyöntävää nähdäkseni kahdesta syystä.

Ensinnäkin, Amyn kerronnan preesensmuoto vieraannuttaa lukijaa entisestään muutenkin psykopaattisesta Amysta. Lukijassa herää kysymys, miten Amy voi kertoa hetkestä, joka tapahtuu juuri parhaillaan. Preesens-muoto muuttaakin Amyn kerrontaa eettisesti epäilyttävämmäksi kuin Nickin kerronta. Lukijan, joka on alussa ollut Amyn puolella, on nyt tarkoitus siirtyä avioparin valtapelissä Nickin tukijoukkoihin. Toiseksi, preesensmuotoinen kerronta mahdollistaa sen oletuksen, että Amyn sanat ja teot ovat vielä edessäpäin tarinan tulevaisuudessa. Preesensmuoto tuokin Amyn hahmoon uhkaa ja aiheuttaa lukijalle huolta siitä, mitä vielä on edessä. Tämä tukee hyvin aikaisempaa käsitystäni siitä, että toisen osan alussa Flynnin *Gone Girl* muuttuu klassisesta arvoitusdekkarista trilleriksi. Whodunnit-mysteeri on ratkennut, ja nyt murhaajan arvailun sijaan lukija alkaa jännittää, mitä tapahtuu seuraavaksi.

Todellisen Amyn hahmoon liittyy muutenkin kauhunomaisia elementtejä. Amyn identiteetti ja moraali ovat hyvin epänormaaleja. Hänestä on normaalia vaihtaa persoonallisuutta jatkuvasti:

He didn't love me, me. Nick loved a girl who doesn't exist. I was pretending, the way I often did, pretending to have a personality. I can't help it, it's what I've always done: The way some women change fashion regularly, I change personalities. (*GG*, 250.)

Identiteetin jatkuva muovaantuminen kuuluu toki postmoderniin identiteetikäsitykseen, mutta Amyn itsetiedostava tapa muuttaa persoonallisuuttaan tilanteesta ja ihmisestä toiseen kuin vaatetta on kammottavaa. Amyn identiteetin muutos ei kuitenkaan jää pelkästään persoonallisuuden tasolle, vaan hän on myös valmis muuttamaan ulkonäköään, jotta tarina kuolleesta Amystä onnistuisi ja Nick tuomittaisiin vaimonsa murhasta. *Gone Girlin* toisessa osassa Amy on pakomatalla, ja hän piiloutuu Ozark-vuorilla sijaitsevaan halpaan mökkikylään, josta häntä ei varmasti osata etsiä. Hän nimittää uuden persoonansa Ozark Amyksi ja selostaa lukijalle, kuinka hän on muuttanut jopa ulkonäköään huijatakseen mahdollisia kadonneen Amyn etsijöitä:

I'm tan which I've never been before – at least not a dark, proud, deep tan. [--] I have dark skin, my mouse-colored helmet cut, the smart-girl glasses. I gained twelve pounds in the months before my disappearance – carefully hidden in roomy sundresses, not that my inattentive husband would notice – and already another two pounds since. I was careful to have no photos taken of me in the months before I disappeared, so the public will know only pale, thin Amy. I am definitely not that anymore. (*GG* 280–281.)

Ulkonäön muutoksella on kuitenkin vakavia seurauksia Amyn pakomatalle. Päästäessään ulkonäkönsä rapistumaan ja vaalean ihonsa<sup>11</sup> ruskettumaan Ozark Amy ei enää sovikaan *femme fatalen* muottiin ja hän menettää samalla myös seksuaalisen yliotteensa toisista ihmisistä. ”No one is

---

<sup>11</sup> Kalpea iho on kauniin ulkonäön lisäksi Suleiman Sasan (2008, 7) mukaan yksi *femme fatalen* määritelmään kuuluva piirre.

rude to me, but no one is nice to me either. No one goes out of their way, not overly, not really, not the way they used to.” (GG, 281.) Ihmiset eivät enää kohtele Amya siten, miten hän on tottunut. Tästä seuraa ongelmia, sillä tavallinen hiirenharmaahiuksinen Amy ei enää kykenekään manipuloimaan ihmisiä mielensä mukaan.

Amyn täydellinen suunnitelma Nickin lavastamiseksi kokee romaanin aikana kaksi takapakkia. Ensimmäinen niistä sattuu, kun mökillään piilotteleva Ozark Amy paljastaa itsestään liikaa kahdelle muulle mökkikylän asukkaalle, jotka lopulta ryöstävät Amyltä tämän pakoja varten säästämät rahat (GG, 342–344). Rahaton Amy joutuu keksimään varasuunnitelman. Hän päätyy soittamaan nuoruuden poikaystävälleen Desi Collingsille, joka on lukijalle jo entuudestaan tuttu Nickin kerronnasta, sillä Nick on romaanin alussa yrittänyt saada leimattua Desiä syypääksi Amyn murhaan. Amy paljastaa pitäneensä yhteyttä Desiin nuoruusvuosistaan asti, koska hän on ajatellut vielä hyötyvänsä tästä:

Desi, another man along the Mississippi. I always knew he might come in handy. It’s good to have at least one man you can use for anything. Desi is a white-knight type. He loves troubled women. (GG, 361.)

I tell a Gothic tale of possessiveness and rage, of Midwest steak-and-potato brutality, barefoot pregnancy, animalistic dominance. Of rape and pills and liquor and fists. Pointed cowboy boots in the ribs, fear and betrayal, parental apathy, isolation, and Nick’s final telling words: ‘you can never leave me. I will kill you. I will find you no matter what. You are mine.’ How I had to disappear for my own safety and the safety of my unborn child, and how I needed Desi’s help. My savior. My story would satisfy Desi’s craving for ruined women – I was now the most damaged of them all. (GG, 362–363.)

Amyn valekertomus goottilaisesta kauhunomaisesta avioliitosta Nickin kanssa tehoaa Desiin, joka pelastaa Amyn viemällä tämän luksushuvilaansa turvaan.

Desin turva osoittautuu kuitenkin vankilamaiseksi paikaksi, jossa Amy joutuu alistumaan Desin tahtoon ja toimintamalliin. Pikkuhiljaa Desi alkaa muokata Amya takaisin entiseksi kalpeaksi, vaaleaksi ja hoikaksi Amyksi. Ghada Sasa Suleiman käsittää *femme fatale*n taustalla piilevän ajatuksen naisen determinismiltä vapautumisesta. Petollinen nainen ajautuu käyttämään seksuaalista vetovoimaansa saavuttaakseen vapauden ja yksilöllisyytensä. Hän ajaa miehen tuhoon päästäkseen pois dominanssin vallasta. (Suleiman Sasa 2008, 18.) Juuri näin Amy toimii, kun hän huomaa, ettei pystykään kontrolloimaan elämäänsä Desin kanssa. ”I thought I could control Desi, but I can’t. I feel like something very bad is going to happen.” (GG, 404.) Amy viettelee Desin sänkyyn ja seksin päätteeksi huumaa ja murhaa hänet. Näin Amy on keksinyt uuden tarinan, tarinan kidnappaavasta ex-poikaystävästä, minkä turvin hän uskaltaa vihdoin palata kotiin Nickin luokse. Amyn Nickin

lavastussuunnitelman toinen takapakki onkin, että kesken pakomatkinsa hän haluaakin antaa anteeksi Nickin petoksen ja palata takaisin kotiin. Tähän vaikuttaa se, että myös Nick oppii huijaamaan poliiseja sekä muita ihmisiä ja hyödyntämään mediaa pelikenttäänään.

Ghada Suleiman Sasan (2008) mukaan petolliset naiset tuottavat yleensä kärsimystä miessankarin lisäksi myös itselleen. Suleiman Sasa nostaa esiin tähän liittyvän mielenkiintoisen huomion. Hänen mukaansa mieskirjailijat, joiden romaaneissa esiintyy *femme fatale* -hahmo, keskittyvät kuvaamaan petollisen naisen pettämän miehen tuskaa, kun taas naiskirjailijat keskittyvät kuvaamaan *femme fatalen* omaa tuskaa. (emt. 4–5.) Gillian Flynnin romaani ei kuitenkaan täytä täysin Suleimanin määritelmää, sillä naiskirjailija ei suoranaisesti keskity Amyyn. *Gone Girl*issä kuvataan molempien sekä *femme fatalen* että sankarimiehen, Nickin, kokemaa tuskaa. Tämä nähdäkseni johtuu siitä, että Flynn on tahtonut lopulta antaa molemmille päähenkilöilleen tasapuolisen kohtelun. Vaikka Nick jääkin fiktiivisessä maailmassa Amyn armoille, lukijan sympatiat ovat kuitenkin tällä kertaa miehen puolella. Desi Collingsin tuskaa ei kuitenkaan romaanin kerronnassa pohdita pitkälle, mutta Desin kohtalo vaikuttaa lukijan tulkintaan Amystä sekä koko romaanista.

#### **4.4 Kertojien välinen valtapeli ulottuu teoksen ekspositioon**

Olen nyt edellä tarkastellut Nickiä ja Amyä sekä kertojina että henkilöhahmoina. Teoksen henkilöhahmoista onkin vaikea saada ”todellista” kuvaa, sillä Amy ja Nick kuvaavat toisiaan ja itseään vain omasta näkökulmastaan käsin. Mitään diegesiksen ulkopuolista kerronnan tasoa ei ole. Kerronnan rakentuminen onkin tarkkaan suunniteltu lukijan näkökulmaa ajatellen – tarkoitus on saada lukija kokemaan jännitystä, yllättymään toistuvasti sekä vuorotellen tuntemaan inhoa ja sympatiaa kertomuksen päähenkilöitä kohtaan. On siis selvää, että *Gone Girl*in epäluotettavuus ulottaa myös kertomuksen eksposition tasolle, ja kyseessä on todella herkullinen esimerkki lukijan ekspositionaalista manipulaatiosta (ks. Pettersson 2016 ja 2015). “My wife loved games, mostly mind games, but also actual games of amusement, and for our anniversary she always set up an elaborate treasure hunt” (*GG*, 20), toteaa Nickin vaimostaan *Gone Girl*in alkupuolella. Tämä toteamus onkin ensimmäinen sysäys koko romaania määrittävälle pelin tematiikalle: kertojat käyvät toisiaan vastaan peliä sekä kertomuksen fiktiivisessä maailmassa että kerronnan tasolla.

*Gone Girl*issä manipulaatio ulottuuikin kaikille eri kerronnan tasoille: Implisiittinen tekijä ohjailee yleisön reaktioita ja tulkintaa, ja samalla tarinan sisimmällä tasolla henkilöhahmot ohjailevat toistensa liikkeitä. Aivan kuin kirjailija Flynn on kirjoittanut meille romaanin, joka ohjaa meitä lukijoita jatkuvasti harhaan, myös Amy on sepittänyt katoamisestaan loistavan tarinan, jolla hän onnistuu huijaamaan lähes kaikkia muita fiktiivisen maailman henkilöhahmoja. Lisäksi Amyn tarina

on monitulkintainen, kuten hänen aarrejahdin vihjeistään käy ilmi. Nick tulkitsee niitä juuri Amyn tarkoittamalla tavalla ja joutuu ansaan, kuten olen luvussa kolme osoittanut. Nickin joutuukin itsesyytösten valtaan totuuden paljastuttua:

I'm chasing her little clues all over Christendom, believing my wife was wanting to make amends, wanting to jump-start our marriage... The moony, girlish state her notes had left me in, it sickened me. It embarrassed me. Marrow-deep embarrassment, the kind that becomes part of your DNA, that changes you. After all these years, Amy could still play me. She could write a few notes and get me back completely. I was her little puppet on a string. (GG, 259.)

Nickiä inhottaa ja hävettää, kuinka Amy on onnistunut johdattamaan hänet ansaan vihjeillään ja niihin kuuluvilla rakkauskirjeillä. Amy onnistuu huijaamaan Nickin lisäksi myös poliiseja ja saa mediankin toimimaan oman tahtonsa mukaan. Hän onkin varsinainen mestarimanipuloija. Peli-vertaus, jota Nick edellä olevassa lainauksessa käyttää, toistuukin romaanissa useasti.

Bo Pettersson on todennut, että yksi syy *Gone Girlin* viehätykseen piilee juuri romaanin kertojien välisessä nautittavassa kissa-hiiri-pelissä (2016, 104). *Gone Girl* kutsuu lukijaa valitsemaan tässä pelissä puolensa. Ensimmäisen osan ajojahti kulminoituu aarrejahtiin, joka on täysin Amyn dominoima peli. Sitä pelaamalla Nick johdattelee poliisin tekaistujen johtolankojen luo. Pelin onkin tarkoitus manipuloida Nickiä, ja estää häntä huomaamasta, mitä on meneillään ennen kuin hän saavuttaa aarrejahdin viimeisen vihjeen ja peli loppuu. Tämän pelin tarkoitus onkin saada Nick tuomitukseksi murhasta. Amy toteaa tämän olevan Nickin pahin pelko:

His worst fear, his own personal panic dream: He finds himself in jail, realizing he did nothing wrong but unable to prove it. Nick's nightmares have always been about being wronged, about being trapped, a victim of forces beyond his control. (GG, 278.)

Amy viittaa omaan suunnitelmaansa voimana, jolle Nick ei voi yhtään mitään. Toisessa osassa totuuden paljastuttua Nickille, Nick ymmärtää ottaa osaa kertojien väliseen peliin. Alkaa ajojahti, jonka tarkoituksena on löytää Amy. Pelikenttänä tässä toimii media, jota Amy on hyödyntänyt osana Nickin lavastusta. Kuten olen tutkielmassa jo aiemmin todennut, Nick tuomitaan Amyn katoamistutkimuksen aikana median silmissä syylliseksi vaimonsa murhaan, vaikka mitään virallisia todistusaineistoja häntä vastaan ei ole löytynytäkään. *Gone Girl* onnistuukin osoittamaan, kuinka suuri rooli medialla, erityisesti sosiaalisella medialla, on nyky-yhteiskunnassamme. Sen avulla voi kertoa vakuuttavasti tarinoita, myös sellaisia, jotka eivät ole totta.

Kun lavastus on selvinnyt Nickille myös hän ymmärtää ottaa osaa Amyn peliin, ja yritys saada Amy takaisin alkaa (GG, 335). Siskonsa ja ovelan lakimiehensä avulla Nick alkaa myös hyödyntämään

mediaa Amyn takaisin saamiseksi. Nick luovii tiensä suosituksen TV-juontajan haastatteluun tavoitteenaan pyytää Amylta anteeksi ja houkutella tämä palaamaan takaisin kotiin.

Tomorrow the Schieber interview would air, and then the others would roll out, a domino of apologetics and remorse. I was taking control. I was no longer going to settle for being the possibly guilty husband or the emotionally removed husband or the heartlessly cheating husband. I was the guy everyone knew – the guy many men (and women) have been: *I cheated, I feel like shit, I will do what needs to be done to fix the situation because I am a real man.* (GG, 373.)

Nick ei tyydy enää Amyn hänelle langettamaan petollisen aviomiehen ja mahdollisen murhaajan rooliin, vaan ottaa kohtalonsa omiin käsiinsä. Nick onnistuu vakuuttamaan tv-haastattelullaan osan ihmisistä takaisin puolelleen, ja hänen sanomansa tavoittaa myös Amyn, jossa herää halu palata takaisin vanhaan elämäänsä uuden uskollisen ja katuvaan Nickin luokse.

I want to go back to my old life. Or my old life with my old money and my New Nick. Love-Honor-and-Obey Nick. Maybe he's learned his lesson. [--] It really is true. It took this awful situation to realize it. Nick and I fit together. I am a little too much, and he is a little too little. [--] I need to get home to him. (GG, 394.)

Molemmat hahmot pelaavatkin valtataisteluaan pitkälti omaksumalla erilaisia rooleja itselleen. Hahmojen välinen peli toimii romaanin toisen ja kolmannen osan kantavana voimana ja jännityksen rakentumisen keinona. Lukija lukee, koska haluaa tietää, kumpi lopulta voittaa, Amy vai Nick. Loppuratkaisu yllättää kuitenkin rikosromaanin konventioon tottuneen ja tottumattomankin lukijan. Tutkielmani viimeisessä analyysiluvussa keskityinkin *Gone Girlin* kolmanteen osaan ja siihen millaisia reaktioita romaanin loppu on lukijoissa aiheittanut.



## 5 Lukijoiden vaihteleva suhtautuminen henkilöhahmoihin

Retorinen kertomusteoria kiinnittää paljon huomiota kirjallisuuden etiikkaa koskeviin kysymyksiin. Yhtenä Phelanin lähtökohtana on, että lukija arvioi epämiellyttäviä ja moraalisesti paatuneita henkilöhahmoja automaattisesti negatiivisesti. Käsitellessään Nabokovin *Lolita*-romaanin pedofiilia minäkertojaa Humbertia Phelan on sillä kannalla, että vaikka lukija nauttisikin teoksesta esteettisesti, hän ei kuitenkaan millään tasolla hyväksy lapsen hyväksikäyttöä. (2005, 98–102.) Siksi Phelanista onkin arveluttavaa, että implisiittinen Nabokov kutsuu lukijaa tuntemaan sympatiaa pedofiilia kertoja-Humbertia kohtaan. Tämän takia Phelan päätyy lopulta pitämään implisiittistä Nabokovia hahmona, jonka suhteen on syytä olla varuillaan. (2005, 130–131.) Phelanin tulkinta on hyvin perusteltu ja sinänsä eettisesti oikeutettu, mutta se herättää silti kysymyksen: onko kaikista moraalittomista henkilöhahmoista mahdotonta pitää?

*Gone Girlin* molemmat kertojat ovat vastenmielisiä ja yleisesti katsoen moraalittomia: Nick rikkoo avioliittolupauksensa ja pettää Amyä sekä vielä toistuvasti valehtelee asiasta. Amy paljastuu lopulta mielipuoliseksi mestarimanipuloijaksi, joka toteuttaa omaa raakaa oikeustajuaan. Kaikista kauheuksista huolimatta implisiittinen Flynn kutsuu lukijaa samaistumaan sekä Nickiin että Amyyn, jonka säntillisen tarkkaa kostosuunnitelmaa on vaikea olla ihailematta. Tässä tutkielman viimeisessä kappaleessa pohdinkin sitä, miten *Gone Girl* kutsuu lukijaa samaistumaan epämiellyttäviin päähenkilöihinsä ja miten kertomuksen progressio tukee ja edesauttaa tätä prosessia. Yritän myös määritellä sitä, miten eri lukijat lopulta arvostelevat teosta eettisesti ja esteettisesti. Tässä käytän lähteenä Reddit-sivuston *Gone Girliä* koskevaa kirjallisuuskustelua, jonka painotus on juuri romaanin lopussa: Monia todellisia lukijoita on ärsyttänyt teoksen loppuratkaisu, jossa paha ei saakaan palkkaansa, minkä vuoksi heistä koko romaani onkin ollut esteettisesti arvioituna pettymys. Toisia taas epäkonventionaalinen ja yllättävä lopetus on ilahduttanut suuresti.

### 5.1 Lukijan tuntema narratiivinen sympatia ja empatia

Meir Sternberg on todennut, että kuten tosielämässäkkin, arvostelemme kohtaamiamme fiktiivisiä ihmisiä sen mukaan, millaisen ensivaikutelman heistä saamme. Joskus saadessamme uutta tietoa päädyimme muuttamaan ennakkokäsityksemme näistä ihmisistä ja kenties päädyimme arvostelemaan heitä sympaattisemmin. Suurin ero tosielämän ja fiktiivisen sympatian välillä on siinä, että todellisista ihmisistä saamamme vaikutelmat ovat suunnittelemattomia ja sattumanvaraisia, kun taas fiktiossa hahmoista saamamme tiedot ja vaikutelmat ovat kaikkea muuta kuin sattumanvaraisia. Kertomuksen progressio manipuloi lukijan asenteita, arvostelmia ja sympatian tunnetta tarkoin kontrolloidusti.

(Sternberg 1978, 96–97; ks. myös Sklar 2013, 1.) Fiktiivisen teoksen äärellä onkin siis äärimmäisen mielenkiintoista kysyä, miksi kertomuksen jokin tietty osa tai asia on esitetty ennen jotakin toista? Mitä tällä valinnalla on pyritty saavuttamaan? Miten teoksen eteneminen vaikuttaa tulkintaamme teoksesta ja sen henkilöihahmoista?

Bo Petterson muistuttaa, että kaikki manipulaatio on alkujaan lähtöisin kirjailijasta (2015, 116). Kirjailija Gillian Flynn on rakentanut *Gone Girl* -romaanin siten, että se pakottaa lukijan samaistumaan kumpaankin romaanin päähenkilöön vuorotellen: Amyn päiväkirjakerronta on tarkoituksella kerrottu romaanin alussa, jotta lukija samaistuisi ensin sympaattiseen oloiseen Amyyn. Tarina on tarkoituksella kerrottu vuorotellen Nickin ja Amyn näkökulmasta, joista kumpikaan ei säästele lukijaa omilta mielipiteiltään toisistaan tai maailmasta. Lukijan samaistumisen huojunta kertojien välillä luo jännitystä, joka lisää lukemisen intoa. Kertojien tarinat kilpailevatkin jatkuvasti toisiaan vastaan useammalla eri tasolla. Kertojat johdattelevat harhaan lukijan lisäksi myös muita henkilöihahmoja sekä toisiaan. Romaanin lopussa lukija jännittääkin, kumpi epämiellyttävistä päähenkilöistä vie voiton heidän välisessä kilpailussaan. Tämän jatkuvan kilpailun seuraaminen tekee teoksesta loppuun asti jännittävän.

Lukija tekee fiktiota lukiessaan henkilöihahmoista eettisiä arvostelmia oman moraalinsa pohjalta. Phelan ja Rabinowitz toteavatkin, että lukijan asettuminen narratiivisen yleisön asemaan mahdollistaa empaattisen suhteen luomisen henkilöihahmoon (Phelan & Rabinowitz 2012, 6). Samaan aikaan tekijän tarkoittaman yleisön asemassa lukija kuitenkin voi myös tuomita hahmon. Juuri näin tapahtuukin *Gone Girl*issä, sillä molemmat päähenkilöt toimivat moraalisesti väärin ja oletuksena on, että lukija tuomitsee nämä teot. Tästäkin huolimatta lukija tuntee vuoroin sympatiaa molempia henkilöihahmoja kohtaan, sillä kerronnalliset keinot houkuttelevat lukijan identifioitumaan henkilöihahmoihin. Voidaankin puhua lukijan hahmoja kohtaan tuntemasta empatian tai sympatian tunteesta, joita Howard Sklar (2013) ja Suzanne Keen (2007) ovat tutkineet varsin ansioituneesti.

Teorialuvussa olen erottanut narratiivisen empatian ja sympatian käsitteet toisistaan. *Gone Girl*in lukemisen dynamiikassa molempien tunteiden tunteminen on mahdollista, sillä teoksen kerronnalliset keinot kutsuvat lukijaa identifioitumaan henkilöihahmojen kanssa. Suzanne Keen liittääkin identifikaation vahvasti narratiivisen empatian tunteeseen. Keen korostaa, että henkilöihahmon identifikaatio ei ole kerronnan tekniikka vaan lukijassa tapahtuva tunne, jota tietyt kerronnalliset keinot kuitenkin edesauttavat. Ensimmäisen persoonan kerronta, sisäinen fokalisaatio ja monologit lisäävät lukijan samaistumista henkilöihahmoihin. (Keen 2007, 93–97.) Nämä kerronnalliset keinot raottavat lukijalle henkilöihahmon sisäisiä ajatuksia. Todellisessa elämässä emme pääse toisen

ihmisen tajuntaan ja nämä kerronnalliset keinot ovatkin yksi fiktiivisen tekstin ominaispiirre. *Gone Girl*issä kerronta tapahtuu läpi teoksen ensimmäisessä persoonassa<sup>12</sup>. Molemmat kertojat eivät pelkästään selosta tapahtumia vaan kommentoivat niitä ja kertovat omia ajatuksiaan ja totuuksiaan maailmasta. Lukija pääsee näin ikään kuin kurkistamaan sekä Aryn että Nickin tajuntaan.

Myös sisäiset monologit ovat romaanin kerronnalle tyypillisiä. Sekä Aryn että Nickin kerronta pysähtyy useaan otteeseen selostamaan, mitä mieltä he ovat maailmasta. Yksi kiinnostavimmista on Aryn Cool Girl -monologi, joka raottaa ensi kertaa todellisen Aryn ajatuksia sen jälkeen, kun Aryn lavastus on selvinnyt lukijalle. Monologissaan Amy kertoo näkemyksiään siitä, millaisia vaatimuksia yhteiskunta ja miehet naiseudelle asettavat:

Men always say that as *the* defining compliment, don't they? *She's a cool girl*. Being the Cool Girl means I am hot, brilliant, funny woman who adores football, poker, dirty jokes, and burping, who plays video games, drinks cheap beer, loves threesomes and anal sex, and jams hotdogs and hamburgers into her mouth like she's hosting the world's biggest culinary gang bang while somehow maintaining a size 2, because Cool Girls are above all hot. Hot and understanding. Cool Girls never get angry; they only smile in chagrined, loving manner and let their men do whatever they want. *Go ahead, shit on me, I don't mind, I'm the Cool Girl*.

Men actually think this girl exists. Maybe they're fooled because so many women are willing to pretend this girl. For a long time Cool Girl offended me. I used to see men – friends, coworkers, strangers – giddy over these awful pretender women, and I'd want to sit these men down and calmly say: *You are not dating a woman, you are dating a woman who has watched too many movies written by socially awkward men who'd like to believe that this kind of woman exists and might kiss them*. I'd want to grab the poor guy by his lapels or messenger bag and say: *The bitch doesn't really love chili dogs that much – no one loves chili dogs that much!* And the Cool Girls are even more pathetic: They're not even pretending to be the woman they want to be, they're pretending to be the woman a man wants them to be. [--] Every girl was supposed to be this girl, and if you weren't, then there was something wrong with *you*. (GG, 250–252.)

Amy kertoo, kuinka hän kokee toisten naisten esittämän Cool Girl -roolin halveksittavana sekä miesten että naisten näkökulmasta käsin katsottuna. Tätä joka miehen unelmanaista ei Aryn mukaan ole olemassa, ja silti niin monet naiset suostuvat sääliittävästi esittämään tätä roolia. Kaksisivuisen Cool Girliä halveksivan monologin jälkeen Amy kuitenkin paljastaa, kuinka hän itse päätyi omaksumaan roolin voittaakseen Nickin itselleen. Monologi on vaikuttava ja se kutsuu lukijaa samaistumaan, sillä kukapa meistä ei olisi esittänyt parhainta mahdollista versiota itsestään tai aivan jotakuta muuta uuden potentiaalisen partnerin tavatessaan. Samalla Amy kuitenkin tuomitsee tällaisen normaaliksi pariutumisrituaaliksi rinnastettavan toiminnan hyvin feministiseen sävyyn:

---

<sup>12</sup> Ainoa kohta, jossa lukija etäännytetään kertojan tajunnasta, on Aryn poliisikuulustelu (GG, 419–426), jota lukija joutuu seuraamaan sivusta pelkästään poliisin ja Aryn repliikkien vaihdon välityksellä.

Miksi naisen pitää olla se, joka koittaa miellyttää miestä? Mikseivät roolit koskaan käänny toisinpäin? Amy tuntuu jopa vastustavan yhteiskunnassa vallitsevaa patriarkaattia, jossa hän on kuitenkin oppinut luovimaan äärimmäisen taitavasti. Lukija voi monologia lukiessaan hetkellisesti tuntea empatiaa Amyä kohtaan, mutta tämä tuskin kelpaa moraaliseksi oikeutukseksi Amyn rikoksille. Feministinä Amyä ei myöskään voi pitää, sillä hänen suhtautumisensa toisiin naisiin on halveksivaa läpi romaanin. Keen toteaaakin, että toisen tajuntaan näkeminen lisää kuitenkin identifikaatiota myös niiden henkilöhahmojen kohdalla, jotka eivät muuten välttämättä ansaitsisi lukijan hyväksyntää (Keen 2007, 96; ks. myös Booth 1983, 377–378). *Gone Girl*issä tilanne on juuri tällainen. Amy ja Nick paljastavat lukijalle synkimmät salaisuutensa, joita he eivät kerro kenellekään, eivät edes toisilleen. Näin lukija pääsee ikään kuin uskotun ystävän asemaan seuraamaan kertojien valtapeliä avainpaikalta. Teoksen muoto siis kutsuu samaistumaan, eivät välttämättä sen kuvaamat henkilöhahmot.

Molemmat päähenkilöt Amy ja Nick myös erottavat lukijan itsestään tekstin tasolla. Toistuva lukijan puhuttelu tekee eron kertovan minän ja kertomusta lukevan yleisön välille. Keen pohtiikin teoksessaan, lisääkö toisen persoonan ”you”-puhuttelu identifikaation tunnetta lähentämällä kertojaa ja lukijaa vai alleviivaako se sitä, että lukija on kertojasta irrallinen (Keen 2007, 98). *Gone Girl*in tapauksessa kyse on nähdäkseni juuri eronteosta, kuten Amyn toteamuksesta voi tulkita: ”Let me tell you a story, a true story, so you can begin to understand” (GG, 249). Lukijan puhuttelu asettaa lukijan ja henkilöhahmojen välille selvän rajan, ja lukijan tehtäväksi jääkin kuunnella kertojien puolustuspuheenvuoroja, joiden perusteella lukija sitten tekee tuomionsa. Howard Sklar tiivistää tämän toteamalla, että lukija asettaa itsensä usein lähelle kertomuksen tapahtumia ikään kuin tarkkailemaan tilannetta. Tämä tarkkailijan rooli edesauttaa eettistä arvioimista. (Sklar 2013, 55.) Niin kuin Phelan on todennut, fiktiivisen tekstin lukijan kaksi tärkeintä tehtävää on tarkkailla ja tuomita (Phelan 2007, 7). Tuomitsemista pääsee *Gone Girl*in lukija harjoittamaan useampaankin otteeseen romaanin aikana.

Empatian tunne on siis hahmon tunteiden tuntemista, kun sympatia taas on toisen puolesta tuntemista. *Gone Girl*issä lukija saattaa paikoin tuntea henkilöhahmojen tuskan ja identifioitua tähän. Väitän kuitenkin, että *Gone Girl*in henkilöhahmojen tapauksessa kyse on pikemminkin sympatiasta kuin empatiasta, jolloin lukijan ja hahmojen väliin jää enemmän etäisyyttä, mikä mahdollistaa hahmojen arvioimisen ja tuomitsemisen. Sklarin mukaan narratiiviseen sympatiaan liittyy kolme tärkeää huomiota: 1) Lukijan ei tarvitse ymmärtää henkilöhahmoa tunteakseen sympatiaa. 2) Vaikka lukija ei tuntisikaan empatiaa hahmoa kohtaan, lukijan oma tunteiden kirjo voi tarjota tilanteeseen sopivan tunnetilan. 3) Sympatia moraalisena tunteena täydentää Phelaninkin peräänkuuluttamaa arvioimisen

prosessia. Kertomus on tarkoitettu tulkittavaksi, ja lukija tekee arvostelmia henkilöhahmoista ja teoksesta pitkin kertomuksen progressiota. (Sklar 2013, 53.) Sklar painottaa, että yksi tärkein ero narratiivisen sympatian ja empatian välillä on se, että empatian tunne asettaa lukijan ikään kuin henkilöhahmon kokemuksen sisälle. Tämä saattaa vaikuttaa lukijan kykyyn arvioida henkilöhahmoja. (Sklar 2013, 53.)

Howard Sklarin esimerkkiteoksissa on samankaltainen kerronnan rakenne kuin *Gone Girl*issä. Niissä lukijan henkilöhahmoista tekemä alkuperäinen arvio muuttuu uuden tiedon myötä radikaalisti, minkä johdosta lukijan alun perin henkilöhahmoa kohtaan tuntemat negatiiviset tunteet muuttuvat sympatiaksi. (Sklar 2013, 57.) Kuten edellisestä kerrontaa käsittelevästä luvusta on jo käynyt ilmi, *Gone Girl*issä lukijan suhtautuminen hahmoja kohtaan muuttuu radikaalisti. Romaani antaa ensin Nickistä epäilyttävän kuvan samalla, kun Amy esitetään positiivisessa valossa, kotiväkivallan uhrina. Romaanin puolivälin käänne kuitenkin paljastaa lukijalle Amyn todellisen rikollisen luonteen, ja näin lukijan alkuperäinen asennoituminen hahmoja kohtaan kääntyy pääläelleen. Perryn ja Sternbergin äskeisysefekti siis kumoo ensimmäisysefektin, ja lukijan hahmoista ensin tekemät arvostelmat sekä samaistumisen tunteet muuttuvat lähes kokonaan uuden informaation myötä. Lukijan onkin tarkoitus tuntea Amyn sijasta sympatiaa Nickiä kohtaan.

Seuraavassa alaluvussa erittelen *Gone Girl*in loppuratkaisua, joka pohjaa pitkälti omaan tulkintaani teoksesta ja siihen, miten oletan implisiittisen kirjailijan odottaneen tekijän tarkoittaman yleisön romaania lukevan.

## 5.2 Lukijan ohjailun loppunäytös

Ennen kuin *Gone Girl* -romaani virallisesti alkaa sen sivuilla on paratekstejä<sup>13</sup>. *Gone Girl*in ensilehdiltä löytyy romaania ylistäviä arvosteluja, jotka määrittelevät teoksen genren trilleriksi. Arvostelut yhdessä tummanpuhuvan kannen kanssa ohjailevat lukijaa odottamaan tarinalta rikosromaanille tyypillisiä piirteitä. Tämän tutkielman kannalta oleellinen parateksti on myös juuri ennen ensimmäistä lukua oleva epigrafi, lyhyt lainaus Tony Kushnerin näytelmästä *The Illusion*: “Love is the world’s infinite mutability; lies, hatred, murder even, are all knit up in it; it is the inevitable blossoming of its opposites, a magnificent rose smelling faintly of blood.” Lainauksen kielikuva on voimakas ja saa lukijan odottamaan, että myös pian alkavassa romaanissa rakkauden

---

<sup>13</sup> Parateksti on Gerard Genetten teoksessaan *Seuils* (1978, engl. *Paratexts*) käyttöönottama nimitys varsinaista tekstiä ympäröiville kynnysteksteille, joita ovat esimerkiksi otsikko, esipuhe, omistuskirjoitus, jälkipuhe ja takakansi.

molemmat puolet pääsevät esille. Rakkauden rinnastaminen valheisiin, vihaan ja murhaan enteilee romaanille synkkiä tapahtumia.

Kushnerin teoksen lainaus avaa teosten välille myös intertekstuaalisen suhteen. Sillä, että Flynn on valinnut juuri tämän lainauksen romaaninsa alkuun, on merkitystä. *The Illusion* -näytelmän juoni perustuu kertomuksen illuusion paljastumiselle. Näytelmässä poikaansa etsivä isä pyytää selvänäkijää selvittämään, missä hänen aikuinen poikansa on. Näkijän kolme näkyä, illuusiota, kertovat kolme erilaista tarinaa pojan kohtalosta. Jokaisessa näyssä poika on eri tilanteessa ja hänellä on eri nimi. *The Illusionin* lopussa selviää, että näyt eivät ole vain illuusiota vaan totta, sillä poika on näyttelijä, jonka eri rooleista näyt ovat kertoneet. Näytelmän lopussa isä löytää poikansa, mutta ei enää ole varma tämän oikeasta nimestä tai identiteetistä. Myös *Gone Girlissä* on kyse suuresta illuusiosta ja huijauksesta. Amy suorittaa kaikkien aikojen rikoksen, lavastuksen, josta hän ei jää kiinni. Myös *The Illusionin* pojan tavoin oikean Amyn nimi ja identiteetti sekoavat.

Kuten jo edellisissä luvuissa on käynyt ilmi, teoksen lopussa ei ole rikosromaanille tyypillistä sulkeumaa, jossa rikollinen joutuu vastuuseen teoistaan. Lukija joutuukin odottamaan aivan teoksen viimeisille sivuille saakka, että Amy tekee kohtalokkaan virheen ja jää kiinni. Tätä virhettä ei täydellinen Amy kuitenkaan koskaan tee. Kertomuksen lopussa Nick keskustelee siskonsa Gon kanssa siitä, kuinka he voisivat saada Amyn kiinni tämän kutomasta valheiden verkosta:

‘Nick, I don’t want you in that house anymore. You’re not an undercover cop, you know. It’s not your job. You are living with a murderer. Fucking leave.’ [--] ‘I can’t. Not yet. She’ll never really let me go. She likes the game too much.’

‘Then stop playing it.’

I can’t. I’m getting so much better at it. I will stay close to her until I can bring her down. I’m the only one who can do it. Someday she’ll slip and tell me something I can use. (GG, 451.)

Nick haluaa jäädä lähelle Amya, jotta hän pystyy paljastamaan vaimonsa. Go vertaakin osuvasti Nickiä etsivään, jollaisena Nick itseään pitää. Hänen pyhä tehtävänsä on saada Amy tilille teoistaan. Yksi osa suunnitelmaa on kirjoittaa paljastuskirja Amysta:

I started on the opening page of my own book. *I am a cheating, weak-spined, woman-fearing coward, and I am the hero of your story. Because the woman I cheated on – my wife, Amy Elliot Dunne – is a sociopath and a murderer.* Yes. I’d read that. (GG, 456.)

Nick nimeääkin itse itsensä oman tarinansa sankariksi. Tässä vaiheessa *Gone Girlin* progressiota Nick on myös lukijan silmissä tarinan sankari tai uhri, jonka lukija toivoo vielä voittavan kilpailussa psykopaattista Amya vastaan. *Gone Girlin* lopulla onkin havaittavissa metafiktiivinen taso, sillä molemmat hahmot kirjoittavat teoksessa paljastuskirjaa Amyn katoamiseen liittyvistä tapahtumista.

Amy on nimennyt kirjansa *Amazing Amy* -kirjojen mukaan: "I'm calling the book simply: *Amazing*. Causing great wonder or surprise; astounding. That sums up my story, I think." (GG, 453.) Nick puolestaan kirjoittaa "Psycho Bitch"-nimisen kirjan (GG, 458). Hän ei kuitenkaan koskaan pääse julkaisemaan paljastuskirjaansa, sillä Amy juonii lopullisen suunnitelman, jolla saa Nickin hautaamaan kaikki kostosuunnitelmat. Amy hankkiutuu raskaaksi, sillä hän tietää, että Nick ei ikinä hylkäisi omaa lastaan. Tämän tietää myös lukija, sillä Nick on itse kertonut aiemmin haaveilleensa perheestä juuri Amyn kanssa (GG, 328–330).

Tämän jälkeen *Gone Girl* alkaakin viestiä lopetuksesta tekstuaalisen dynamiikan tasoilla (ks. Phelan 2007, 20–21). Viimeisen Nickin kertoman kappaleen toteamus, "My life has started to feel like an epilogue" (GG, 454), viestii vahvasti siitä, että kertomus on päättymässä. Lannistunut Nick toteaa oman tappionsa:

I was a prisoner after all. Amy had me forever, or as long as she wanted, because I needed to save my son, to try to unhook, unlatch, debarb, undo everything Amy did. I would literally lay down my life for my child, and do it happily. I would raise my son to be a good man. I deleted my story. (GG, 460.)

Nick ei halua jättää syntymätöntä lastaan Amyn armoille, vaan ottaa tehtäväkseen pelastaa lapsensa pahalta äidiltään. Perinteinen avioliittokäsitys – mies, vaimo ja rakkauden hedelmä – onkin lopulta asia, joka sinetöi Nickin kohtalon, vaikka Amy itse on alun alkaen pyristellyt irti juuri tästä käsityksestä. *Gone Girliä* voikin pitää perinteisen avioliiton irvokkaana kuvauksena. Avioliitto ja raskaus toimivat *femme fatale*n vallan välineinä, joiden avulla hän saa lopullisen voiton pettääviomiehestään. Koko romaanin ja kertojien välisen kilvan lopputuloksena on se, että Nick ja Amy palaavat lopulta yhteen ja jäävät fiktiiviseen maailmaan viettämään pakonsanelemaa perhe-elämää – joskin pakon pääsee sanelemaan Amy. Nick ottaa kuitenkin vastaan hänelle tarjotun sankarin aseman, ja toteaa, ettei osaisi kuvitellakaan tarinalle muunlaista loppua:

Yes I'm finally a match for Amy. [--] I'm rising to my wife's level of madness. Because I can feel her changing me again: I was a callow boy, and then a man, good and bad. Now at last I'm the hero. I am the one to root for in the never-ending war story of our marriage. It's a story I can live with. Hell, at this point I can't imagine my story without Amy. She is my forever antagonist. We are one long frightening climax. (GG, 461.)

Nickin lainaus kuvaa parin avioliittoa sotana ja pelottavana kliimaksina ja Amya ikuisena vastustajanaan. Perinteinen avioliitto solmitaan kuolemaan saakka, mutta Nick ja Amy ovat toistensa vastapareja ikuisesti. Nick ei pystykään romaanin lopussa kuvittelemaan elämäänsä ilman Amya, sillä yrittäessään ajaa tätä takaa hän on samalla löytänyt kadotetut tunteensa Amya kohtaan. Eroamisen sijaan Nick asettuu Amyn kanssa samalle hulluuden tasolle. Erica Gallioto toteaa artikkelissaan, että

*Gone Girlin* hienous ei piile siinä, kuinka vaimo onnistuu juonimaan ja toteuttamaan mestaririkoksen kostaakseen pettäjämiehelleen, vaan romaanin hienous on siinä, että juuri Amyn tehtailemat lavastustoimenpiteet sytyttävät liekin takaisin kuolleeseen parisuhteeseen (Gallio 2014, 1).

Stevie Simkin toteaa, että useimmissa tarinoissa *femme fatale* neutralisoidaan, esimerkiksi tapetaan ja naitetaan jollekulle, turvallisesti tarinan loppuun mennessä (Simkin 2014, 6). Näin ei kuitenkaan käy Amylle. Hän ei kuole eikä jää kiinni lukuisista rikoksistaan, mutta hän kylläkin päättyy viettämään näennäisesti täydellistä perhe-elämää Nickin ja syntymättömän lapsensa kanssa. Amyn tarkkaan punoma petoksien verkko jää kuitenkin paikalleen, ja hänen onnistuu vielä saada romaanin viimeiset sanat itselleen:

We are on the eve of becoming the world's best, brightest nuclear family. We just need to sustain it. Nick doesn't have it down perfect. This morning he was stroking my hair and asking what else he could do for me, and I said: 'My gosh, Nick, why are you so wonderful to me?'

He was supposed to say: You deserve it. I love you.

But he said, 'Because I feel sorry for you.'

'Why?'

'Because every morning you have to wake up and be you.'

I really, truly wish he hadn't said that. I keep thinking about it. I can't stop.

I don't have anything else to add. I just wanted to make sure I had the last word. I think I've earned that. (*GG*, 462–463.)

Näihin sanoihin *Gone Girl* päättyy. Amyn viimeiset sanat jäävät kummittelemaan romaanin loputtua lukijan päähän aivan samoin kuin Nickin sanat jumiutuvat hänen mieleensä. Loppu ennustaakin rauhatonta tulevaisuutta Amyn ja Nickin avio-onnelle. Vastaus lukijassa heräävänään kysymykseen, mitä Amy mahtaakaan tehdä seuraavaksi, jää saamatta. Samoin *Femme fatale* jää ilman kunnan rangaistusta rikkomuksistaan, ellei hänen edelleen epätäydellistä aviomiestään lasketa, kuten Amy itse toteaa Nick ei vielä täytä hänen täydellisyyden määritelmäänsä. Seuraavaksi pysähdyn tutkimaan, millaisia reaktioita *Gone Girlin* avoin loppuratkaisu on aiheuttanut todellisissa lukijoissa ja miten lukijoiden tuntema sympatia hahmoja kohtaan on jakautunut.

### 5.3 Oikeiden lukijoiden tulkintaa teoksen loppuratkaisusta

*Gone Girlin* progressio ja kutsuu lukijaa samaistumaan vuorotellen molempiin henkilöihämiin ja toisaalta myös inhoamaan näitä molempia. Loppuratkaisu pääsee yllättämään rikosromaneitakin suurkuluttaneen lukijan juuri sen epäkonventionaalisuuden vuoksi: rikollinen ei saa tuomiota rikoksistaan. Juuri tämä rikosromaanin rakenteen rikkominen, lukijan tulkinnan manipuloiminen



ekspositionaalisin keinoin ja lukijan henkilöihahmoja kohtaan tuntemaan sympatian vaihtelu johtaa siihen, että teos jakaa niin vahvasti mielipiteitä – sitä joko rakastetaan tai inhotaan, mutta aniharvan lukijan teos jättää täysin kylmäksi. Päinvastoin romaanin avoin ja uhkaava lopetus jää helposti vaivaamaan lukijan mieltä vielä pitkään kirjan kansien sulkemisen jälkeenkin. Phelanin mukaan kertomuksen lukijan eettinen arvostelu on erottamattomasti yhteydessä esteettiseen arvosteluun (Phelan 2008, 327). Lopun progressioon kuuluvilla loppupäätelmillä Phelan viittaa siihen, että viimeinkin lukija voi tehdä koko kertomuksesta lopulliset arvostelunsa, joihin sisältyy koko teoksen eettinen sekä esteettinen arvioiminen. (Phelan 2007, 20–21.) Toisin sanoen, jos teoksen etiikka ei miellytä lukijaa, silloin tämä pitänee koko teosta epäonnistuneena. Juuri tästä syystä *Gone Girlin* loppuratkaisu onkin suututtanut monia lukijoita.

James Phelan on laatinut säännöt sille, milloin kertomuksen yllätysloppu on eettisesti ja esteettisesti hyväksyttävä. Yllätyslopetus on oikeutettu vain, jos lukija tunnistaa, että loppuratkaisu tai uusi konfiguraation suunta sopii hyvin koko kertomuksen progressioon, ja jos lukijan emotionaalinen suhde henkilöihahmoihin palkitaan yllätyselmentin paljastuttua. (Phelan 2007, 95.) En ole täysin varma, mitä mieltä Phelan olisi *Gone Girlistä* tämän määritelmän valossa, enkä ole varma siitäkään, sopivatko tällaiset säännöt ylipäätään kaiken kirjallisuuden arvosteluun. Tässä kuitenkin piilee syy siihen, miksi teos on nostattanut toisissa lukijoissa niin suurta närkästyttä. Phelanin ensimmäinen vaatimus täyttyy kyllä, sillä romaanin loppuratkaisu sopii hyvin alun ja keskikohdan progressioon, joiden aikana lukijan samaistuminen ja sympatian kokemus on jo vaihdellut Aryn ja Nickin välillä vahvasti. Toisin sanoen, kertomuksen aiemmat tapahtumat ja yksityiskohdat ovat hyvin linjassa loppuratkaisun kanssa: tietenkään Amy ei jää kiinni rikoksistaan, sillä hän on äärimmäisen älykäs psykopaatti, joka osaa suunnitella kaiken täydellisesti.

Phelanin toinen vaatimus ei kuitenkaan täyty kaikkien lukijoiden tulkinnassa, kuten juuri edellä olen todennut. Kaikki lukijat eivät nimittäin ole emotionaalisella tasolla ollenkaan tyytyväisiä Nickin ja Aryn kohtaloon. Kirjailija Gillian Flynn onkin saanut mediassa osakseen paljon arvostelua romaanin loppuratkaisusta. Amazon- ja Reddit-sivustojen arvostelut ja kommenttiketjut *Gone Girlin* lopetuksesta ovat täynnä satoja kommentteja ja monet ovat innostuneet keksimään romaanille myös vaihtoehtoisia lopetuksia esimerkiksi fanifiktio (*fanfiction*)<sup>14</sup> muodossa. Reddit.com sivuston keskusteluketju “Just finished GONE GIRL. I almost threw my Kindle out the window” on kerännyt lähes 400 kommenttia, jossa romaanin lukijat jakavat näkemyksiään kirjan lopetuksesta. Tutkielman

---

<sup>14</sup> *Fanfiction* eli jonkun tunnetun teoksen fanien kirjoittamaa fiktiota, joka jatkaa teoksen tarinaa tai käyttää sen maailmaa ja henkilöihahmoja tarinassa. *Gone Girl* -fanifiktiota löytyy esimerkiksi fanfiction.net-sivustolta.

lopuksi avaankin vielä tämän keskusteluketjun oikeiden lukijoiden näkemyksiä *Gone Girlin* lopusta ja sen eettisyydestä ja esteettisyydestä. Redditiin keskustelu on valikoitunut tukielmani lähteeksi juuri laajuutensa vuoksi.

Keskustelu alkaa Redditiin kirja puolen moderaattorin provosoimalla toteamuksella "I don't think I've ever been this mad about an ending to a book, ever. What did you all think of it? I'm looking forward to seeing the movie this weekend." (JFGG.) Keskustelun aloittaja ilmaisee inhonsa *Gone Girlin* lopetusta kohtaan, mutta ei perustele reaktiotaan sen enempää. Näin hän taidokkaasti jättää tilaa toisten lukijoiden tulkinnoille. Pitkästä ja polveilevasta keskustelusta käy ilmi, että teos todellakin jakaa lukijoiden mielipiteitä. Romaanista ja sen lopetuksesta pitänyt TFOLLT-nimimerkki kirjoittaa: "Indeed I loved the ending too. it was a perfect psycho-ending to a perfect psycho-book, maaan i love that book. (JFGG.) Teoksen psykopaattiset henkilö hahmot ovat siis vedonneet tähän lukijaan. Nimimerkki the\_dayman on jopa huolissaan tyttöystävänsä lukukokemuksesta: "Should I be uncomfortable that my girlfriend said Amy was her favorite character of any book this year?" (JFGG.) Kommentti tuntuu pohtivan sitä, mitä Amystä pitäminen kertoo tyttöystävästä ja tämän moraalista. Pohdinta palaakin tämän luvun alussa esittämäni kysymykseen siitä, onko moraalittomista henkilö hahmoista mahdotonta pitää. Redditiin keskustelu tukee omaa analyysiäni siitä, että ei tietenkään ole.

Muutkin keskustelijat ovat verranneet Flynnin psykologiaa painottavaa trilleriä tosielämään. Nimimerkki inkdprincess rinnastaa kirjan loppuratkaisun oman elämänsä kokemuksiin: "As someone who has been in a relationship with a sociopath it actually was wonderful! The ending was perfectly twisted." (JFGG.) Amyn sosiopaattinen luonne ja hänen psykologinen ulottuvuutensa on tehnyt vaikutuksen lukijaan, ja teoksen kieroutunut lopetus onkin ollut hänestä täydellinen ja realistisen oloinen. Nimetön lukija 1<sup>15</sup> toteaa keskustelun jatkoksi, että juuri todentuntuisuuden vuoksi hän taas inhosi kirjaa: "I think that's why I hated the ending so much. I dated someone for a year that just completely used me and so I was absolutely furious about Amy getting away with everything. Nick isn't an angel but Amy is on a whole other level of fucked up." (JFGG.) Tämän kommentin kirjoittajan tuntema sympatia on siis ollut Nickin puolella teoksen lopussa. Nick ei ole hänen mukaansa täydellinen, mutta ei kuitenkaan ansaitse Amyn hyväksikäyttöä ja hulluutta. Amyn jumalainen oikeuden jakaminen onkin toisten lukijoiden moraalille liian kova rangaistus Nickin aviorikoksesta.

---

<sup>15</sup> Keskustelussa on useita nimettömiä osallistujia tai jo poistettuja käyttäjätilejä, joten erottaakseni nimettömät kommentit toisistaan numeroin ne.

Keskustelijat pohtivatkin pitkään kumpi hahmoista Amy vai Nick jää lopulta voitolle hahmojen välisessä valtataistelussa. Cdresden-nimimerkin sympatiat ovat selvästi myös Nickin puolella teoksen lopulla: “Nick was the main character, Amy was the impact character. The plot was about a high stakes battle of wits. Nick lost, Amy won. So it was not a satisfying conclusion.” (JFGG.) Amyn voitto ei tyydytä lukijaa, sillä päähenkilön tai sankarin kuuluisi voittaa. Kommentti onkin kerännyt alleen monta lisäkommenttia, jossa hahmojen välisen kilpailun lopputulosta ruoditaan. Osa on samaa mieltä siitä, että Amy jää johdolle hahmojen välisessä kilvassa, sillä hän kontrolloi edelleen kaikkea. Toisten keskusteluun osallistuneiden mielestä Amy ei ole voittanut, sillä hän on joutunut tyytymään aviomieheen, joka tietää tarkalleen, millainen manipuloija Amy todella on. Kuten nimimerkki Skullshady osuvasti toteaa: ”She didnt get Nick's love back. She came home thinking Nick would change his mind and love her back. Instead she got Nick's "fake love" thanks to her little baby precaution.” (JFGG.) Amy ei siis tämän lukijan tulkinnassa ole voitolla, koska Nick ei olekaan sitä, mitä Amy on ajatellut hänen olevan. Nimimerkki PreciousandReckless tähdentää vielä Nickin suhtautumista Amyyn: “and he feels sorry for her. I would think, for Amy, that's a straight up insult: To be pitied.” (JFGG.) Tämä tulkinta teoksen lopusta osuu lähelle omaani, sillä loukkaantuneen Amyn viimeiset sanat enteilevät ikäviä asioita fiktiivisen maailman tulevaisuuteen, vaikka romaani päättyykin.

Toisten lukijoiden mielestä henkilöhahmojen välinen kilpa päättyy tasapeliin. Kuten nimimerkki Awolrab kirjoittaa: “I think the best part is that Nick started out as just a regular douche; cheated on his wife. But throughout the book he changed into someone who truly deserves Amy and they became this twisted couple at the end.” (JFGG.) Amy ja Nick lopulta täydentävät toisiaan. Tällainen suhtautuminen henkilöhahmoihin näyttääkin olevan syy sille, että lukija pitää teoksen loppuratkaisua onnistuneena. Nimetön lukija 2 ilmaisee rakastavansa loppua juuri samoista syistä: “I LOVED the ending so much. Nick got his just desserts and Amy's stuck too.” (JFGG.) Osa lukijoista siis pitää teoksen loppua eettisesti ja esteettisesti hyvänä, koska he näkevät molemmat henkilöhahmot moraalittomina ihmisinä, jotka ansaitsivat toisensa rangaistukseksi kaikista vääristä teoistaan.

Tasapeli ei kuitenkaan miellytä niitä lukijoita, jotka eivät pidä Nickiä pahana. Nimimerkki Cdresden lisääkin aiempaan kommenttiinsa: “I didn't pick up that Nick was a terrible person. I understand he cheated on Amy, but aside from lying about his affair, I don't recall him being devious or malevolent.” (JFGG.) Hän ei siis näe Nickin toiminnassa lopulta mitään pahansuopaa tai psykopaattista. Nimetön lukija 3 onkin samalla kannalla: “Oh come on. Nick may have made a poor decision but that doesn't give Amy the right to completely screw up his entire life. No one got what they deserved. That's why the ending made me so mad.” (JFGG.) Narratiivinen sympatian tunne Nickiä kohtaan saakin toiset

lukijat pitämään *Gone Girlin* loppuratkaisua yksinkertaisesti huonona, jopa vihan tunteita herättävänä.

Kaikki lukijat eivät kuitenkaan lopulta halua samaistua kumpaankaan henkilöhahmoon. Loppuratkaisua puoltaviin kommentteihin keskustelun avaaja toteaa:

“I found the ending to be a bit of a let-down and a disappointment. [--] It just felt so anti-climactic - I guess mostly it felt unsatisfying, because they were both kind of awful and unlikeable people and the ending was so - mundane and sad.” (JFGG.)

Tämän lukijan mielestä *Gone Girlin* loppuratkaisu onkin ollut pettymys, koska kummastakaan henkilöhahmosta ei voi pitää, toisin sanoen lukija ei ole lopulta halunnut samaistua kumpaankaan päähenkilöön. Lopetus on kuitenkin herättänyt lukijassa surua, joten jonkinlaista sympatian tunnetta hänen on täytynyt kokea hahmoja kohtaan aikaisemmin kertomuksen progression aikana. Sklarin mukaan lukijan hahmoa kohtaan kokema sympatia voi olla motivoitu monella eri tavalla: lukija voi tuntea esimerkiksi huolta, surua, raivoa, sääliä tai välittämistä hahmoa kohtaan tai tämän puolesta. Eri kertomukset sitouttavat lukijaa eri tavalla. (Sklar 2013, 63.) Tähän voisi myös lisätä, että eri lukijat myös sitoutuvat kertomuksiin eri tavalla.

Kuten Reddit-sivuston keskustelusta huomaamme, Flynnin teos ja erityisesti sen loppuratkaisu jakaa lukijoiden emotionaalisia kokemuksia. Toiset samaistuvat lopulta Nickiin ja tuntevat surua ja vihaa tämän puolesta tai ovat pahastuneet siitä, että Amy ei saa rangaistusta rikoksistaan. Toiset taas ovat ilahtuneita siitä, että Flynn onnistuu luomaan täydellisen kieron ja mielivaltaisen naisrikollisen, jolla kuitenkin on inhimillinenkin puoli. Jokseenkin moraalittomassa loppuratkaisussa piilee tällöin myös romaanin esteettinen hienous: *Gone Girl* maalaa kuvan maailmasta, jossa pahuus on jatkuvasti läsnä ja luonnollinen osa elämää, minkä kanssa on vain tultava toimeen. Vaikuttaisi kuitenkin siltä, että suurin osa lukijoista arvottaa teoksen lopun onnistumista sen perusteella, kumpaa henkilöhahmoa kohtaan he tuntevat sympatiaa.

Phelanin toteamus siitä, että lukijan hahmojen ja teoksen eettinen arvostelu on yhteydessä lukijan esteettiseen arvosteluun (ks. Phelan 2008, 327; Phelan & Rabinowitz 2012, 6–7) ei kuitenkaan päde kaikkien *Gone Girlin* lukijoiden kohdalla. Kuten Nimetön lukija 4 teoksen lopetuksesta tiivistää: “Yes! I hated it but it was so perfect. They both got what they deserved, and it was realistic!” (JFGG.) Kommentin kirjoittaja inhoaa *Gone Girlin* lopetusta, mutta silti pitää sitä samalla täydellisenä. Nimimerkki stephdfk perustelee samansuuntaisen mielipiteensä vielä tarkemmin: “I’m with you. These are the least likable characters I’ve ever read. I love the book, though, because Gillian Flynn made me hate these people and actually want to know what happened to them. I call that a masterful

piece of writing.” (JFGG.) Stephdfk ylistääkin kirjailija-Flynniä siitä, miten tämä on onnistunut luomaan mestariteoksen, jota voi rakastaa, vaikka samaan aikaan inhoaakin sen päähenkilöitä. Juuri tämä onkin nähdäkseni yksi *Gone Girlin* suuren suosion ja viehätyksen syistä.

Gillian Flynn itse on todennut Entertainment Weekly -lehden haastattelussa ”’Gone Girl’: Gillian Flynn explains that ending” (2012), että ihmisten vahvat reaktiot *Gone Girlin* loppuratkaisusta yllättivät hänet. Flynn kokee, että lukijalla on oltava jonkinlainen kiintymyssuhde Amyn hahmoon, jotta kirjan loppuratkaisu ei suututa. Kirjailija toteaaakin leikkisästi, että on eri asia pitää moraalittomasta henkilöahmosta sen takia, että tämä on kiinnostava, kuin haluta pitää henkilöahmon kaltaista ihmistä ystävänä. (Lee, 2012.) Nykyisissä kirjallisuustieteen paradigmoissa harvemmin otetaan huomioon tekijän intentiota, mutta Flynnin sanoissa lienee pala totuutta juuri tämän tutkielman aiheen kannalta. Itse en voi olla ihailematta Amyn säntillistä tapaa suorittaa kosto-operaationsa. Juuri tästä syystä pidän *Gone Girlin* loppua erittäin esteettisesti onnistuneena, vaikka en tosielämässä hyväksyisikään Amyn moraalittomia ratkaisuja ja hänen harjoittamaa oman käden oikeuttaan. Väitänkin, toisin kuin Phelan, että lukija voi aivan hyvin pitää moraalittomasta henkilöahmosta.

## 6 Lopuksi

Kiinnostukseni *Gone Girliä* kohtaan sai alkunsa vuonna 2012 romaanin herättämästä yleisöliikkeestä. Kaikki tuntuivat lukevan romaania, ja kaikilla tuntui olevan siitä hyvinkin toisistaan poikkeavia mielipiteitä. Tutkielmani lähtökohtana oli selvittää, miksi lukijoiden reaktiot vaihtelevat ja miten rikosromaanin ohjailee lukijaansa. Nähdäkseni ohjailuun vaikuttivat kolme pääelementtiä: 1. rikosromaanin konventioiden ja lukijan ennakko-oletusten hyödyntäminen, 2. epäluotettava kerronta ja epämiellyttävät kertojat sekä 3. kertomuksen tarkkaan suunniteltu rakenne. Näitä lukijan ohjailuun vaikuttavia syitä pyrin lähestymään retorinen kertomusteoria viitekehystenä. Tukeuduin erityisesti James Phelanin laajaan kertomuksen progressiota ja lukemisen dynamiikkaa käsittelevään teoretisointiin. Retoriseen näkökulmaan yhdistin myös tuoreempaa narratologista tutkimusta, kuten Howard Sklarin manipulatiivisen fiktion teoriaa ja Bo Petterssonin narratiivisen sympatian käsitteen. Myös rikosromaanin genrellä ja sen konventiolla oli merkittävä rooli tutkielmassani.

Tutkielmassani päädyin siihen, että *Gone Girl* noudattaa ja rikkoo perinteisen rikosromaanin kaavaa. Se vaikuttaa ensin perinteiseltä arvoitusdekkarilta, mutta muuttuaan puolivälin yllätyskäänteen seurauksena psykologiseksi trilleriksi. Tämä muodon muuttaminen vaikuttaa myös lukijan asennoitumiseen teoksen henkilöihän kohtaan. Romaanin avoin loppuratkaisu ei kuitenkaan täytä ollenkaan rikosromaanin genrelle tyypillistä loppuratkaisua, jossa rikollinen joutuu vastuuseen teoistaan, ja tämä onkin yksi syy sille, miksi teos on jakanut lukijoiden mielipiteitä.

Tutkielmassa tulinkin siihen tulokseen, että teoksen epäluotettava kerronta on kertojien lisäksi lähtöisin myös ekspositiosta. Romaanin tarkkaan suunniteltu rakenne yhdistettynä kahden toisiaan vastaan kilpailevan kertojan kerrontaan ohjailee lukijaa harhaan ja yllättymään. Tarkastelin sekä Nickin että Amyn kerrontaa tarkemmin ja totesin Amyn olevani lähes klassinen esimerkki femme fatalesta. Totesin myös, että eri näkökulmista kerrottu kerronta lisää jännityksen tunnetta ja romaanin viehätystä. Kerronnan on tarkoituskin saada lukijat välillä samaistumaan Amyn ja välillä Nickin henkilöihän.

Lopuksi pohdin lukijan henkilöihän kohtaan kokemaa sympatian ja empatian tunnetta. Tulinkin siihen tulokseen, että romaanin muoto, ensimmäisen persoonan kerronta ja monologit, kutsuvat lukijaa samaistumaan päähenkilöihin, vaikka tämä ei hyväksyisikään näiden moraalittomia tekoja. Tuin tätä päätelmää vielä tukeutuen Reddit-sivuston *Gone Girlin* käsittelevään keskusteluketjuun, jossa todelliset romaanin lukijat ruotivat teoksen loppuratkaisua. Huomasin, että monet keskustelun kommentoijat pitivät Flynnin teoksen loppua esteettisesti onnistuneena tai epäonnistuneena sen

mukaan, miten he arvostelivat henkilöhahmojen etiikkaa. Ne lukijat, jotka halusivat Aryn tuomiolle rikoksistaan, olivat pääasiassa pettyneitä romaanin loppuun, kun taas ne lukijat, jotka pitivät moraalittomasta rikoslinero-Amystä, pitivät loppua onnistuneena. Keskustelusta löytyi myös lukijoita, joiden tulkinta teoksen lopusta vastasi omaa tulkintaani siitä, että vaikka teoksen loppuratkaisu oli inhottava, se teki *Gone Girl*stä juuri täydellisen lukukokemuksen, eikä teos olisi voinut päättyä millään muulla tavalla.

Näiden tutkielmani päätelmien myötä olen tullut siihen tulokseen, että kohdeteokseni *Gone Girl* on hyvin moniulotteinen rikosromaanin, jota voisi tutkia vielä paljon pro gradu -tutkielmaa tarkemminkin. Minusta olisi mielenkiintoista jatkaa tutkielmaa ottamalla mukaan ihan oikeita lukijoita ja heidän tulkintojaan teoksesta. Esimerkiksi hyvänä tutkielman jatkona voisi toimia *Gone Girl* –lukupiiri, jossa tutkittaisiin, miten lukijan odotukset, tulkinta ja henkilöhahmoja kohtaan tuntema sympatia etenisi romaanin myötä. Lukijan tulisi pysähtyä aina tietyssä teoksen kohdassa ja valmiiden kysymysten avulla kertoa, miten romaania ja sen henkilöhahmoja tulkitsee missäkin teoksen kohdassa. Strukturoidut kyselylomakkeet ennen ja jälkeen teoksen lukemista ja sen yllätyskäännteiden kohdalla yhdistettynä lukupiirikeskustelun tallentamiseen voisivat olla hedelmällinen pohja laajemmalla lukijan ohjailun tutkimukselle.

Myös Gillian Flynnin muu tuotanto voisi tuoda lisäarvoa jatkotutkimukselle. Flynnin kaksi aiemmin ilmestynyttä romaania *Sharp Objects* (2006) ja *Dark Places* (2009) ovat teoksia, jotka pyrkivät myös manipuloimaan lukijaansa pirstaleisella kerronnalla. Näissäkin romaaneissa on epätoivoisia ja epämiellyttäviä henkilöhahmoja, erityisesti naisia. Toimijan, sankarin ja rikollisen roolit on Flynnin trillereissä annettu usein juuri naisille, eikä mikään teoksissa ole mustavalkoista. Myös Flynnin luoma kuva yhteiskunnasta ja naisen paikasta siinä ovat kiinnostavia aiheita. Feministinen kirjallisuudentutkimus tarjoaisi varmasti oivat työkalut Flynnin romaanien tulkintaa ja analyysia varten.

Muutenkin jatkuvasti kehittyvä rikosfiktion genre, myös tv-sarjat ja elokuvat, keskittyvät tällä hetkellä hyödyntämään eri kerrontatekniikoita lukijoiden ja katsojien manipulointiin. Epämiellyttäviä henkilöhahmoja löytyy nykyään kirjallisuuden lisäksi myös monista TV-sarjoista (*The Sopranos*, *House of Cards*, *Dexter*). Yleisö tuntuu nauttivan kieroista henkilöhahmoista ja heidän edesottamuksistaan, vaikka ei hyväksykään näiden epäeettistä toimintaa. Olisikin mielenkiintoista tutkia, voisiko tämän tutkielman loppupäätelmiä yleistää muiden vastaavien teosten tutkimiseen.

## Lähteet

### Kohdeteos

GG = Flynn, Gillian 2012. *Gone Girl*. London: Phoenix.

### Tutkimuskirjallisuus

Alanko, Outi 2001. ”Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa”. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: SKS, 207–240.

Arvas, Paula ja Ruohonen, Voitto 2016. *Alussa oli murha. Johtolankoja rikoskirjallisuuteen*. Helsinki: Gaudeamus.

Booth, Wayne C. 1983/1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Burke, Eva 2018. ”From Cool Girl to Dead Girl: Gone Girl and the Allure of Female Victimhood”. Teoksessa *Domestic Noir: The New Face of 21<sup>st</sup> Century Crime Fiction*. Toim. Laura Joyce & Henry Sutton. Cham: Palgrave Mcmillan, 71–85.

Cohn, Dorrit 2006/1999. *Fiktio Mieli*. Käänt. Korhonen, Lehtimäki, Mikkonen & Palomäki. Helsinki: Gaudeamus. [Alkuteos *The Distinction of Fiction*.]

Galioto, Erica D. 2014. ”One Long Frightening Climax: Gillian Flynn’s *Gone Girl* and Lacan’s *The Other Side of Psychoanalysis*”. *Laboratoire d’Études et de Recherche sur le Monde Anglophone* 12/2014.

Genette, Gérard 1980/1972. *Narrative discourse. An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press. [Alkuteos *Discours du récit, Figures III*.]

Johansen, Emily 2016. ”The Neoliberal Gothic: *Gone Girl*, *Broken Harbor*, and the Terror of Everyday Life”. *Contemporary Literature* 57:1/2016, 30–55.

Joyce, Laura 2018. ”Introduction to Domestic Noir”. Teoksessa *Domestic Noir: The New Face of 21<sup>st</sup> Century Crime Fiction*. Toim. Laura Joyce & Henry Sutton. Cham: Palgrave Mcmillan, 1–7.

Keen, Suzanne 2007. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.



- Lehtimäki, Markku 2009. "Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Klassisen ja jälkiklassisen narratologian arviointia". Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 28–49.
- Martens, Lorna 1985. *The diary novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mikkonen, Kai 2011. "Tekstianalyysin ja lukemisen mahdoton yhtälö". AVAIN 1/2011, 38–53.
- Phelan, James 2005. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Phelan, James 2007. *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Phelan, James 2008/2005. "Narrative Judgement and the Rhetorical Theory of Narrative: Ian McEwan's *Atonement*". Teoksessa *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Malden & Oxford: Blackwell Publishing, 322–336.
- Phelan, James & Rabinowitz, Peter 2012. "Rhetorical perspective". Teoksessa *Narrative Theory. Core Concepts & Critical Debates*. Toim. David Herman, James Phelan, Peter Rabinowitz, Briean Richardson & Robyn R. Warhol. Columbus: The Ohio State University Press.
- Perry, Menakhem 1979. "Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates its Meanings. With an Analysis of Faulkners "A Rose for Emily"". *Poetics Today* 1:1-2/1979, 35–64, 311–361.
- Petterson, Bo 2015. "Kinds of Unreliability in Fiction: Narratorial, Focal, Expository and Combined". Teoksessa *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Toim. Vera Nünning. Berlin, Munich & Boston: De Gruyter, 109–130.
- Petterson, Bo 2016. *How Literary Worlds are shaped: A Comparative Poetics of Literary Imagination*. Berlin: De Gruyter.
- Porter, Dennis 1981. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven & London: Yale University Press.
- Pyrhönen, Heta 1994. *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia: Camden House, Inc.

- Pyrhönen, Heta 1998. *“Crime is Common, Logic is Rare”*: Narrative and Moral Issues in the Detective Story. Yleisen kirjallisuustieteen väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Rabinowitz, Peter J. 1987. *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Cornell: Cornell University Press.
- Rabinowitz, Peter J. 2002. “Reading Beginnings and Endings”. Teoksessa *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Toim. Brian Richardson. Columbus: The Ohio State University Press, 300–313.
- Richardson, Brian (toim.) 2002. *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Rimmon-Kenan, Slomith 1991/1983. *Kertomuksen poetiikka*. Käänt. Auli Viikari. Helsinki: SKS. [Alkuteos *Narrative Fiction*.]
- Scaggs, John 2005. *Crime Fiction*. London: Routledge.
- Simkin, Stevie 2014. *Cultural Constructions of the Femme Fatale. From Pandora’s Box to Amanda Knox*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sklar, Howard 2013. *The Art of Sympathy in Fiction: Forms of Ethical and Emotional Persuasion*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Sternberg, Meir 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Sternberg, Meir 1985/7: *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press.
- Suleiman Sasa, Ghada 2008. *The Femme Fatale in American Literature*. Amherst & New York: Cambria Press.
- Sutton, Henry, 2018. “Gone Genre: How the Academy came running and discovered Nothing Was as It Seemed”. Teoksessa *Domestic Noir: The New Face of 21<sup>st</sup> Century Crime Fiction*. Toim. Laura Joyce & Henry Sutton. Cham: Palgrave Mcmillan, 53–70.

Symons, Julian 1986/1985. *Murha! Murha! Salapoliisikertomuksesta rikosromaniin*. Käänt. Leena Tamminen. Helsinki: WSOY. [Alkuteos *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*, 2<sup>nd</sup> revised edition.]

Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Todorov, Tzvetan 1988/1966. "The typology of detective fiction". Teoksessa *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Toim. David Lodge. London & New York: Longman, 157–165.

## **Digitaaliset lähteet**

Amazon-sivusto. *Gone Girl* -kirjan arvostelut. <[https://www.amazon.com/Gone-Girl-Gillian-Flynn/product-reviews/0307588378/ref=cm\\_cr\\_dp\\_d\\_show\\_all\\_btm?ie=UTF8&reviewerType=all\\_reviews](https://www.amazon.com/Gone-Girl-Gillian-Flynn/product-reviews/0307588378/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews)>. Viitattu 26.6.2018.

Fanfiction-sivusto. *Gone Girl*istä kirjoitettu fanifiktio. <<https://www.fanfiction.net/book/Gone-Girl/>>. Viitattu 26.6.2018.

JFGG = Reddit-sivusto. "Just finished GONE GIRL. I almost threw my Kindle out the window." *Gone Girl* -kirjan lopetusta käsittelevä keskusteluketju. <[https://www.reddit.com/r/books/comments/2i1sd7/just\\_finished\\_gone\\_girl\\_i\\_almost\\_threw\\_my\\_kindle/](https://www.reddit.com/r/books/comments/2i1sd7/just_finished_gone_girl_i_almost_threw_my_kindle/)>. Viitattu 26.6.2018.

Lee, Stephan 2012. "'Gone Girl': Gillian Flynn explains that ending". Entertainment Weekly. <<http://ew.com/article/2012/12/04/gillian-flynn-gone-girl-ending/>>. Viitattu 26.6.2018.