

TAMPEREEN YLIOPISTO

Ville Kivimäki

HYVÄ TAPPAJA

SYMPATIAN RAKENTUMINEN ELOKUVASSA JA ROMAANISSA

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2006

FERDINAND [*in French*]: I've always wanted to know what exactly the cinema is.

GIRL [*in English*]: He says he wants to know exactly what is movies.

SAMUEL FULLER [*in English*]: Well, a film is like a battleground.

GIRL [*in French*]: The film is like a battleground.

FULLER: Yes...Love.

GIRL: Love

FULLER: Hate.

GIRL: Hate.

FULLER: Action.

GIRL: Action.

FULLER: Violence.

GIRL: Violence.

FULLER: Death.

GIRL: And Death.

FULLER: In one word...Emotion.

Pierrot le fou (Jean-Luc Godard, 1965)

MACBETH

Blood hath been shed ere now, i'th'olden time,
Ere human statute purged the gentle weal;
Ay, and since too, murders have been perform'd
Too terrible for the ear: the time has been,
That, when the brains were out, the man would die,
And there an end; but now they rise again,
With twenty mortal murders on their crowns,
And push us from our stools: this is more strange
Than such a murder is.

Macbeth (William Shakespeare, 1606)

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

KIVIMÄKI, Ville: Hyvä tappaja

Sympatian rakentuminen elokuvassa ja romaanissa

Pro gradu-tutkielma, 119 sivua + 11 liitesivua.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2006

Tutkielmani käsittelee fiktion henkilöhahmojen kehittymistä lukijan ja katsojan ystäviksi. Erityisesti populaarikirjallisuudessa ja valtavirtaelokuvissa sankarihahmot esitetään melko ongelmatomina, itsestäänselvyyksinä. James Bondilla on ”lupa tappaa”, mutta tuon *luvan* oikeutusta ei missään vaiheessa kyseenalaisteta. James Bond on toki niin sanottujen *hyvien* puolella, vaikka hän käyttää vähintäänkin kyseenalaisia keinoja päämääriensä saavuttamiseksi. Mutta miten tilanne muuttuu, kun sankariksi nouseekin fiktion henkilö, joka on lähtökohtaisesti *paha*? Tässä tutkielmassa pääasiallinen tutkimuskohde on *Kummitä*-elokuvan (ohjannut Francis Coppola) ja *The Godfather*-romaanin (kirjoittanut Mario Puzo) henkilöhahmo Michael Corleone. Michaelista kasvaa niin hyvä katsojan ja lukijan ystävä, että me jännitämme yhdessä Michaelin kanssa hänen suunnittelemiensa murhien onnistumista. Tärkeään asemaan tutkimuksessa nousevat myös herrat Monsieur Verdoux (Charles Chaplinin elokuvassa *Monsieur Verdoux*) ja Humbert Humbert (Vladimir Nabokovin *Lolita*-romaanissa). Edellinen viettelee ja murhaa naisia elättääkseen omaa perhettään, jälkimmäinen rakastuu 12-vuotiaaseen tyttöön ja murhaa miehen, jonka hän uskoo sekaantuneen alakäisiin lapsiin.

Tutkimuksen tekemisen lähtökohdat ovat elokuvan ja romaanin kerronnan tutkimussuuntauksissa. Näkökulmani tutkimuksen tekemiseen on fenomenologinen. Tällöin minua kiinnostaa henkilöhahmoa kohtaan tunnetun sympatian rakentuminen nimenomaan lukijan ja katsojan näkökulmasta. Narratologinen kirjallisuudentutkimus ja neoformalistinen elokuvatutkimus luovat teoreettisen lähtökohdan tutkimuskohteiden kohdeherkälle analysoinnille. Tutkimukseni näkökulma on siis kahtalainen: fiktiivisen tekstin rakenteen tutkiminen ja sitä kautta sympaattisen yhteyden rakentuminen lukijaan ja katsojaan. Romaani- ja elokuvakerroksen sympatian rakentamiseen vaikuttavien kerrontateknisten keinojen pohjalta kokoon sympatian struktuurin poetiikkaa, yleisempää teoriaa sympatian rakentumisesta lukijan/katsojan ja kerronnan/henkilöhahmon välille. Tämän suhteen kautta lukijalle/katsojalle muodostuu näkökulma tarinan tulkitsemiseen tietyllä tavalla. Huomattavaa on, että sympatian rakentuminen ei ole riippuvainen siitä, onko kerronta ensimmäisen vai kolmannen persoonan kerrontaa. Tosin, kerronnan keinot ovat osin erilaiset.

Analyysi tutkielmassa on kohdeherkkää. Tämä tarkoittaa sitä, että tutkin kutakin kohdetekstiä sen ominaislaatuun keskittymällä. Tämän kohdeherkän tutkimusnäkökulman keskeisenä teemana on *pahaan* henkilöhahmoon samastuminen. Analyysissä luon kuhunkin kohdetekstiin sille sopivia fokuksia keskittyen fiktion moninaisten sympatian rakentamisen keinojen etsimiseen. Tässä mielessä tutkimus on enemmän temaattista aihepiiriä ja romaanin/elokuvan kerrontakeinoja avaava, kuin niitä systemaattisesti sulkeva ja kategorisoiva. Tutkielma valottaa myös elokuvan ja romaanin kerrontakeinojen eroja huomioiden toisaalta molempien mediumien kyvyn rikkoa rajoja.

Avainsanoja: sympatia, henkilöhahmo, samastuminen, identifikaatio, narratologia, neoformalismi, näkökulma, Chaplin, Nabokov, Puzo, Coppola, Verdoux, Humbert, Michael, Corleone, melodraama, gangsteri, murha, tappaja, romaani, elokuva, adaptaatio.

SISÄLLYS

JOHDATUS AIHEESEEN.....	1
Metodologisia lähtökohtia.....	3
Keskeisiä käsitteitä	9
I LÄHEISIÄ YSTÄVIÄ.....	16
Hurmaava murhaaja – Monsieur Verdoux.....	17
Näkökulmaotokset	19
Vapaata epäsuoraa näyttelystä.....	31
Inhimillinen pedofiili?	40
Henkilöhahmo Humbert Humbert.....	42
Humbert Humbert ja tarinan yleisö	48
II MURHAAJASTA SANKARIKSI	55
Gangsteritarina perhemelodraamana	56
Genre: perheyritys?.....	57
Italialaista oopperaa	67
Michaelin nousu sankariksi.....	75
”Yliopistopojusta” murhaajaksi.....	76
Yleisöstä murhaajaksi	84
III TAPPAJAN POETIIKKA	94
Sympatian kommunikaatiomalli.....	94
Elokuva – kirjallisuus	101
LOPUKSI.....	107
LÄHTEET.....	111
LIITTEET	

1 JOHDATUS AIHEESEEN

Romaaneissa hyvät voittavat pahat. Myös elokuvissa paha saa aina palkkansa. Myönnetään – ei *aina* näin käy. Mutta minkälainen henkilö on tuo fiktiivinen *hyvä* ja *paha*? Joskus myös tuo *hyvä* on yllättävän raaka tappaja, ja toisinaan *pahasta* henkilöstä muodostuu ystävämme, jonka tekemisiä emme juurikaan pysähdy miettimään. Fiktio on todella vienyt meitä mennessään, kun huomaamme toivovamme gangsterin onnistuvan pitkään suunnitelluissa murhissa. Muistatko sinä tavanneesi tällaisia ystäviä, joiden seurassa äiti ei varmasti haluaisi Sinun viihtyvän. Omaan ystäväpiiriini kuuluvat monet tämän tutkielman päähenkilöistä, eivätkä nämä *ystävät* ole erityisesti kysyneet minulta, haluanko todella olla heidän ystävänsä.

Tutkielman tekemisen motivaatiot juontuvat jo ensimmäisenä opiskeluvuoteni lukemani *The Godfather* -romaanin (jatkossa *Godfather*) lukukokemuksesta. Romaanisssa on runsaasti väkivaltaisia kohtauksia, mutta ne eivät tuntuneet kovin vaikuttavilta. Teos tuntuu enemmänkin perustelevan väkivallan tarpeellisuutta; kyse on Corleonen perheen liiketoimista. *Kummitä*-elokuvan katsottuani koin entistä suurempaa samastumista tarinan henkilöahmo Michael Corleonen suuntaan. Hänestä tuntui kasvavan tarinan sankari.

Godfather-romaanin ja *Kummitä*-elokuva kertovat kieroja tarinoita. Sankarihahmoksi nouseva Michael Corleone tappaa ihmisiä. Tästä huolimatta hän tuntuu miellyttävältä, lukijan ja katsojan ystävältä. Michael Corleonesta kehittyikin tarinan edetessä hyvä tappaja. Pro gradu -tutkielmassani selvitän millä romaani- ja elokuvakerronnallisilla keinoilla Michael Corleonesta voi muodostua lukijan ja katsojan ystävä. Mario Puzon kirjoittama *Godfather*-romaanin (1969) ja Francis Coppolan ohjaama *Kummitä*-elokuva (*The Godfather*, 1972) ovat tutkimukseni pääasiallisia kohdetekstejä, mutta kokonaisuuden kannalta näiden kanssa lähes yhtä merkittävään asemaan nousevat Charles Chaplinin elokuva *Ritari Siniparta* (*Monsieur Verdoux*, 1947) sekä Vladimir Nabokovin romaanin *Lolita* (1955). Tutkielmani näkökulma ei ole systemaattisessa

kohdetekstien analyysissä, vaan keskiössä on itse ilmiö: pahaan henkilöhahmoon samastuminen. Tutustun ilmiöön kohdetekstien kohdeherkän analysoinnin pohjalta.

Kohdetekstien valintaan on vaikuttanut erityisesti niiden kompleksinen hyvä-paha-asetelma. Herra Verdoux murhaa elättääkseen perhettään ja Humbert Humbertista muodostuu lapsen hyväksikäyttäjän ja lapsuuden ”tappajan”¹ sijasta ironialla hauskaasti leikittelevä henkilöhahmo. Näitä kohdetekstejä koskee sama kuin *Godfather*-romaanin ja *Kummisetä*-elokuvan: uskon henkilöhahmoihin samastumiseen johtavien kerrontateknisten piirteiden tulevan esiin parhaiten kohdeteksteissä, joissa lähtöasetelma on hyvin epäsympaattinen – kyse on murhaajasta, pedofiilistä, ja mafiapomosta. *Ritari Siniparta* -elokuvan herra Verdoux’lla murhaaminen on jopa liiketoimi, vastavaa yritystoimintaa on myös Corleonen perheellä. Monikerroksiselle Humbertille lapsi on toisaalta seksuaalinen objekti, esteettinen nautinto, toisaalta elämän kadotettu rakkaus. Humbertin suorittama murha on koomisironinen näytös, jolla Humbert tekee itsestään paremman henkilöhahmon.

Johdannon ensimmäisessä alaluvussa käsittelem tarkemmin tutkimuksessani käyttämiäni metodeja sekä tarkennan tutkimuskysymystä. Toisessa alaluvussa pohjustan työn ymmärtämisen kannalta tärkeitä termejä.

Työni ensimmäisessä pääluvussa käsittelem *Ritari Siniparta* -elokuvaa sekä *Lolita*-romaanin. Molempia kohdetekstejä yhdistää subjektiivisuus. Pääasiallinen kertoja tuntuu molemmissa kohdeteksteissä olevan itse rikollinen henkilöhahmo. Erityisesti elokuvassa subjektiivinen kerronta on vaikea käsite, joten I luku painottuu selkeästi enemmän subjektiivisen elokuvallisen kerronnan piirteiden erittelemiselle kuin romaanin subjektiivisen kerronnan esittelemiselle. I luvun toisessa alaluvussa pääpaino on *Lolita*-romaanin kertojarakenteissa. Humbert Humbert on paitsi henkilöhahmo, myös oman tarinansa kertoja.

II luvussa huomioni kiinnittyy *Godfather*-romaanin ja sen filmatisointiin. Käsittelem luvussa rinnakkain romaanin ja elokuvan. Mediumien erilaisten kerronnallisten keino-

¹ Humbert Humbert on myös murhaaja. Murha tulee ilmi vasta aivan romaanin viimeisillä sivuilla, mutta Humbert on antanut vihjeitä lukijoille tästä jo romaanin alkupuolella (ks. Tammi 1977: 39-40).

jen vuoksi on luonnollista, että musiikkia koskevassa alaluvussa romaanin käsittely jää vähäiseksi. Filmatisoinnin lievä etualaistuminen tarkassa analyysissä on perusteltavissa sillä, että elokuvassa Corleonen perheen näkökulma tulee määrätietoemmin esille. Puzon romaania vaivaavat tietyt irrallisilta tuntuvat jaksot, joita Coppola ei olekaan sisällyttänyt filmatisointiin. Käsittely etenee luvussa suurista genrekysymyksistä kohti pienempiä yksiköitä, kuten musiikin käyttöä ja tiettyjen kerronnallisten tyylien käyttöä. Lopuksi vertaan yhtä romaanin kohtausta elokuvan vastaavaan kohtaukseen. III luvussa kokoan tutkimuksessa esille tulleita kerrontateknisiä osatekijöitä. Näiden avulla luon kokonaiskuvaa romaanin ja elokuvan kerronnallisista keinoista, joilla lukijan ja katsojan sympatioita ohjataan tiettyjä fiktion henkilöitä kohti. Luvun funktiona on toimia osittain jo loppulukuna, jossa aikaisempien lukujen analyysin tuloksia kootaan yhtenäisemmäksi sympatian rakentumisen poetiikaksi.

Loppuluvussa kokoan tutkimustuloksia, ja esittelen mahdollisia jatkotutkimusaiheita. Kokonaisuudessaan esitän tutkimusaineistoilleni kysymyksiä sympatian rakentumisesta. Millä keinoilla sympatiaa rakennetaan, kun kertojana on rikollinen itse? Entä millä epäsuorilla keinoilla voidaan rakentaa sympatiaa tiettyä henkilöä kohtaan kolmannen persoonan ”kaikkietävässä” kerronnassa? Minkälaisia suhteita sympatiassa luodaan lukijan/katsojan, kerronnan ja tarinan välille?

Metodologisia lähtökohtia

Venäläisessä formalismissa luotiin 1900-luvun alussa pohjaa nykyaikaisille formalistisille tutkimussuuntauksille. Huomio kiinnitettiin erityisesti tutkittavaan tekstiin, taideos ymmärrettiin nimenomaan sen muodon kautta (Pesonen 2001: 321). Formalistiset tutkijat etsivät kertomuksista muun muassa useasti toistuvia elementtejä, kuten Vladimir Propp teki venäläisten kansansatujen kanssa². Formalistien menetelmät eivät kuitenkaan olleet kovin yksiselitteisiä, sillä ne vaihtelivat aina kohdetekstien mukaan. Yhteistä formalisteille oli se, että he ymmärsivät tarinan esteettisen ja kommunikoi-
van puolen. Tämä dualistisuus toteutuu formalistien käyttämissä termeissä *fabula* ja

² Vladimir Proppin *Kansansadun morfologia* (Morfologija skazki, 1928).

sjuzet, joista ensimmäinen tarkoittaa suomeksi *tarinaa* ja jälkimmäinen tarinan il-
miasua, *juonta*. Tämän erottelun myötä formalistit keskittyivät erityisesti *juonen* tut-
kimiseen, siis siihen, miten tarina on rakentunut.

Formalismien huomio kertovan tekstin rakenteisiin toimi perustana klassiselle kirjalli-
suustieteen narratologialle. Strukturalistisen narratologian synnyn aikaan 1950-luvulla
alkoi myös uudenlainen elokuvatutkimus nostaa päätään. Tämä elokuvatutkimus poh-
jasi pitkälti formalistisnarratologisille ideoille³. Samoihin ideoihin pohjaavat jälkifor-
malistiset elokuvateoriat, joita esimerkiksi tutkijat David Bordwell ja Kristin Thomp-
son edustavat.

Neoformalistisissa tutkimussuuntauksissa taustalla on sellaisen kommunikaatiomallin
kritiikki, jossa ”teos mielletään vain jonkin viestin lähettämisen välineeksi” (Bacon
2000a: 21). Elokuva on muutakin kuin joukko tekijöiden katsojille välittämiä merki-
tyksiä. Kristin Thompson tuntuu painottavan elokuvan meissä synnyttämiä tunteereak-
tioita.

Kun elokuva kiinnostaa meitä, analysoimme sitä selittääksemme formaalein ja historiallisin
käsittein mikä teoksessa saa meissä aikaan tuon reaktion [-] jokaisen analyysin pitäisi kertoa
meille jotakin ei vain kyseisestä elokuvasta, mutta elokuvan mahdollisuuksista taidemuotona
ylipäätään. (sit. Bacon 2005b)

³ Bordwell on jakanut kirjassaan *Narration in the Fiction Film* kerronnan tutkimusta *mimeet-
tisiin* ja *diegeettisiin* teorioihin. Mimeettiset teoriat näkevät kerronnan speaktaakkelin esitykse-
nä, *näyttämisenä*. Diegeettisissä teorioissa puolestaan kyse on *kertomisesta*, ”kirjaimellisesti
tai analogisesti verbaalisesta toiminnasta” (Bordwell 1985: 3). Elokuvateoreetikoista mimeet-
tistä tutkimussuuntausta on edustanut mm. ranskalainen esseisti ja elokuvakriitikko André
Bazin. Noël Carroll ja Stephen Prince kutsuvat Bazinia myös realistisen filmiteorian edusta-
jaksi (ks. Carroll 1988a: 258; Carroll 1988b: 3; Prince 1997: 343). Elokuvantekijä ja elokuva-
teoreetikko Sergei Eisenstein (myös esim. Rudolf Arnheim) edustaa enemmän diegeettistä
teoriasuuntausta, jossa näkökulmana on elokuva kielenä, taiteellisena ilmaisumuotona (eloku-
vasta kielenä ks. Vidovic 2000, Bacon 2000b, Herkman 2002, Bacon 2002). Venäläisen for-
malismin ajatukset vaikuttivat kirjallisuuden strukturalistisiin tutkimussuuntauksiin, joiden
pohjalta yhdessä varhaisempien tutkijoiden (Eisenstein, Vertov, Kulešov, Pudovkin) näke-
mysten myötä vahvistui strukturalistinen elokuvatutkimus 1960-luvulla. David Bordwell kiit-
telee erityisesti Colin MacCabea kirjallisuudentutkimuksessa vaikuttaneen strukturalismin ja
semiotiikan lingvistisen näkökulman sovittamisesta elokuvaan (Bordwell 1985: 17-18). Mac-
Cabe on yhdistetty myös *Screen*-lehdessä syntyneeseen screen-teoriaan yhdessä Stephen
Heathin ja Laura Mulveyyn kanssa. Noël Carroll on korostanut elokuvasemiotikan nousussa
Christian Metzin ja hänen vuosina 1966-67 kirjoittamiensa esseiden (*Essais sur la significati-
on au cinéma*) merkitystä (Carroll 1988b: 1-2). 1960 luku oli elokuvatutkimuksen kannalta
muutosten aikaa, eikä vähiten siksi, että elokuvateorian uudistumisen myötä ranskalainen uusi
aalto sai alkunsa mm. *Cahiers du Cinéma* -lehden sivuilla käydyistä keskusteluista.

Neoformalistisille tutkimussuuntauksille on tyypillistä katsojan huomioiminen osana merkitysten syntymistä. Tämä puoli korostuu erityisesti kognitiivisissa malleissa. Odotukset ja taustatiedot muokkaavat audiovisuaalisen tekstin ymmärrystämme. Nämä tiedot ja odotukset voidaan ajatella mentaaliseksi malleiksi, *skeemoiksi* jotka toimivat filttareiden tavoin. Ymmärrämme elokuvan näiden skeemojen kautta. Skeemat ovat luonteeltaan hyvin muuntautumiskykyisiä. Skemaattiset käsitysmallimme ovat jatkuvassa liikkeessä; ne syventyvät tietomme ja käsityskykymme karttuessa. Bacon (2000a: 47) on konkretisoinut skeeman käsitettä ajattelemalla sitä ”hypoteesien tekemis- ja tarkastamisprosessi[na]”. Laajemmassa mielessä kognitiiviset mallit keskittyvät katsojan psyykkis-fysiologisten rajoitusten ja havaintomahdollisuuksien tutkimiseen elokuvien formaalin rakenteen tarkastelun kannalta.

David Bordwell ja Kristin Thompson ovat painottaneet merkitysten olevan osa teoksen rakennetta. Tällöin elokuvallisen ilmaisun muoto toimii merkityksenä. Merkitys on elokuva itsessään, se ei ole elokuvallisen kerronnan sisään piilotettu viesti. Vaikka elokuvassa saatetaan käsitellä tiettyjä teemoja ja katsojiin halutaan vaikuttaa vaikkapa poliittisesti ⁴, tästä huolimatta kaikkea elokuvan ilmaisusta ei tarvitse motivoida merkityksillä. Kyseessä oleva elokuvallinen elementti saattaa olla vain *excess*, elokuvakerronnallista ylijäämää (ks. Bordwell 1985: 50). Neoformalismissa ei siis haluta sortua ylitulkintoihin.

Elokuvan mieltämistä kielenä on kritisoitu viime vuosikymmeninä erityisesti kognitiivisissa suuntauksissa, sillä elokuvakerronnan on todettu vastaavan melko paljon luonnollista tapaamme hahmottaa maailma. Klassisen kerronnan keinoihin rakentuvan valtavirtaelokuvan leikkaustekniikat ja musiikin käyttö eivät juurikaan outouta meitä, vaikka ne ovat hyvin keinotekoisia elementtejä. Tutkimuksia on toteutettu alkuperäiskansojen keskuudessa, ja niillä on todisteltu kuvallisen ilmaisun luonnollisuutta (ks. Bacon 2000b: 34-35). Elokuvalta ja valokuvalta tunnutaan vaativan sitä, että niiden aiheet ovat liittyneet kansan käsityksen piirissä oleviin arkisiin asioihin.

⁴ Poliittisesti voidaan vaikuttaa vaikkapa tekemällä melko selkeästi sodanvastaisia elokuvia, kuten Kubrick elokuvalla *Paths of Glory* (Kunnian polut, 1957) ja Coppola elokuvalla *Apocalypse Now* (*Ilmestyskirja*, *Nyt*, 1979).

Bacon on ottanut kantaa tulkinnan alarajaan (Bacon 2005b). Esimerkiksi henkilöhahmojen osalta tulkinta tuntuu olevan mielekästä lähinnä taide-elokuvissa, joissa henkilöhahmojen toiminnan motivaatiot on usein kyseenalaistettu. Valtavirtaelokuvassa puolestaan henkilöhahmot toimivat enemmän tarinan kerronnan elementteinä, agentteina, joiden kautta katsoja heijastelee tunnereaktioitaan suhteessa elokuvamaailman tapahtumiin. Voidaan ajatella, että neoformalistisessa tulkinnan näkökulmassa otetaan huomioon kulloisenkin elokuvan tulkinnan yhteydessä universaalit⁵ skeemat ja valinta tulkinnan mielekkyydestä tehdään näiden pohjalta.

Neoformalistiset tutkimussuuntaukset ovat luonteeltaan hyvin liikkuvaisia, kuten huomasimme formalismin loikkauksista kognitiivisen psykologian suuntaan. Samanlaista suuntausta kognitiivisuuteen on tapahtunut myös kirjallisuustieteen narratologiassa viime vuosikymmenen aikana. Tämä kertoo jotakin nykyajan sovittlevasta ja monitieteisestä teoreettisesta ilmapiiristä.

Neoformalismin ei itse asiassa ole kovin formaali tutkimussuuntaus. Neoformalistiseen tutkimukseen voi mielestäni sisällyttää myös muita tutkimusnäkökulmia, kuten erilaisia ideologisia suuntauksia. David Bordwell on maininnut ajatuksen monipuolisista lähestymistavoista, ”variety of approaches”. Henry Bacon puolestaan on puhunut *kohdeherkstä lähestymistavasta*.⁶ Tällaisen humanistisen lähestymistavan voi nähdä olevan vastareaktiota muutamien vuosikymmenien takaisille paineille korostaa erityisesti kirjallisuuden tutkimisen tieteellisyyttä strukturalistisissa suuntauksissa.

Bordwellilainen neoformalistinen elokuvateoria pohjaa jo itsessään klassiselle geneteläiselle narratologialle. Tästä huolimatta tutkielmani teoreettinen pohja yhdistää narratologiaa ja neoformalismia yhteen entistäkin enemmän. Erityisesti tuoreempi eettinen kerronnan teoria yhdistyy työssäni romaanin lisäksi myös elokuvaan. Romaani ja

⁵ Kuten Donald Brown on todennut kirjassaan *Human Universals*, että vaikka universaalit asiat eivät oikeasti olisikaan täysin universaaleja, ne ovat ”universal enough” (ks. Bacon 2000a: 44).

⁶ *Kohdeherkkä lähestymistapa* on peräisin Lea Venkula-Vaurasteelta, jonka oppilaana Bacon oli aloittaessaan opintojaan Helsingin yliopistossa 1986. Bacon käyttää termiä kuvaamaan bordwellilaista lähestymistapaa erotuksena erittäin teoriakeskeisestä screen-teoriasta (Bordwell nimittää teoriaa Grand Theoryksi tai SLAB-teoriaksi) (Bacon 2006; ks. Bordwell & Carroll 1996.)

elokuva ovat kuitenkin erilaisia kerronnan muotoja. Erot tulevat esille erityisesti tällaisessa tutkimuksessa, jossa tärkeässä roolissa on teoksen vastaanotto.

Lukija *lukee* romaania uudistaen koko ajan aktiivisesti käsityksiään aiemmasta kerronnasta. Elokuvassa kuvat liikkuvat silmiemme edessä tasaisessa rytmissä, jolloin asiat ikään kuin *näytetään* meille. Tässä vaiheessa on jo hyvä todeta, että lukemista ja katsomista ei ole syytä polarisoida liikaa. Elokuvan katsominen voidaan ajatella *passiivisempänä* toimintana kuin romaanin lukeminen. Tämä tulee esille muiden muassa henkilöhahmojen ulkonäön yhteydessä. Elokuvassa henkilöhahmo nähdään sellaisenaan (eri kerrontateknisin keinoin höystettynä), kun taas romaania lukiessa lukija joutuu koko tekstin vihjeiden perusteella luomaan ja uusintamaan kuvaansa henkilöahmosta. Tosin tässä yhteydessä pitää muistuttaa, että henkilöahmojen visuaalinen kuvailu ei yleensä ole romaanin tai elokuvan ensisijainen tehtävä. Elokuvassa asiat esitetään enemmän sellaisenaan⁷, kun taas lukeminen on jonkin verran aktiivisempi prosessi. Toisaalta elokuvan keinot ovat tämänkin suhteen moninaiset. Esimerkiksi David Lynchin *Mulholland Drive* -elokuvan (2001) kerronta pitää miettiä uudelleen, kun elokuvan loppupuolella selviää aikaisempien tapahtumien olleen unta. Palaan tähän elokuvan ja romaanin problematiikkaan III luvun lopussa.

Audiovisuaalisten kohdetekstien analyysissä käytän hyväksi kohdeherkkää lähestymistapaa. Tämän vuoksi musiikkien käyttöä on mielekkäämpää tutkia *Kummitä*-elokuvassa kuin *Ritari Siniparta* -elokuvassa. *Kummitä*-elokuvan musiikit kuljettavat tarinaa eteenpäin aivan erityisellä tavalla verrattuna *Ritari Siniparta* -elokuvaan. Toisaalta *Ritari Siniparta* -elokuvassa etualaistuu herra Verdoux'n rooli tarinan kertojana, jolloin hänen asemaansa suhteessa kerrottuun tarinaan on syytä tutkia ja eritellä aivan erityisesti.

Nabokovin romaanin *Lolita* osalta kohdeherkkä lähestymistapa saattaisi merkitä Nabokovin kielellisten leikkien tutkimista. Osana tutkimusta on kuitenkin mielekkäintä

⁷ Elokuva tuntuu esittävän henkilöahmot enemmänkin *ikään kuin sellaisenaan*. Liikkuvan kuvan *ikään kuin sellaisenaan* esittämisen tuntua on käytetty hyväksi mm. tosi-tv -sarjoissa ja jo varhaisemmin keinoa on käytetty dokumenteissa. Kamera ei tunnu valehtelevan, tai ainakaan sitä ei osata epäillä valheista niin paljoa kuin pitäisi. Useat piilokameroiden sketsit vaikuttavat aidoilta ihmisiin kohdistuvilta piloita, vaikka monet niistä ovatkin selvästi lavastettuja ja ennalta sovittuja.

tutkia niitä kerronnan retorisia keinoja, joiden avulla romaanin miespäähenkilö (ja kertoja) Humbert Humbert yrittää muodostaa itsestään lukijalle miellyttävän mielikuvan. Tämä paljastaa jotakin tämän tutkimuksen luonteesta ylipäänsä; kohdeherkkyyden ohella tutkin tekstejä myös mielekkästä näkökulmasta tämän tutkielman kokonaisuuden kannalta. Tämä valinta ei kuitenkaan tee tutkimuksesta tieteellisessä mielessä vähemmän merkittävää, kyse on vain siitä, mitä juuri tällä tutkimustavalla voidaan sanoa. Luentaani *Lolitasta* ei pidä ymmärtää tutkimukseksi romaanista itsestään, vaan kompleksisesta henkilöhahmo Humbert Humbertista suhteessa kirjallisuuden keinoihin tuottaa rationaalisesti ajateltuna vastenmielisistä henkilöhahmoista (vrt. *Godfather*: Michael Corleone) lukijan ystäviä.

Lähestymistapani kohdeteoksiin ja ylipäätään kiinnostukseni ”hyviä pahoja” henkilöhahmoja kohtaan kumpuaa kirjallisuuden etiikan tutkimuksista. Tutkimukseni ei suoraan kiinnity etiikan tutkimisperinteeseen, mutta tästä huolimatta Wayne C. Boothin eettiskriittinen ote kirjallisuuden tutkimiseen on löydettävissä tämänkin työn käsitteilyn taustalta. Tämä hieman taustalle jäävä eettinen tutkimus tulee konkreettisimmin ilmi lainaamistani teoreetikoista: Booth, Vesala-Varttala, Murray Smith, Phelan, Sternberg, vain muutamia mainitakseni. Eettinen teoriapohja ei tarkoita, että arvioisin kohdetekstejä eettisin perustein, kuten Booth on huomannut monien tutkijoiden tehneen (ks. Booth 1988: 19). Eettinen tutkimus vaikuttaa tässä tutkimuksessa siihen, *mitä tutkitaan*. Tämän vuoksi huomioni on kiinnittynyt erityisesti fiktion kuluttajaan, meihin lukijoihin ja katsojiin. Tässä mielessä tutkimuksen näkökulmaani voisi kutsua myös fenomenologisesti painottuneeksi.

I luku on kohdetekstien (*Ritari Siniparta*, *Lolita*) analyysiä tietystä näkökulmasta. *Ritari Siniparta* -elokuvassa kertojan suhde tuotettuun elokuvaan on pohdinnan alla ja *Lolita*-romaanin käsittelevä alaluku perustuu Humbert Humbertin henkilöhahmon mimeettisten ominaisuuksien erittelemiseen. II luku on *Godfather*-romaanin ja *Kummisetä*-elokuvan analyysiä. Aluksi näkökulma on kohdetekstien geneerisyydessä, ja sitä kautta myös musiikissa. Tämän jälkeen keskityn Michael Corleonen henkilöhahmon rakentumisen tutkimiseen. III luvussa suhteutan aikaisemmat kerrontatekniset huomioni vetämällä yhteen *sympatian* rakentumisen poetiikan aineksia. Esittelen tuossa luvussa myös *sympatian rakentumisen kommunikaatiomallin*, joka pohjautuu I ja II lukujen analyyseille.

Käsittely etenee niin, että tarkennan teoreettisia termejä työn edetessä ja tuon niitä lisää, mikäli kohdetekstin analyysi tuntuu niitä tarvitsevan. Näiden avulla luon yhtenäisempää teoriaa sympatian rakentumisesta kertovassa fiktiossa. Tutkielmani tarkoituksena on siis selvittää sympaattisten henkilöhahmojen rakentumisen poetiikkaa⁸. Rakennan tämän poetiikan etenemällä induktiivisesti kohdetekstien analyysien kautta kohti yhtenäisempää sympatian rakentumisen teoriaa.

Keskeisiä käsitteitä

Kirjallisuustieteessä *näkökulma*-käsitteeseen on tarttunut narratologi Gérard Genette⁹. Hän on kirjassaan *Narrative Discourse (Discours du récit; 1972)* pohtinut näkökulmaa ja tehnyt eroa sen välille, *kuka näkee* ja *kuka puhuu* (ks. Genette 1972/1980: 186). Romaanissa päähenkilön kokemuksia ja näköhavaintoja saatetaan eritellä, eli päähenkilö on tilanteessa se, joka *näkee*. Näkökulma saattaa kuitenkin kuulua sille kolmannen persoonan kertojalle, joka kertoo tästä päähenkilöstä. Tällöin kolmannen persoonan kertoja on se, joka todella tilanteessa *puhuu*.

Genette kokee tarpeelliseksi erottaa näkökulma liiallisista visuaalisista konnotaatioista (ks. Genette 1980; 1989), ja siksi hän alkaa käyttää näkökulmasta abstraktimpaa *fokalisaation* käsitettä. Chatman on teoksessaan *Story and Discourse* jakanut näkökulman merkityksiä kolmella eri tasolla:

- (a) literal: through someone's eyes (perception);
- (b) figurative: through someone's world view (ideology, conceptual system, *Weltanschauung*, etc.);

⁸ Poetiikassa pyritään pelkän tekstin analysoinnin sijasta luomaan luokittelevaa teoriaa tekstin rakentumisesta ylipäättänsä. "[--] the main object of poetics is not an individual text but literature [and film] as a larger system and as general laws of which a particular text is the product [--]" (Todorov 1981: 6; sit. Lehtimäki 2005: 2.)

⁹ Genette on kutsunut *näkökulmaa* (point of view) myös *fokalisaation* käsitteellä. Hän on jakanut käsitteen kolmeen osaan näkökulmien määrän perusteella: 1) keskittynyt (yksi näkökulma koko kertomuksen ajan) 2) vaihteleva (monta näkökulmaa, jotka vuorottelevat – esim. Gustave Flaubertin *Madame Bovary* (1857)) 3) moninainen (sama tarina saatetaan kertoa monesta eri näkökulmasta) (ks. Genette 1980: 189-190.)

(c) transferred: from someone's interest-vantage (characterizing his general interest, profit, welfare, well-being, etc.). (Chatman 1978: 152)

*Havainnollisen*¹⁰ (a), *käsitteellisen* (b) ja jonkun *intresseihin liittyvän* (c) näkökulman käsittelyssä on otettava huomioon myös, ”kenen *äänellä* (voice) tarinainformaatiota välitetään vastaanottajalle” (Bacon 2000a: 195). Chatmanin jaottelussa tulee Genetten mallia selkeämmin esille näkökulman monimuotoisuus (b) ja kontekstisidonnaisuus (c). Chatmanin mielestä on syytä pohtia kertojan henkilökohtaisia intressejä, erityisesti mikäli kertoja itse on kerronnan kohteena. Tällainen asetelma saattaa asettaa koko kerronnan epäluotettavaksi (Chatman 1978: 158).

Myöhemmässä kirjassaan *Coming to Terms* Chatman ehdottaa *näkökulman* käsitteen tilalle neljää uutta käsitettä¹¹.

1) *Slant*: Kertojan mielipiteet ja muut relevantit asenteet, jotka liittyvät diskurssin välittämiseen. Kyseessä voi olla eksplisiittinen kommentaari.

2) *Filter*: Henkilöiden huomattavasti laajempi mentaalinen toiminta tarinamaailmassa kuten havainnointi, ymmärrys, asenteet, tunteet, muistot, kuvitelmat ja muut vastaavat.

3) *Centrality*: Henkilön keskeisyys kerronnassa riippumatta siitä, pääsemmekö perehtymään hänen tietoisuuteensa.

4) *Interest focus*: Henkilöiden intressi asioiden tilaan ja tapahtumiin (Bacon 2000a: 196.)

Vaikka Chatman tuokin termeillään lisävaloa tarinainformaation säätelyyn, ei tämä ole vielä riittävää elokuvakerronnan osalta. Chatman ei Baconin mukaan huomioi elokuvien näkökulmaotoksia, joilla on erityinen asema fiktiivisen totuuden sisällä.

[--] jos jokin asia näytetään omituisena mutta siten motivoituna, että se edustaa jonkun henkilön vääristynyttä näkökulmaa asioihin, tällä vääristyneellä havaitsemisella tai mieltämisellä on oma totuutensa fiktion sisällä (tämä henkilö todella näkee maailman tällä tavalla)¹² (Bacon 2000a: 196.)

¹⁰ Käytän tässä Baconin termisuomennoksia (2000a: 196).

¹¹ Chatman haluaa tehdä uusilla käsitteillään eroa erityisesti Genetteen, joka on ymmärtänyt kertojan liian konkreettiseksi tarinamaailman havainnoijaksi. Chatmanin mukaan Genette ei ota fokalisaation käsitteessään riittävästi huomioon tarinamaailman ulkopuolisia kysymyksiä (Bacon 2000a: 196, 211.)

¹² Näkökulma on siis *realistisesti motivoitu*. Venäläisestä formalismista kumpuavien motivaatioiden lajeilla voidaan etsiä syitä, miksi jokin kerronnallinen elementti on sellainen kuin on. Bacon jakaa motivaatiot neljän käsitteen alle: 1) *kompositionaalinen* (näyttelijöiden asettelu kameran eteen ja tarinan kertominen niin, että kokonaisuus pysyy koossa), 2) *realistinen* (se, mitä katsoja tai lukija kokee toden kaltaiseksi), 3) *transtekstuaalinen* (lajityypille tyypilliset konventionaaliset tekijät), 4) *taiteellinen* (fiktio saattaa vaikkapa leikitellä itse omalla kerronnallaan) (Bacon 2000a: 60-62).

Elokuvassa näkökulmalla saattaa olla täysin objektiivinen realistinen motivaatio. Tällaisen näkökulman muodostumisessa on tärkeä osuus elokuvan henkilöiden *katseilla*. Edward Braniganin mukaan katseet elokuvassa luovat *tilan, ajan ja kausaalisuuden* tuntua (Branigan 1992: 53). Kristin Thompson lisää tähän näkökulmien listaan vielä ideologisuuden (Thompson 1988: 169).

Sympatiaa tuntiessamme eläydymme toisten ihmisten tunnekokemuksiin. Empatia on käsitteenä hyvin lähellä sympatiaa. Sympatialle on kuitenkin tyypillistä empatiaa syvempi myötäeläminen tai myötätunteminen.¹³ Tutkielmassa sympatiaa tarkastellaan lukijan/katsojan ja fiktion henkilöihahmon välillä. Tällöin tarkoitan sympatian kokemuksella nimenomaan lukijan tai katsojan tunnesidettä fiktion henkilöihahmoa kohtaan. En siis viittaa sympatialla vain positiivisiin tunteisiin¹⁴. Lauren Wispé on pitänyt sympatiaa väkivallan vastakohtana (ks. Vesala-Varttala 1999: 32). Tämän tutkielman kohdetekstit ovat todisteita siitä, että väkivalta ei estä lukijaa tai katsojaa tuntemasta sympatiaa väkivallan tekijää kohtaan.

Tanja Vesala-Varttala on Joyce-tutkimuksessaan jakanut sympatian käsitteen neljään eri merkitykseen: 1) sympatia identifikaationa, 2) sympatia tilallisena etäisyytenä ja hierarkkisena säälinä, 3) sympatia magneettisena yhteenkuuluvuutena itsensä ja toisen välillä ja 4) sympatia samankaltaisuuden tekijänä itsensä ja toisen välillä (Vesala-Varttala 1999: 30). Tässä tutkimuksessa käsittelem sympatiaa erityisesti Vesala-Varttalan sympatian ensimmäisen merkityksen mukaan, sillä tutkimuksen tarkoituksena on valottaa niitä kerrontateknisiä komponentteja, joiden vaikutuksesta lukija tai katsoja alkaa kokea sympatiaa tiettyä henkilöihahmoa kohtaan. Kohdeteksteissäni tämä sympaattisen tunneyhteyden syntyminen johtaa oman luku- ja katselukokemukseni mukaan myös jonkinasteiseen samastumiseen/identifikaatioon.

Vesala-Varttalan huomiot sympatiasta laajemmin ovat mielenkiintoisia tarjoten pohjaa omalle tutkimukselleni. Vesala-Varttala tekee Meir Sternbergiä lainaten huomioita

¹³ Tanja Vesala-Varttala kirjoittaa sympatian etymologisesta taustasta kirjassaan *Sympathy and Joyce's Dubliners*. Termin lähtökohdat ovat kreikan kielen sanassa *sympatheia* (*sympacho*), joka merkitsee kanssakärsimistä. Vesala-Varttalan mukaan sympatian käsite merkitsee nykyään kuitenkin *tuntemista* laajemmassa merkityksessä, eli sympatia on kanssatuntemista. Ks. Vesala-Varttala (1999: 31).

¹⁴ Joskin minun on vaikeata kuvitella samastuvani henkilöihahmoon, jota kohtaan tunnen anti-patiaa.

järjenvastaisen sympatian kokemisesta, eli sympatiasta ”roistohahmoja” (villaneous) kohtaan. Toisaalta lukija saattaa tuomita henkilöahmoja, jotka eivät tee mitään normaaleista toimintamalleista poikkeavaa (Vesala-Varttala 1999: 58). Pohjaa tutkimukselleni tarjoaa Vesala-Varttalan lainaama Candace Clark. Clarkin mukaan sympatiaa koetaan yleensä sympatian kohteen ongelmien ja heikkouksien vuoksi. Tästä johtuen sympatiaa kokeva voi sympatian tuntemisen avulla etäännyttää itsensä sympatian kohteesta ja tuntea sisimmässään moraalista ylemmyyttä (Vesala-Varttala 1999: 34.) Huomioni tässä työssä eivät kuitenkaan keskity sympatian ymmärtämiseen sosiopsykologisena keinona tuntea ylemmyyden tunnetta. Sympatian roolina on toimia tunteesiteenä katsojan/lukijan ja fiktion henkilöahmon (osana kerrontaa) välillä.

Sympatian kokeminen fiktion henkilöahmoja kohtaan liittyy läheisesti *näkökulmaan*. Samastuessamme fiktion henkilöahmoihin alamme ymmärtää, hyväksyä, tai jopa kannattaa henkilöahmon näkökulmaa. Me siis *identifioidumme* (esim. Fiske 1987, ks. Vesala-Varttala 1999: 32)¹⁵ tai *samastumme* (esim. Bacon 2000a; myös *eläytyminen*) henkilöahmojen näkökulmaan. Saatamme kuvitella olevamme tarinan henkilö, eläytyä henkilön kohtaloihin tai kuvitella itsemme vastaaviin tilanteisiin. Tässä prosessissa sympatian tunteella on merkittävä vaikutus. Mikäli tuntisimme antipatiaa henkilöahmoa kohtaan ja kokisimme hänet jopa vastenmieliseksi, emme haluaisi eläytyä hänen kohtaloihinsa. On kuitenkin syytä huomata ero *vastenmielisen* henkilöahmon, joka ei kiinnosta lukijaa tai katsojaa, ja moraalisesti *pahan*, yhteiskunnan normien vastaisesti toimivan, henkilöahmon välillä. Paha henkilöahmo ei välttämättä ole vastenmielinen, vaan tämä saattaa olla jotakin aivan muuta, kuten tulen käsittelemissäni kohdeteksteissä osoittamaan.

Fiktion henkilöahmoja kohtaan tunteammamme sympatiaa on tutkittu sekä elokuvan että romaanin puolella. Murray Smith käyttää kirjassaan *Engaging Characters* termiä *engage* viitatessaan katsojan ja elokuvan henkilöahmon väliseen yhteyteen. Smith perustelee käsitevalintaansa sillä että *identifikaatio* ja *näkökulma* (point-of-view) ovat niin kaikkialle tunkevia. Lisäksi *identifikaatio* implikoi katsojan itsensä unohtamista. Tämä tuli ilmi jo Chatmanin Genette-kritiikistä ja Baconin huomautuksesta elokuvan realistisen motivaation erityispiirteistä suhteessa näkökulman käsitteeseen. Smith tar-

¹⁵ Identifikaation käsite liittyy erityisesti psykoanalyttisiin elokuvatutkimuksen suuntauksiin (ks. Smith 1995: 5).

joaa vastineeksi erilaisia *kiinnittymisen tasoja* (levels of engagement), joista muodostuu *sympatian struktuuri* (structure of sympathy) (ks. Smith 1995). Wayne C. Booth on tutkinut sympatian tuntemisen näkökulmasta kirjallisuutta. Hän luettelee useita tarinoita, joissa murhaajista tulee lukijoiden ystäviä:

Consider the following murders: Macbeth murders Duncan, and we pity Macbeth rather than Duncan; Markheim murders the pawnbroker, and we hope for Marheim's salvation; Monsieur Verdoux murders a series of wealthy women, and we side with him against a rotten civilization; the would-be heir in *Kind Hearts and Coronets* murders a half-dozen or so of his relatives and we simply laugh; Zuleika Dobson "murders" the whole of the undergraduate body at Oxford and we laugh, quite complicatedly; Ch'en, in *Man's Fate*; murders a stranger in cold blood and we are terrified – for Ch'en (Booth 1961/1983: 113; ks. Booth 1988: 71, 75-76.)

Tutkimuksen näkökulmat kohdistuvat vastaanottajaan (katsoja, lukija), fiktion henkilöhahmoon ja näiden välisille suhteille (samastuminen). Toisaalta huomio kiinnittyy myös henkilöhahmojen suhteelle heitä käsittelevän tarinan kerrontaan. Tästä syntyy kolmikantainen suhdeverkko:



Henkilöhahmon kautta välittyvä tarina on yksisuuntainen erityisesti populaarikirjallisuudessa ja valtavirtaelokuvassa. Tarinan ja henkilöhahmon suhteen voi ymmärtää yksisuuntaisena *näkökulmana*. Lukijan ja katsojan vaikutuskanava suhteessa henkilöhahmoon on selkeästi kaksisuuntainen. Lukija ja katsoja pohtivat joskus aktiivisesti, joskus vähemmän aktiivisesti, henkilöhahmon toimintaa. Juuri tätä vuorovaikutusväliä tässä tutkimuksessa kartoitetaan. Etsin siis kerrontateknisiä syitä tilanteille, joissa tämä vuorovaikutus tuntuukin muuttuvan enemmän yksisuuntaiseksi *samastumiseksi*. Tämän samastumisen toteutuminen vaatii fiktion rakenteelta tiettyä *sympatian struktuuria*.

Tutkielmani keskittyy sympatian rakentumisen tarkasteluun kertovassa fiktiossa. Tutkimuksen ulkopuolelle jäävät monet ei-fiktiiviset kirjalliset ja elokuvalliset lajit, kuten elämäkerrat. Tutkimuksen kohteena on myös nimenomaan *kertova* fiktio, eli romaanin kohdalla tämän ulkopuolelle rajautuvat monet modernistiset kokeilevat teokset (kuten Robbe-Grillet, *nouveau roman*) ja toisaalta elokuvan osalta *avantgarde* rajautuu käsittelyn ulkopuolelle. Tutkimuskohteeni edustavat lähinnä valtavirtaelokuvia ja populaarikirjallisuutta; näiden termien ei ole tarkoitus arvottaa

populaarikirjallisuutta; näiden termien ei ole tarkoitus arvottaa tutkimuskohteitani mitenkään negatiivisessa merkityksessä. Esimerkiksi *Godfather*-romaanin ja -elokuva edustavat merkittävää vaihetta muun muassa elokuvan ja kirjallisuuden melodraaman kehityksessä. Toisaalta populaarin linjan valitseminen tutkimuskohteiden osalta on tämän työn kannalta mielekästä; *samastuminen* ja *sympatian* kokeminen liittyvät erityisesti valtavirtaelokuvaan ja populaarikirjallisuuteen. Populaarikirjallisuudella ja valtavirtaelokuvalla viitataan lähinnä kirjallisuuden ja elokuvan klassisiin kerrontatyyliin. Populaarikirjallisuudessa ja valtavirtaelokuvassa itse kerronta harvoin etualaisuutuu, sillä klassisessa kerronnassa kyse on nimenomaan tarinan kertomisesta, yleensä jokseenkin ongelmattomasti. Toisin on avangardessa ja taide-elokuvassa, joissa itse kerronta saattaa kyseenalaistua puhumattakaan henkilöihannoista. Toisaalta on selvää, että *sympatian* strategioita käytetään kirjallisuudessa ja elokuvataiteessa laajemminkin, jopa Raamatussa. Tutkija Meir Sternbergillä on tästä hyvä esimerkki. Kyse on tarinasta Jaakobin tyttärestä Dinahista (1. Moos. 34), joka raiskataan. Teon jälkeen hänen veljensä kostavat raiskauksen joukkomurhalla. Sternbergin mukaan kertojan ei tarvitse kuin antaa ”faktojen puhua”, ja lukijan *sympatian* ovat murhattujen puolella (Sternberg 1987: 445). Raamatussa tilanne on esitetty toisenlaisessa valossa.

Johdantoluvussa olen luonut kontekstia omalle tutkimukselleni ja esitellyt joitakin työni etenemisen kannalta tärkeitä käsitteitä. Tästä eteenpäin teoria etenee analyysin rinnalla. Kussakin analyysiluvussa tarkennan teoreettisia käsitteitä sen mukaan, mikä kunkin kohdetekstin osalta on mielekästä. Tällä tavoin toteutan neoformalistista kohdeherkän lähestymistavan ihannetta. Teoreettinen käsitteistö kehittyi erityisesti toisessa luvussa *Ritari Siniparta* -elokuvan ja *Lolita*-romaanin käsittelyn myötä. Kolmannessa luvussa sovellan aikaisempaa teoreettista käsitteistöä kokonaisvaltaisemmin *Godfather*-romaanin ja *Kummisetä*-elokuvaan.

Työn lukemisen kannalta on syytä tuoda vielä esiin muutama metatekstuaalinen asia. Kuten lukijana olet jo saattanut huomata, oma persoonani nousee hetkittäin vahvasti esiin tekstistä. Tämä on tietoinen ratkaisu, joka sopii aiheeseeni. (Aiheeseeni sopii myös se, että lukija saa minusta positiivisen mielikuvan). Tässä tutkimuksessa keskiössä ovat toisaalta lukijat, toisaalta henkilöihannot ja näiden väliset suhteet. Tällöin tutkimuksellisen passiivin käyttäminen tuntuisi vähintäänkin oudolta. Omaa läheistä suhdettani tämän työn lukijaan luon asettumalla hetkittäin lukijan kanssa samalle

”me”-tasolle. En siis käytä Humbert Humbertin keinoja ja puhuttele Sinua Arvon Lukijaksi, mutta hetkittäin saavun viereesi tarkastelemaan kohdetekstejä. Tarkoituksena ei ole altistaa työtä epäluotettavalle kerronnalle – niin pitkälle en aio retoriikassani mennä. Tutkielman ensisijaisena tehtävänä on olla tutkielma, ei sympatian rakentumisen testi pro gradu-tutkielmassa.

I LÄHEISIÄ YSTÄVIÄ

Lukijoina ja elokuvan katsojina huomiomme kiinnittyy useimmiten henkilöhahmoin. Modernin romaanin (nouveau roman) kohdalla on haluttu julistaa henkilöhahmon kuolemaa muiden muassa Alain Robbe-Grilletin toimesta (Smith 1995, 17). Vaikka fiktiivisissä teksteissä itse henkilöhahmojen ei voidakaan sanoa olevan pääosassa, on henkilöhahmoin keskittyminen mielekästä tietyissä tutkimuskysymyksissä. Tässä tutkimuksessa, jossa näkökulmana on tutkia fiktion kerrontakeinojen vaikuttavuutta vastaanottajaan, ovat henkilöhahmot tärkeässä roolissa. Henkilöhahmot ovat romaaneissa ja elokuvissa toiminnallisia; heidän tekojensa myötä tarina etenee alusta loppuun. Erityisesti valtavirtafiktiossa tapahtumat eletään henkilöhahmojen kautta.

Valtaosa nykyajan elokuva- ja romaanikerronnasta keskittyy henkilöhahmoin. Tarinoissa seurataan päähenkilöiden tekoja ja niiden seurauksia. Mutta miksi tarinaa kuljetetaan eteenpäin henkilöhahmojen avulla? Vastaus voi olla yksinkertainen tai monimutkainen. Yksinkertaisesti haluamme lukijoina ja katsojina kokea tapahtumia vertaistemme, ihmisenkaltaisten henkilöhahmojen kautta. Toisaalta fiktion henkilöhahmot ovat enemmän kuin vain ihmisenkaltaisia, tunnemmehan fiktion henkilöt usein paremmin kuin työ-, tai opiskelutoverimme. Samalla vastaus on monimutkainen kudelma ihmisen biologista ja psyykkistä historiaa sekä kulttuurimme konventioiden vaikutusta.

Tässä luvussa analysoin elokuvaa ja romaania, joissa tarina ei ainoastaan kulje henkilöhahmojen kautta, vaan tarina välittyy tietyn henkilöhahmon näkökulmasta. Keskiössä ovat henkilöhahmot, jotka käyttävät *läheisyyttä* hyväksi sekä fiktion maailmassa henkilöhahmoja että reaali maailmassa lukijoita kohtaan. Luvun pohjana on kysymyksiä, kuten: Miten subjektiivista näkökulmaa muodostuu elokuvassa ja romaanissa, joissa kertojana on tarinan henkilöhahmo? Miten elokuvaan voidaan ylipäätään luoda ensimmäisen persoonan kertoja?

Hurmaava murhaaja – Monsieur Verdoux

Ritari Siniparta -elokuva lukeutuu Charles Chaplinin viimeisiin elokuviin. Tämän elokuvan jälkeen Chaplin ohjasi vielä elokuvat *Limelight* (1952), *A King in New York* (*Kuningas New Yorkissa*, 1957) ja *A Countess from Hong Kong* (*Hong Kongin kreivitär*, 1967). *Ritari Siniparta* -elokuva sen sijaan edelsi yli 70 Chaplinin ohjaamaa elokuvaa. Elokuva ilmestyi vuonna 1947, eikä se saavuttanut merkittävää menestystä aikanaan (McDonald et al. 1965, 214-215). Aikalaisyleisö ei ollut valmis ”murhien komediaan”. Tuolloin kohua herätti muun muassa kohtaus, joka vain hyvin epäsuorasti viittaa naisen (Lydia/Margart Hoffmann) kanssa harrastettuun seksiin ja tämän jälkeen tapahtuvaan naisen murhaan (McDonald et al. 1965, 214-215.) Elokuvan levitys kärsi myös kovasti Chapliniin tuohon aikaan kohdistuneista kommunistisyytöksistä¹⁶.

Tässä luvussa tutkin, miten *Ritari Siniparta* -elokuvassa katsojan huomio kiinnitetään elokuvan nimikkoroolia esittävään Charles Chapliniin. Henkilöhahmo Verdoux saa elokuvassa kirjaimellisesti elämää suuremman roolin. Verdoux’n henkilöhahmon asema elokuvassa saavuttaa jopa romaanikerronnan ensimmäisen persoonan kertojaan verrattavia piirteitä. Osoitan, miten elokuva rakentaa Verdoux’n elokuvan keskiöön erilaisilla tarinallisilla, elokuvateknisillä ja kontekstuaalisilla keinoilla.

Arkipäiväisessä kielenkäytössä saatetaan mainita jonkin elokuvan tai romaanin *juonen* olleen mielenkiintoinen. Kirjallisuuden- ja elokuvatutkimuksen puolella *juoni* viittaa kuitenkin hieman eri asiaan kuin arkikielessä, jossa sanalla tarkoitetaan lähinnä *tarinaa*. Elokuva siis kertoi *tarinan*, joka oli mielenkiintoinen. *Juoni* puolestaan viittaa *tarinan* ilmiasuun, tapaan ja kerrontatekniikkaan, jolla *tarina* on kerrottu.

Tarina/juoni-erottelun juuret ovat venäläisessä formalismissa, jossa termit olivat fabula ja sjuzet¹⁷. Elokuvatutkimuksessa fabula/sjuzet-jaottelua on käyttänyt muiden muassa David Bordwell. Henry Bacon puolestaan käyttää jaottelusta suomennoksia *tarina/juoni*, vaikka hän toteaakin erityisesti ”juonen” olevan riittämätön kuvaamaan

¹⁶ Chaplin erittelee vuoden 1947 ongelmiaan lehdistöä ja virkamiehiä kohtaan omaelämäkerrassaan luvussa 29. Ks. Chaplin (1964: 430-443).

¹⁷ Erit. Boris Tomashevskin artikkeli *Tematiikka*. Ks. Bacon 2000a; 45; Chatman 1978: 20.

Bordwellin tarkoittamaa sjuzet-termiä (Bacon 2000a: 26)¹⁸. Elokuvaa ja romaania tutkinut Seymour Chatman käyttää vastaavanlaisen erottelun tekoon termejä *story* ja *discourse*¹⁹. Termistöä kerrotun tarinan ja sen ilmiasun välille on luonut myös Gérard Genette termeillään *discours*, *histoire* ja *récit* teoksissaan *Discours du récit* (1972) ja *Nouveau discours du récit* (1983).

Pelkistetysti *Ritari Siniparta* -elokuvan *tarina* kertoo herra Verdoux'sta, joka huijaa ja murhaa rikkaita vanhoja naisia taatakseen omalle perheelleen toimeentulon. Verdoux tuomitaan rikoksistaan kuolemaan giljotiinilla. Lyhyt referointi paljastaa heti jotakin *tarina*-termin luonteesta; tarinaa on mahdotonta erottaa tulkinnasta. *Tarinaa* erittelemällä joutuu tekemään valintoja, jotka ovat auttamatta alisteisia elokuvan tulkinnalle. *Juoni* on luonteeltaan teknisempi, jolloin se on vähemmän tekemisissä tulkinnan kanssa. Mutta koska *juonen* erittely on alisteinen *tarinalle*, on *juonenkin* erittely viime kädessä tulkintaan perustuvaa.

Ritari Siniparran *juoni* alkaa kuvalla, jossa näkyy Henri Verdoux'n hautakivi. Kamera liikkuu hitaasti näyttämään hautausmaata laajemminkin; samalla *voice-over*²⁰ kertoo:

[Verdoux] Good evening. As you see, my real name is Henri Verdoux. And for 30 years, I was an honest bank clerk, until the depression of 1930, in which year I found myself unemployed. It was then I became occupied in liquidating members of the opposite sex. It was a strictly business enterprise to support a home and family. And let me assure you, the career of a Bluebeard is by no means profitable. Only a person with an undaunted optimism would embark on such a venture. Unfortunately, I did. What follows is history. (*Ritari Siniparta*)

Edellä olevasta lainauksesta voi päätellä, että kyse ei ole kovin vakavahenkisestä elokuvasta; onhan jo ironista, että kertomuksen kertoo mies, joka on jo kuollut ja hän vieläpä viittaa omaan hautakiveensä ("As you see"). Elokuva alkaa juonellisesti varsinaisten tapahtumien jälkeisestä ajasta. Kertoja pohtii omaa tilannettaan ja arvioi

¹⁸ Bacon mainitsee, että Eisensteinin elokuvan *Lokakuu* "jumalat"-jakson toimiessa täysin teemaattisesti, jumalaan vetoavana ironisointina, ei *juoni* enää kuulosta sopivalta termiltä.

¹⁹ On kuitenkin huomioitava, että Chatmanin käyttämien termien merkitys on laajempi, sillä termit ovat osa Chatmanin kehittämää narratiivin struktuuria, jonka hän esitellyt myös graafisessa muodossa kirjassaan *Story and Discourse* ("Diagram of Narrative Structure"; Chatman 1978: 267).

²⁰ Voice-over = kertojan ääni, jonka ei voi ajatella tulevan diegeettisesti kameran kuvaamasta tilanteesta (ks. esim. Kawin 1992, 556; Prince 1997, 384).

omia tekemisiään ("unfortunately I did"). Lyhyehkön monologisen alkupuheen jälkeen palataan ajassa taaksepäin. Alun monologia pitävä kertoja (Verdoux/Charles Chaplin) ei sellaisenaan enää koskaan elokuvan aikana palaa alun aikatasolle. Genetten termin elokuvan alun tilasta siirrytään tarinaan, joka on *analeptinen* elokuvan alulle (Genette 1972/1980: 40). Elokuvan myöhemmät tapahtumat ovat menneisyyttä suhteessa elokuvan alun hautausmaa-kohtaukseen.

Edellä mainitun lisäksi elokuvassa on ajoittaisia homodiegeettisiä analepsiksia, eli kohtia, joissa jokin tarinan henkilö muistelee menneisyyttään. Tällöin analepsis tapahtuu kuitenkin verbaalisena muistelmana, kamera ei lähde muisteluihin mukaan, vaan pysyy muistelevan henkilön aikatasolla. Elokuva päättyy kohtaukseen, jossa viranomaiset saattavat Verdoux'ta kohti giljotiinia. Giljotiinia ei kohtauksessa varsinaisesti näy, se on vain viitteellinen, kuten muutkin elokuvan väkivaltaan liittyvät tapahtumat. Näin elokuva saa sulkeumansa tarinan lähestyessä ajallisesti elokuvan lähtötilannetta.

Merkittävää *juonessa* on, että Verdoux'n kuoleminen on kerrottu jo ennen kuin tarina pääsee kunnolla vauhtiin. Tämä saa aikaan sen, että katsoja haluaa tietää, miten ja miksi hautakiveen päädytään. Katsojaa ei kiinnosta, mitä tulee tapahtumaan, sillä lopputulos on jokseenkin varmasti²¹ jo tiedettävissä. Toisin sanoen katsojan on mielekkäämpää seurata elokuvan aikana herra Verdoux'n tekemisiä kuin jännittää tarinan lopputulosta. Seuraavassa luvussa perehdyn tarkemmin siihen, miten elokuvassa korostetaan Verdoux'n näkökulmaa elokuvateknisessä mielessä.

Näkökulmaotokset

Jo kertoja-ääni ja nimi hautakivessä saavat katsojan kiinnostumaan juuri tästä henkilöahmosta, mutta Verdoux'n asemaa korostetaan voimakkaasti myös kuvauksessa.

²¹ Tottunut katsoja ymmärtää, että fiktiolla on käytössään moninaiset keinot katsojan ymmärrystä petkuttaakseen. Esimerkiksi elokuvassa *Matrix* (1999) katsojalle esitellään elokuvan tapahtumapaikaksi reaali maailmaa vastaavaa todellisuutta, jossa koko maapallon olemassaolo kyseenalaistetaan myöhemmin elokuvan aikana.

Olen jakanut elokuvan 56 kohtaukseen. Kohtaukset erottaa toisistaan joko siirtymä paikasta toiseen tai selkeä ajallinen hyppäys. Näistä 56 kohtauksesta Verdoux on hyvin keskeisessä roolissa 47:ssä. Tähän lukumäärään en ole laskenut muutamaa juna-kohtausta, jotka viestivät Verdoux'n matkustavan junalla paikasta toiseen. Verdoux'sta ei kuitenkaan näytetä kyseisissä kohtauksissa. Toisaalta olen laskenut lukumäärään mukaan elokuvan avauskohtauksen, jossa Verdoux esiintyy hautakiven ja voice-overin muodossa. Merkittävää on, että niissäkin kohtauksissa, joissa Verdoux itse ei esiinny, hänestä vähintäänkin keskustellaan tai hänen valokuvaansa esitellään ihailien Verdoux'n kykyä saada naiset koukkuun tuon näköisenä. Kaiken lisäksi Verdoux'ta koskevan keskustelun on imartelevaa: elokuvan toisessa kohtauksessa nuori mies viittaa Verdoux'n kykyyn naida nainen kahden viikon seurustelun jälkeen lohkaisemalla: "I wish I had his technique".

Edellisessä luvussa selvitin, kuinka *tarina* kerrotaan Verdoux'n näkökulmasta. Kerrontarakenteellisten ratkaisujen lisäksi Verdoux'n subjektiviteettia korostetaan näkökulmaotoksilla. Suorimmillaan näkökulmaotoksella tarkoitetaan otosta, jossa kameran linssin voidaan kokea vastaavan jonkun tarinamaailman henkilön subjektiivista näkemistä. Kamera toimii tällöin henkilöahmon silmien tapaan. Näkökulmaotos (*point of view shot*, *POV*, tai *subjective shot*²²) vaatii vähintäänkin jonkun sellaisen henkilöahmon esittelyn, jonka silmin voimme kuvitella näkevämme valkokankaalla näkyvät kuvat. Kerronnan siirtyminen elokuvissa yleisestä kolmannen persoonan kerronnasta ensimmäisen asteen kerrontaan välitetään seuraavalla tavalla:

[--] by showing a character reacting to something off screen, then cutting to a view of what the character sees, the subjective view, and then closing the subjective moment with a cut back to the character from a third-person perspective (Prince 1997, 208).

Elokuvatutkija Edward Branigan on teoksessaan *Narrative Comprehension and Film* muistuttanut näkökulmaotosten moninaisesta luonteesta. Bacon lainaa Branigania: "Klassinen yliolanotos on syytä ottaa mukaan tähän kategoriaan, samoin kuin kaikki otokset, joiden konteksti viittaa siihen, että näemme jotakin, johon henkilön huomio on kiinnittynyt" (Bacon 2000a, 198; ks. Branigan 1992: 157-160). *Ritari Siniparta* -elokuvassa Verdoux'n subjektiiviset otokset ovat näkökulmaotoksia hyvin epäsuoras-

²² Ks. näkökulmaotoksesta Prince 1997: 208, Bordwell, Thompson 1990: 178-179, 411; Kavin 1992: 73-74.

ti. Tarkemmin kyse on *kontekstisidonnaisista näkökulmaotoksista*. Tällaisesta on mainnut myös Prince (1997, 209), mutta hän on käyttänyt tässä yhteydessä termiä *implicit first-person narration*. Implisiittisen tai kontekstisidonnaisen näkökulmaotoksen lisäksi on elokuvissa yritetty käyttää myös eksplisiittisempiä keinoja kirjallisuuden ensimmäisen persoonan kertojaa vastaavan tunnelman saavuttamiseksi.

Lady in the Lake, a detective film made in 1946 from a Raymond Chandler novel, is distinguished by the novelty of having the camera take the detective's first-person point of view throughout. Viewers see the detective when he pauses in front of a mirror or examines his reflection in a store window. At other times his hand or an item of his clothing might intrude into the frame (Prince 1997, 209.)

James Monacon mielestä *Lady in the Lake* (*Nainen järvessä*) tarjoaa katsojalle ”lähinnä klaustrofobisen kokemuksen” (Monaco 1981, 82). On siis selvää, että eksplisiittisten näkökulmaotosten käyttö läpi elokuvan on koettu niin häiritseväksi, ettei kuvustapaa juurikaan käytetä – varsinkaan valtavirtaelokuvan puolella.

Palaan kontekstisidonnaisiin näkökulmaotoksiin analysoimalla yhtä kohtausta kuvaruutukaappausten avulla. Käsittlemässäni kohtauksessa herra Verdoux on valmistanut myrkkyyä, jonka ei pitäisi näkyä ruumiinavauksessa. Myrkkyyä testatakseen hän houkuttelee satunnaisen kulkurin (Marilyn Nash) kotiinsa. Myrkkyy on sekoitettu kulkurille tarjotun viinin joukkoon. Verdoux’lla on itsellään viinilasi, jossa myrkkyyä ei ole.

Kuva I.1.



Kuva I.2.



Kuva I.3.



Kuva I.4.



Kuva I.5.



Kuva I.6.



Kuvassa I.1 herra Verdoux kattaa pöytää kulkurille. Verdoux'n kasvot on valaistu kirkkaammin kuin naisen kasvot ja objektiivin tarkkuusalue on terävimmillään Verdoux'n kasvoissa. On siis selvää, että kuvauksen kohteena on Verdoux. Kuvassa I.2. Verdoux'n toiminta etualaistuu entisestään; nainen istuu passiivisesti pöydän ääressä ja Verdoux on saapunut esittelemään pullon avaamista kameralle/katsojalle²³. Pullon avaaminen selkä naista päin on merkittävää myös tarinan kannalta: pullo on jo avattu aikaisemmin ja korkki on huonosti paikoillaan. Tämä pitää salata kulkurilta²⁴, sillä muutoin tämä saattaisi epäillä Verdoux'n vieraanvaraisuutta ja hänen nuhteettomia tarkoituksiaan.

²³ Koska elokuvan diegeettisten henkilöhahmojen katsominen kameraa kohti on hyvin poikkeuksellista, etualaistuu Verdoux'n toiminta. Tämä johtaa siihen, että katsoja ei välttämättä enää tunnekaan seuraavansa viattomana sivusta elokuvan tapahtumia. Tirkistelyn lumo katoaa, ja katsoja paljastaa olemassaolonsa Verdoux'lle.

²⁴ Elokuva eroaa asioiden ja tavaroiden piilottamisesta teatterista ja kirjallisuudesta. Elokuvassa kuvakulmilla voidaan piilottaa tiettyjä asioita toisilta samassa tilassa olevilta henkilö- hahmoilta, kun teatterissa vastaavanlainen on vaikeampaa katsojien nähdessä näyttämön tapahtumat monesta eri suunnasta. Elokuvassa voidaan operoida kameran asettelulla ja objektiivin tarkkuusalueella säätämällä.

Kuvassa I.3. Verdoux on jälleen toimiva osapuoli kaataessaan viiniä lasiin. Kuvassa I.4. Verdoux vilkaisee kameraa kohti. Näin Verdoux tuo katsojan mukaan tilanteeseen ja nimenomaan hänen näkökulmansa kautta. Katsoja tietää Verdoux'n yrittävän naisen myrkytystä, jolloin katsoja on suhteutettu tiedoiltaan Verdoux'hon. Katsoja ja Verdoux tietävät tuossa tilanteessa yhtä paljon. Toki katsoja tietää tai luulee tietävänsä, että Verdoux tulee kuolemaan. Tässä kohtauksessa en kuitenkaan usko tiedon olevan kovin etualaistunut. Kuvat I.5. ja I.6. ovat myös hyvä esimerkki näkökulmaotoksesta. Verdoux katsoo naisen punaviinilasia (kuva I.5.) naisen jäädessä kuva-alan oikeaan reunaan epätarkkana. Naisen katseen suuntaa on vaikea arvioida. Kuva I.5.:n jälkeen tulee vastakuva (kuva I.6.), jossa näemme, mitä Verdoux tarkemmin seuraa. Verdoux seuraa tarkasti (otto kestää kauan), kuinka nainen ottaa punaviinilasin käteensä.

Kuva I.7. ²⁵



Koska Verdoux on kuvissa toimivana osapuolena, juuri hän kiinnostaa katsojaa. Eri-tyisen tärkeään rooliin nousevat katselinjat ja kuva–vastakuva-otokset. Edellä kuvatujen kaltaiset otokset ovat tyypillisiä koko elokuvalle. Verdoux suuntaa katseensa kohti kameraa useasti elokuvan aikana. Tällaisilla otoksilla on kaksi selkeää funktiota: ensinnäkin katsojalle halutaan korostaa Verdoux'n näkökulmaa, ja toisaalta otoksilla on komediallinen tarkoitus; kun Verdoux'n kiinni saanut poliisi kuolee samaansa myrkkyyyn (kuva I.7.), näyttää Verdoux'n katse kameraa kohti omahyväiseltä virmistykseltä, joka kokoaa aikaisemmat tapahtumat yhteen. Poliisi tuli juoneeksi Ver-

²⁵ Viivat oikeanpuoleisessa kuvassa kuvaavat suurin piirtein piirrettyä kultaisen leikkauksen linjoja. Kultainen leikkaus perustuu fibonacci-sarjaan. Kultaisen leikkauksen leikkauspisteet ovat kohdassa, joka on noin 0,618 kuva-alan (1,0) reunasta.

doux'n pidätyksen yhteydessä myrkytettyä viiniä, jota Verdoux oli kaatanut omaan lasiinsa itsemurhamielessä. Kulkurin myrkyttämistesti vaihtui epätoivoiseksi itsemurhayritykseksi ja lopulta myrkytetty viini koituu Verdoux'ta pidättämään tulleen poliisin kohtaloksi.

Tein jo aiemmin huomioita, kuinka Verdoux'n henkilöahmo on otoksissa etualaistettu liikkeen, valaistuksen ja kuvan tarkennuspisteiden perusteella. Myös Verdoux'n asema kuva-alassa on merkityksellinen. Kuvissa I.1.-I.6. Verdoux'n valkoiset kasvot nousevat selvästi esiin tummasta taustasta. On huomioitava, että Verdoux on useissa kuvissa aivan kuva-alan keskellä (kuva I.5.) ja että muissakaan kuvissa Verdoux ei esiinny kovin sivussa (kuvat I.3. ja I.4.). Kuvassa I.7. Verdoux'n kasvot sijaitsevat hyvin tarkasti kultaisessa leikkauksessa. Kultaisen leikkauksen pisteessä sijaitseva kohde esiintyy erityisen esteettisenä. Samaisessa kuvassa Verdoux on myös selkeästi poliisia pidempi. Pirteä Verdoux näyttäytyy jopa huvittavana; kontrasti kokoon lyyhistyneeseen poliisiin on ilmeinen. Kuvassa I.8. puolestaan Verdoux'lle annetaan jo jumalallisia temaattisia merkityksiä; tehokkuus johtuu kuvan erityisen symbolistisesta sommittelusta. Kuvassa I.8. kultainen leikkaus osuu Verdoux'n pään ja sen varjokuvan väliin. Tulkinnat jumalallisuudesta ja kaksinaamaisesta huijarista ovat mahdollisia. Päivä on omaa perhettä varten, mutta nyt on varjojen aika. Uhri odottaa makuuhuoneessa.

Kuva I.9. tuo huvittavasti esille Verdoux'n keskeisyyden, kun hän katsoo itseään peilistä. Kuva I.10. on elokuvan alusta, kohtauksesta numero 3, jossa murhaaja hoitaa puutarhaa. Kuvat I.11. - I.13. tuovat esille mielenkiintoisen näkökulmaan liittyvän asian; Verdoux kävelee ovelle ja tirkistelee avaimenreiästä, kuka oven takana on (kuva I.11.). Katsojaa ei kuitenkaan pidetä jännityksessä, vaan seuraavaksi leikataan kuvaan, jossa katsojalle paljastuu kyseessä olevan postimies. Kameran asemoinnin motiivina on ennen kaikkea näyttää, miten Verdoux avaa oven (kuva I.12.), yllättyy ja ottaa jälleen haltuun estradinsa asettautumalla keskelle kuvaa (kuva I.13.). Vastaavanlaiset kamerakulmat toistuvat myöhemmin, kun oven takana ovat kiinteistövälittäjä sekä madame Grosnay, jonka kanssa Verdoux on myöhemmin elokuvan loppupuolella menossa naimisiin.

Kuva I.8.



Kuva I.9.



Kuva I.10.



Kuva I.11.



Kuva I.12.



Kuva I.13.



Bordwell ja Thompson toteavat kirjassaan *Film Art*:

[a]cross an entire film the repetitions of certain framings may associate themselves with a character or situation. That is, framings may become motifs unifying the film. (Bordwell & Thompson 1990, 178-179)

Bordwell ja Thomson käyttävät esimerkkeinä elokuvia *The Maltese Falcon* (*Maltan haukka*, 1941) ja *La Passion de Jeanne d'Arc* (*Jeanne D'Arcin kärsimys*, 1928). Ensimmäisessä korostetaan henkilöahmo Casper Gutmanin groteskia lihavuutta alakulmaotoksilla (low angle shot). Läpi elokuvan näytettävillä erikoislähikuvilla Jeanne d'Arcista muodostuu elokuvan myötä motiivi. Aina motiivien ei tarvitse kuitenkaan olla motivoituja, vaan niistä voi muodostua yksinkertaisesti vain elokuvan tai ohjaajan tyyli, *pattern*, kuten Bordwell on todennut (Bordwell 1985: 53; ks. 50).

Ritari Siniparta -elokuvassa Verdoux'n keskeisyys ja toiminnallisuus lähes jokaisessa otoksessa muodostaa motiivin. Uskon tällä motiivilla olevan selkeä merkitys, eli kyseessä ei ole ainoastaan *pattern*²⁶. Ylipäänsä koko Bordwellin käsite on mielestäni outo: onko toistuvat tyylilliset piirteet todella jätettävä tulkinnan ulkopuolelle? – mielestäni ei. Joka tapauksessa Verdoux'n korostettu keskeisyys elokuvan kuvarajauksissa synnyttää tunnelmaa subjektiviteetista, tässä yhteydessä tuolla toistuvalla *patternilla* on siis selvä funktio tulkinnan kannalta.

Tässä vaiheessa on syytä luoda silmäyksiä Verdoux'n *synteettisiin*, *mimeettisiin* ja *temaattisiin* piirteisiin. Jako synteettiseen, mimeettiseen ja temaattiseen tulee kerroman tutkijalta James Phelanilta, joka on kirjassaan *Reading People, Reading Plots* (1989) tutkinut henkilöahmojen kehittymistä, eli progressiota.

Synteettiseksi henkilöahmon piirteiksi Phelan ymmärtää henkilöahmojen keinotekoiset piirteet. Jokainen henkilöahmo, kuten Hamlet ja Huck(leberry) Finn, ovat pohjimmiltaan keinotekoisia, vaikkakin ne saavat mimeettisiä merkityksiä, eli muuttuvat kokonaisiksi persooniksi. Temaattisella tasolla nämä personalisoituneet henkilö(hahmo)t saavat syvempiä merkityksiä (Phelan 1989: 2-3, ks. 1996: 29, 2005:12-

²⁶ Termin *pattern* voisi suomentaa *kuvioksi* tai *rytmitykseksi*, mutta kumpikaan ei tunnu sopivan yksinään tähän asiayhteyteen. Termin *pattern* idea löytyy *kuvion* ja *rytmityksen* välimaastosta.

13). Henkilöhahmosta saattaa tulla vaikkapa vapauden tai pahuuden symboli; esimerkiksi Orwellin romaanissa *Vuonna 1984* päähenkilö Winston saa voimakkaita temaat-tisia merkityksiä romaanin lopussa – Winston ilmentää Ison Veljen vallan syvyyttä ja sen kammottavuutta.

James Phelan on kehittänyt henkilöhahmon synteettisen, mimeettisen ja temaat-tisen komponenttien jaon kirjallisuuden henkilöhahmojen tutkimista varten. Käsitteet sopi-vat myös elokuvan tutkimiseen.²⁷ *Synteettisiksi* ominaisuuksiksi katson elokuvissa niiden rakenteellisen tason eli muiden muassa henkilöhahmon hiusten värin, meikka-uksen ja elokuvan tekniskerronnalliset keinot, joita käytetään rakennettaessa henkilö-hahmoa. Erityisen *mimeettisissä* henkilöhahmoissa niiden keinotekoisuus on häivytet-ty lähes näkymättömiin. Tämä on tyypillistä erityisesti Hollywoodin valtavirtaeloku-vissa. *Temaattiset* henkilöhahmot, kuten mimeettisetkin, vastaavat hyvin suoraan kir-jallisuuden vastineitaan. Suurin ero elokuvan ja romaanin välillä on synteettisissä ominaisuuksissa, jotka ovat monelta osin erilaiset, mutta kuitenkin samankaltaiset – kyse on vain eri mediumien erilaisista kerrontateknisistä keinoista, kuva versus sana.

Nyt on syytä tarkastella, kuinka synteettinen, mimeettinen tai temaat-tinen henkilö-hahmo Verdoux’sta luodaan. Kuten kuvassa I.7. näkyy, Verdoux on pukeutunut vaa-leahkoon pukuun. Hänellä on hattu, viehe ja rusetti. Verdoux’n ulkonäköä eivät do-minoi arvet naamassa tai silmälappu, jotka olisivat kliseisiä pahan henkilön esittämi-sen tapoja. Verdoux vaikuttaa fiksun charmantilta, aivan kuten *Kummisetä*-elokuvan Michael Corleone, mitä käsittelen luvussa II. Verdoux’n kävelytyyli on ryhdikäs. Ryhti on kunnossa myös hänen istuessaan. On selvää, että eri katsojat muodostavat erilaisia mimeettisiä tulkintoja Verdoux’sta, mutta seuraava tulkinta voisi olla mah-dollinen, jopa todennäköinen.

- charmantti herrasmies
- ei pukeudu rikkaan pröystäilevästi kokonaan tummaan pukuun
- hänen pukunsa on tyylikäs, mutta rento

²⁷ Phelanin keväällä 2005 tavatessani minulla oli mahdollisuus haastatella Phelania hänen ke-hittämiensä termien käytöstä elokuvatutkimuksen puolella. Hän piti ajatusta täysin mahdolli-sena ja jopa mielenkiintoisena. Termit tuntuvat sopivan elokuvatutkimukseen siinä missä ne sopivat kirjallisuudenkin tutkimiseen. Tärkeää on kuitenkin tarkentaa tapauskohtaisesti, mitä kyseisillä termeillä muissa mediu-meissa tarkoitetaan.

- viehe takin kauluksessa kuuluu asiaan, Verdoux’sta välittyy naistenmiehen olemus
- Verdoux’n puhetyyli sopii henkilöahmolle, hän vastaa naisille usein: ”Yes, my dear”
- Verdoux on kohtelias tapaamiaan ihmisiä kohtaan ja erityisesti naisia kohtaan hänen puhetyylinsä on jopa runollista:

[Lydia] Well, what do you want?

[Verdoux] Nothing, my dear.

[Lydia] That’s unusual.

[Verdoux] I thought you may be little pleased to see me.

[Lydia] Is that all? I only see you when you want something.

[Verdoux] I refuse to quarrel with you, it’s too ugly.

[Verdoux] Life can so easily degenerate into something sordid and vulgar. Let us try to keep it beautiful and dignified. We are not young anymore.

[Verdoux] In the sunset of our lives we need companionship, love, tenderness.

[Verdoux] Most of all we need each other. Ah, Lydia.

[Verdoux] We’ve had such beautiful, inspiring moments together... and we can have many more. (*Ritari Siniparta*)

Katkelmasta käy ilmi myös tilanteen ironinen koomisuus. Viimeisessä lainauksessa Verdoux lupaa kauniita ja inspiroivia yhdessäolon hetkiä myös tulevaisuudessa. Katsoja tietää Verdoux’lla olevan pahat teot mielessä. Tilanteen ironiaan kuuluu se, että Lydia todellakin saa ”kumppanuutta, rakkautta ja hellyyttä” elämänsä ehtoopuolella. Lydia ei vain arvaakaan, kuinka lähellä auringon laskeutuminen horisonttiin on. Katsojalla ja Verdoux’lla puolestaan on yhteinen tunne siitä, että Lydialle ei käy kovin hyvin.

Elokuvan, ja erityisesti Charles Chaplinin ollessa kyseessä, on syytä huomioida myös näyttelijä-ohjaaja-käsikirjoittajan tähtikuva. Chaplinhan nousi maailmanmaineeseen 1910-1930-lukujen mykkäelokuvien ansiosta²⁸. Parhaiten Chaplin muistetaan hänen luomastaan kulkurin hahmosta. Kulkuri vetosi erityisesti ajan amerikkalaiseen maahanmuuttajayleisöön; olihan kulkuri myös maahanmuuttaja. Chaplinin kulkurihahmo joutui monenlaiseen pinteeseen ja kohtasi matkallaan monia kolhuja, mutta sympaattisen ja harmittoman kulkurin kävi aina lopulta hyvin. Chaplin nousi näyttelijätähteyden myötä käsikirjoittajaksi, ohjaajaksi ja tuottajaksi; Chaplin jopa perusti kollegojensa kanssa United Artists -tuotantoyhtiön.

²⁸ Ks. Robinson 1985; McDonald et al. 1965.

Koska *Ritari Siniparta* sijoittuu Chaplinin tuotannon loppupäähän, on myös elokuvan aikalaisyleisö tuntenut parhaiten Chaplinin kulkurin. Herra Verdoux muistuttaa kulkuria vain etäisesti: viikset ovat erilaiset, kulkurin keppi puuttuu, hattu ja puku ovat erilaiset, kulkurin slapstick-huumori on poissa. Tästä huolimatta kulkurihahmon ehdoton sympaattisuus ei voi olla vaikuttamatta Verdoux'n tulkintaan²⁹. Aivan elokuvan lopussa onkin viittaus Chaplinin suosittuun elokuvaan *Nyky aika* (*Modern Times*, 1936). *Nykyajan* lopussa kulkuri ja tämän tyttöystävä kävelevät kohti auringonlaskua. Vastaavanlainen kohta on *Ritari Siniparran* lopussa, jossa kohti giljotiinia kuljetettava Verdoux tekee kulkurimaisen selän nykäyksen³⁰. Tähtikuvan vuoksi Verdoux'n hahmon hyvyttä ei tarvitsisi kulkuri-diskurssin tuntijalle elokuvassa juurikaan selittää. Verdoux'n hahmosta saattaisi olla jopa aika vaikeata muodostaa totaalisen pahaa henkilöahmoa, varsinkin kun Verdoux puolustaa jopa perheensä kissaa poikansa kovaotteiselta käsittelyltä:

[Verdoux] Peter, don't pull the cat's tail. *You have a cruel streak. I don't know where you get it?*

[Peter] I'm only playing with him. He likes it.

[Verdoux] He doesn't. You play too rough. *Remember, violence begets violence* (*Ritari Siniparta*: kursivoinnit minun.)

Yllä oleva lainaus on toinen hyvä esimerkki Lydia-kohtauksen ohella elokuvan käyttämästä ironiasta. Verdoux'n toruessa poikaansa Peteriä tämän liian kovakätisestä kissan käsittelystä, Verdoux puhuttelee katsojaa yhteisen huumoriyhteyden välityksellä. Tilanteen ironinen koomisuus syntyy vain, mikäli katsojan ja Verdoux'n välillä on erityinen yhteys. Verdoux lukeutuu ironisessa komiikassaan ”meihin”, tarinan muut henkilöt ovat ”muita”.

²⁹ Verdoux'n murhaavan henkilöahmon ja sympaattisen kulkurihahmon muistavan yleisön odotuksista tuli epätoivottava. Nykykatsojalle suhtautuminen kulkurihahmoon, herra Chapliniin ja Verdoux'hin on varmasti etäisempi. Lienee kuitenkin selvää, että nykykatsojakin odottaa löytävänsä Chaplinin elokuvasta kulkurihahmon.

³⁰ André Bazinin huomion pohjalta Peter von Bagh kirjoittaa: ”[p]äähenkilö [Verdoux] kävelee kohti giljotiinia ja pieni selän nykäys, lähes huomaamaton ele, muistuttaa äkkiä hänen ’menneisyydestään’. Siinä astelee pikkukulkuri – vuosisadan rakastetuin henkilö, ’nykyajan viimeinen yleismaailmallinen ihminen’. ’Hyvästä’ vain on jotenkin tullut ’paha’ ” (Bagh 1997: 203; ks. Bazin 1971: 109.) Kuvat *Nyky aika*-elokuvan ja *Monsieur Verdoux*-elokuvan lopuista ovat tämän luvun lopussa.

Herra Verdoux’sta muodostuu mimeettisesti mukavan tuntuinen henkilöahmo, vaate-
tus ja muut ulkonäköseikat eivät implikoi pahuutta ja Chaplinin tähtikuva lisää enti-
sestään Verdoux’n sympaattista olemusta. Merkittävää on myös, että elokuvassa ei
varsinaisesti näytetä murhia, ne tulevat esille implisiittisesti.

Herra Verdoux’sta muodostuu mimeettinen henkilöahmo, selkeä persoona, jonka te-
kemisiä ja ajatuksia elokuvan katsoja saa seurata. Verdoux’n subjektiivinen näkökul-
ma ei korostu elokuvassa henkilöahmon kautta, sillä henkilöahmon muodostaminen
elokuvateknisillä keinoilla on tehty melko näkymättömäksi. Yksi puoli Verdoux’ssa
on kuitenkin tulkittavissa synteettiseksi; Verdoux vaihtaa vaateustaan ja tyyliään
riippuen siitä, ketä naista hän milloinkin huijaa. Toisaalta Verdoux on huijari, joten
edellinen synteettinen huomio korostaa sekin katsojan kannalta enemmänkin Ver-
doux’n mimeettisiä ulottuvuuksia. Oman huomioni kiinnittyminen Verdoux’n vaate-
tuksen synteettisyyteen saattaa johtua subjektiivisista tekijöistä tai huonosta elokuva-
lisesta toteutuksesta. Elokuvien ja taiteen tulkinnassa ylipäättänsä on aina vaarana ta-
hattomien konnotaatioiden syntyminen subjektiivisten tai kulttuurillisten skeemojen
vuoksi. Subjektiivisimmillaan saattaa elokuvan katsomista häiritä, kun päähenkilö
muistuttaa uskomattoman suuresti oman ystävän ulkonäköä. Kulttuurilliset erot voivat
tulla esille monin tavoin. Esimerkiksi Kanadassa voidaan käyttää Sibeliuksen Finlan-
dia-hymniä hautajaisten yhteydessä.

Kuten olen aiemmin esittänyt, luodaan *Ritari Siniparta* -elokuvaan voimakkaasti Ver-
doux’n näkökulmaa. Verdoux’sta itsestään puolestaan muodostuu hyvin sympaattinen
mimeettinen henkilöahmo. Mimeettisen tason lisäksi Verdoux saa voimakkaita te-
maattisia merkityksiä, jotka entisestään tukevat hahmon sympaattisuutta. Temaattiset
merkitykset nousevat erityisen terävinä esille Verdoux’n oikeussalissa pitämässä pu-
heessa. Puhetilanteessa on nähtävissä synteettisyyttä, joka korostaa ja painottaa enti-
sestään kohtausten temaattista viestiä. Käsittelen oikeussalin kohtausta vielä edempä-
nä.

Verdoux elättää *liiketoimillaan*³¹ perhettään, mikä on vähintäänkin kunnioitettavaa, onhan hänen vaimonsa invalidi. Perheen elättämisen taustalla on lama, jonka vuoksi Verdoux on saanut potkut pankista toimittuaan siellä 30 vuotta pankkivirkailijana. Tätä kautta Verdoux'n esitetään ikään kuin pakon sanelemana ajautuneen uuteen ammattiin – murhiin ja huijauksiin. Hänestä kasvaa lamasta *selviytyvä* ja perheestään hädän hetkellä *huolehtiva isä*, joka *joutuu* ammattinsa vuoksi elämään *useaa eri elämää*³².

Verdoux joutuu elämään piilotettua elämää. Hän ei voi kertoa toimistaan kenellekään muulle paitsi elokuvan katsojalle katsomalla silloin tällöin kameraa kohti. Katsoja voi nähdä Verdoux'ssa kärsivän miehen, joka tekee tilanteessaan väärin, mutta oikeista syistä. On temaattisessa mielessä merkittävää, että Verdoux ei murhien yhteydessä vaikuta tuntevan suurta mielihyvää tekemisistään. Verdoux joutuu itse asiassa aina esittämään jotakin, ja välillä hänen roolinsa menevät jopa sekaisin. Tässä mielessä hänen voi tulkita kärsivän ainaisesta esittämisestään. Hän ei koskaan saa olla oma itsensä: kotona hän ei voi kertoa ”työnsä” luonteesta, eikä hän toisaalta voi työssään kertoa kotielämästään.

Vapaata epäsuoraa näyttelemistä

Ritari Siniparta -elokuvassa kameran tallentaman kuvan voi vain harvoin ajatella herera Verdoux'n silmillä nähdyksi, siis klassiseksi näkökulmaotokseksi. Verdoux'n näkökulma tuntuu kuitenkin välittyvän lähes joka kohtauksesta läpi koko elokuvan. Näkökulmaotoksen käsite näyttää vaativan yksittäisten teknisten kuvauskeinojen lisäksi kontekstia.

Elokuvassa luodaan koko elokuvan ajaksi konteksti, joka mahdollistaa kohtausten ymmärtämisen näkökulmaotoksina. Verdoux'lla on elokuvassa henkilöistä korkein kertojavalta – hänhän tietää jopa kuolleensa. Tämän tyyppinen näkökulman tunteen

³¹ Verdoux'n näkökulma saa aikaan sen, että objektiivisesti pahat tapahtumat (murhat) saavat subjektiivisempiakin merkityksiä (invalidivaimon elättäminen). Objektiivinen ei korvaudu subjektiivisellä merkityksellä, mutta subjektiivinen puoli on tulkinnassa selkeästi vahvempi. Ks. myös kappaleen muut kursivoidut sanat.

³² Kaksoiselämä ei tässä tapauksessa riitä, sillä Verdoux esittää neljää roolia: Henri Verdoux, Varnay, Bonheur ja Floray.

luominen tuntuu liittyvän läheisesti kirjallisuuden keinoihin. Brian McFarlane on kirjassaan *Novel to Film* tutkinut romaanien filmatisointia ja adaptaatiota ylipäänsä. Hänen mukaansa elokuvissa on helppo tehdä hetkellisiä näkökulman vaihdoksia näkökulmaotoksilla. Kirjallisuudella puolestaan on McFarlanen mukaan erityinen kyky tuottaa jatkuvaa psykologista näkökulmaa tarinaan (McFarlane 1996: 16.)

Romaania muistuttavin kerrontakeinoin *Ritari Siniparta* -elokuvaan muodostuu koko elokuvan ajan jatkuva vahva näkökulma. Verdoux'n mieli tuntuu sekoittuvan kerronnan mieleen. Verdoux tekee tuon katselemalla ajoittain kameraa kohti ja muodostaen näin itsestään ensimmäisen persoonan kertojaa vastaavan toimijan. Tässä on merkittävää se, että Meir Sternbergin (ks. Bacon 2000a: 38) termein elokuvan *itsetietoisuus* kasvaa. Voice-over ja Verdoux'n katset kameraa kohti korostavat elokuvan kerronnallista rakennetta. Katsoja tietää katsovansa elokuvaa, mutta myös elokuvan päähenkilö Verdoux tuntuu olevan juonessa mukana paljastaen elokuvan keinotekoisuuden, siis elokuvan synteettisyyden.

Sternbergin mukaan kerrontaa ”pitäisi arvioida kolmen kriteerin perusteella: 1) *itsetietoisuus* 2) *tietävyys* 3) *kommunikoivuus*” (Bacon 2000a, 38; kursivointi minun; ks. Bordwell 1985: 57-58)³³. Elokuvakerronnassa onkin mielekkäämpää tarkastella kerronnan tyyliä suhteessa Sternbergin kriteereihin kuin tutkia kertojarakenteita kirjallisuuden genetteläisten kertojatasojen mukaan³⁴. Verdoux'n henkilöahmo luo *Ritari Siniparta* -elokuvaan selkeästi itsetietoisuutta, mutta *tietävyys* on myös tärkeää. Katsoja *tietää* yhtä paljon (tai vähän) kuin Verdoux. Kertojahenkilöahmon *itsetietoisuus* omasta kuolemastaan muodostaa huumoria, mikä entisestään lisää elokuvan *itsetietoisuutta*. Huumori on Verdoux'n keino kosiskella katsojia hänen ystävikseen.

³³ Mary Elizabeth Preston on käyttänyt väitöskirjassaan *Homodiegetic Narration* (ks. Preston 1997) termejä *authorial disposition* ja *self-consciousness*, jotka vastaavat Sternbergin *tietävyyttä* ja *itsetietoisuutta* (ks. Phelan 2005: 103-104; ks. Sternberg 1978)

³⁴ Elokuvakerronnasta on irrotettavissa yksittäisiä kertojia – kuten Verdoux – mutta elokuvan kerronta on useasti huomattavasti monimutkaisempaa. Elokuvan tietynlaiseksi kertojaksi voi ajatella myös kameran, mutta toisaalta esimerkiksi puvustus saattaa osaltaan luoda oman kerrontaansa. En halua ajatella romaanikerronnankaan rajoittuvan ensimmäisen tai kolmannen persoonan kerrontaan. Viime kädessä romaaninkin kerronta koostuu käytetystä kielestä, yksittäisistä sanavalinnoista, käytetyistä kielikuvista, fontista, kirjan kansikuvasta ja muista vastaavista visuaalisesti havaittavista tekijöistä.

Kuvarajaukset ja leikkaukset varmistavat sen, että katsoja ei näe murhien todellista raakuutta. Elokuvasa *kommunikoivuus* on puutteellista ja katsoja on suhteutettu tiedoiltaan pääosin, muutamaa poliisilaitoksen kohtausta lukuun ottamatta, Verdoux'n tietoon. Näin Verdoux'n näkökulma tuntuu olevan ainoa linkki tarinamaailmaan. Tämä kerrontarakente johtaa siihen, että murhat tulevat epäluotettavan kerronnan vuoksi vain implisiittisesti esille: Verdoux haluaa kertoa asioista omasta näkökulmastaan, hän tuntuu jopa perustelevan moraalista oikeutustaan itselleen; hän ei pysty myöntämään omaa syyllisyyttään murhiin. Verdoux'n *itsetietoisuus* tarjoaa *esteettisen kontrollin* (aesthetic control; ks. Phelan 2005, 104) hänen kertomaansa tarinaan. Tämä kontrolli tarkoittaa sitä, että Verdoux'lla on (lähes) sisäistekijän valta elokuvaan. Verdoux'n hypätessä henkilöahmosta tarinan kertojaksi ja vieläpä elokuvan tyylikeinoihin vaikuttavaksi elokuvan (sisäis)tekijäksi, tuntuu elokuva olevan Verdoux'n *vapaa epäsuoaraa esitystä*.

Kirjallisuustieteessä käytetään käsitettä *vapaa epäsuoara esitys*, kun kertojan (yleisemmin: kerronnan) ja henkilöahmon tajunnat tuntuvat sekoittuvan keskenään. Kolmannen persoonan kertoja voi esittää henkilöahmon ajattelua 1) *suoraan*, 2) *epäsuoraan* tai 3) *vapaasti epäsuorasti*.³⁵ Dorrit Cohnin teoksen *Fiktion mieli* suomenne-tussa laitoksessa sanastossa on vapaan epäsuoran esityksen luonnetta kuvattu osuvasti 1. ja 3. persoonan kerronnan osalta:

Minäkerronnassa se [vapaa epäsuoara kerronta/esitys] saattaa tuoda yhteen kertovan ja kokevan minän. Kolmannen persoonan vapaassa epäsuorassa kerronnassa voi säilyä merkkejä henkilöahmon puhettavasta (sit. Cohn 1999/2006: 269.)

Edellä mainitut Cohnin puhekategorioidet eivät kaikki ole mielekkäästi sovitettavissa elokuvakerrontaan.³⁶ Dorrit Cohnilla vapaa epäsuoaraa esitystä vastaa termi *narrated monologue*.

³⁵ Suora esitys kirjallisuudessa voisi olla: Matti ajatteli: ”Olen tyytyväinen”. Epäsuorassa esityksessä kertoja kertoo asian Matin puolesta: ”Matti ajatteli olevansa tyytyväinen”. Vapaassa epäsuorassa esityksessä kertojan ja Matin tajunnat sekoittuvat: ”Matti pohdiskeli asiaa. Onpas tyytyväinen olo!” (ks. Cohn 1978: 11-14; McHale 1978: 250-252; Mäkelä 2005: 14-15.)

³⁶ Elokuvan kerronta tuntuu noudattavan lähinnä epäsuoran esityksen piirteitä. Toisaalta suoraa esitystä voisi olla kaikki elokuvan dialogit. Kovin suoraan puhekategorioiden vastineita ei kuitenkaan ole syytä elokuvasta etsiä, sillä itse kertoisuus on elokuvassa kovin problemaattinen. Kertojaksi on ehdotettu *kamerasilmää*, joka kuuluisi ohjaajalle tai jollekin konkreettiselle henkilölle (mimesis-teoriat). Toisaalla elokuvan kertoja on nähty *näkymättömäksi tarkkailijaksi* (diegesis-teoriat). David Bordwell on nähnyt elokuvan kertoisuuden melko merkitykset-

[--] like psycho-narration [epäsuora esitys] it maintains the third-person reference and the tense of narration, but like the quoted monologue [suora esitys] it reproduces verbatim the character's own mental language (Cohn 1978: 14.)

Vapaa epäsuora esitys on ollut kiistelty termi aina viime vuosisadan alusta lähtien, jolloin vapaa epäsuoran esityksen/kerronnan (*style indirect libre, erlebte Rede, free indirect discourse, FID*) olemassaolo huomattiin. Cohnin huomion mukaan ensimmäisinä vapaaseen epäsuoraan esitystapaan kiinnittivät huomiota lingvistit, mutta pian Saksan ja Ranskan filologisen tutkimusperinteen myötä esitystavasta kiinnostuivat myös kirjallisuusoppineet, kuten Leo Spitzer, Oskar Walzel, ja Albert Thibaudet (Cohn 1978: 107). Maria Mäkelä on jakanut vapaasta epäsuorasta esityksestä käytyjä narratologisia kiistoja viiteen kategoriaan: 1) *formaalinen toteutuminen*, 2) *suhde kerronnan hierarkiaan*, 3) *suhde havainnon esittämiseen ja fokalisaatioon*, 4) *temaattiset implikaatiot* ja 5) *aktualisoituminen lukemisprosessissa* (Mäkelä 2005: 17-21). Teoreettisten kiistojen kirjo ja monimuotoisuus ovat omiaan synnyttämään Mäkelällä kysymyksen: ”[j]os yhdestä kerronnallisesta moodista ei saavuteta yksimielisyyttä, eikö sen soveltamisesta voisi luopua kokonaan?” (Mäkelä 2005: 22). Mäkelän huomautusta voi pitää turhan fataalina näkemyksenä, ja hän lieventääkin kysymystään Pekka Tammen tarjoamalla optimismilla (ks. Tammi 2003: 51-52).

Vapaa epäsuora esitys ei ole yksiselitteinen ja kiistaton lingvistinen puhekatgoria. Tästä huolimatta termiä voidaan käyttää erittelemään fiktiivisessä tekstissä³⁷ kohtia, joissa kerronnan ja henkilöhahmon tajunta sekoittuvat. *Ritari Sinipartaan* kohdistetuna vapaa epäsuora esitys herättää mielenkiintoisia kysymyksiä: onko elokuva va-

tömäksi: “[--] narration is better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story.” Bordwellin mukaan elokuva ei tarvitse aina *lähettäjä*ä, vaan elokuvan kerronta voi ottaa aika ajoin enemmän tai vähemmän kommunikoivan roolin (Bordwell 1985: 62). Toisaalta myöskään kirjallisuuden kertojakäsitykset eivät ole yksiselitteisiä (ks. Tammi 1992: 9-13; 24).

³⁷ Vapaa epäsuora esitys on Cohnin mukaan leimallista erityisesti modernille fiktiolle (Cohn 1978: 107-108; ks. McHale 1978: 282-283). Fiktiiviselle tekstille ominainen esitystapa ei kuitenkaan tarkoita sitä, että vapaata epäsuoraa esitystä ei esiintyisi ei-fiktiössä. Markku Lehtimäki on tutkinut vapaan epäsuoran esityksen luomaa kaksoisperspektiiviä Norman Mailerin ei-fiktiivisessä kirjassa *The Executioner's Song*, 1979 (*Pyövelin laulu*, 1985) (ks. Lehtimäki 2005: 272-280). Oma upottava suo on vielä itse fiktion ja ei-fiktion välinen raja (ks. Cohn 1999/2006).

paata epäsuoraa esittämistä, ja voisiko jopa Chaplinin näyttelijäntyötä kutsua vapaaksi epäsuoraksi näyttelemiseksi?³⁸

Elokuvatutkimuksen puolella Henry Bacon ei vaivaudu *vapaan epäsuoran esityksen* käsitettä juurikaan aukaisemaan. Hän kirjoittaa *vapaasta epäsuorasta esityksestä*, ”jossa ero kertojan ja henkilön näkökulman välillä on alati häilyvä” (Bacon 2000a: 207-208). Tämän jälkeen Bacon kuitenkin lainaa elokuvaohjaaja Pier Paolo Pasolinin mielenkiintoista ajatusta.

Pasolinin mukaan sen [vapaa epäsuora esitys] vastine elokuvassa olisi ”elokuvantekijän up-poutuminen elokuvan henkilön mieleen ja ei vain hänen psykologiaansa vaan myös hänen kielensä omaksuminen” (emt.: 28).

Pasolini on ehdottanut ilmiölle nimeä *vapaa epäsuora näkökulmaotos*. Bacon jatkaa Pasolinin ajatusta:

Sillä [vapaa epäsuora näkökulmaotos] tarkoitettaisiin otoksia, jotka ovat ensinnäkin epämääräisesti jossakin subjektiivisen ja objektiivisen välissä, ja jotka sen kautta edelleen ilmentävät tiettyä maailman havaitsemisen ja maailmassa olemisen tapaa. Tämä ei rajoitu pelkästään otoksiin, sillä elokuvan tyylistä voi kaiken kaikkiaan muodostua metafora tietystä olemisen tavasta suhteessa maailmaan (emt.: 28.)

Ensinnäkin elokuvan kertova rakenne, jossa Verdoux siirtyy kertomaan omaa tarinaansa aikaisempaan aikaan, altistaa koko asetelman vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi. Ilmiö on tuttu Frank McCourtin omaelämäkerrallisesta romaanista *Angela's Ashes* (*Seitsemännen portaan enkeli*, 1996), jossa aikuinen, omaelämäkertaansa kirjoittava Frank siirtyy kertomaan lapsuudestaan silloisen, 7-vuotiaan Frankin näkökulmasta. Verdoux eroaa 7-vuotiaasta Frankista siinä, että Frank ei tiedosta omaa rooliaan teoksessa. Verdoux sen sijaan tietää olevansa kerronnan kohteena ja hän tuntuu ikään kuin hyppäävän *kerrotusta* kertojaksi. Suunta on siis käänteinen Pasolinin ajatuksiin verrattuna, mutta lopputulos on jokseenkin sama; Verdoux'n ja kerronnan diskurssit sekoittuvat. Verdoux'sta tuntuu muodostuvan elokuvan tekijä, lavastaja ja kuvauskulmien valitsija.

³⁸ Sinänsä leikittely sanoilla on vain triviaalia, mutta vapaa epäsuora *näytteleminen* voi löytää oikeutusta Lehtimäen väitöskirjasta: ”FID could be divided into free indirect *thought* and free indirect *speech*” (Lehtimäki 2005: 273). Lehtimäen käsittelyssä termit jäävät abstraktille tasolle. Samalle abstraktille ideatasolle on tarkoituksenani jättää myös termi *vapaa epäsuora näytteleminen*.

Charles Chaplin on *Ritari Siniparta* -elokuvan itseoikeutettu tekijä, *auteur*, onhan hän sekä ohjaaja, käsikirjoittaja, tuottaja, säveltäjä, että neljän päähenkilön näyttelijä. Verdoux'n mieli tuottaa elokuvasta vapaan epäsuoran esityksen, mutta voisiko jopa reaali maailman herra Chaplinin tajunta sekoittua elokuvan diskurssiin? Pitäisikö Verdoux'n ja Varnayn rinnalla mainita rooliluettelossa Charles Chaplin? Tulkinta on mahdollinen, sillä yhtymäkohtia Verdoux'n ja Chaplinin tähtikuvan välillä voi nähdä:

Verdoux

Vietti neljä naista

Tappoi naisia

Perustuu tositapahtumiin

Älykäs murhaaja

Humoristinen henkilöahmo

Poliisien etsimä

Teloitettiin giljotiinilla

Chaplin

Naimisissa neljä kertaa

Suhteet päättyivät usein traagisesti

Reaali maailman henkilö

Elokuvamaailman nero

Koomikko

Ongelmia mm. F.B.I.:n kanssa

Pakeni Yhdysvalloista Eurooppaan

Selkeitä yhtymäkohtia Verdoux'n ja Chaplinin väliltä on löydettävissä runsaasti. Mielienkiintoista on, että Chaplinin useimmat naisuhteet päättyivät traagisesti: avioliitto Mildred Harrisin kanssa päättyi pian heidän lapsen kuoleman jälkeen, Lita Grayn avioliitto johti katkeraan ja pitkään oikeustaisteluun, jonka aiheuttaman stressin vuoksi Chaplinin hiusten väitetään muuttuneen valkoisiksi. Verdoux'lla on elokuvassa vaaleat hiukset. Lisäksi Verdoux yrittää peitellä rikollisia tekoja pukeutumalla siististi ja käyttäytymällä fiksun aristokraatin lailla, kun Chaplinin kulkurihahmo aiemmissa elokuvissa esiintyi siistihkössä puvussa peittäen³⁹ köyhyyttään.

Oma lukunsa todellisen henkilön Charles Chaplinin sekoittamisessa herra Verdoux'iin on Bazinin luenta *Ritari Siniparran* loppukohtauksesta:

We see Verdoux next being led away across the prison yard in the dawn, between two executioners. A small man in his shirt sleeves, his arms tied behind him, he moves forward toward

³⁹ Itse asiassa kulkurihahmo ei juurikaan yrittänyt peitellä köyhyyttään ja maahanmuuttajan statustaan, vaan hahmo tuntui olevan sinut oman itsensä kanssa. Kulkurihahmo ei nähnyt itseään köyhänä. Juuri tämä ristiriitaisuus katsojan näkemän ja kulkurihahmon itsetunnon välillä synnytti pohjan kulkurihahmon huumorille.

the scaffold with a kind of a hop, skip, and a jump. Then comes the sublimest gag of all, unspoken but unmistakable, the gag that resolves the whole film: Verdoux was Charlie! *They're going to guillotine Charlie!* The fools did not recognize him (Bazin 1971: 109; kursivoinnit alkuperäiset.)

Ritari Siniparta -elokuvassa tuntuu olevan Verdoux'n (jopa Chaplinin) *vapaata epäsuoraa esitystä*. Kohtausten ja otosten tasolla vapaasta epäsuorasta esityksestä voi elokuvassa käyttää Pasolinin ehdottamaa nimitystä *vapaa epäsuora näkökulmaotos*. Tällaisessa tapauksessa elokuvan otoksen pitää toimia näkökulmaotoksena, ja lisäksi näkökulman omistavan henkilöahmon pitää vaikuttaa elokuvallisiin kerrontateknii-koihin, siis Pasolinin tarkoittamaan *kieleen*. Mielestäni pelkkä näkökulmaotos, jossa henkilöahmon tunteita kuvataan musiikilla ja kameran pyörimisellä, ei ole vapaa epäsuora näkökulmaotos, vaan epäsuora näkökulmaotos. Suoran esityksen ajatusta elokuvakerrontaa on vaikeinta istuttaa, sillä elokuva vaikuttaa kerrontaan niin monilla epäsuorilla ilmaisutavoilla, kuten taustamusiikilla ja objektiivin tarkkuusalueella. Ehkä kirjallisesta kerronnasta ei ylipäätään ole mielekästä etsiä suoria vastineita elokuvalliselle kerronnalle. Tässä vaiheessa tutkimusta on tärkeää huomata, että elokuvakerronnassa näkökulmaotos on kontekstisidonnainen. Näkökulmat eivät synny elokuvissa ainoastaan formaalisti klassisilla yliolanotoksilla tai kuva-vastakuvilla.

Verdoux tiedostaa oman roolinsa elokuvan tekijänä, elokuva on rikollisen valitsema mediumi välittää kokemansa yleisölleen. Tämän vuoksi koko elokuvaan muodostuu Verdoux'n subjektiivinen näkökulma. Elokuva itsessään on herra Verdoux'n (myös Chaplinin?) vapaata epäsuoraa näyttelemistä. Osaltaan tätä tunnetta on luomassa Verdoux'n katseet kameran, ja sitä kautta katsojan, suuntaan. Kameraa kohti suunnatuilla katseilla on synteettinen funktio, joka lisää elokuvan itsetietoisuutta. Lisäksi elokuva on kerrottu ikään kuin menneessä aikamuodossa; Verdoux'n ääni alun hautausmaa-kohtauksessa luo elokuvasta Verdoux'n muistelmaa. Milos Formanin ohjaamassa elokuvassa *Amadeus* (1984) tarina Mozartista on kerrottu muistelevan Salierin kautta. Elokuvassa tämän Salierin subjektiivisen näkökulman teho tuntuu hiljalleen katoavan, sillä katsojaa ei muistuteta kaksitasoisesta kerrontarakenteesta (vrt. *Lolita*-romaanin esipuhe seuraavassa alaluvussa).⁴⁰

⁴⁰ Peter Shafferin näytelmän käsikirjoituksessa Mozartin esittäminen pellenä on yhdistetty selkeämmin Salierin epäluotettavaan kerrontatilanteeseen. Baconin mukaan ero elokuvan ja käsikirjoituksen välillä johtuu elokuvan klassista tyyliä noudattavasta keskipakoisesta kerron-

Amadeus-elokuvassa kerrontatasot tuntuvat jäävän erillisiksi, kun taas *Ritari Siniparassa* Verdoux'n kertoisuus on jatkuvasti läsnä kameraan vilkaisujen ansiosta. Katsoja on tällöin alati korkeammalla kertovalla tasolla verrattuna elokuvan henkilöihämoihin – lukuun ottamatta Verdoux'ta. Vapaalle epäsuoralle esittämiselle, kuten kuvailevalle kerronnalle ylipäättään, on Cohnin mukaan tyypillistä jatkuva kertovan tahon läsnäolo (Cohn 1978: 112). Vaikka elokuvassa *Amadeus* Salierin muisteleva kertoisuus on olemassa, ei se ole kuitenkaan läsnä siinä mielessä, missä Verdoux on jatkuvasti muistut-tamassa katsojaa kahdesta eri kerronnan ulottuvuudesta.⁴¹

Ritari Siniparta -elokuvassa käytetään hyväksi murhaajan näkökulmaa ja murhaajasta on vieläpä rakennettu sympaattinen henkilöihämo. Tämän lisäksi tarinan saa kertoa murhaaja, Henri Verdoux itse. Tästä herää mielenkiintoisia kysymyksiä: miksi murhaaja saa kertoa tarinan ja minkälaisen *juonen* murhaaja haluaa rakentaa *tarinalleen*?

Henri Verdoux esittää tarinansa humoristisena, ”comedy of murders”⁴². Verdoux jou-tuu verhoamaan totuuden itseltäänkin: hän perustelee tekemisiään jatkuvasti ja eloku-van lopussa hän suhteuttaa tekemisensä maailmassa oleviin suurempiin vääryyksiin. Seuraava lainaus on Verdoux'n puheenvuorosta hänelle langetetun kuolemantuomion julistamisen jälkeen.

[Tuomari] Monsieur Verdoux, you have been found guilty. Have you anything to say before sentence is passed upon you?

[Verdoux] Oui, Monsieur, I have.

[Verdoux] However remiss the prosecutor has been complimenting me, he at least admits that I have brains. Thank you, Monsieur, I have.

[Verdoux] And for 35 years I used them honestly. After that, nobody wanted them. So I was forced to go into business for myself.

[Verdoux] As for being a mass killer, does not the world encourage it? Is it not build-ing weapons of destruction for the sole purpose of mass killing?

[Verdoux] Has it not blown unsuspecting women and little children to pieces... and done it very scientifically?

[Verdoux] As a mass killer, I am an amateur by comparison (*Ritari Siniparta*.)

nasta (ks. Bacon 2005a: 61-62). Vertaa *Lolita*-romaanin esipuheen kertovan tahon unohtami-seen; käsittelen tätä luvussa *Inhimillinen pedofili?*.

⁴¹ Kertojan ja henkilöihähmon lisäksi on olemassa läsnä muitakin ulottuvuuksia, kuten aikai-semmin mainitsemani Charles Chaplinin sekoittuminen kerrontaan. Ylipäättensä elokuvien ja romaanien voidaan katsoa kommunikoiivan enemmän tai vähemmän reaali-maailman tapahtu-mien ja erilaisten ideologioiden kanssa. Chaplinin *Ritari Siniparta* ei todellakaan ole tässä poikkeus (ks. Bazin 1971: 119-121).

⁴² Elokuvan alaotsikko alkuteksteissä.

Verdoux elää yksin omassa täydellisessä maailmassaan. Tuo hänen mielikuvituksen maailmansa on se, mikä piirtyy valkokankaalle *Ritari Siniparta* -elokuvana. Hän on itse luonut maailmansa, jossa murhaaminen on sallittua tietyistä syistä. Samalla elokuva toimii yhteiskuntakritiikkinä: mitä todellakin merkitsee muutaman rikkaan naisen murhaaminen kaikkien maailman julmuuksien keskellä? Onko valtiolla parempi oikeutus tappaa ihmisiä giljotiinissa tai sotatantereella? (Poleemisesti ajateltuna) Verdoux tappoi, jotta hänen perheensä saisi elää.

Ritari Siniparta -elokuvan temaattiset kysymykset ovat kiehtovia. Tässä kohdassa tutkimustani tärkeintä on kuitenkin se, miten Verdoux'n rikollinen mieli on yhdistetty elokuvan kerronnan tajuntaan. Tämän saavuttaakseen elokuvassa on käytetty hyväksi Verdoux'n näkökulmaa, joka on muodostettu moninaisin synteettis-mimeettis-temaattisin ratkaisuin. Kertojan näkökulma on selvä elokuvan alun voice-overissa, mutta Verdoux'n mieli on syövyttänyt myös muut kohtaukset läsnäolollaan. Verdoux on elokuvassa korostetusti esillä. Verdoux'n katset kameraa kohti, kuvan rajaus, tarkkuusalueen käyttö ja muut tekniset keinot muistuttavat katsojaa siitä, että Verdoux'n toimet ovat juuri se asia, mihin katsojan on syytä kiinnittää huomionsa. Verdoux'n mielestä muodostuu osa elokuvallista vapaata epäsuoraa kerrontaa. Verdoux näyttää osoittavan meille, kuinka elokuva- ja kirjallisuusteknisin keinoin huomio siirretään itse rikollisuudesta rikollisen mielen ymmärtämiseen.



Inhimillinen pedofiili?

Kirjallisessa tekstissä ei näkökulmaa tai kertojaa luoda kameran liikkeiden ja kameran asettelun avulla. Käytössä ovat sanat, joita voidaan käyttää hyvinkin monipuolisesti. Sanojen käytön monipuolisuudessa ja monimerkityksisyydessä Vladimir Nabokovin *Lolita*-romaani on esimerkillinen.

Lolita joutui aikanaan monen maan sensuurin kouriin. Sensuroinnista huolimatta romaania myytiin ”tiskin alta” ja lopulta teos vapautui sensuurin kahleista useimmissa maissa tarjoten sieviä myyntivoittoja kustantajille. *Lolita*-romaanin Isossa-Britanniassa nostattaman kohun on uskottu vaikuttaneen välillisesti jopa konservatiivipuolueen vaalivoittoon (ks. Tammi 1977: 5). Romaanin ongelmat julkaisun kanssa johtuivat lähinnä teoksen pornograafisesta luonteesta, eikä asiaa helpottanut seksuaalisten viitteiden kohdistuminen keski-ikäisen miehen ja 12-vuotiaan tytön välille. Tämä epämoraalinen aihealue ei kuitenkaan noussut kaikkien tutkijoiden mielestä romaanin ongelmallisimmaksi puoleksi, vaan ongelmana nähtiin romaanin ”kieli ja rakenne” (Tammi 1977: 3). Vaikka romaania alettiin viihteen sijaan pian arvostaa poikkeuksellisen arvokkaana taideteoksena (ks. emt.: 302), on sensuroinnin leima vaikuttanut muun muassa teoksen julkaisukäytäntöihin: Suomessa Gummerus osakeyhtiö julkaisi uuden painoksen *Lolitasta* erotiikkapainotteisessa julkaisusarjassa vuonna 1975 (ks. emt.: 3), suuressa Barnes & Noble -verkkokirjakaupassa *Lolita*a myydään edelleen ”Erotica”-genren alta (samassa yhteydessä myydään nimikkeitä kuten *Hard Candy*, *Sexy Beast* ja *Luscious: Stories of Anal Eroticism*, haut tehty 2.4.2006). Oma lukunsa asiassa on *Lolita*-nimen vakiintuminen pornoteollisuuden genreksi, jossa ideana on pukea näyttelijät erityisen lapsenomaisiksi.⁴³

⁴³ *Lolita*-nimen käytöstä pornoteollisuudessa voi vetää johtopäätöksiä kirjoittamalla Internetin Google-hakupalvelimelle hakusanaksi ”*Lolita*”. Ensimmäinen hakutulos viittaa nuoren teinitytön kanssa harrastettuun seksiaktiin, mutta seuraavat hakutulokset liittyvät itse *Lolita*-romaaniiin ja tämän filmatisointeihin. Muutaman kymmentä hakutulosta selattuaan huomaa, että hiljalleen tulokset alkavat taas kallistua kohti pornografisempia linkkejä. Hakutuloksia on muuten yli 32 miljoonaa. Vertailun vuoksi ”Huckleberry”-hakusana tuottaa ”vain” reilut kahdeksan miljoonaa hakutulosta (haut tehty 2.4.2006.) Lolitan viitekehykseen vaikuttaa myös populaarien painosten seksuaalinen kuvasto.

Lolita-romaanin eroottisuuden leima vaikuttaa suuresti teoksen lukutapoihin. Tämä käy ilmi esimerkiksi Amazon-verkkokaupan ”tavallisten lukijoiden” kirjoittamista kommentteista, joita löytyy puolisen tuhatta kappaletta. Kommenteista käy nopeasti ilmi, kuinka yllättyneitä lukijat ovat romaanin vähäisestä pornograafisuudesta. Toinen esille nouseva asia on lukijoiden ristiriitainen suhtautuminen Humbert Humbertiin, joka tunnutaan kokevan vuoroin sympaattiseksi, vuoroin jopa vastenmieliseksi⁴⁴.

Lolita-romaanin kertoja mainitaan eksplisiittisesti kirjan fiktiivisessä esipuheessa:

”Lolita, or the Confession of a White Widowed Male,” such were the two titles under which the writer of the present note received the strange pages it perambulates. ”Humbert Humbert,” their author, had died in legal captivity, of coronary thrombosis, on November 16, 1952, a few days before his trial was scheduled to start (Lolita: 3; jatkossa s. + sivunumero; kursivoinnit alkuperäiset.)

Esipuhe on erotettu varsinaisesta tarinasta käyttämällä kursivointia. Tekstin *tekijän* näkökulmasta Humbertin oma tarina on kuitenkin alisteinen esipuheen kirjoittajalle tohtori John Ray Jr.:lle. Esipuhe on päivätty Humbertin kuoleman jälkeen ja John Rayn voidaan kuvitella toimineen ikään kuin kirjan toimittajana. Mutta kuten Pekka Tammi on *Lolita*a tutkineessa lisensiaatintyössään huomannut, ei John Ray Jr.:llä ole myöskään täyttä *tekijyyttä* tekstiin. Tammi viittaa muun muassa Rayn nimen fiktiivisyyteen: ”even his alphabetically tricky and ”non-realistic” name, ’John Ray, Jr.’ seems to be included to hint at his obvious fiction-nature” (Tammi 1977: 45). Tammi jatkaa alaviitteessä huomauttamalla, että vastaavanlaiset sanaleikit leimaavat koko *Lolita*-romaania. Sanaleikit esipuheessa vähentävät Tammen mukaan realistisuutta lisästen samalla tuntua siitä, että Humbertin ja tekstin ”toimittajan” lisäksi romaanissa on vielä korkeampi kertova taho läsnä (Tammi 1977: 45.)

Esipuheen jälkeen alkaa Humbertin sanoin kirjoitettu tarina keski-ikäisen Humbertin suhteesta 12-vuotiaaseen tyttöön, Dolores Hazeen⁴⁵. Ja esipuheen psykologi Ray

⁴⁴ Vastenmielisiksi henkilöihahmon kokeneet näyttävät kuitenkin lukeneen romaanin loppuun. Jokin asia on siis saanut lukijan kuitenkin jatkamaan lukemista. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että juuri Humbertin ansiosta kirja tulee luettua loppuun. Taustalla voivat olla myös muut tekijät romaanissa tai reaali maailman pakotteet. Väitän kuitenkin, että *Lolita*-romaania ei voi lukea ymmärtäen sen varsinaista sisältöä hyväksymättä Humberttia ja tuntemalla häneen näin ainakin ”osittaista sympatiaa” (palstaa tutkittu 2.4.2006.)

⁴⁵ Oikeastaan *Lolitan* esipuheessa mainitaan nimen vain rimmaavan Haze-nimen kanssa. Sam Mendesin esikoisohjauksessa, elokuvassa *American Beauty* (1999) päähenkilö Lesterin himon

unohtuikin nopeasti Humbertin mielenkiintoisen kerronnan ansiosta (ks. Tammi 1977: 48). Kun *Ritari Siniparta* -elokuvassa murhaajan ja huijarin annetaan kertoa tarina hänen omasta näkökulmastaan, antaa *Lolita*-romaani tekojensa selittelymahdollisuuden pedofiilille ja murhaajalle. Murha tapahtuu aivan romaanin lopussa, mutta jo ensimmäiseen lukuun on piilotettu vihje murhasta:

About as many years before Lolita was born as my age was that summer. You can always count on a murderer for a fancy prose style (s. 9.)

Lolita on tunnustetun sanataituri Nabokovin mestariteos, jossa on runsaasti intertekstuaalisia viittauksia Sofokleen, Shakespearen, Poen, Stevensonin ja Dostojevskin kirjoituksiin (Phelan 2005: 99). Hyvin kirjoitettua kirjaa on mukava lukea, mutta entä kun kirjoittamisen taitoa käytetään pedofiilin toiminnan perusteluun. Juuri näin käy *Lolitassa*; Humbert Humbertista muodostuu melko sympaattinen kuva. Haluaisiko lukija kirjan luettuaan todella Humbertin tuomiolle hänen teoistaan? Eikö Humbert kärsinyt tarpeeksi kuollessaan vankeudessa? Ehkä Humbert oli vain tapahtumien viaton uhri?

Henkilöhahmo Humbert Humbert

Lolita-romaanissa Humbert Humbert on tarinan kertoja, mutta hän on myös tarinansa päähenkilö. Romaaniin muodostuu kaksi erillistä Humbert Humbertia, joita ei kuitenkaan voi pitää toisistaan täysin erillään. Humbertin dualistisuus näkyy myös hänen nimessään Humbert Humbert.

Lolita-romaanin ensimmäisen osan toisessa kappaleessa Humbert aloittaa itsestään ja perheestään kertomisen:

I was born in 1910, in Paris. My father was a gentle, easy-going person, a salad of racial genes: a Swiss citizen, of mixed French and Austrian descent, with a dash of the Danube in his veins (s. 9).

kohteena olevan lolitamaisen henkilöhahmon Angela Hayesin voidaan ajatella myös rimmaavan Hazen kanssa.

Isä on lähes yhtä monimutkainen kokonaisuus kuin Humbert Humbert, josta muodostuu romaanin edetessä kaikkea muuta kuin stabiili ja selkeä, helposti konstruoitava henkilöahamo.

Humbertin pakkomielteenomainen suhtautuminen alaikäiseen tyttöön tulee tehokkaasti esille heti romaanin ensimmäisen osan ensimmäisessä luvussa. Humbert lausuu Lolitan nimeä useaan kertaan. Hän myös kuvailee tarkoin kielen liikkeitä, jotka vaikuttavat ilmeisen seksuaalisilta:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta (s. 9.)

Ensimmäisessä luvussa viitataan lapsen sekaantumiseen epäsuorasti: "[--] standing four feet ten in on sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school." Tämä lievästi epäsuora tapa esittää Lolita lapseksi tuo esiin kaksi *Lolita*-romaanin kerronnan piirrettä. Ensinnäkin edellä mainitut lauseet kuulostavat suorastaan lyyrisiltä (sock, slacks, school). Toisaalta Humbertin seksuaalinen kiinnostus Lolitaan tuodaan esille nimenomaan epäsuorasti; Lolita vertautuu edellisessä lainauksessa sanoihin "four feet ten" ja "Dolly". Lolita on siis Humbertille tietyt tärkeät (vrt. Humbertin nymfettiteoriat) mitat omaava seksuaalinen objekti (Dolly = doll = nukke). Tässä tulee esille *Lolita*-romaanin kiehtovuus; kieli on näennäisen mukavasti soljuvaa lyyristä riittävästi, mutta pinnan alla kaikkea tuosta muodostuu koko teoksen hirvittävyys. Lolita on Humbertille ennen kaikkea aistinautinto, seksuaalinen objekti.

Humbert Humbertista voi tehdä sekä jokseenkin sympaattisia että todella epämiellyttäviä tulkintoja. Sympatian tunteminen Humbertia kohtaan ei ole mielestäni kovin vaikea tehtävä kirjan lukijalle. Tämä johtuu kielenkäytöstä, johon viittasin jo äsken lyyristen huomioiden osalta, sekä Humbertin käyttämistä retorisisista keinoista.

Humbertin lyyrisyys käy konkreettisimmillaan ilmi hänen kirjoittamistaan runoista (s. 51-51; 245; 255-257; 299-300). Lisäksi Humbertin käyttämä kieli on kaunista; erityisesti vieraskieliset ilmaisut korostavat Humbertin sofistikoituneisuutta ja hänen kulttuuritaustaansa. Tällaisia ilmaisuja ovat muiden muassa ranskan kieliset *chocolat glacé* (s. 13), *chère Dolorès* (s. 149) ja *comme il faut* (s. 247). Toisinaan Humbert

käyttää muitakin kieliä, kuten saksaa: ”*sicher ist sicher*” (s. 123). Vieraskieliset ilmaiset ja runollinen ilmaisu varsinaisten runojen ulkopuolella luovat Humbertista kulttuurin älykön.

Käytännössä monet tuntevat romaanin tarinan pääpiirteissään jo ennen kirjan lukemista. Romaanista on ilmestynyt kaksi jokseenkin suuren suosion saavuttanutta elokuvaa. Stanley Kubrick ohjasi ensimmäisen filmatisoinnin vuonna 1962 ja Adrian Lyne ohjasi toisen *Lolita*-elokuvan vuonna 1997. Elokuvia on esitetty useasti myös Suomen televisiokanavilla. Lolitan tarinan voi nähdä niin kuuluisana, että kirjan lukijoista useimmilla on jo jonkinlainen ennakkokäsitys siitä.

Koska tiedämme Humbert Humbertin (ainakin nimeltä⁴⁶) ja hänen tietynlaisen taipumuksensa alaikäisiä tyttöjä kohtaan, olemme jo jossakin mielessä hyväksyneet romaanin käsittelemän aiheen. Jos emme haluaisi lukea pedofiilistä, emme lukisi kirjaa. Saattaa olla, että emme halua erityisesti lukea pedofiilistä, mutta avarakatseisuutemme saa meidät tarttumaan kirjaan. Saatamme lukea sen koulun äidinkielen oppituntia varten tai yliopiston esseitä varten. Ennakkotietomme romaanista valikoivat kirjan lukijoiksi tietynlaisia ihmisiä. Itse romaani tekee oman osuutensa pitääkseen tarinan lukukelpoisena. Romaanissa tuon tehtävän ottaa kontolleen lähinnä Humbert Humbert kertomalla meille tarinansa kielellisesti ja älyllisesti miellyttävässä muodossa.

Humbertin henkilöhaahmon sivistyneisyys, kaunopuheisuus, jopa runollisuus⁴⁷, muodostavat Humbertista realistisen henkilöhaahmon. Jo Aristoteles on *Runousopissa* maininnut, kuinka komediassa katsoja on henkilöhaahmojen yläpuolella, kun taas tragediassa katsoja katsoo henkilöhaahmoja ikään kuin ylöspäin. Realistisessa kerronnassa henkilöhaahmojen voidaan ajatella olevan samalla tasolla lukijan kanssa. Humbert Humbert tuntuu olevan nimenomaan lukijan tasolla. Humbert jopa vetoaa kerronnas-

⁴⁶ Muodostamme romaania lukiessamme nimien ympärille hyvin nopeasti jonkinlaisen käsityksen henkilöhaahmosta. Myöhemmin lisää tietoa saadessamme muokkaamme käsityksiämme uudelleen (vrt. Fokkema 1991: 57).

⁴⁷ Romaanissa on runsaasti viittauksia runoilijoihin, kuten Poehen ja Baudelaireen. ”In Poe’s poem, a chill wind sent by the envious angels comes and kills Annabel Lee. In *Lolita*, Humbert’s first love, Annabel Leigh, dies of typhus, aged thirteen (Graig Raine 1994, *Lolita*-romaanin jälkikirjoitus: s. 325.) Raine ei ole huomannut, että Poen henkilöhaahmo Annabel Lee muodostuu myös pienen nimileikin kautta: ”at the moment, in point of fact, when *Annabel Haze*, alias Dolores *Lee*, alias Loleeta [--]” (s. 167; kursivoinnit minun).

saan lukijaan, hänen tarinansa juryyn. Humbertin realistisuus korostuu myös hänen inhimillisissä piirteissään:

1. How I loathed them! (s. 12)
2. I am lanky, big-boned, wooly-chested Humbert Humbert, with thick black eyebrows and a queer accent, and a cesspoolful of rotting monsters behind his slow boyish smile. (s. 44)
3. I wept. Ladies and gentlemen of the jury – I wept. (s. 103)
4. your face deliberately twitching in imitation of my *tic nervoux*. But never mind, never mind, *I am only a brute*, never mind, let us go on with my *miserable story*. (s. 193, kursivoinnit minun)
5. It was the first time, I think, she spoke spontaneously of her *pre-Humbertian* childhood (s. 219, kursivointi minun)

Ensimmäinen lainaus kuvaa vahvaa inhimillistä tunnetta, joka kohdistuu toisiin henkilöihin. Toisessa lainauksessa Humbert tarkastelee itseään kriittisessä valossa, mikä noudattelee tavallista ihmisten arkipäiväistäkin käyttäytymistä. Mielenkiintoista on huomata, että kertoja Humbert siirtyy käsittelemään itseään ulkopuolisen näkökulmasta. Lainaus alkaa ensimmäisen persoonan pronomiinilla ”I”, mutta tämän jälkeen hän alkaa käsitellä itseään kolmannessa persoonassa ”Humbert Humbert” -nimellä. Kolmannessa lainauksessa Humbert kertoo itkeneensä. Seuraavassa lainauksessa Humbertin inhimillinen kokonaiskuva täydentyy entisestään hänen tuntiessaan katumusta ja paljastaessaan arkaluontoisen tic-ongelmansa. Humbertin tapa tarkastella itseään osittain ulkopuolisesta näkökulmasta synnyttää tietyn ironisen latauksen viidennen lainaukseen. Kertoja Humbert ja henkilöahmo Humbert eivät näe samaa raakaa ironisuutta sanassa ”pre-Humbertian”, kuin mitä tarkkaavainen lukija huomaa. Tässä mielessä lukija on Lolita-romaanissa hieman turvallisemmalla etäisyydellä Humbertista kuin Verdoux’sta *Ritari Siniparta* -elokuvassa. Kaiken kaikkiaan Humbertista muodostuu realistinen, ihmisen kaltainen moniulotteinen henkilöahmo⁴⁸.

⁴⁸ E. M. Forster kutsuisi Humberttia pyöreäksi henkilöahmoksi ja Aleid Fokkema löytäisi Humbertille loogisia, biologisia, psykologisia, sosiaalisia sekä metaforan ja metonymian koodoja (ks. Forster 1927/1953; ks. Fokkema 1991). Henkilöahmojen tutkimus ylipäänsä on jäänyt kirjallisuustieteessä melko vähälle huomiolle. Tämä valitettava tosiasia on johtanut siihen, että paremmin kirjailijana tunnetun E.M. Forsterin jako pyöreisiin ja litteisiin (esseessä *Aspects of the Novel*, 1927) henkilöahmoihin elää vieläkin esimerkiksi Tampereen yliopiston

Kertoja Humbert vetoaa lukijaan romaanissa hieman yli 30 kertaa. Jonkin verran lukumäärään vaikuttaa laskentatapa; Humbert puhuttelee lukijaa välillä myös epäsuorasti. Laskiessani suorat puhuttelut, kuten ”O, Reader⁴⁹, My Reader” (s. 154) ja ”He demanded a goodish deposit and for two years – two years, reader!” (s. 253), päädyin lukuun 31. Kirjassa on sivuja 309, joten yksi lukijan puhuttelu kymmentä sivua kohden olisi kirjan keskiarvo. Suoraan tapahtuva lukijan puhuttelu jakautuu kirjassa melko tasaisesti. Romaanin alussa suoraa puhuttelua esiintyy kuitenkin harvemmin, kun taas romaanin ensimmäisen seksikohtauksen ympärillä lukijaan vedotaan ahkerammin. Liian suuria johtopäätöksiä näistä ei ole syytä tehdä, sillä lukijaa puhuttelevat kohdat ovat kokonaisuudessaan jakaantuneet melko tasaisesti. Vetoaa Humbert kerran jopa Jumalaankin: ”look, Lord, at these chains!” (s. 83).

Humbert kutsuu lukijaa kaveeraamaan hänen kanssaan. Hän jopa esittää toiveita kirjansa lukijasta: ”(ah, if I could visualize him as a blond-bearded scholar with rosy lips sucking *la pomme de sa canne* as he quaffs my manuscript!)”. Humbert toivoo vaa-leapartaista mieslukijaa, joka pitää tikkukaramelleista. Tässä tulee osaltaan esille *Lolita*-romaanille tyypillinen ironinen leikkittely.

Tarkennan lukijan roolia ja asemaa tarkemmin seuraavassa luvussa, mutta tässä vaiheessa on syytä tehdä vielä joitakin huomioita Humbertin ominaisuuksista. Humbertin sietäminen tarinan kertojana on helpompaa, kun Humbert tuntuu omaavan lukijoiden kanssa saman(/vastaavan)laisen arvomaailman. Pedofiilin arvomaailman voisi ajatella olevan kovasti erilainen verrattuna meidän arvomaailmaamme, mutta Humbert lähentää näitä kahta arvomaailmaa erilaisilla retorisisilla keinoilla. Toisaalta Humbert käyttää retorisia keinoja johtaakseen lukijaa harhaan varsinaisesta tapahtumasta. Näin käy kohdassa, jossa Humbert harrastaa ensimmäisen kerran seksiä Lolitan kanssa. Phelan kirjoittaa omasta lukukokemuksestaan:

pro gradu -tutkielmissa. Fokkeman koodit tarjoavat jo hieman enemmän, ja kriittisesti kestävämpiä, lähtökohtia henkilöahahmon tutkimiselle.

⁴⁹ Huomaa Humbertin tapa puhutella lukijaa isolla alkukirjaimella. Näin ei kuitenkaan ole jokaisessa lukijaa suoraan puhuttelevassa kohdassa.

In narrating the event of the first intercourse, he deliberately underreports his own actions so that he can maximize Dolores's role as the initiator, and he deliberately resorts to the Nymphet Defense to make himself seem more eccentric than perverse (Phelan 2005: 108-109.)

Tämä tulkinta on sovitettu erityisen vahvana Lynen filmatisointiin, johon palaan paremmin III luvun lopussa.

Humbert viittaa ”tautinsa” periytyvyyteen kertomalla isänsä seikkailuista pikkutyttöjen kanssa (s. 10). Humbert tuntuu jo heti romaanin alussa tiedostavansa tekojensa hirveyden.

When I try to analyze my own *cravings, motives, actions* and so forth, I surrender to a sort of retrospective imagination which feeds the analytic faculty with boundless alternatives and which causes each visualized route to fork and re-fork without end in the *maddeningly complex prospect* of my past. (s. 13, kursivoinnit minun)

Humbert kutsuu lukijaa kiinnittämään huomiota *ahneuteen, motiiveihin ja toimiin*. Lisäksi Humbert viittaa raivostuttavan monimutkaiseen menneisyyteen. Nämä ohjaavat lukijaa analysoimaan henkilöahmo Humbertin toimia. Oikeastaan lukijasta tulee tässä mielessä kertoja Humbertin ystävä. Kertoja Humbert jakaa yhteisen mielenkiinnon kohteen lukijan kanssa: mitkä todella ovat olleet Humbertin motiivit. Voidaan tietysti kysyä, kiinnostavatko yllä mainitut seikat todella lukijaa, vai vietteleekö teksti lukijan kiinnostumaan Humbertin raivostuttavan monimutkaisesta menneisyydestä. Humbertin monimutkaiselle menneisyydelle rakennetaan lisäarvoa mielisairaalakäynnillä, jossa hänet tuomittiin ”potentiaaliseksi homoseksuaaliksi” ja ”totaaliseksi impotentiksi” (s. 34). Hetkellisesti miestä käy sääli, mutta tuon säälin Humbert tuntuu ottavan pois harteiltaan hyvin pian Lolitan kanssa. Tarinan edetessä Humbert osoittaa, ettei hän ole homoseksuaali, eikä impotentti.

Lukija on vietelty tulkitsemaan Humbertin menneisyyttä *monimutkaisena*. Lukijana minä ainakin haluan oppia ymmärtämään Humbertia. Mielenkiintoista on, että lähden lukijana tuolle Humbertin mielen tutkimusmatkalle yhdessä kertoja Humbertin kanssa. Lukijoina toimimme Humbertin juryna. Seuraamme Humbertin näytöstä, jonka ironiseen koomisuuteen ei voi suhtautua täysin vakavasti. Tähän epämoraaliseen samastumiseen paneudun tarkemmin seuraavassa kappaleessa.

Humbert Humbert ja tarinan yleisö

James Phelan on tutkinut Humbert Humbertin suhdetta *kertojan yleisöön* kirjassaan *Living to Tell about It*. Phelanin mukaan Nabokov tuottaa romaaniin sellaisen rakenteen, jonka myötä (kertojan) yleisön on osallistuttava pedofiilin fantasioihin ja tuntea niiden vetovoimaa. Samaan aikaan Nabokov kuitenkin antaa viitteitä fantasioiden ja Humbertin vastustamiseksi (Phelan 2005: 106-197.) Phelanin analyysissä nousee tärkeään rooliin *Lolita*-romaanin erilaiset kertojuudet ja niiden asema suhteessa yleisöön tai oikeastaan yleisöihin.

Erilaiset kertovan tekstin mallit ovat klassisen narratologian perusainesta. Mallien pohja on kielitieteessä, ja erityisesti Roman Jakobsonin luomassa kommunikaatiomallissa. Jakobsonin mallissa luodaan yhteys *lähettäjän*, *viestin* ja *vastaanottajan* välille. Mallin voisi kuvata seuraavasti:



Kirjallisuudentutkimuksessa lähettäjänä voidaan pitää kirjailijaa, vastaanottaja puolestaan on viestin lukija. *Koodilla* Jakobson tarkoittaa kieltä ja kirjallisia ilmaisukeinoja, *kontakti* (tai *kanava*) viittaa esimerkiksi kirjaan läheisyyden luovana esineenä ja *konteksti* on ympäröivä yhteinen todellisuus.⁵⁰ Phelan on tutkinut kirjallisuuden kerronnan (narration) ja yleisön (narratee) suhteita erityisesti retoriikan ja etiikan näkökul-

⁵⁰ Ks. Jakobson 1960/1987: 62-94. Erilaisten 1900-luvun kirjallisuudentutkimuksen suuntausten on nähty keskittyneen kommunikaatiomallin eri osiin. Amerikkalainen uskriteikki esimerkiksi korosti tekstin sisälähtöistä tulkintaa, kun taas marxilainen tutkimus on korostanut yhteiskunnallisen kontekstin merkitystä. Laajemmin kirjallisuudentutkimuksen voidaan katsoa 1900-luvulla liikkuneen biografistisesta tutkimuksesta (*lähettäjä*) strukturalistiseen (*viesti*, erityisesti sen *koodi*) ja edelleen reseptiotutkimukseen (*vastaanottaja*). Nykyisissä kirjallisuus- ja elokuvateorioissa saatetaan keskittyä yhteen kommunikaatiomallin osatekijään (*kohdeherkkä/humanistinen lähestymistapa*), mutta tutkimuksissa otetaan huomioon myös kommunikaatiomalli kokonaisuudessaan (ks. Eagleton 1983/1997: 125-128).

masta. Tämän vuoksi keskityn lähinnä tämän vastaanottavamman suunnan termien esittelylle.⁵¹

Lolita-romaanissa kertoja on henkilö (Humbert Humbert). Phelan ja Peter Rabinowitz nimittävät tällaista kertojaa *henkilökerronnaksi* (character narration)⁵². *Lolita*-romaanissa pääasiallisena kertojana on, kirjan johdantotekstiä lukuun ottamatta, Humbert Humbert. Hän on paitsi tarinan kertoja, myös kerronnan kohde. Genetteläisin termein hän on siis homodiegeettinen kertoja (ks. Genette 1972/1986: 248). *Kertojan yleisö* seuraa Humbertin kertomusta ja ymmärtää sen ikään kuin totena. Kertojan yleisön voisi kuvitella kuulevan tarinan suoraan Humbertilta. *Tekijän yleisö* sen sijaan on tietoinen *Lolita*-romaanista ja tämän kirjoittaneesta kirjailijasta Nabokovista. Tekijän yleisöön kuuluvat todelliset lukijat. Vielä konkreettisemmin lukijan tunnereaktioista ja etiikasta kirjoittaessaan Phelan ja Rabinowitz viittaavat *lihaa ja verta olevaan* (flesh-and-blood) lukijaan (ks. Phelan 1989: 5-6; Phelan 2005: 213, 217).

Lolita-romaanin kertoja Humbert vetoaa yleisöön (kerronnan yleisö) ja puolustelee henkilöhahmo Humbertin tekoja.

I want my learned readers to participate in the scene I am about to replay; I want them to examine its every detail and see for themselves how careful, how chaste, the whole wine-sweet event is if viewed with what my lawyer has called, in a private talk we have had, 'impartial sympathy.' So, let us get started. I have a difficult job before me. (s. 57)

Phelanin mukaan kertoja Humbertin taipumus esittää henkilöhahmo Humbert positii-visemmassa sävyssä tulee esille käyttäytymisestä ("careful" ja "chaste"). Kertoja Humbert vetoaa viisaisiin lukijoihin ("learned readers") sekä hakee sympatiaa vaikeaan tehtäväänsä ("I have a difficult job before me"). Phelanin mukaan Humbertin retoriikka on taidokasta. Hän osoittaa kuitenkin, että Humbertin pyrkimys tuottaa sym-

⁵¹ Laajemmin kertovan tekstin malleihin (ns. Boothin-Chatmanin malli) voi tutustua Pekka Tammen kirjassa *Kertova teksti* (ks. Tammi (1992: 23-24; 117-119).

⁵² Kirjallisuustieteessä on tapana puhua ensimmäisen (minä-kertoja) ja kolmannen persoonan (hän-kertoja) kerronnasta. Kategoriat eivät kuitenkaan ole täysin kiinni siitä, missä persoonamuodossa tarina kerrotaan (Rabinowitz 1994: 166-167). Tämän vuoksi Phelanin erottelee kerronnan kategoriat *henkilökerrontaan* (character narration, kertoja kertoo itsestään) ja *ei-henkilökerrontaan* (noncharacter narration, kertoja ei ole kukaan fiktion henkilöistä), joskaan termit eivät täysin vastaa ensimmäisen ja kolmannen persoonan kategorioita. Phelan käyttää myös tarkkailevan kerronnan termiä (observer narration, kertoja on fiktion maailmassa, mutta hän ei ole tarinan päähenkilö, protagonist) (ks. Phelan 2005: 7; 214; 217.)

patiaa häntä kohtaan ei täysin onnistu. Humbert käyttää samoja retorisia keinoja sekä Doloresiin että yleisöönsä. Phelanin mukaan tässä mielessä Humbertin itsekkäät pyrkimykset tulevatkin esille (Phelan 2005: 105.)

Kertoja Humbertin suhde lapsen hyväksikäyttöön ja yleisönsä viettelyyn on vain yksi kerronnallinen taso. Lisää eettisiä ongelmia Phelan löytää kirjailija Nabokovin ja hänen yleisönsä (tekijän yleisö) väliltä.

Because Nabokov has Humbert describe the action largely from his perspective as character, *Nabokov* not only invites but virtually commands us to "participate in the scene." This invitation/command means that we see the events through the filter of Humbert's attitudes: his pride in his cleverness, his eager anticipation of success, and his ultimate satisfaction (Phelan 2005: 105.)

Phelanin mukaan tarinan lukeminen Humbertin näkökulmasta johdattaa lukijan näkemään perverssyyden sisältäpäin. Koska kertoja Humbertin tehtävänä on taivutella meidät ottamaan vastaan hänen näkökulmansa, ja Nabokov on antanut Humbertille sanalliset taidot ja retorisen vallan, "tekijän yleisö ei voi muuta, kuin tuntea Humbertin vetovoiman" (Phelan 2005: 105-106).

Kertoja Humbertilla on käytössään Nabokovin lahjakas kielenkäyttö ja koko retorinen arsenaali. Näitä työkaluja käyttämällä Humbert asettaa tehtäväkseen luoda vähintäänkin osittaista sympatiaa häntä (henkilöhahmo Humbertia) kohtaan. Phelanin ajatusmallia, jossa tekijän yleisöllä ei ole muuta mahdollisuutta, "kuin tuntea Humbertin vetovoima", pitää kritisoida sen jyrkkyydestä. Vaikka Phelan tuokin esiin joitakin tekijän yleisöä Humbertista loitontavia tekijöitä (esimerkiksi: Humbert puhuttelee välillä jurya, ei lukijaa), saattaa Phelanin ajatusmalli tuntua edelleen kovin pakottavalta. Se, että luemme kirjan tarinaa eteenpäin, ei vielä pakota meitä omaksumaan Humbertin perverssiä näkökulmaa. Phelan on kuitenkin oikeassa sen suhteen, että ymmärtääksemme teoksen näkökulmaa ja teoksen sanomaa, meidän on eläydyttävä *kertojan yleisön*⁵³ rooliin. Nabokovin/Humbertin sanallisen nokkeluuden ansiosta tuo eläytyminen ei ole kovin vaikeaa.

⁵³ Haluan puhua enemmän *kerronnasta* kuin *kertojasta*. Tässä tapauksessa kerronta kuitenkin suodattuu niin selkeästi Humbertin kautta, että haluan korostaa tätä käyttämällä termiä *kertojan yleisö*.

Phelan näkee Humbertin kaksinkertaisena fokalisoijana. Tällä hän viittaa siihen, mitä tapahtuu kertoja Humbertin asenteille tämän kertoessa henkilöahmo Humbertin toimista – seksiakteista erityisesti.

That the focalization is dual is crucial: during the first intercourse, he has seen her wincing, stinging, and smarting, and during his two years with her, he has seen the kind of suffering that led to her sobs in the night, but during these years he refused to let those sights affect his behavior (Phelan 2005: 120.)

Kertoja Humbertin kerrontaan tulee Phelanin mukaan katumusta, joka vaikuttaa tämän asenteisiin suhteessa kerrottuun tarinaan. Asenteet muuttuvat katuvammiksi myös suhteessa Doloresiin ja hänen yleisönsä (jury/kertojan yleisö).

Humbert Humbert tulee lähelle meitä vetoamalla lukijan omaan harkintaan ja päättäväisyyteen. Humbertilla on käytössään lukijan lähestymiseen tarvittavat kielelliset apuvälineet, jotka hän on saanut Nabokovilta. Mikäli lukija huomaa, miten Humbert käyttää hyväksi lukijaansa, syntyy Humbertista hyvin vastenmielinen kuva. Tällöin Humbertiin ei missään nimessä haluaisi samastua. On kuitenkin eri asia, onko lukija tuohon mennessä jo ehtinyt tutkia Humbertin menneisyyttä yhdessä kertoja Humbertin kanssa pitkään. Tällöin Humbertista tulee lukijan ystävä, mutta jossakin vaiheessa lukija saattaa haluta purkaa ystävyuden. Näin tapahtuu, mikäli lukija tajuaa Humbertin tyyllisten keinojen ironisuuden. Pekka Tammi onkin huomannut, että jopa kriitikot ovat tulkinneet *Lolita*a tässä suhteessa oudosti (ks. Tammi 1977: 37).⁵⁴ Mikäli lukijan hyväksikäyttöä tai ironiaa ylipäänsä ei kuitenkaan huomaa, syntyy Humbertista hyvinkin positiivinen mielikuva. Romaanin voi siis lukea vähintäänkin yhtä monella ta-

⁵⁴ Tammi lainaa *Lolita*a: ”The majority of sex offenders that hanker for some throbbing, sweet-moaning, physical but not necessarily coital, relation with a girl-child, are innocuous, inadequate, passive, timid strangers who merely ask the community to allow them to pursue their practically harmless, so-called aberrant behaviour, their little hot wet private acts of sexual deviation without the police and society cracking down upon them” (pp. 87-88)”, ja jatkaa itse: ”tells Humbert, and it would seem that anyone skimming over his outrageous ”apology” could hardly miss the sly locutions, the stylistic details and ”gaps” undermining the total seriousness of the statement. Similar oscillations between the humorous, serious and mock-serious undertones we shall meet practically everywhere in our more detailed analysis of Humbert’s language” (Tammi 1977: 37.) Tuo Humbertin tapa ”heikentää vakavuutta” on merkittävää ironian kannalta.

valla, kuin millä se on kirjoitettu: Humbertin näkökulmasta ja Nabokovin näkökulmasta.⁵⁵

Lolita-romaani tuo hyvin esille sen, miten henkilöhahmon kerronta voi sotkeutua laajemminkin kerrontaan. Humbert kertoo itse oman tarinansa. Hän hyppää objektiivisesta kerronnasta subjektiivisiin päämääriin ottaen mukaansa osan meistä lukijoista. Humbert ei kuitenkaan tyydyty pelkistä lukijoista, hän yrittää (osittain onnistuu) syöttää lukijoille oman näkökulmansa. Mielenkiintoista on, että kertoja Humbertin näkökulma henkilöhahmo Humbertin ja Doloresin tarinaan vaihtuu kerronnan myötä. Tässä yhteydessä Phelan puhuu kaksoisfokalisaatiosta; kertoja ja henkilöhahmo tekevät molemmat huomioita ympäröivästä todellisuudesta. Kertoja Humbertilta tämä saattaa olla tietoinen temppu, jolla hän saa osakseen lukijoiden sympatiaa. Se, koemme tämän hyväksikäytöksi vai Humbertin todelliseksi katumukseksi, riippuu lukijasta.

Lolita-romaani on monikerroksinen kirjallisuuden taideteos. Olisi sääli, mikäli Nabokovin romaania ei olisi julkaistu sensuurisyyistä (ks. Tammi 1977: 3-4). Toisaalta itse teoksen ongelmat sensuroinnin kanssa todistavat sen monikerroksisuutta. Romanissa on graafisia kuvauksia alaikäiseen sekaantumisesta, mutta toisaalta Humbert vaikuttaa aidosti rakastavan Doloresta.⁵⁶ Alaikäiseen sekaantumisen osalta suurimmaksi roistoksi nousee ”selvästi syyllinen” Clare Quilty, joka on Humbertin sitä huomaamatta varastanut Doloresin Humbertilta. Kokonaisuutena lapsen sekaantumisen tarina on vienyt monien lukijoiden ja tutkijoiden huomion elokuvan varsinaisesta rikoksesta –

⁵⁵ Susan Lancerin tutkimusten mukaan henkilöhahmon näkökulmasta tapahtuvaa kerrontaa ja vapaata epäsuoraa esitystä käytetään laajasti hyväksi afrikanamerikkalaisten naisten kirjoittamissa teoksissa. Näillä tekniikoilla on Lancerin mukaan pyritty edistämään sympatian rakentumista halutusta näkökulmasta sukupuoli- ja rotupoliittisiin asioihin. Dorrit Cohnin mukaan Jean-Paul Sartre käyttää samoja tekniikoita novellissa ”Erään johtajan lapsuus” muodostaen tekniikoilla ironis-satiirisesti vastenmielisen juutalaisvihaajan muotokuvan (Cohn 1999/2006: 205-206; sympathy vs. irony ks. Cohn 1978: 117.) *Lolita*a voi pitää rajatapauksena, jossa henkilöhahmo Humbert on tulkittavissa joko sympaattiseksi tai ”vastenmieliseksi” riippuen lukijan valitsemasta positiosta suhteessa henkilöhahmo/kertoja Humbertiin ja Nabokoviin. Humbertin kokeminen vastenmielisenä ei kuitenkaan ole kovin todennäköistä romaanin salakavalan kerrontarakenteen ansiosta.

⁵⁶ Humbertin tavatessa Doloresin kolme vuotta tämän karkaamisen jälkeen, Humbert ei tunnu välittävän Doloresin ulkonäön rappeutumisesta (s. 269), vaan hän pyytää Doloresia lähtemään hänen kanssaan viettämään yhteistä elämää: ”I want you to leave your incidental Dick, and this awful hole, and come to live with me, and die with me, and everything with me” (s.278).

Humbertin orkestroimasta Quiltyyn murhasta.⁵⁷ Rikos saa Quiltyyn tunteneilta ihmisiltä varsin positiivisen vastaanoton:

I [Humbert] stopped in the doorway and said: "I have just killed Clare Quilty." "Good for you," said the florid fellow as he offered one of the drinks to the elder girl. "Somebody ought to have done it long ago," remarked the fat man [--] (s. 305.)

Yhtä kaikki, *Lolita*-romaanin kertojarakenteet ja niiden kommunikoivuus toisaalta lukijan ja tarinan välillä, ovat mielenkiintoisia. Humbert kutsuu lukijan tutustumaan hänen tarinaansa. Humbert väittää antavansa lukijalle mahdollisuuden tuomita teot ikään kuin juryna. Sitä Humbert ei kuitenkaan paljasta, että hän kertoo tarinan lopulta vain omasta näkökulmastaan tuoden julki vain ne asiat, jotka hän haluaa kertoa. Tarkasti *Lolita*-romaanin lukiessa huomaa myös, miten Humbert tosiaan tuntuu jäävän tilanteiden uhriksi: Dolores pettää Humberttia, Dolores pakenee, Quilty on vaikuttanut Dolorekseen jo pitkään ennen pakoa. Lopulta Humbert ei siis tunnu pystyvän pitämään tilannetta hallinnassaan. Humbertista muodostuu tätä kautta naiivi, hyväuskoinen mies. Tämä henkilökuva, jos mikä, on kaukana likaisesta pedofiilistä.

Lolita-romaanin erikoisuutena on, että yllä oleva tulkinnalle on vähintäänkin yhtä hyvä vastinpari. Entä jos naiivin Humbertin kuva on vain Humbertin rakentama tarkoituksenmukainen konstruktio, tai jopa tieteellinen tutkielma ihmismielestä. Tätä tulkintaa tukee Humbertin selkeästi tietoinen tapa leikitellä sanoilla, kuten Humbert itsekin tuntuu myöntävän (s. 32). On mahdollista ajatella Humbertin sulkeneen silmänsä Doloreen kärsimyksiltä. Ehkä Quilty tosiaankin vain pelasti Doloreksen tätä hyväksi käyttävältä isäpuolelta, ehkä Dolores vain halusi kostaa Humbertille kärsimyksensä toistamalla ajatusta Humbertin *pettämisestä*. Ehkä Quilty ei ansainnutkaan tulla murhatuksi, ehkä Humbert työnsi Charlotte Hazen ohi ajavan auton alle. Monet tulkinnat ovat mahdollisia, kun kertoja on ilmeisen epäluotettava.

⁵⁷ Mielenkiintoista itse murhan jäämisessä marginaaliin on se, kuinka graafisen väkivaltainen tapahtuma on (ks. 302-304). Pitkään kestävä ja usean luodin vaativa suoritus on esitetty koomisesti; Quilty ei tunnu kuolevan luoteihin, hän vain vääntelee naamaansa klovnimaisesti ja pyytää Humbertia lopettamaan huvittavan selkokielisesti: "Ah—very painful, very painful, indeed...God! Hah! This is abominable, you should really not—" (s.303).

Humbertin epäluotettavuus kertojana ei kuitenkaan estä sympaattisuuden rakentumista. Useimmat lukevat romaanin loppuun saakka. Humbertista ei synny vastenmielistä henkilöahmoa, jonka tunteisiin ja elämään ei haluaisi tutustua. Humbert on monikerroksinen henkilö, jota kohtaan voi kokea ”osittaista sympatiaa”. Sympatian käsitteen laajemmassa merkityksessä lukijan suhde kiehtovaan henkilöahmo Humbert Humbertiin on kiistaton: lukija on Humbertin kerronnan armoilla melko avuttomana. Oppinut valkopartainen (ei kuitenkaan tikkaria imeskelevä) lukija saattaa kuitenkin löytää väylän vastustaa Humbertin ilmeisintä positiivisessa mielessä sympaattista tulkin-
taa, mutta tässäkin tapauksessa valkopartainen lukija tuskin pitää Humbertia vastenmielisenä.

II MURHAAJASTA SANKARIKSI

Tässä luvussa selvitän, minkälainen on *Kummitä*-elokuvien ja *Godfather*-romaanin Michael Corleonen matka lukijalle/katsojalle tuntemattomasta yliopisto-opiskelijasta murhaavaksi ystäväksi.

Lähden liikkeelle pohtimalla *Kummitä*-elokuvaa geneerisestä näkökulmasta. Pohdin myös *Godfather*-romaanin lajityyppiä koskevia kysymyksiä ja vertailen geneerisyyden merkitystä elokuvissa ja romaanikirjallisuudessa. Genren tutkimuksella haluan tuoda esille fiktiivisen tarinan tuotannollisia näkökohtia, joiden merkitystä teoksen kokonaistulkinnalle ei sovi aliarvioida. Genret vaikuttavat voimakkaasti skeemoihimme, joiden kautta käsitämme tarinoita. Genren jälkeen tutkin, miten Michael Corleonestä kehittyy henkilöhahmo, jonka tunteisiin lukija ja katsoja kokevat voivansa samastua. Lisäksi vertailen elokuvan ja romaanin sympatian muodostumiseen liittyviä keinoja elokuvassa otostasolla ja romaanissa kappaletasolla.

Huomattavaa on, että I luvussa käsittelemäni kohdetekstit perustuivat pääosin henkilöhahmon kerrontaan, jolloin lukijan ja katsojan houkuttelemisen päähenkilöiden ystäviksi toimi osittain väsytystaistelun tyypisesti. *Kummitä*-elokuvassa ja *Godfather*-romaanissa kerronta on kuitenkin kolmannen persoonan kerrontaa, joten päähenkilöiden suhde lukijaan tai katsojaan ei ole yhtä suora. Tällöin – uskon – elokuva- ja romaanikerronnassa korostuvat implisiittisemmät kerrontakeinot, kuten geneerisyys, musiikkien käyttö, tietyt sanavalinnat ja tietyt kuvaustekniikat. Kun tarinan kertojana ei ole rikollinen itse, ei hänellä ole valtaa perustella omia tekojaan suoraan – tuo suhde katsojaan pitää tulla esille muilla keinoin.

Gangsteritarina perhemelodraamana

Kummitä ilmestyi teattereihin 1972. Elokuvan menestys poiki kaksi suoraa jatko-osaa ja joukon jäljittelijöitä, jotka halusivat osansa uudelleen henkiin herätetystä gangsterielokuvan genrestä. Gangsterielokuva oli tuotantoportaan käyttämä geneerinen nimitys *Kummitä*-elokuvalle⁵⁸. Gangsteriaiheen pitkäikäisyydestä, tai ennemminkin syklistyydestä, on todisteena Suomessakin viisi tuotantokautta pyörinyt tv-sarja *Sopranos*, joka kuvaa mafiosojen arkista perhe-elämää. *Adventure, Mystery, and Romance* -kirjan vuonna 1976 kirjoittanut John G. Cawelti ennusti jo tuolloin kirjassaan mafian perhe-elämästä kertovan televisiosarjan syntymistä (ks. Cawelti 1976; 51). Yhdysvalloissa *Sopranos*-tv-sarjasta on alkanut kuudes tuotantokausi maaliskuussa 2006. Genren ensimmäinen menestyskausi ajoittui jo maailmansotien väliin. Tuolloin erityisesti legendaariseksi lehtiotsikoiden päähenkilöksi nousseesta Al Caponesta tehtiin useita elokuvia. Cawelti luettelee näistä elokuvat *Underworld* [1927], *Little Caesar* (*Pikku Caesar*, 1929), *Public Enemy* (*Yhteiskunnan vihollinen*, 1931) ja *Scarface* (*Arpinaama*, 1932). Caponen legendaan pohjautuvat tarinat inspiroivat gangsterielokuvien tekijöitä vielä pitkälti 1960-luvulle saakka (Cawelti 1976; 60, ks. 305).

Kummitä-elokuvan merkitys gangsterielokuvien genren uudelleenherättämisessä on ollut kiistaton. Caweltin mukaan myös *Godfather*-romaani on ollut merkittävä merkkipaalu populaarikirjallisuudelle. *Godfather*-romaanin merkittävyys populaarikirjallisuudelle on Caweltin mukaan verrattavissa jopa Conan Doyleen Sherlock Holmesiin ja vähintäänkin Ian Flemingin James Bondiin (Cawelti 1976: 51). Cawelti ei ollut aivan hakoteillä väitteensä kanssa, vaikka romaanin merkittävydestä voidaan toki kiistellä, sillä Puzon *Godfather*-romaanin tuorein Random Housen pokkarijulkaisu on vuonna 1991 julkaistusta laitoksesta jo 18. uusintapainos. Pelkästään Random Housen pokkarista on otettu uusintapainos useammin kuin kerran vuodessa.

⁵⁸ *Godfather* bonus material 2001. Gangsterielokuvaan viitataan englannin kielessä nimellä *gangster film*, samaa nimitystä käyttää Stephen Neale kirjassaan *Genre* (Neale 1980/1996: 28).

Aloitan luvun genren käsitteen määrittelyllä. Tämän jälkeen luon lyhyen silmäyksen kohdeteksteihin, Puzon *Godfather*-romaaniin sekä Coppolan kolmeen *Kummisetä*-elokuvaan⁵⁹. Tämän jälkeen pohdin, mikä on genre ja miten se näkyy kohdeteksteissä.

Genre: perheyritys?

Genren olemusta pääsee käsittämään jo jonkin verran suomenkielisen vastineen – *laji* – kautta. Peruskoulun biologian tunneilta voi muistaa eläimiä lajiteltaneen erilaisiin sukulaissuhteisiin toistensa kanssa. Vastaavalla tavalla genret voivat määrittää elokuvien sukulaissuhteita toisiinsa. Tämä tarkoittaa sitä, että kahden elokuvan välillä on oltava jonkinlaista samankaltaisuutta, jotta niiden välille voi luoda geneerisen säännön. Geneerisellä säännöllä tarkoitan genrenimiä, siis esimerkiksi *westerniä*. Western yhdistää elokuvat toisiinsa tietyillä westernin genreen liittyvillä säännöillä. Westernissä yksi sääntö voi olla vaikkapa se, että elokuvan tapahtumapaikkana on ”villi länsi”. Genre ei kuitenkaan toimi näin yksinkertaisesti.

Rick Altmanin mukaan genrellä pitää olla yhteinen aihe ja yhteinen rakenne (Altman 1999: 38). Altman tarkoittaa vaatimuksellaan, että pelkkä villin lännen aiheen käsittely ei tee elokuvasta kuin elokuvasta *westerniä*. Villiä länttä voisi käsitellä dokumenttielokuvassa, mutta kyse ei olisi westernistä. Western tarvitsee lisäksi tiettyä rakennetta, esimerkiksi kaupungin korruptoituneen sheriffin moraalista kasvua ja kaupungin järjestystä uhkaavan jengin vangitsemista.

Genre on nähty usein tuotannollisena välineenä, jolloin elokuvien tuotantoyhtiö valmistaa x määrän *westerniä* niitä aamiaismurojen tapaan käyttäville kuluttajille. Altman kuitenkin osoittaa kirjassaan *Elokuva ja genre*, että tuotantoyhtiöt haluavat pikemminkin eron tietyistä genremääritelmistä. Tuotantoyhtiöt suosivat mainonnassa mahdollisimman laajan yleisön tavoittelua esittämällä vihjeitä useasta genrestä (Altman 1999: 159.)

⁵⁹ Koska kyse on genren tutkimisesta, otan huomioon kaikki kolme *Kummisetä*-elokuva, jotka kuuluvat vahvasti samaan genreen. Näiden elokuvien estetiikka on hyvin samankaltainen toisiinsa verrattuna.

Genrejen voidaan katsoa liittyvän erityisesti elokuvien levitykseen ja tuotantoon Hollywoodin studiojärjestelmän vuoksi. Genrejä kirjallisuustieteessä tutkinut Tzvetan Todorov ymmärtää elokuvan narratiivina siinä missä romaaninkin (Todorov 1990: 38). Genrejen tutkiminen tuntuu olevan hyvin suoraan sovitettavissa elokuvatutkimuksesta kirjallisuuteen ja päinvastoin. Kuten Northrop Frye on todennut:

Every teacher of literature should realize that literary experience is only the visible tip of the verbal iceberg: below it is a subliminal area of rhetorical response, addressed by advertising, social assumptions, and casual conversation, that literature as such, on however popular a level of movie or television or comic book, can hardly reach (Frye 1976: 167.)

Kirjallisuutta kulutetaan siinä missä elokuviakin. Molemmat ovat narratiiveja, kertomuksia ja niihin pätevät vastaavat geneeriset säännöt. Itse kirjallisuus – mukaan luetuna elokuvat, televisio ja sarjakuvakirjat – on kuitenkin vain osa narratiivien kokonaistulkintaa, kuten Frye huomauttaa. Kesän aikana luemme dekkareita, syksyllä luemme klassikon asemaan kohonneita romaaneja ja keväällä saatamme torjua kevätväsymystä kevyemmällä kirjallisuudella. Tällaiseen kirjallisuuden kulutukseen erityisesti – ja kirjallisuuteen muutenkin ylipäättänsä – liittyy valintoja. Saatamme lukea *The Da Vinci Coden*, koska siitä on puhuttu niin paljon julkisuudessa. Romaanin suhteesta katoliseen uskontoon on käyty kriittistä keskustelua ja Vatikaanivaltiossa kirjan sisältöä on kritisoitu. *The Da Vinci Coden* avaava henkilö lukee kirjaa koko tätä sosiokulttuurillista diskurssia vasten. Itse tekstistä tulee vain tuon merkityksen rakentumisen jäävuoren huippu. Genren tutkiminen on tärkeää, kun halutaan tuoda esiin kohdetekstin tuotantopuoleen ja fiktion kulutukseen liittyviä kysymyksiä.

Kummisetä-elokuvat ja *Godfather*-romaani kertovat Corleonen mafiaperheestä. Perheen johtohahmo on Vito Corleone (Marlon Brando), jonka pojasta Michaelista (Al Pacino) kasvaa perheen uusi johtaja ensimmäisen elokuvan loppuun mennessä. Toisessa elokuvatrilogian osassa keskitytään entistä enemmän Michael Corleonen omaan perhe-elämään ja kolmannessa elokuvassa Michael näytetään vanhan johtajan asemassa; Michaelin on aika jättää mafiaperheen johtaminen seuraavalle sukupolvelle. Se, että trilogia esittää Michaelin elämänkaaren johtajan pojasta johtajaksi ja jälleen ohjasten luovuttamisen seuraajalle, ei tee vielä elokuvasta gangsterielokuvaa. Kyseinen elämänkaari voisi liittyä esimerkiksi elämäkertaelokuvaan. Corleonen perhe tie-
naa elantonsa pyörittämällä laittomia uhkapelejä ja lainaamalla rahaa hyvää korkoa

vastaan. Ryöstöt ja vastustajien eliminointi ovat myös mafiaperheen arkea. Kun nämä otetaan huomioon, alkaa kuva *gangsterielokuvasta* tai *gangsteriromaanista*⁶⁰ jo hahmottua.

Rick Altman kirjoittaa elokuvan *semanttisista* ja *syntaksisista* aineksista:

Jos westerniksi riittää elokuva jossa näkyy revolveri (tämä on pelkistetty versio semanttisesta lähestymistavasta), niin lajin voi tunnistaa yhdellä silmäyksellä, mutta jos westerniä määrittää villiyyden ja sivilisaation vastakkainasettelu (kuten Jim Kitsesin versiossa syntaktisesta lähestymistavasta), niin yksittäisen elokuvan suhde lajiin selviää vasta syväanalyysin avulla (Altman 1999: 114.)

Semanttisen ja syntaksisen eroa voisi kuvata maalaustaiteen ikonografian ja ikonologian jaottelulla, tietyssä mielessä erottelu liittyy myös kirjallisuuden *fabula* ja *sjuzet* -erotteluun. Tässä yhteydessä käytän kuitenkin Altmanin *semanttis/syntaksis* -erottelua.

Gangsteri(romaanin)elokuvan genreen⁶¹ viittaavia semanttisia aineksia:
– Poliisit kirjaamassa ylös Corleonen perhejuhlaan saapuneiden vieraiden autojen rekisterikilpiä
– Kahnausta poliisin kanssa
– Kummisetää pyydetään kostamaan leipuri Enzon tyttären pahoinpidelleelle miehelle
– Rikoksien suunnittelu
– Lehtileikkeet viittaavat mafiapomon murhayritykseen
– Ase, jota virkavalta ei voi jäljittää
– Murhat
– Järjestäytynyt hierarkia perheen sisällä

⁶⁰ Kirjallisuuden puolella nimitys *gangsteriromaan* ei ole kovin yleisessä käytössä. Lajityypin kirjallisuuteen viitataan englanninkielisissä maissa lähinnä nimillä *crime novel* tai *crime fiction*. Tampereen Akateemisessa kirjakaupassa *Godfather*-romaanin voi löytää pokkarihyllystä, jossa lukee vain ”crime”.

⁶¹ Ei ole olemassa mitään kiinteää gangsterielokuvan genrea. Kyse on kulttuurillisesta kudel-masta. Tästä johtuen joudun vain toivomaan, että tämän tutkielman lukija omaa vastaavanlai-sen käsityksen gangsterielokuvan genrestä kuin minä. Gangsterielokuvien joukkoon vois-in luetella *Kummisetä*-elokuvien ohella seuraavat: *The Public Enemy* (1931); *Little Caesar* (1930); *Goodfellas* (Mafiaveljet, 1990); *Casino* (1995). Kattavampi lista gangsterielokuvista löytyy Nealen kirjasta *Genre* (1980/1991: 67-68). Minun määritelmässäni gangsterielokuvan osittaisena synonyyminä voisi toimia *mafiaelokuva*.

– Rikkaus ja vaikutusvalta

– Amerikanitalialaisuus

Listan tapahtumat ja asiat ovat vain yksittäisiä kuvia, jotka voisi mahduttaa lähes mihin tahansa elokuvaan tai romaaniin. Kuten Altmankin toteaa, genre vaatii kahden elokuvan väliltä yhteisen aiheen ja rakenteen. Rakennepuolesta vastaakin tässä tapauksessa syntaksinen, syvempiä tarinalinjoja analysoiva luenta.

Syntaksinen luenta

– <i>Kummisetä</i> -elokuvat ja <i>Godfather</i> -romaanit kertovat järjestäytyneestä rikollisuudesta

– Toimintaa motivoi raha ja kosto, joka sekin on useimmiten sidoksissa taloudellisen hyödyn tavoitteluun
--

– Poliisi ei kykene vastaamaan gangsterimaailman vaaroihin, gangsteri voi luottaa vain omaan yhteisöönsä
--

– Perhe on tärkeä ⁶²

– Järkevä ajattelu ja mafiaperheen omien sääntöjen mukaan eläminen takaa parhaan elämän

– Vallan saaminen (ja sen menettäminen ⁶³)
--

Kuulostaako jo gangsterielokuvalta? Genreen liittyy kuitenkin paljon ongelmakohtia, joihin pitää paneutua tarkemmin.

Kun semanttinen ja syntaksinen luenta yhdistetään, päästään lähemmäs gangsterielokuvan genreä. Mutta *Kummisetä* ei ole yhtä kuin gangsterielokuva. Tämä johtuu siitä, että gangsterielokuva on määrittynyt jo ennen *Kummisetää*, ja gangsterielokuva määrittyy vielä sen jälkeenkin. Jokainen uusi elokuva – mukaan lukien muutkin kuin

⁶² Perheen tärkeys korostuu erityisesti *Godfather*-romaanissa ja *Kummisetä*-elokuviissa sekä näiden jälkeen ilmestyneissä mafiaa käsittelevissä elokuviissa. Perhesiteet liittyvät kuitenkin myös aikaisempiin elokuviin, kuten elokuvaan *Public Enemy*. *Godfather*-romaanissa ja *Kummisetä*-elokuviissa *perhe* on tärkeä, sillä se erottaa gangsterit ”joukosta lainrikkoojia, jotka ovat organisoituneet tehdäkseen pahaa tai laittomuuksia”, kuten Cawelti asian ilmaisee (1976: 53).

⁶³ Näin on erityisesti 1920- ja 1930-luvun gangsterielokuviissa (ks. Cawelti 1976: 61). *Kummisetä*-elokuviissa on kuitenkin kyse enemmän vallan siirtämisestä ja vallan vahvistamisesta. Huomattavaa on myös, että vastaavat semanttiset ja syntaksiset ainekset on löydettävissä sekä kirjallisuuden että elokuvan puolelta (ks. Cawelti 1976: 59).

gangsterielokuvat – määrittää osaltaan gangsterielokuvan genreä. Nealen mukaan genreille onkin tyypillistä paitsi toistuvuus, myös niiden uusiutumiskyky.⁶⁴ Myös genreä tarkastelevan asema omassa kulttuurillisessa viitekehyksessä vaikuttaa tulkintaan. Sama pätee kirjallisuuden lajityyppeihin.

Altmanin mukaan kauhuelokuvan genre viittaa katsojaan (kauhistunut katsoja), western itse elokuvaan (Altman 1999: 111). Entä miten on gangsterielokuvan laita? Eikö gangsterielokuva viittaa itse tarinan päähenkilöön, gangsteriin? Tulkinta lienee perustelu ainakin *Kummitä*-elokuvien osalta. Elokuvat todellakin keskittyvät maailman kuvan näyttämiseen gangsterin silmin, *Kummitä*-elokuvassa ja *Godfather*-romaanissa lähinnä Michael Corleonen silmin. Michaelin näkökulmaa ei kuitenkaan ole luotu elokuvaan tai romaaniin yksinkertaisesti näkökulmaotoksilla tai ensimmäisen persoonan kerronnalla.

Mutta vaikka edellä oleva analyysi tuntuukin kytkevän *Kummitä*-elokuvat gangsterielokuvan genreen, ei totuus ole yhtä mustavalkoinen. Michael Corleone murhaa elokuvissa ja romaanissa suojellakseen perhettään⁶⁵. Perhe on monessa tilanteessa vaarassa. Sollozzo uhkaa Michaelin isän henkeä ensimmäisessä elokuvassa, *Kummitä II* -elokuvassa Michael ja Kay yritetään murhata makuuhuoneessa, ja *Kummitä III* -elokuvan myötä Michael menettää tyttärensä. Nämä vaativat Michaelilta toimia. Raha on välttämätöntä suuren mafiainperiumin koossapitämiseksi, mutta perhe nousee *Kummitä*-elokuvissa vielä tärkeämmäksi. Elokuvat ja romaani alkavat perhejuhilla: häät *Kummitä*-elokuvassa ja *Godfather*-romaanissa, rippijuhla *Kummitä II* -elokuvassa, kirkollisen arvonimen saaminen *Kummitä III* -elokuvassa. Juhlien lisäk-

⁶⁴ *Godfather*-romaanin ja *Kummitä*-elokuvat toivat mafiaperheen keskiöön ja gangsterielokuvan genre uusiutui radikaalisti. Viimeistään *Sopranos*-televisiosarjan myötä gangstereista tuli jo arkipäiväisiä perheen isiä. *Sopranos* voidaan siis nähdä *Kummitä*-elokuvien ja *Godfather*-romaanin tapaan gangsterigenren uudistajana. Genren toistuvuudesta ja uusiutuvuudesta ks. Neale (1980/1991: 50-51).

⁶⁵ Tässä tapauksessa tarkoitan *perheellä* lähinnä fiktiivisen Michaelin henkilöahmon biologista perhettä, muissa asiayhteyksissä perhe saattaa tarkoittaa myös mafiaperhettä, joka käsittää koko mafiasuvun (fiktiivisen) biologisine serkkuineen, setineen ja toisaalta palkollisine sotilaineen. Romaanissa perheen merkitys on vähäisempi ja epäjohdonmukaisempi kuin elokuvissa.

si perhettä korostetaan perhejuhlien ja perheen jäsenten historian muistelemisessa – erityisesti Viton lapsuus ja nuoruus esitettynä takaumana *Kumमितä II* -elokuvassa⁶⁶.

Gangsterielokuvissa käsitellään kyllä mafiaperheitä, mutta *Kumमितä*-elokuvaa voisi perheen käsittelyn kannalta pitää jopa perhe-elokuvana.⁶⁷ Mafiaperheen hierarkia (sotilaat, kapteenit, perheiden johtajat), aseet ja sotiminen (mafiaperheiden väliset valtakäistelut) erottavat *Kumमितä*-elokuvan kuitenkin nopeasti perhe-elokuvan genrestä tuoden elokuvaan ripauksen sotaelokuvaa sotataktikoiteineen ja taistelukohtauksineen. Ei sovi unohtaa myöskään *Kumमितä*-elokuviin historiallisuutta⁶⁸, juhlapuvustoa⁶⁹ ja jatkuvaa toimintaa⁷⁰. Näin ollen *Kumमितä*-elokuvat voisivat olla historiallisia elokuvia, pukuelokuvia ja toimintaelokuvia. Toisaalta joku saattaisi erehtyä lukemaan *Godfather*-romaanin historiallisena kuvauksena toisen maailmansodan jälkeisestä rikollisesta tilanteesta Yhdysvalloissa. Väite ei ole kaukaa haettu, sillä mafian väitetään kiitelleen Puzoa järjestäytyneen rikollisuuden realistisesta kuvaamisesta (Cawelti 1976: 65).

Tuntuu, että elokuvaa ei voi tyhjentävästi nimetä yhdellä genrenimikkeellä. Pitää todeta, että esimerkiksi *Kumमितä*-elokuvissa on gangsterielokuvan lisäksi historiallisen, puku-, toiminta-, perhe- ja sotaelokuvan aineksia. Tällaisesta ilmiöstä kirjoittaa myös Altman.

Mikäpä western ei olisi jossakin mielessä melodraama? Mikä musikaali selviäisi kokonaan ilman romanssia? [--]

Vaikka me kutsuisimmekin yksittäistä elokuvaa vain yhdellä genrenimellä, tämä ei välttämättä merkitse sitä, että elokuva olisi aina assosioitu yhteen ainoaan genreen tai että sillä ei olisi lainkaan muita lajioinaisuuksia (Altman 1999: 171-172; ks. 238.)

⁶⁶ Oikeastaan kyse ei ole ainoastaan takaumasta. Viton tarina *Kumमितä II*:ssa muodostaa paralleelin elokuvan nykyhetken Michaelin ja menneisyyden Viton välille.

⁶⁷ Vrt. *Yhteiskunnan vihollinen* -elokuvassa (*The Public Enemy*, 1931) gangsterin äidillä on tärkeä rooli.

⁶⁸ Elokuvassa käytetään tarkkoja vuosilukuja sekä viitataan Yhdysvaltojen talouskehitykseen, italialaisten maahanmuuttoon ja maailmansotiin.

⁶⁹ *Kumमितä*-elokuviin monien juhlien puvusto on varsin näyttävää ja varmasti historiallisesti jokseenkin tarkkaa. Coppolahan pyrki ohjaamaan elokuvasta mahdollisimman realistisen käyttämällä muun muassa oikeita kuvauspaikkoja New Yorkissa ja Italiassa.

⁷⁰ Tässä muutamia avaintapahtumia lueteltuna pelkästään ensimmäisestä *Kumमितä*-elokuvasta: häät, keskustelut Don Corleonen kanssa, hevosen pää, Donin murhayritys, Sollozzon ja McCluskeyn murha, Sisilian jakso, Sonny hyökkää Carlon kimppuun, Sonny murhataan, donien tapaaminen, Las Vegasin jakso, kastetilaisuus, viiden mafiaperheen johtajan murhat, Michaelin kruunaaminen doniksi.

Entä melodraama? Nykyään melodraama yhdistetään ”nyyhkyleffoihin”, vaikkakin genren juuret ovat toiminnassa.

[--] Steve Neale, joka on tutkinut tyhjentävästi melodraaman ja siitä johdettujen termien (mel-ler, melodramatic) esiintymistä *Variety*-ammattilehdessä vuodesta 1938 vuoteen 1959 sekä lisäksi valikoidussa joukossa elokuvia vuosina 1925-1938. Neale huomaa, että tämän keskeisen ajanjakson aikana melodraama ”tarkoittaa edelleen tarkasti samaa kuin 10- ja 20-luvuilla”. Hän havaitsee, että ”näiden elokuvien tunnusmerkkejä eivät ole paatos, romanssi ja koti vaan toiminta, seikkailu ja jännitys; ne eivät ole ”naisellisia” genrejä eivätkä naiselokuvia vaan so-taelokuvia, seikkailuelokuvia, kauhuelokuvia ja jännäreitä, genrejä jotka on perinteisesti aja-teltu ennen muuta ”miehisiksi”” [--] (Altman 1999: 94; ks. Mercer, Shingler 2004: 6, 28.)

Kummisedässä ei ole kyse päätöksestä, romanssista ja kodista, vaan enemmänkin on kyse toiminnasta, hieman seikkailusta, mutta ennen kaikkea jännityksestä. Melodraa-ma tuntuu sopivan elokuvan tunnelmaan juuri tapahtumarikkauden, jännityksen ja romantisoidun sankarin vuoksi⁷¹. Perhe on *Kummisetä*-elokuviissa tärkeässä roolissa, mutta menisikö perhemelodraama genremäärittelyssä jo liian pitkälle? Luultavasti näin olisi, mutta gangsterimelodraama tiivistäisi jo hyvin elokuvan tunnelman ja sen henkilöahmon, jonka kautta tuo tunnelma elokuvassa koetaan, eli fokalisoidaan. Ky-seessä on melodraama, joka toimii gangsterimaailman viitekehyyksessä. Ehdotan *Kummisetä*-elokuville genrenimeksi *gangsterimelodraamaa*, tai tarkemmin *gangste-riperhemelodraamaa*.

Edellä olen tarjonnut pintapuolisen raapaisun siitä, mistä aineksista *Kummisetä*-elokuvan ja *Godfather*-romaanin genre rakentuu ja minkälaiseen genreen elokuvat voisi lokeroida. Tosin pitää muistaa genrejen pysymättömyys. Genret ovat kaiken ai-kaa liikkeessä, kuten genrejen tarkkailijatkin.

Altman kirjoittaa, että ”genret käyttävät tuttuja kerronnallisia voimavaroja mainos-taakseen itseään” (Altman 1999: 185). Aiemmin viittasin *Kummisetä*-elokuvassa näy-tettyihin lehtiartikkeleihin. Lehtiotsikko mafiapomoon kohdistuneesta ampumisesta

⁷¹ 1800-luvun melodraamakirjallisuudessa rikollisista tuli romantisoituja sankareita, jotka pohjautuivat pitkälti kansantarinoille Robin Hoodista (Cawelti 1976; 56). Michael Corleone (myös Vito) edustaa sankaruutta ”ottamalla rikkailta” ja ”jakamalla köyhille”. *Godfather*-romaanin ja *Kummisetä*-elokuva alkavat kohtauksilla, joissa Corleonen perhe jakaa hankki-maansa valtaa sitä tarvitseville. Esimerkiksi Amerigo Bonaseran tytär on pahoinpidelty, ja Vi-to Corleone lupaa antaa oikeutta järjestämällä pahoinpitelyn Bonaseran tyttären pahoinpiden-neille miehille. Tätä ”oikeutta” ei oikeussalissa olisi tapahtunut.

vahvistaa genreä ja muistuttaa katsojalle, että kyse on mafiasta kertovasta elokuvasta. Lehtiotsikot viittasivat varmasti monien aikalaiskatsojien muistikuviiin todellisessa maailmassa kirjoitetuista lehtijutuista. Tuo kyseinen lehtiotsikko näytetään ensimmäisessä *Kummitä*-elokuvassa kohtauksessa, jossa Michael ja Kay saavat tietää Viton murhayrityksestä. Toisen kerran lehdistöön viitataan, kun Michael on tappanut Sollozzon ja McCluskeyn, ja hän on paennut mediaa ja yhteiskunnallista vastuutaan Italiaan.

Kummitä-elokuvat eivät räikeästi mainosta omaa genreään, mutta genreä pidetään yllä jatkuvasti ja johdonmukaisesti; italialaisuutta korostetaan ruokailuilla, italiankielellisillä sanoilla ja viittauksilla uskoon. Katolilaisuus ja ruokakulttuuri eroavat amerikkalaisuudesta, mutta ne muodostavat oman fiktiivisen realistisen maailman. Mikäli Michael Corleone sattuisi yhdessä kohtauksessa haukkaamaan palan hampurilaista, särkyisi elokuvan realistisuuden lumovoima. *Kummitä*-elokuvat eivät mainosta omaa genreään yhtäkkiä muistutuksillaan, vaan alun mafiaelämää kuvailevan jakson jälkeen elokuva pitää kiinni siitä, mitä on luvannut: italialaiset cannolit eivät vaihdu vaaleanpunaisiin donitseihin, eikä Michael vesilasillisten⁷² sijaan rupea juomaan coca colaa.

Paitsi että *Kummitä*-elokuvat pitävät johdonmukaisesti kiinni omasta genrestään⁷³, ne myös vahvistavat genremielihyvän tunnetta. Rick Altman kirjoittaa genremielihyvästä:

Genrekatsojat vaativat jatkuvaa intensiteetin voimistumista, ja heidät voi tyydyttää ainoastaan kasvattamalla (genre)mielihyvän ja sitä rajoittavien (kulttuuristen) kieltojen välistä oppositiota. Näin siis *Yhteiskunnan vihollinen* vie meidät pikkurikkomuksista ryöstöön, tappoon ja murhaan [--] (Altman 1999: 185-186.)

Kummitä-elokuvassa ja *Godfather*-romaanissa on alussa pientä sanallista kannausta poliisin kanssa, kun FBI:n miehet kirjaavat häävieraiden autojen rekisterinumeroita. Pian Corleonen perhe kiristää elokuvatuottajaa tappamalla tuottajan rakkaan hevosen.

⁷² Sinänsä veden juominen etualaistuu Michael Corloenen tapana. Veden juominen alkoholin sijaan korostaa järkeä, jonka avulla mafiaperhettä pitää johtaa. Asioiden hoitaminen ei sujuisi yhtä terävästi alkoholin vaikutuksen alaisena.

⁷³ Tarkoitan tällä genreä ideatasolla, eli genreä, jota ei voi milloinkaan tyhjentävästi määrittää. Elokuvan alku antaa katsojalle tietyn odotuksen koko elokuvan sisällöstä, tietyn geneerisen määritelmän, jonka yhtenäisyydestä koko elokuvan keston aikana tässä kohdassa on kyse.

Myöhemmin Michael valittaa isänsä saamasta heikosta suojelusta poliisille ja poliisi-päällikkö McCluskey lyö Michaelia. Michael alkaa suunnitella murhaa (Sollozzo) pelastaakseen isänsä hengen. Seuraavaksi Michael murhaa Sollozzon sekä McCluskeyn. Lopulta Michael murhauttaa viiden mafiaperheen johtajat samalla kun hän on kirkossa lupautumassa siskonlapsensa kummiksi. Moraalia vastaan rikotaan aina enemmän ja enemmän tarinan kehittyessä eteenpäin. *Kumमितä II* -elokuvassa Michael murhaa veljensä, kun *Kumमितä III* -elokuvassa hän rikkoo jo kaikista pyhintä, omaa tyttäntään vastaan ⁷⁴.

Altman kirjoittaa genremielihyvän yhteydessä kulttuurisesta vastapuolesta (Altman 1999: 187). *Kumमितä*-elokuvassa kulttuuri on mafiaperheen kulttuuri ja kulttuurilista vastapuolta edustaa pitkälti yhteiskunnan normit. Mafiakulttuurin sisällä murha voi olla oikeutettu, mutta yhteiskunnan normit ei murhaa hyväksy. Altmanin mukaan genremielihyvää ruokkii yhteiskunnan normien ja rajojen rikkominen, mutta useimmiten normeja rikkova elokuva palauttaa kuitenkin lopussa järjestyksen ja yhteiskunta voittaa (emt.: 187-189). *Kumमितä*ssä näin ei tapahdu. Enemmänkin Michaelin johtamasta mafiainperiumista muodostuu yhteiskunnan normi, tila, joka pyritään säilyttämään keinolla millä hyvänsä.

Yhteiskunta ja muut mafiaperheet aiheuttavat Corleonen perheen mafiamaailmassa ongelmia, mutta Corleonet selviävät niistä ja elokuva päättyy Corleonen perheen sisäiseen rauhaan – yhteiskunta ja muut mafiaperheet on voitettu. Laajemmassa perspektiivissä *Kumमितä*-trilogiassa voi kuitenkin nähdä käyvän toisinkin. *Kumमितä III*:ssa Michael nimittäin ripittäytyy papille, tunnustaa kaikki syntinsä ja tuntuu katuvan syntejään. Universaali kristillinen moraali on lopulta voittanut mafioso Michaelin. Tosin elokuva loppuu mafiaperheen uuden johtajan kruunaamiseen – yhteiskunnan vastainen rikollinen kulttuuri saa jatkajan.

Kumमितä-elokuvissa kuvataan gangstereiden maailmaa, joten on varsin luonnollista ymmärtää elokuvat gangsterielokuvina. Kuten Altmanin on todennut, ei mikään elokuva tunnu sopivan vain yhden genrenimen alle. *Kumमितä*-elokuviakin voi ajatella

⁷⁴ Michael pettää tyttärensä luottamuksen käyttämällä tyttärensä nimiin kirjattua rahastoa rahavirtojensa julkisivuna. Hän ei kerro tyttärelleen asiasta totuutta, vaikka tytär totuutta peräänkin.

määrittävän historiallisen elokuvan ja pukuelokuvan genret monista vieläkin sopivammista genreistä puhumattakaan. Olen ehdottanut *Kumमितä*-elokuvien genreksi gangsterimelodraamaa tai gangsteriperhemelodraamaa. Vaikka antamani genrenimitys tuntuisi määrittävän elokuvaa tarkemmin kuin pelkkä gangsterielokuva, ei sekään ole täydellinen.

Gangsteriperhemelodraama on kaikkea muuta kuin täydellinen sanahirviö kuvaamaan *Kumमितä*-elokuvaa tai mitään muutakaan elokuvaa: genrethän ovat luonteeltaan liikkuvia. Genret kehittyvät jatkuvasti kulttuurimme muokatessa niitä. Myös genreä tarkastelevan henkilön positio elokuvaan, kulttuuriin ja koko maailman ymmärrys vaikuttaa genren tarkkuuteen ja osuvuuteen. Pohjoismaalainen nainen näkee *Kumमितä*-elokuvan varmasti eri näkökulmasta kuin italialainen järjestäytyneen rikollisuuden kanssa tekemisissä oleva henkilö.

Aiemmin kysyin, miksi gangsterielokuva tuntuu olevan niin suosittu ja erityisen pitkäikäinen genre. Rick Altman vastaa kysymykseen osittain Freudin ja ”psykkisen talouden” avulla (Altman 1999: 188-189). Kulttuurillisten arvojen kieltäminen ja rikkominen aiheuttaa katsojassa mielihyvää. Toki kulttuurillisia arvoja voi rikkoa muutenkin kuin mafiaympyröissä. Katsoja saattaa esimerkiksi nauttia, kun uskonnollinen päähenkilö ajautuu aviorikokseen. Elokuvan voi nähdä tarjoavan katsojalle mielikuvituksen temmellyskentän, jossa pääsee toteuttamaan tukahdutettuja mielihaluja ja saada niistä nautintoa ilman moraalista vastuuta. Ehkä syynä on se, että moraalit eivät ole *Godfather*-romaanissa ja *Kumमितä*-elokuvissa keskiössä, vaan kyse on enemmänkin esteettisyydestä, tavasta, jolla asiat esitetään. Palaan tähän ajatukseen myöhemmissä luvuissa.

Katsomme elokuvia ja luemme kirjoja tietoisina (vähintäänkin alitajuisesti) lajityypin konventioista. Genrejen avulla osaamme tehdä fiktion sisäisessä maailmassa päteviä ennako-odotuksia tulevien tapahtumien suhteen; saatamme odottaa gangsterielokuvassa rikollisen häviämistä yhteiskunnan edessä. Toisaalta saatamme perhekeskeisen tarinan yhteydessä toivoa, että kaikki päättyy onnellisesti, vaikka lopulta melodraaman ideana onkin rikkoa katsojan ja lukijan toiveet ja nostattaa tunteet pinnalle – kuten oopperassa.

Italialaista oopperaa

Stephen Neale jäljittää elokuvamelodraaman käsitteelliset juuret 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien toiminnallisiin jännityselokuviin. Nealen käsitys melodraamasta vaikuttaa turhan konkreettiselta, ikään kuin genreltä siinä missä western, dekkari ja gangsterielokuva. Melodraaman juuret ovat kuitenkin syvällä ihmiskunnan taiteen historiassa.

Melodraama muodostuu sanoista melos (musiikki) + drama (tarinan kertominen). Melodraama tarkoittaa sanan etymologiselta perustaltaan kerrontamuotoa, jossa kerrontaan osallistuu näyttelijöiden, käsikirjoituksen tekstin tai filmirullan ohella musiikki. Melodraama ei ole kuitenkaan käsitteenä aivan näin yksinkertaisesti ymmärrettävissä. Melodraaman käsitteen käytön historia ei ole yhteneväinen sanan etymologisen taustan kanssa, kuten Sakari Toiviainen on huomauttanut (Toiviainen 1992: 24). Melodraaman etymologisen taustan etsiminen pelkästään sanoilla *melos* ja *drama*, päädytään musiikkidraamaan⁷⁵, joka on melodraamaakin laajempi käsite (ks. Bacon 1995: 15-24).

Sakari Toiviaisen näkökulmana kirjassa *Suurinta elämässä* on erityisesti elokuvamelodraaman juurien hakeminen. Niitä hän löytää speaktaakkelimaisuuden (puhe, musiikki, sana, mimiikka, erikoistehosteet yhdessä) kautta myöhäiskeskiajan moraliteetinäytelmistä sekä ”suullisen kerronnan ja draaman muodoista, joiden nykyisiä lajeja ovat ooppera ja kabaree” (Toiviainen 1992: 12). Kirjallisen perinteen puolella Toiviainen jäljittää melodraamaa 1700-luvun sentimentaaliseen romaaniin, kuten Richardsonin romaaniin *Clarissa*, jossa

[--] korostuvat käyttäytymisen ja tunteiden äärimuodot sekä yhteiskuntajärjestelmän väkivalta: nimihenkilö raiskataan, häntä yritetään houkutella avioliittoon kiristyksellä, lahjuksilla ja kidnappauksella (Toiviainen 1992: 12).

Melodraama ei ole ainoastaan genrenimi, joka on tunnistettavissa westernin tapaan tietyistä semanttisista ja syntaksisista aineksista. Melodramaattisia aineksia löytyy

⁷⁵ Oopperan tutkijoista erityisesti John D. Drummond on perehtynyt musiikkidraamaan (ks. Drummond 1980).

romaaneista, teatterista ja oopperasta. Toisaalta melodraaman aineksia saatetaan käyttää hyvin erityyppisissä elokuvagenreissä, kuten kauhussa, komediassa ja westernissä. Melodraaman käsite tuntuu olevan hyvin liikkuvainen, eikä se kiinnity vain tiettyihin taidemuotoihin tai lajityyppeihin.

Tarinan kertomisen tavan lisäksi melodraama sai kukoistuskautenaan 1700-1800 - luvuilla vahvoja poliittisia merkityksiä. Toiviainen kirjoittaa Victor Hugon romaanista:

[--] *Kurjat* voidaan nähdä 1800-luvun klassisen romaanikirjallisuuden eräänlaisena supermelodraamana. Jean Valjeenin tarina rangaistusvangista tehtaanomistajaksi, hänen kukistumisensa ja nousunsa kirjaimellisesti viemäreistä, osanottonsa vuoden 1848 vallankumoukseen tarjoavat lavean freskon melodraaman asetelmia (Toiviainen 1992: 16.)

Toiviainen yhdistää melodraamaa laajemminkin porvariston nousuun ja muihin erityisesti 1800-luvun poliittisiin ja kulttuurillisiin myllerryksiin (ks. Toiviainen 1992: 13, 16). Kirjallisuuden puolelta Mercer ja Shingler ovat yhdistäneet Ranskan vallankumoukseen Jean-Jacques Rousseau (Mercer ja Shingler 2004: 7). Myös Peter Brooks on yhdistänyt melodraaman nousua Ranskan vallankumoukseen (Brooks 1995/1976: 14-15). Thomas Elsaesser puolestaan vie ajatusta melodraaman merkittävydestä jo turhankin pitkälle. Hänen mukaansa melodramaattisella esitystekniikalla saattoi päästä käsiksi jopa ”sosiaalisen ja inhimillisen materiaalin kudokseen” (Elsaesser 1987/1972: 11.)

Henry Bacon on luennoinut 1800-luvun melodraaman piirteistä (Bacon 2005b). Bacon korostaa melodraamaa porvarillisena taidemuotona, jossa muut luokat näyttäytyvät epäilyttävinä. Melodraamalle on tyypillistä selkeä hyvä-paha polarisaatio, universaali arvomaailma. Tunnuksmerkkejä ovat perheyhteyden kadottaminen ja sen palauttaminen, syntiin lankeamisen uhka, sattumat, rajut onnen vaihtelut, emotionaaliset shokit. Bacon korostaa myös melodraaman speaktaakkelinomaisuutta.

Baconin mukaan melodraama on muuttanut muotoaan elokuvissa. Elokuvamelodraama on 1800-luvun melodraamaa vähemmän moralisoivaa ja paatoksellista, henkilöhaamot ovat rikkaampia, huomio kiinnittyy enemmän ihmissuhteisiin ja parisuhteen problematiikka korostuu ydinperheen kustannuksella. 1950-luvulta lähtien Bacon yh-

distää elokuvamelodraamaan tärkeänä osana musiikin ja lavastuksen. Nämä synnyttävät tunnekokemuksia, joihin realistisella kerronnalla ei pääse (Bacon 2005b.)

Yksinkertaistaminen on tyypillistä melodraamalle. Brooks onkin nähnyt pienten alajenrejen, kuten poliittisten tarinoiden, westernin ja sairaaladraaman, tarjoavan selkeimmät mahdolliset puitteet melodramaattisille konflikteille (Brooks 1995/1976: 204). Brooks jatkaa:

They provide an easy identification of villains and heroes (who often can be recognized simply by uniform), of menace and salvation. [...] That all of these forms have become increasingly 'psychologiced' – that cops must be experts in human relations and badmen are quasi-Dostoyevskyan figures – in no sense violates the melodramatic context. It is not that melodramatic conflicts has been interiorized and refined to the vanishing point, but on the contrary that psychology has been externalized, made accessible and immediate through a full realization of this melodramatic possibilities (emt.: 204.)

Melodraaman voi katsoa siirtyneen aiempaa selkeämmin myös television puolelle. Brooks mainitsee sairaaladraamoja, mutta nykytelevisiossa sairaalaohjelmatkin saattavat olla jo tosi-tv:tä, jossa näytetään ikään kuin oikeita tapahtumia. Tositelevisiossa saatetaan varsinainen tarina puristaa kaksiulotteiseksi ja keskiöön nostetaan vain ihmisten välinen melodraama. Hyvänä esimerkkinä tällaisesta voisi mainita *Big Brother*-formaatin, jossa ideana on seurata kameroin yhden talon sisään suljettuja kilpailijoita. Kamerat kuvaavat osallistujia ympäri vuorokauden, suihkuhuoneita ja makuuhuoneita myöten. Kaikki kontaktit ulkomaailmaan on katkaistu, jäljelle jäävät vain tuotantotiimin talon asukkaille kehittämät viikkotehtävät, joiden tarkoituksena on lisätä ohjelman melodramaattisia tapahtumia. Tositelevisiota tutkinut Mikko Hautakangas on kutsunut tällaisia ohjelmia *vertaismelodraamoiksi* (ks. Hautakangas 2004a; 2004b).

Melodraaman käsitteellinen sisältö vaihtelee eri mediuksissa. Käsitteen sisältö on vaihdellut myös eri aikakausina. Mutta minkälaista on melodraama nimenomaan *Godfather*-romaanissa ja *Kummitä*-elokuvissa? Romaanin melodramaattiset piirteet ovat siirtyneet melko suoraan filmatisointiin. Toisaalta filmatisoinnissa melodraamaan on tullut uusia piirteitä.

Kummitä-elokuvia ja *Godfather*-romaania yhdistää tarina isästä ja pojasta. Isä (Vito Corleone) on henkensä uhalla joutunut pakenemaan Italiasta Yhdysvaltoihin. Siellä

hän saavuttaa aikuistuttuaan yllättävää valtaa. Vito Corleonen ympärille syntyy järjestäytynyt rikollinen ryhmittymä. Keskiössä on perhe ja Viton nuorimman pojan (Michael) nousu isänsä vallan käyttäjäksi. Corleonen perheen arvomaailma esitetään universaalina ja toimivampana kuin vallassa oleva laillinen yhteiskuntajärjestys. Erityisesti elokuvassa luodaan melodramaattisuutta Michaelin suhteelle Corleonen perheeseen. Michael kieltää elokuvassa perheensä ”It’s my family Kay, it’s not me”, mutta lopulta Michael palauttaa suhteensa perheeseen, ja hänestä tulee johtaja. Erityisesti *Kummitä III* -elokuva käsittelee selkeämmin Michaelin kaipuuta tiiviin perheyhteisön palauttamiseksi.

Godfather-romaani ja *Kummitä*-elokuvat sisältävät paljon onnen vaihtelua. Jokainen elokuva alkaa perhejuhlilla, mutta tasapaino järkkyy melodramaattisten juonenkäänteiden vuoksi ja konfliktit mafiaperheiden välillä ja niiden sisällä alkavat. Bacon on maininnut melodraamalle tyypilliseksi henkilöahmojen kyvyttömyyden tulla toimeen todellisten ongelmien kanssa (Bacon 2005b). Hänen mukaansa tämä purkautuu korviketoimintana, kuten seksinä, väkivaltana tai juopotteluna (Bacon 2005b). *Kummitä*-elokuvassa erityisesti Michaelin ongelmat oman perheensä ongelmien ratkaisemisessa korvautuvat väkivaltana. Äärimmäisenä esimerkkinä tästä on *Kummitä II* -elokuva, jossa Michael murhauttaa oman veljensä Fredon.

Elokvakerronta eroaa romaanikerronnasta monessa suhteessa. Näkyvin ero näissä mediuimeissa on, että romaani kertoo kirjoitetuin sanoin, kun taas elokuva kertoo kuvin ja äänin, audiovisuaalisesti. Kuvatkin tietysti liittyvät romaanin lukemisen konventioihin – olihan ennen elokuvan syntyä romaanitaiteessa tyypillistä kuvata pikku-tarkasti maisemia. Neil Sinyard on jopa todennut elokuvan korvanneen romaanin kerronnallisen realismin keskeisimpänä taiteena (sit. Bacon 2005a: 116). Bacon pitää Sinyardin väitettä hieman liioitellulta (emt.). Romaania lukiessamme muodostamme mentaalaisia kuvia, jotka ovat erityisesti 1800-luvun realistisissa romaaneissa olleet hyvinkin tarkkoja. Bacon katsookin elokuvan vapauttaneen ”romaanin pikkutarkkojen kuvausten taakasta” (emt.).

Vaikka romaanin ja elokuvan välillä voidaan nähdä vielä joitakin visuaalisen kerronnan yhtäläisyyksiä, on romaanin auditivisuus jo huomattavasti vaikeammin toteutettavissa. Toisaalta esimerkiksi Åke Edwardsonin romaanissa *Jukebox* palataan niin

vahvasti 1960-luvun tunnelmaan jukebox-korjaajapäähenkilön kautta, että 1980-luvullakin syntynyt opiskelija osaa kuvitella ajan tunnelman ja melkeinpä kuulla Elviksen laulun juuri korjatusta jukeboksista. Romaanikerrontaa⁷⁶ ei kuitenkaan ole syytä rajoittaa audiovisuaalisten kokemusten ulkopuolelle, mutta elokuvakerronta on vähintäänkin eksplisiittisempi⁷⁷ näissä ilmaisumuodoissa. *Kumमितä*-elokuvassa ääni ja etenkin musiikit ovat hyvin merkittävässä roolissa. Uskallankin vetää *Kumमितä*-elokuvasta linjoja jopa oopperaan. Onhan *Kumमितä* hyvin melodramaattinen. Melodraaman puhtaimmat juuret löytyvät nimenomaan Italiassa syntyneessä oopperassa⁷⁸.

Kumमितä-elokuvassa Nino Rotan musiikki luo oopperamaisuuden tuntua. Tästä on kirjoittanut myös Naomi Greene. Hänen mukaansa *Kumमितä*-sarja ja *Ilmestyskirja. Nyt.* edustavat uudenlaista melodraamaa verrattuna 1950-luvun elokuvamelodraamaan (sit. Toiviainen 1992: 258).

Tälle ”historialliselle”, ”oopperamaiselle”, tai ”eepiselle” melodraamalle on tunnusomaista historian taju ja mieltymys speaktaakkeliin; amerikkalaisten kansalliset Watergate- ja Vietnamtraumat on siirretty tyyliin, joka muistuttaa italialaista oopperaa, etenkin Verdiä: ”Kuten oopperassa, juuri speaktaakkelin manipulointi vei katsojat mukanaan sydänjuuriaan myöten ja mahdollisti yleisöreaktion syvyyden” (sit. Toiviainen 1992: 258.)⁷⁹

Elokuvan tarina on hyvin melodramaattinen, kuten aiemmin analysoin, ja musiikin tehtävänä on entisestään lisätä melodramaattista tehoa. Musiikki ei toimi elokuvassa

⁷⁶ Puhumattakaan avantgardistisista suuntauksista, kuten letterismistä ja futurismista.

⁷⁷ Romaanikerronta on monessa mielessä etäämpänä ihmisen luonnollisesta havaitsemisesta kuin elokuvakerronta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että romaani ei pystyisi tuottamaan jokseenkin vastaavanlaisia audiovisuaalisia elämyksiä, kuin elokuvakin. Kuitenkin romaanin ja elokuvan kokemisen välillä on eroja, joiden myötä äänimaailma on eksplisiittisemmin havaittavissa elokuvassa kuin romaanissa. En kuitenkaan väitä, että visuaalinen havaitseminen on jotenkin suurempaa, kuin kielellinen havaitseminen, sillä kuten Kai Mikkonen toteaa: ”visuaalisen kokemuksen prosessointi [--] aivoissa vaatii kuitenkin erilaisten havaintoa koskevien vihjeiden liittämistä yhteen. Tällöin myös kielellä on oma tehtävänsä.” (Mikkonen 2005: 26).

⁷⁸ Oopperaan viitattiin Italiassa taidemuodon alkuaikoina useilla eri nimillä, kuten: *dramma musicale*, *melodramma*, *favola in musica*, *dramma pastorale recitato*, *tragedia rappresentata in musica*, *canto rappresentativo*, *favoletto da rappresentarsi cantando* (ks. Bacon 1995: 41). Nimet kertovat paitsi siitä, että oopperassa musiikilla on nimenomaan tarkoitus kertoa, myös oopperan etymologisesta taustasta suhteessa melodraamaan (*melodramma*).

⁷⁹ Toiviaisen ja Greenen viittaukset Verdin speaktaakkelimaisuuteen kuulostavat oudolta. Oopperan puolella speaktaakkeliin yhdistäisin Richard Wagnerin. ”Verdin orkestrointi on pääasiassa hyvin funktionaalista, eikä hän juuri antaudu leikkimään orkesteriväreillä muuta kuin saadakseen aikaan jonkin aivan tietyn dramaattisen vaikutelman” (Bacon 1995: 368). Toisaalta Toiviainen ja Greene saattavat viitata Verdin oopperoiden sensurointiin johtaneisiin teemaattisiin aineksiin (vrt. Bacon 1995: 349-357).

taustamusiikkina, eikä ainoastaan tunteita korostavana musiikkina, vaan musiikilla on myös kerronnallisia funktioita. Erittelen seuraavaksi tilanteita, joissa *Kummitä-*elokuvassa käytetään musiikkia. Tämän jälkeen pohdin, minkälaisia kerronnallisia ja/tai tunnelmallisia funktioita musiikki missäkin asiayhteydessä palvelee. Viittaaan kohtauksiin numeroin, numeroidut kohtaukset selityksineen on liitteenä (Liite 1).

Kummitä-elokuvan musiikilla on hyvin usein realistinen motivaatio, kyse on jopa selkeästi diegeettisestä musiikista. Diegeettisyys on selkeää häissä soitettujen kappa-
leiden yhteydessä (Connie + Carlo ja Michael + Apollonia). Lisäksi Michaelin jou-
luostosten yhteydessä soiva joulukappale (*Have Yourself a Merry Little Christmas*) on
realistisesti motivoitavissa tavaratalon ulkopuolella soivaksi musiikiksi. Tässä tapauk-
sessa selkeitä viitteitä – kuten kuvaa kaiuttimista – musiikin diegeettisyydestä ei kui-
tenkaan anneta. Sen sijaan saman joulukappaleen soidessa Luca Bracin luona diegeet-
tisyuden tunne syntyy kappaleen äänen sävyn muuttuessa edellisen kohtauksen soin-
nista siten, että sen voisi nyt kuvitella kuulevansa heikkolaatuisesta radiosta. Saman
joulukappaleen käyttäminen Michaelin ja Lucan kohtauksessa luo kahden eri leikkeen
välille kontrastisen leikkauksen; Michael jouluostoksilla vertautuu Lucaan, joka on
menossa ”uhrautumaan” perheen puolesta. Tämä korostaa Corleonen perheen valtaa
heidän alaisiinsa. Kontrasti jouluostosten ja Lucan asunnon välillä välittyisi pelkistä
kuvistakin, mutta sama joulukappale molemmilla leikkeillä korostaa tilannetta enti-
sestään. Musiikki luo tässä yhteydessä siis kontrastia⁸⁰, vaikka kappale onkin sama.
Oopperassa kontrastin luominen saattaa olla hyvinkin jyrkkää – korkeat huilut toimi-
vat sankarin roolissa ja syvät bassoäänät kuuluvat tarinan roistolle, antagonistille.

Musiikki, erityisesti *Godfather waltz*, yhdistää kaksi eri kohtausta yhteen. Tehok-
kaimmillaan tämä on kohtausten 12 ja 13 välillä, jossa Michael sulkee silmänsä ja ku-
va leikkautuu Sisiliassa kävelevään Michaeliin. *Godfather waltz* yhdistää nämä otok-
set yhteen. Musiikki toimii siis sidosteisena elementtinä Michaelin ja Viton välillä,

⁸⁰ Eisensteinilaisittain musiikki on *kontrapunktista* suhteessa kuvalliseen kerrontaan. *Para-
fraasin* tarkoituksena on vahvistaa kuvallista kerrontaa esimerkiksi tunnelmaa syventämällä.
Henry Bacon kirjoittaa lisäksi *polarisoinnista*, jossa musiikilla on laajempia parafraasi-
kontrapunktisia, jopa kerrontakommentaarisia ulottuvuuksia. Esimerkkinä tällaisesta polari-
soivasta musiikista Bacon käyttää Kubrickin *Hohto*-elokuvan kohtausta, jossa musiikki ”tun-
tuu hallitsevan myös kohtauksen kokonaisuutta” (Bacon 2000a: 236.)

sekä luo kohtausten välille myös subjektiivisuuden tuntua. Vito saattaisi silmät sulkiessaan ajatella nimenomaan Michaelin tilannetta Sisiliassa.

Godfather waltz on teemamusiikki, joka sijoitetaan vain keskeisimpien Corleonen perheen jäsenten yhteyteen. Eniten valssi tematisoi Michaelin ja Viton välistä suhdetta, mutta osansa saavat myös Sonny ja Tom. *Godfather waltz* on aina ei-diegeettistä musiikkia, mutta se ei ole objektiivista. Valssi kohdistuu Corleonen perheen keskeisiin henkilöihin. Kyse on teemasta, joka muuttaa ilmiasuaan (eri sovituksia samasta kappaleesta) herkästä alkusoitosta (kohtaus 1) jännitykseen (kohtaus 5) sekä draamatisuudesta (kohtaus 11) kaikkien soitinten totaalisen harmoniseen voittoa kuvastavaan kontrapunktiin (kohtaus 23).

Temaattinen musiikki luo kohtauksiin polarisoivaa näkökulmaa. Rakkausteema liittyy aina Michaelin rakkauselämään, kun taas *Godfather waltz* painottaa Corleonen perheen keskeisimpien jäsenten toimintoja. Tällaisen temaattisen kerronnan lisäksi musiikilla luodaan suurempia painotuksia. McCluskeyn lyötyä Michaelia kuullaan ukkosen ääntä (kohtaus 10). Ukkosen ääni kohdistuu nimenomaan McCluskeyn kasvoihin. Luodaanko tällä tavalla McCluskeystä paha henkilöahmoa, jonka väkivaltaisen kuoleman voimme myöhemmin elokuvassa kokea oikeutetuksi? Vai onko tämä jumalan karjahdus, joka enteilee esiripun tulevaa repeytymistä? Kohtauksessa 11 junan kiskojen kirskunta saattaisi olla objektiivisesti diegeettisestikin motivoitu, mutta tulkinat subjektiivisesta ja diegeettisestä (tai subjektiivisesta, mutta ei-diegeettisestä)⁸¹ ovat myös mahdollisia; katsoja näkee juuri ennen aseensa laukaisua vain Michaelin kasvot ja kuulee Sollozzon puheen sekä junan voimistuvat kirskuntaäänet⁸². Kohdassa kaikki muut oletetut diegeettiset äänet on mykistetty⁸³. Junan kirskuntaäänet assosioituvat Michaelin mielentilaan. Äänillä on myös merkittävä funktio jännittävän tunnel-

⁸¹ Mikäli ääni on subjektiivinen ja diegeettinen, kuuluu ääni tarinamaailmaan, josta se voimistuu Michaelin subjektiivisen motivaation vuoksi. Subjektiivinen, mutta ei-diegeettinen ääni olisi vain Michaelin päässä soiva ääni, jota muiden tarinamaailman henkilöahmojen ei voisi ajatella kuulevan. Jälkimmäistä tulkintaa tukee se, että junan äänet assosioituvat kahdessa kohtauksessa (miestenhuvone ja ruokasali) vain Michaelin kuulemiksi. Edellistä tulkintaa puolestaan tukee *Kummisetä*-elokuvan kerronnan realismi.

⁸² Vastaavaa junan kirskuntaa on käyttänyt myöhemmin hyväksi Leos Carax elokuvan *Mauvais Sang* (Levoton veri, 1986) alussa.

⁸³ Suurin osa elokuvien äänistä on valmistettu jälkituotantona. On kohtuutonta olettaa tilanteen olevan suosiollisin äänen nauhoittamiseen samaan aikaan, kun hetki on sopiva kuvaamiselle. Tämän vuoksi elokuvien ääniraidoille ennemminkin valitaan halutut raidat kuin mykistetään ei-halutut ääniraidat.

man luojana (voimistuva ääni), ja sen laukaisijana (kirkunnan loppuminen Michaelin laukauksiin).

Kahdessa kohtauksessa musiikilla on erityisen kerronnallisia funktioita. Tarkoitin tällä kohtauksia 22 ja 23. Kohtauksessa 22 Michael on kirkossa kummipoikansa kastetilaisuudessa. Kohtaus alkaa Johan Sebastian Bachin musiikilla. Pian kuvaa aletaan leikata murhattaviin mafiapomoihin. Kohtauksessa on merkille pantavaa se, että selkeästi diegeettiseksi ajateltava urkumusiikki tuntuu sävyltään ja tunnelmaltaan painottuvan juuri niinä hetkinä, jolloin kuvaa leikataan mafiapomojen murhiin. Toisaalta musiikin voimakkuus heikkenee leikkeissä, joissa kuvataan Michaelia kirkossa. Tässä diegeettisyys toimii väärään suuntaan, sillä musiikin pitäisi realistisesti motivoituna voimistua kuvissa, jotka näyttävät Michaelia kirkossa. Tämän vuoksi musiikin omituiselle voimistumiselle on haettava realistisen motivaation sijaan subjektiivisempia tulkintoja. Sound editor⁸⁴ on tehnyt Bachin musiikkiin lisäksi mielenkiintoisen koukun. Musiikki alkaa loppupuolella muistuttamaan sävelkulultaan *Godfather waltzia*.

Kohtauksessa 23 *Godfather waltzin* voimistuminen luo subjektiivisen tulkinnan mahdollisuuksia. Kay kysyy Michaelilta, onko tämä tappanut Carlon. Michael vastaa kieltevästi, ja tämän jälkeen Kay poistuu Michaelin työhuoneesta. Kay huomaa muiden mafiosojen saapuvan suutelemaan Michaelin kättä. Kayn tajunta Michaelin vastauksen valheellisuudesta tuntuu lisääntyvän samaa tahtia voimistuvan ja harmonisesti selkeytyvän *Godfather waltzin* kanssa.

Kummitä-elokuvan musiikilla on selkeitä kerronnallisia tehtäviä. Aika ajoin musiikki tuntuu osallistuvan kerrontaan jopa poissaolollaan. Musiikilla on useimmissa elokuvissa merkittävä rooli tunnelman syventämisessä ja tiettyjen hetkien painottamisessa. Komediat ovat myös löytäneet musiikin, ja jopa musiikin diegeettisyydellä saatetaan leikitellä⁸⁵. *Kummitä*-elokuvan musiikit luovat oopperamaisuuden tunnetta. Musiikit ovat tärkeä osa kerrontaa, ja teemamusiikit (erityisesti *Godfather waltz*) ke-

⁸⁴ Musiikkikappaleiden sekoittuminen saattaa olla myös säveltäjä Nino Rotan käsialaa.

⁸⁵ *Wallace & Cromit: Kanin kirous* -elokuvassa (2005) poliisi kertoo jännittävää tarinaa, urkumusiikki tiivistää tunnelmaa äärimmilleen, kunnes poliisi keskeyttää puheensa, kääntyy sivulle (katsojalle näytetään urkuri) ja pyytää urkuriä lopettamaan musiikin soiton. Vastaavaa diegeettisyydellä leikkimisen ideaa on hyödyntänyt myös Mel Brooks elokuvassaan *High Anxiety* (*Korkeuskammo*, 1977).

hittyy ja painottuu eri tavalla tilanteiden mukaan. Päähenkilöillä on teemat, jotka kulkevat heidän mukanaan elokuvan alusta loppuun saakka. Musiikki myös linkittää eri henkilöitä yhteen (erit. Vito + Michael).

Merkittävämpää, kuin musiikkien pelkkä toteaminen oopperamaisiksi, on musiikin taipumus subjektiiviseen kerrontaan. Tämä on tärkeää erityisesti kohtauksessa, jossa Michael murhaa Sollozzon ja McCluskeyn. Ravintolakohtauksessa musiikin avulla luodaan jännitystä Michaelin näkökulmasta, tämän jälkeen tilanteen vakavuus ja jännittyneisyys korostuu musiikin poissaololla. Tuolloin tärkeään asemaan nousee se, mitä ääniä katsojat kuulevat. Juuri ennen murhia ravintolan diegeettiset äänet katoavat, katsoja kuulee vain Sollozzon puheen, kamera näyttää Michaelin jännittyneitä kasvoja samalla kun junan kiskojen kirskunta voimistuu voimistumistaan. Lopulta jännitys purkautuu kolmeen käsiaseen laukaukseen ja tilannetta oopperamaisesti dramatisoivaan *Godfather waltziin*. Musiikki ja laajemmin äänimaisema kertovat tarinaa. Ja tuo kertoja tuntuu olevan kallellaan Corleonen perheen suuntaan – näin erityisesti Viton ja Michaelin suuntaan.

Michaelin nousu sankariksi

Michaelista tuntuu muodostuvan elokuvaa katsoessa ja romaania lukiessa hiljalleen ystävä, jonka katsoja tai lukija toivoo selviytyvän hänen eteensä tulevista esteistä.

Miten Michaelista rakennetaan hiljalleen sekä varteenotettava murhaaja että lukijan ystävä? Käytössä on monia elokuvan ja romaanin kerrontateknisiä ratkaisuja. Aiemmin olen tutkinut elokuvan ja romaanin geneerisyyttä sekä tehnyt tärkeitä huomioita elokuvan oopperamaisesta musiikin käytöstä. Nyt esittelen, miten Michaelin hahmo kehittyy tarinan juonen edetessä: miten Michael esitellään lukijalle ja katsojalle ensimmäisen kerran ja mitkä ovat tärkeimmät tapahtumat henkilöihahmon kehittymisen kannalta. Tämän jälkeen keskityn elokuvan ja romaanin kerrontaan ja kerrontatekniikkaan. Tässä yhteydessä on mielenkiintoista pohtia, minkälaisen suhteen kerronta

kussakin mediumissa luo kerronnan yleisöön ja minkälainen on tuo kerronnan yleisö. Voisiko yleisötasoa olla useampia, ja kuinka lähellä nuo yleisöt ovat lihaa ja verta olevaa katsojaa ja lukijaa? Lopuksi pohdin, kuinka syvään samastumiseen elokuva ja romaani saattavat lukijansa johdattaa. Mihin lukija uskoo *Kummitä*-elokuva katsoessaan samastuvansa, ja mikä on kriittisempi todellisuus? Miksi Michaelista muodostuu lukijan kaveri ja sankari vastoin Coppolan tarkoitusperiä?

”Yliopistopojusta” murhaajaksi

Erityisesti keskityn tässä luvussa elokuvan ja romaanin ensimmäiseen kolmannekseen (ajallisesti ja sivumäärällisesti). Tällöin esitellään tarinan tärkeimmät henkilöahmot, luodaan sympatiaa Corleonen perhettä kohtaan ja perustellaan Michaelin suorittamat ravintolamurhat.

Godfather-romaanin ja *Kummitä*-elokuva kertovat tarinaa amerikkalaisesta mafiamaailmasta. Tarina sijoittuu 1900-luvun puolivälin New Yorkiin ja erityisesti amerikanitalialaisten luomaan järjestäytyneen rikollisuuden maailmaan. Tarina on paitsi realistinen kuvaus mafiasta, myös Michael Corleonen kehitystarina yhteiskunnan arvoja puolustavasta opiskelijasta mafiamaailman johtajaksi.

Tässä luvussa tutkin, miten katsoja voi tuntee sympatiaa Michael Corleonen henkilöahmoa kohtaan – onhan Michael murhaaja, paha henkilöahmo. Keskeisenä käsitteenä tämän ilmiön tutkimisessa on *samastuminen*. Erityisesti psykoanalyttisissä elokuvateorioissa käytetty käsite on kuitenkin ollut mukana vielä kognitiivisemmissäkin elokuvateorioissa (ks. Bacon 2000a). Samastumisen käsitteen lisäksi ilmiöön on viitattu ainakin identifikaatiolla ja eläytymisellä. Murray Smith käyttää ilmiöstä nimeä *engage*, jonka sanakirjasuomennotukset kuvaavat mielestäni hyvin samastumisen luonnetta: ”*Engage*: kiehtoa, pitää puuhassa, vetää puoleensa, sitoutua, ottaa yhteen, osallistua”. On huomattava, että melodraaman menestys on perustunut sen puoleensavetävyyteen, kykyyn ”engage” katsoja. Mercer ja Shingler kirjoittavat: ”Its (melodraama) innate ability to engage, stimulate and entertain its audience, to tears of joy and sadness [--]” (Mercer, Shingler 2004: 8).

Koska haluan tutkia samastumista pahaan henkilöhaamoon, on tärkeää tietää, miten Michael kyseinen henkilöhaamo ensimmäisen kerran esitellään lukijalle/katsojalle. Mielenkiintoista on myös tutkia, minkälaiseen henkilöhaamoon romaanin ja elokuvan kerronnassa päädytään. Väitän Michaelista saadun alkuvaikutelman muuttuvan johdonmukaisesti hyvästä henkilöstä kohti alati moraalisesti epäilyttävämpää henkilöhaamoa. Tosin väitän myös, että *Godfather*-romaanin ja *Kummitä*-elokuva tekevät tuon siirroksen enemmän tai vähemmän näkyväksi ja näin lukija/katsoja tulee myötäeläneeksi pahan henkilöhaamon tunteita sitä tiedostamattaan.

Godfather-romaanissa Michael Corleone esitellään ensimmäisen kerran seuraavasti.

Michael Corleone was the *youngest* son of the Don and the only child who had *refused the great man's direction*. He did not have the heavy, Cupid-shaped face of the other children, and his jet black *hair was straight* rather than curly. His skin was a *clear olive-brown* that would have been called beautiful in a girl. He was *handsome in a delicate way*. Indeed there had been a time when the Don had *worried about* his youngest son's *masculinity*. A worry that was put to rest when Michael Corleone became seventeen years old (s. 13, kursivoinnit minun.)

Kertojan Michaelista antamassa kuvauksessa nuoren miehen maskuliinisuutta on epäillyt hänen oma isänsä. Poskipäät ovat kauniit kuin tytöllä ja Michael on vain hienostuneella (delicate) tavalla komea, iho on oliivin ruskea ja hiukset ovat suorat. Hän on toisaalta nuorin veljeksistä, mutta toisaalta hän on ainoa, joka ei toimi isänsä käskyjen mukaan ”refused the great man's direction”. Michaelia on todella vaikea kuvitella edellä olevan kuvauksen perusteella gangsteriksi, joka on valmis murhaamaan tiellensä tulevat henkilöt. Gangsterilla pitäisi olla arpi naamassa, erityisen tummat hiukset, juro ulkonäkö tai vähintäänkin tatuointi. Mitään negatiivista informaatiota Michaelista ei kuitenkaan anneta. Peter Rabinowitzin mukaan lukijalla on taipumus tulkita esteettisesti miellyttävät henkilöhaamot myös moraalisesti hyväiksi, kunnes henkilöhaamosta annetaan päinvastaista tietoa (Rabinowitz 1987: 92). Oman pehmeensä lisäksi Michaelin henkilöhaamon esittely toimii voimakkaana kontrastina aiemmin esiteltyyn perheen vanhimpaan poikaan, Sonnyyn.

Sonny Corleone had strength, he had courage. He was generous and his heart was admitted to be as big as his organ. (s. 13)

Sonnyn henkilöahmo kuvataan voimakkaaksi ja maskuliiniseksi aina sukupuolielintä myöten. Rabinowitz ei olekaan syyttä korostanut henkilöahmojen ulkonäön merkitystä:

It is no accident that Wells gives the hero of *The Time Machine* gray eyes, for he wants us to know, from the beginning, that he is keen, intelligent, controlled. When we are told that Olga, the protagonist of Chekhov's "Darling," has "gentle, soft eyes," or that Alyona Ivanovna, the pawnbroker in *Crime and Punishment*, has "sharp, malignant eyes," [--] – we know a great deal more about the characters than simply what they look like (Rabinowitz 1987: 88.)

Michael eroaa perheestään muutenkin kuin ulkonäkönsä puolesta. Hänen kerrotaan opiskelleen yliopistossa (s. 15) ja II maailmansotaan hän ilmoittautui (s. 14) vapaaehtoisena vastoin isänsä tahtoa. Sodasta Michael palasi haavoittuneena, mutta kunnioitettuna sotasankarina. Michaelin suhde perheeseen tarkentuu vielä lisää romaanin sivuilla 21 ja 22, joilla Michaelin voi ajatella pitävän perhettään esteenä Kay Adamsin kanssa seurustelulle. Tästä romaanin kohdasta selviää, että Michael on tuonut Kay Adamsin siskonsa häihin, jotta Kay voisi alkaa vähitellen ymmärtää Corleonen suvun liiketoimia.

Elokuvassa on pyritty ilmaisemaan samoja asioita Michaelista kuin romaanissa. Michael saapuu häihin armeijan asussa ja hän paljastaa perheensä liiketoimia Kaylle vaivihkaa. Michael tuo Kaylle ja katsojalle myös julki suhtautumisensa perheeseen. Hän kertoo tarinan eräästä kiristystapauksesta, jossa hänen isänsä ja Luca Braci olivat olleet osallisina. Michael sanoo Kaylle: "That's my family, Kay. It's not me."

Romaanin ja elokuvan kerronnassa kuluu aikaa, perheen liiketoimia esitellään tarkemmin ja väkivalta astuu kuvioihin, kun elokuvatuottaja Jack Woltz herää sängystään, vieressään kuolleen hevosen pää (s. 68-69). Michaelin henkilöahmoa pidetään pitkään sivussa, kunnes hänen isänsä, Don (Vito) Corleone yritetään murhata. *Godfather*-romaanissa Michael on saapunut perheensä Long Islandilla sijaitsevaan taloon ja Michael kertoo halustaan auttaa isäänsä.

Michael lit a cigarette. 'I can help out,' he said.

'No, you can't,' Sonny said. 'The old man would be sore as hell if I let you get mixed up in this.'

Michael stood up and yelled. 'You lousy bastard, he's my father. I'm not supposed to help him? I can help. I don't have to go out and kill people but I can help. Stop treating me like a kid brother. I was in the war. I got shot, remember? I killed some Japs.'

What the hell do you think I'll do when you knock somebody off? Faint?' (s. 94, kursivoinnit minun.)

Tässäkin kohtauksessa⁸⁶ Michael on muuta perhettä (Sonnya) vastaan, mutta samalla hän osoittaa välittämisen tunteita isäänsä kohtaan.

Seuraava merkittävä vaihe Michaelin henkilöahmon kehittämisessä on, kun hän alkaa puheiden lisäksi toimia. Michael menee katsomaan isäänsä sairaalaan. Hän kuitenkin huomaa, että paikan päällä ei ole henkivartijoita. Michael siirtää isänsä sairaalassa toiseen huoneeseen ja menee sairaalan ulkopuolelle esittämään henkivartijaa yhdessä paikalle sattuneen leipuri Enzon kanssa.

They had almost finished [a] their cigarettes when a long low black car turned into 30th Street from Ninth Avenue and cruised towards them, very close to the kerb. It almost stopped. Michael [b] peered to see the faces inside, his body flinching involuntarily. The car seemed about to stop, then speeded forward. [c] Somebody had recognized him. Michael [d] gave Enzo another cigarette and noticed that the baker's hands were shaking. To his surprise [e] his own hands were steady (s. 128, kursivoinnit minun.)

Michaelin kädet eivät täris, vaikka Puzo luokin kohtaukseen jännitystä pitkän virkkeen jälkeisellä nopealla kolmesanaisella lauseella (It almost stopped). Tuossa kohdassahan jopa lukijakin saattaa säpsähtää. Michael on kuitenkin rauhallinen, ja hän ajattelee selkeästi [c]. Hän yrittää jopa selvittää, keitä ohiajavassa autossa on [b]. Michaelilla on myös rauhoittleva suhde Enzoon. Aluksi he molemmat polttavat tupakkaa [a], mutta lainauksen lopussa Michael antaa tupakan vain Enzoille [d]. Pian paikalle saapuu poliisipäällikkö McCluskey, joka lyö Michaelia raukkamaisesti muiden poliisien pidellessä Michaelista kiinni. Michaelia yritetään jopa vangita syyttä. Elokuvan osalta katsojan sympatiat ovat kyseisessä kohtauksessa Michaelin puolella, mutta myös lukijalle tarjotaan mahdollisuutta sympatiaan lyönnin seurausten tarkan kuvauksen ansiosta.

⁸⁶ Vaikka termiä (kohtaus) käytetään enimmäkseen elokuvatutkimuksessa, käytän sitä tässä tiettyä kerronnan aikajaksoa ja tiettyä tapahtumasarjaa kuvaavana terminä. Mielestäni romaanissa voidaan puhua kohtauksesta, mikäli siinä on jotakin toimintaa ja tuolle toiminnalle voidaan antaa juuri tuota tiettyä ajan jaksoa kuvaava otsikko. Tämän kohtauksen otsikko voisi olla Corleonen perheen sisäinen neuvottelu siitä, mitä pitäisi tehdä tapahtuneen Donin murhayrityksen jälkeen.

He saw the captain's massive fist arching towards his face. He tried to weave away but the fist caught him high on the cheekbone. A grenade exploded in his skull. His mouth filled with blood and small hard bones that he realized were his teeth. He could feel the side of his head puff up as if it were filling with air. His legs were weightless and he would have fallen if the two policemen had not held him up. But he was still conscious. (s. 129-130)

Lainauksessa kuvaillaan Michaelin fyysisiä tuntemuksia tarkkaan ja pitkään. Näin lukija joutuu konstruoimaan tapahtumaa tarkasti ja pitkään, mikä ei voi olla vaikuttamatta lukijan sympatioihin Michaelia kohtaan, onhan Michaelin tunne ja näkökulma kohtauksessa vahvasti mukana jokaisessa lauseessa (he, his, him). Samanlaista tarkkaa kuvausta käytetään kohtauksessa, jossa Michael ampuu Sollozzon ja McCluskeyn. Teen tästä kohtauksesta tarkemman analyysin tämän luvun loppupuolella.

Michael on nyt osoittanut kyvykkyytensä toimia kentällä ilman käsien tärinää ja lisäksi hän on saanut ulkonäkönsäkin näyttämään enemmän gangsterilta. Seuraavassa vaiheessa Michael jo suunnittelee poliisipäällikkö McCluskeyn ja Michaelin isän murhaa yrittäneen Sollozzon murhaamista (s. 135-139). Tämän jälkeen Michael harjoittelee aseiden käyttöä (s. 144). Seuraavaksi edessä on murhien toteutus (s. 155-156).

Michaelin henkilöahmo kehittyy yliopisto-opiskelijasta ja sotasankarista usean kehitysvaiheen jälkeen murhaajaksi. Sollozzon ja McCluskeyn murhaamisen jälkeen Michaelilla ei ole enää paluuta menneeseen, vaan mafian maailma on vetänyt Michaelin mukaan. Michael pakoilee virkavaltaa murhien jälkeen vuoden ajan Sisiliassa. Kun hän saapuu takaisin Yhdysvaltoihin, hänestä tulee hetkessä Corleone-perheen johtaja. Sollozzon ja McCluskeyn murhien jälkeen tappamisesta tulee vain osa ongelmanratkaisua.

Mikä on lukijan ja katsojan suhde Michael Corleonen henkilöahmoon? Aiemmin olen esittänyt lukijan ja katsojan samastuvan Michaelin henkilöahmoon niin voimakkaasti, että lukija ja katsoja ovat Sollozzon ja McCluskeyn murhakohtauksessa mukana jännittämässä murhien onnistumisen puolesta. Lihaa ja verta olevan lukijan ja katsojan moraalituntuu unohtuneen – eihän murhaa sovi hyväksyä. Mutta onko moraalituntu unohtunut vai onko se vain vaihtunut mafioson moraalisiin?

Aiemmin olen tuonut esille lukijan/katsojan⁸⁷ ja lihaa ja verta olevan lukija/katsojan eroa implisiittisesti. Nyt tuota eroa on syytä tarkentaa. Phelan⁸⁸ ja Rabinowitz⁸⁹ kirjoittavat molemmat *kertojan yleisöstä* ja *tekijän yleisöstä*. Kertojan yleisöllä he tarkoittavat sitä oletettua virtuaalista yleisöä, jolle kirjan tai elokuvan kertoja kertoo tarinaa. Tekijän yleisön puolestaan voidaan ajatella olevan se yleisö, jolle kirjailija teoksen kirjoittaa. Näiden yleisöjen lisäksi on vielä se lihaa ja verta oleva lukija/katsoja, joka käytännössä lukee kirjan tai katsoo elokuvan elokuvateatterissa. Lihaa ja verta oleva lukija/katsoja saattaa myös tuntea konkreettisemmin (ei vain fiktiivisen tekstin sisäisenä konstruktiona) lihaa ja verta olevan kirjailijan.

Kertojan ja tekijän yleisöt eivät ole kovin kaukana lihaa ja verta olevasta lukijasta/katsojasta. Boothin mielestä näiden eri lukijoiden ja katsojien suhde *sisäislukijaan*⁹⁰ ei ole kovin selkeä. Tämä näkyy erityisesti emootioiden esittämisen yhteydessä.

Notice again that in this one kind of activity, the journey toward a desired reward, the distinction between what the implied reader does and what the flesh-and-blood reader does becomes blurred. The implied reader I become cannot desire fictional blood without my desiring it (Booth 1988: 205.)

Lihaa ja verta oleva lukija voisi jättää kirjan lukemisen kesken milloin tahansa. Kun teoksen formaali muoto ajaa sisäislukijaa tai kertojan yleisöä kohti epämoraalista samastumista, ei tätä moraalista korruptiota voi yksiselitteisesti erottaa varsinaisesta lukijasta. Ajatustani tukee myös Booth.

[--] I may, of course, choose not to read any more of this giant of a novel. But if I do go on, it will be because I desire more of "this," whatever kind of companionship is. I shall be shaped by this friend [--] (emt.: 204.)

⁸⁷ Tässä viitataan nimenomaan lukijan/katsojan virtuaalisempaan, fiktion konstruoimaan puoleen, erotuksena reaalielämän lihaa ja verta olevasta lukija/katsojasta.

⁸⁸ Itse asiassa Phelan peilaa omia termejään pitkälti juuri Rabinowitzin käyttämään terminologiaan (Phelan 1989: 5).

⁸⁹ *Lihaa ja verta olevasta lukijasta* Rabinowitz käyttää nimitystä *actual audience*. Muista yleisöistä, ks. Rabinowitz 1987: 20-21 ja 95. *Flesh-and-blood reader* -termiä käyttää laajalti myös Booth (ks. Booth 1988).

⁹⁰ Boothin käyttämän *sisäislukijan* termin voidaan katsoa tässä yhteydessä tarkoittavan kaikkia virtuaalisia yleisöjä, siis toisin sanoen sisäislukija toimii erotuksena *lihaa ja verta olevasta lukijasta* siinä, että *sisäislukija* on virtuaalinen kirjan *sisäistekijän* (kirjailija, kertoja) kohde, jolle tarina kerrotaan.

Kummisedän moraalinen todellisuus on hyvin erilainen lihaa ja verta olevan lukijan/katsojan moraaliin verrattuna. Boothin mielestä lukija/katsojan pitää hyväksyä tämä ero, muutoin lukeminen pitäisi lopettaa. Myös Vesala-Varttala on Joyce-tutkimuksessaan huomannut henkilöahmoa kohtaan tunnetun sympatian olevan läheisesti tekemisissä lihaa ja verta olevan lukijan kanssa. Hän kokee sympatian hyvin *todellisena* ja jopa *pakottavana* (Vesala-Varttala 1999: 29).⁹¹

Booth tuo keskusteluun vielä yhden mielenkiintoisen näkökulman; ehkä fiktion raa-kuudet kertovat jotakin meistä ihmisinä. Booth erittelee lukukokemustaan Peter Benchleyn kirjasta *Tappajahai* (*Jaws*, 1973). Booth lainaa kappaletta kirjan alusta, jossa kuvaillaan suuren hain liikkuvan äänettömästi yöllisessä vedessä. Lainauksen jälkeen hän jatkaa lukemisen jatkamista.

If I choose to go on, I shall do so because I want more of this threat described in this special style, by a remarkable friend who is privy to the inner workings of a shark's tale. On page 2 I receive a further generous promise of horror ahead, along with related titillations, as a man and woman "fumbled with each other's clothing, twined limbs around limbs, and trashed with urgent ardor on the cold sand."

"Now, how about that swim?" she said.

"You go ahead," he said. "I'll wait for you here."

Already I can hardly wait for the promised bloody encounter between such a primitive brain and such a sexy thrasher. [--] I am both fearing spectacular bloodshed and desiring it [--] (Booth 1988: 202.)

Booth jatkaa kertomalla nauttivansa niiden kuolemasta, jotka eivät merkitse mitään ja uskovansa hyvien tyyppien selviytymiseen: "iloa minulle on katsella ihmisten joutuvan vaaraan ja sitten, joskus, kuin ihmeen kaupalla selviytyvän siitä" (Booth 1988: 202-203; käänös minun).

Godfather-romaanissa ja *Kummisetä*-elokuvassa on oma fiktion sisäinen moraalinen todellisuus, joka näyttyy realistisena ja uskottavana. Vaikka lihaa ja verta oleva lukija/katsoja ei hyväksyisi *Godfather*-romaanin ja *Kummisetä*-elokuvan todellisuutta, ei lukemista tai katsomista voi lopettaa (kuten Booth tuntuu ehdottavan) – onhan tarina erityisen jännittävä Sollozzon ja McCluskeyn murhan yhteydessä ja lisäksi Micha-

⁹¹ Olen suomentanut sanan *pakottava* Vesala-Varttalan sanasta *compelling*. Vesala-Varttala viitanee sanalla siihen, että tekstissä on tiettyjä ominaisuuksia, jotka pakottavat lukijan toimimaan tietyllä tavalla, kuten tuntemaan sympatiaa tiettyä henkilöahmoa kohtaan.

elista on onnistuttu rakentamaan sellainen henkilöahmo, johon on helppo samastua. Väittäisinkin, että lukija ja katsoja pystyvät irtautumaan arkimoraalistaan. Tietysti mielenkiintoinen fiktiivinen tarina auttaa kovasti tässä arkimoraalimme unohdusprosessissa. Arkiminämme tuskin kutsuisi Michaelia sunnuntaipäivälliselle, mutta fiktion maailmassa saattaisimme tuon kutsun lähettää, sillä fiktiossa päästämme omat mielihalumme valloilleen, kuten Booth tuntuu väittävän *Tappajahain* yhteydessä.

Lähtökohtana on ollut, että *Godfather*-romaanin ja *Kummitä*-elokuvan moraalinen todellisuus on löydettävissä kohdetekstistä. Tästä voidaan pitää todisteena aiemmin esittelemiäni keinoja, joilla kerronta ohjaa lukijan/katsojan sympatiat kohti Michael Corleonea ja korvaa kysymyksen *mitä* kysymyksellä *miten*. *Godfather*-romaanin ja *Kummitä*-elokuvan kerronta siis tuntuu rakentavan oman moraalisen todellisuuden, jonka lukija/katsoja vähitellen tulee hyväksyneeksi. Kerronta johdattaa ja opettaa lukijalle/katsojalle uudet fiktion sisäisen todellisuuden moraaliset arvot. Tämän ilmiön tekstuaaliseen konstruktion viittaa Murray Smith.

Carroll, like Tomashevsky, regards moral-orientation-through-character as an internal feature of the text. We can best understand the force of this claim if we return to those narratives which we would have either no interest in or an active aversion towards in reality (Smith 1995: 194.)

Smith tekee myös eron *tekstin* ja *rinnakkaistekstin* välille. Smith kirjoittaa, että fiktion moraalista todellisuudesta tulee lihaa ja verta olevan lukijan/katsojan moraalin rinnakkaisteksti.⁹² Monille teoksille on tyypillistä, että tuo moraalisen tekstin muuttuminen toiseksi, rinnakkaistekstiksi on tehty näkymättömäksi, jolloin lukija/katsoja saattaa automaattisesti hyväksyä tuon uuden moraalisen tekstin (emt.: 195).

Koska lukija/katsoja saattaa jopa automaattisesti – kuten Smith on edellä esittänyt – hyväksyä fiktion uudet moraaliset säännöt, ei fiktio, eikä varsinkaan *Godfather*-romaanin ja *Kummitä*-elokuva, tunnu vaikuta harmittomalta.

⁹² *Text ja co-text* (emt., 194). Smith kertoo asiasta lainaten epäsuorasti Noël Carrollia.

Yleisöstä murhaajaksi

Seuraavaksi analysoin ravintolakohtausta, jossa Michael murhaa Sollozzon ja McCluskeyn. Analyysin näkökulmana on samastumisen luominen kyseisessä kohtauksessa ja tuohon asiaan liittyen kerronnan suhde Michaelin henkilöhahmoon. Vaikka olen käsitellyt elokuvan musiikkia jo aikaisemmin kohtaustasolla, käsitelen musiikkia ja erityisesti ääniä tässä *otostasolla*. Itse asiassa käytän otosten sijasta termiä *leike* (ks. Liite 2). Mielestäni audiovisuaalisten tekstien analyysissä ei saakaan tiukasti erottaa kuvaa ja ääntä toisistaan. Kuva ja ääni tekevät elokuvassa jatkuvaa yhteistyötä, kuten Chion on osuvasti todennut Ingmar Bergmanin elokuvan *Persona* (1966) yhteydessä (Chion 1994: 4; ks. xxvi).

Käsittelmäni ravintolakohtausta alkaa siitä, kun Michael, Sollozzo ja McCluskey saapuvat ravintolan eteen. Kohtauksen alussa soi jännittävä musiikki, joka häivyttäytyy (fade out) nopeasti leikkeiden *a-c* aikana. Kameran ja kohtauksen päähenkilöiden ollessa ravintolan ulkopuolella, kuuluu melko kovaa toisten autojen aiheuttamaa melua. Michaelin, Sollozzon ja McCluskeyn saapuessa ravintolaan sisälle, kuuluu ravintolaympäristölle tyypillisiä kiliseviä ääniä (*d-f*). Äänet syntyvät lähinnä punaviinilaseista, joita tarjoilija asettelee pöydälle.

Kuva II.1.

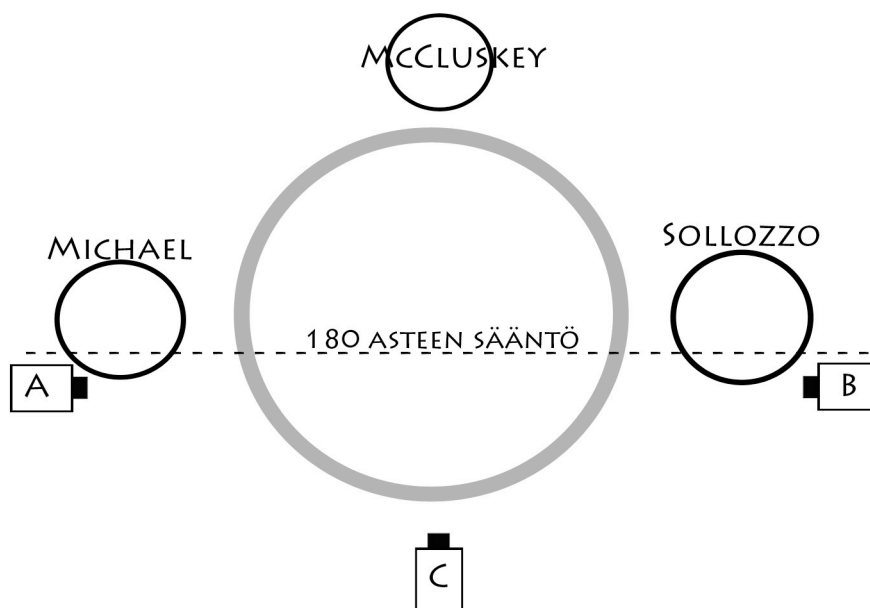


Michaelin, Sollozzon ja McCluskeyn sijainti toisiinsa nähden tuodaan esille näyttämällä ensin laajaa kokokuvaa koko ravintolan sisätiloista (leike d; ks. kuva II.1.). Kohtauksessa noudatetaan tarkoin 180 asteen sääntöä⁹³ ja miesten tilalliset suhteet

⁹³ 180 asteen sääntö on tyypillinen Hollywood-estetiikalle. Tällä säännöllä luodaan loogista spatiaalista jatkuvuutta (spatial continuity) kuvakerrontaan. Kamerakulmat valitaan niin, että kamera ei ylitä 180 asteen kuviteltua rajaa. Mikäli kamera ylittäisi rajan yhdessä otoksessa,

toisiinsa on siksi helppo omaksua. Tätä helpottaa lisäksi melko staattisten kamera-
kulmien käyttö. Leikkeissä *e-j* määrittyvät kameran normaalit positiot ja kuvakoot:
Sollozzo kuvataan Michaelin olan yli (kamera A) puolilähikuvaan (leikkeet *e, h, j*; ks.
kuva II.3.), Michael puolestaan kuvataan Sollozzon olan yli (kamera B) puolilähiku-
vaan (leikkeet *f, i*; ks. II.4.) ja McCluskey kuvataan puolilähikuvaan paikasta (kamera
C kuvassa II.1.), johon voisi kuvitella neljännen ruokailijan istuvan, mikäli sellainen
olisi (leike *g*).

Kuva II.2. Henkilöiden ja kameran asettelu ravintolakohtauksessa



Kuva II.3.



Kuva II.4.



näyttäisi kahden kuvassa olevan henkilön keskinäinen spatiaalinen suhde oudolta, kun edelli-
sessä otoksessa vasemmalla ollut henkilö olisikin jälkimmäisessä otoksessa oikealla puolella
kuva-alaa. Yleensä 180 asteen ylitys tehdään kamera-ajolla (ks. Bordwell, Thompson 1990:
218-219.)

Kuva II.5.



Kuva II.6.



Leikkeestä k lähtien elokuvan kerronta kohtauksessa alkaa menettää tähänastista objektiivisuuttaan. Leikkeessä j Sollozzosta näytetään *puolilähikuva*, mutta tämän jälkeen leikataankin suoraan *lähikuvaan* Michaelista (leike k). Seuraavaksi tulee jälleen puolilähikuva Sollozzosta (l), jota seuraa lähikuva Michaelista (m). Kuvakokojen vaihteluilla tilanteeseen luodaan Michaelin subjektiviteettia – katsoja on konkreettisesti lähempänä Michaelia kuin Sollozzoa. Sollozzon keskustellessa Michaelin kanssa kerronta on melko objektiivista; Michaeliin ja Sollozzoon leikataan kuva-vastakuvilla ja kuvakokona on puolilähikuva (leikkeet o - y). Leikkeessä z Sollozzo on lopettanut italiankielisen puheen Michaelille. Leikkeen z lähikuva Michaelista tuntuu kohdistavan Sollozzon puheen Michaeliin – katsojan huomioita ohjataan siis Michaelin reaktioihin. Reaktioiden seuraamiseen ohjataan myös tauolla Sollozzon puheessa. Leikkeiden z - $ä$ aikana ei käydä dialogia.

Leikkeestä $c1$ lähtien tulee joukko kuva-vastakuvia, joissa myös Sollozzo näytetään lähikuvassa. Lähikuvissa on tyypillistä myös lyhyen tarkkuusalueen käyttö, mikä korostaa näyttelijöiden kasvojen ilmeitä; katsojan katseelle ei löydy muita tarkkana piirityviä kohteita kuin kasvot. Onko kerronta leikkeissä $c1$ - $m1$ kuitenkin objektiivista, vaikka myös Sollozzo esitetään lähikuvissa Michaelin tapaan? Asia ei välttämättä ole näin, sillä leikkeessä 11 Michael pyytää lupaa käydä miestenhuoneessa. Michael on siis saattanut tarkkailla Sollozzon ilmeitä erityisen tarkkaavaisesti etsien sopivaa väliä pyytää lupaa käydä miestenhuoneessa. Leikkeessä 11 näkyy puolilähikuvan vuoksi myös Sollozzon hartiat. Tuossa leikkeessä Michael esittää asiansa miestenhuoneeseen menemisestä ja seuraavan leikkeen ($m1$) voi mieltää Michaelin subjektiiviseksi näkökulmaotokseksi, jossa Michael tarkkailee Sollozzon reaktioita erityisen tarkkaavaisesti lähikuvassa. Tulkinta näkökulmaotoksesta on sikälikin mahdollinen, että Sollozzon silmä tosiaan nykii epäilyksen merkiksi leikkeessä $m1$. Tämän tulkinnan puitteissa

myös muutamat aiemmat Sollozzon lähikuvat motivoituvat Michaelin subjektiivisiksi näkökulmaotoksiksi – Michael yritti etsiä sopivaa väliä esittää arkaluontoisen asiansa.

Ääniefektit nousevat merkittävään asemaan ravintolakohtausten subjektiviteetin kannalta. Leikkeessä *rI* kuullaan ohi kiitävän junan ääntä. Kyse on samasta leikkeestä, jossa kamera seuraa Michaelia panoroinnilla. Seuraavassa leikkeessä näytetään kokokuvassa Sollozzoa ja McCluskeytä pöydän ääressä. Tuolloin junan ääniä ei kuulu. Leikkeessä *tI* kuuluu jälleen ääniä. tällä kertaa äänet syntyvät Michaelin etsiessä asetta vessan huuhteluvesisäiliön takaa. Seuraavassa leikkeessä *uI* elokuvan ääniraita mykistyy jälleen, kun kuva näyttää kokokuvassa Sollozzoa ja McCluskeytä ravintolapöydän ääressä. Michaelin lähtiessä miestenhuoneesta (leike *vI*) kamera panoroi jälleen Michaelia ja junan kiskojen kirskunta yltyy huomattavasti. Michael pitelee käsillään päästään kiinni, ei-diegeettinen ⁹⁴ kiskojen kirskunta saa näin voimakkaan subjektiivisen motivaation. Leikkeessä *xI* ääni häivytetään nopeasti pois. Ääni kuitenkin siirtyy leikkeen vaihtumisen myötä, ikään kuin tapahtumia ennakoiden, miestenhuoneesta (aseen haku) ravintolan puolelle (murhapaikka) ⁹⁵.

Ravintolakohtauksessa kameran panoroinnit nimenomaan suhteessa Michaeliin luovat selkeää subjektiviteettia. Murray Smithin termein kamera tuntuu olevan liikkeissään suhteutettu Michaeliin. Vaikka välillä kameran kuva ja kerronta muutenin vaikuttavat melko objektiivisilta, synnyttävät kameran harvat liikkeet subjektiivisuuden tuntua nimenomaan Michaelin suuntaan. Miestenhuoneessa kamera panoroi Michaelin liikkeiden mukaan leikkeissä *rI* ja *vI*. Leikkeessä *åI* kamera panoroi Michaeliin, kun hän on istumassa tuolilleen. Tämän jälkeen alkaa hidas⁹⁶ kamera-ajo kohti Michaelia. Panoroinnin ja kamera-ajon kautta Michaelin tunteisiin syvennyttään puolilähikuvan kautta lähikuvaan ja kohtauksen tarkimpaan rajaukseen, joka vastaa jo lähes erikoislähikuvaa (ks. kuva II.7.). Samalla junan kirskuntaäänit voimistuvat luoden sietämät-

⁹⁴ Ääni voisi olla myös diegeettinen, mutta silti se olisi subjektiivisesti motivoitu.

⁹⁵ Ääniefektin temaattinen tapahtumien yhdistäminen on hieman monimutkaisempi asia, mutta Michel Chion on tehnyt huomioita ääniefektin vaikutuksesta visuaalisten (mimeettisten) liikkeiden luomisessa. *Star Wars* -elokuvassa George Lucasin piti vain näyttää aluksi kiinni olevaa ovea, ja tämän jälkeen leikata aukinaiseen oveen. Katsojat kuitenkin kokevat ovien aukeavan visuaalisesti äänisuunnittelija Ben Burtin luoman ”shhh”-äänien ansiosta (Chion 1994: 12.)

⁹⁶ Tarkastelemassani kohtauksessa leikkeiden keskimääräinen kesto (337 sekuntia/66 leikkeellä) on n. 5 sekuntia. Leike *åI* on kuitenkin kestoltaan huomattavasti keskimääräistä pidempi, leikkeen kesto on 31 sekuntia.

tömän äänimaailman, jonka katsoja toivoo loppuvan pian. Ja pianhan se loppuukin – jännitys purkautuu asean laukaisuihin.

Leikkeen *a1* jälkeen alkaa tärkeä sarja lähikuvia, joissa Michael ampuu Sollozzon ja McCluskeyn. Leikkeessä *a1* Michael asettuu suoraan kameran eteen, jolloin hänen suhteensa kameraan tulee eksplisiittisesti esille. Myös äänimaailma toimii leikkeissä (*a1* →) tehokkaasti. Leikkeissä, joissa kuvataan Michaelia, kuuluu myös ääniä – Michael laukaisee asean. Leikkaukset Michaeliin ovat kuitenkin hyvin lyhyitä, esimerkiksi leike *a2* kestää vain alle sekunnin. Leikkeen keston vuoksi McCluskeytä kohti tähdätty laukaus kuuluu vielä osittain myös leikkeessä *b2*. Myös leike (*c2*), jossa Michael ampuu toisen kerran McCluskeytä on vain noin sekunnin mittainen.

Murhien jälkeen tilanne rauhoitetaan siirtymällä lähikuvista (*c2-f2*) laajaan kokokuvaan (*g2*) ja Michaelin lähdettyä ravintolasta kuvat jälleen kohdistuvat temaattisiin merkityksiin laajasta kokokuvasta (*h2*) kokokuvan (*i2*) kautta lähikuvaan (*j2*). Michaelin ampumisten jälkeen seuraa hiljaisuus elokuvan ääniraidalla (*d2-f2*), mutta tematisoiva musiikki alkaa yhdessä laajenevien kuvien kanssa seuraavassa leikkeestä (*g2*; ks. kuva II.9.) lähtien, jatkuen leikkeeseen *j2* ja siitä eteenpäin. Laajenevat ja supistuvat kuvat irrottavat Michaelin tapahtumista ja toisaalta ne elokuvan ääniraitaan yhdistettynä saavat kohtauksen lopun näyttäytymään temaattisena – murhat on suoritettu, nyt alkaa tilanteen vaatima jälkihoito (lahjotussa) lehdistössä. Melodraama on käsin kosketeltavissa.

Kummisetä-elokuvassa Michael päästetään lähelle katsojaa. Kameran liikkeet ja terävyysalue (ks. kuva II.8.) on suhteutettu Michaeliin, jolloin koko kohtauksen (erityisesti kohtauksen lopun) näkökulma tuntuu olevan Michaelin. Tällöin katsoja näkee tilanteen nimenomaan Michaelin näkökulmasta, Sollozzo ja erityisesti McCluskey tuntuvat etäisiltä. Tietysti Michaelilla on kohtauksessa mukanaan koko elokuvan aikaisempi kerronta; Michael on huolissaan isänsä terveydestä, Michael on kohtauksessa pelastamassa isäänsä. Pienin elokuvateknisin keinoin katsoja on suhteutettu tiedoiltaan ja näkökulmiltaan Michaeliin, jolloin myös samastuminen häneen on vahvinta. Jännitämme kohtauksessa Michaelin puolesta ja toivomme hänen onnistuvan murhissa.

Kuva II.7.



Kuva II.8.



Kuva II.9.



Mutta miten *Godfather*-romaanissa on elokuvan otoksia vastaavalla tasolla huomioitu Michaelin subjektiivisen näkökulman luominen ja lukijan lähentäminen kohti Michaelia? Puzon kirjoittamaa ravintolakohtausta jo ensimmäistä kertaa lukiessani huomasin asettuvani vahvasti Michaelin näkökulman taakse, tunsin itse saman jännityksen, mitä Michael kohtauksessa kokee.⁹⁷ Mutta miten tämä samastumisen tunne on saatu kohtauksessa aikaan?

Coppola suhteuttaa katsojan Michaeliin kameran liikkeillä ja äänitehosteilla. *Tietävyys* siis tuntuu olevan vahvinta katsojan ja Michaelin välillä. Myös *kommunikoivuus* toimii vahvimmin tällä akselilla. Tiedämme katsojina enemmän Michaelista kuin Sollozzosta ja McCluskeysta, ja meille tarjotaan jopa Michaelin sisäisiä tunteja subjektiivisen (ei-)diegeettisen junan kiskojen kirskuntaäänien muodossa. Romaanissa Puzo on suhteuttanut lukijan Michaeliin säätelemällä Coppolan tapaan kommunikoivuutta ja tietävyyttä.

[a] *Michael was sure* now that the conference was only to gain a few days' time. That Sollozzo would make another attempt to [b] *kill the Don*. [c] *What was beautiful was*

⁹⁷ Olen lukenut *Godfather*-romaanin ennen kuin katsoin filmatisoinnin.

that the Turk was underrating him as a punk kid. [d] Michael felt that strange delicious chill filling his body. He make his face look distressed (s. 195, kursivoinnit minun.)

Kolmannen persoonan kertoja⁹⁸ tuntuu pääsevän hyvinkin lähelle Michaelin mieltä ja tajuntaa. Kertoja tietää, mitä Michael ajattelee ja tuntee ([a] ja [d]). Vastaavia tietoja kertoja ei missään vaiheessa tässä kohtauksessa jaa lukijalle Sollozzosta tai McCluskeysta. Kertoja myös muistuttaa, että kohtauksessa Michael on pelastamassa isäänsä [b]. Kertojan ja Michaelin mielet sekoittuvat jopa vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi [c]. Lainauksesta on mielenkiintoista huomata, kuinka kertojan ja Michaelin mieli tuntuu aluksi syventyvän epäsuorasta esityksestä vapaaseen epäsuoraan esitykseen ([a] → [c]) ja jälleen ikään kuin, elokuvatermiä⁹⁹ käyttäkseni, zoomautuvan ulospäin vapaasta epäsuorasta esityksestä epäsuoraan esitykseen ([c] → [d]). Laajemmin tuota *zoomautumista* kehystävät lainausta edeltävä ja sen jälkeen olevat Sollozzon suorat lainaukset (vrt. *suora esitys*). Kertojan intiimit tiedot Michaelin olotilasta tulee esille myös kohdassa, joka edeltää Sollozzon ampumista.

He [Michael] could not understand a word the man was saying. It was literally gibberish to him. His mind was so filled with pounding blood that no word registered. (s. 196)

Godfather-romaanin ravintolakohtauksessa lähes jokainen kappale alkaa Michaelin, Sollozzon tai McCluskeyn nimellä. Esitän nyt kohtauksen kappaleiden pituudet (riiveinä) ja erittelen, kenelle edellä mainituista henkilöistä kyseinen kappale lähimmin kuuluu.

Kohtauksen alkupuolella näkökulmat vaihtelevat jonkin verran Sollozzon, Michaelin ja McCluskeyn välillä. Michaelin kuunneltua pitkään Sollozzon puhetta (kappale 6, ks. liite 3), tekee Michael johtopäätöksen siitä, että hänen isänsä ei tule olemaan Sol-

⁹⁸ Haluaisin periaatteessa käyttää termiä *noncharacter narration*, joka ei viittaisi liikaa persoonamuotojen käyttöön, kuten ensimmäisen ja kolmannen persoonan kertojat tuntuvat viittaavan. Tutkimuksen henkilöahmokeskeisyyden vuoksi personoitu termi *kolmannen persoonan kertoja* on kuitenkin tässä osuvampi valinta.

⁹⁹ Romaani ja kirjallisuus ylipäätään on vaikuttanut suuresti näytelmäelokuvan syntyyn ja sen muotoutumiseen. On kuitenkin selviä todisteita siitä, että elokuvallinen ilmaisu on vaikuttanut myös kirjallisuuteen – erityisesti populaarikirjallisuuteen. Puzon kirjoitustyyliässä elokuvallisia piirteitä voi nähdä vaikkapa Liite 3:na olevassa kappaleluettelossa, jossa Sollozzon ja McCluskeyn muutamat kohtaukset ovat kuin elokuvan leikkeitä (ks. kappaleet 16 ja 17), jopa lähes yksittäisiä kuvia.

lozzon elinaikana turvassa. Tämän jälkeen Michael pyytää lupaa käydä miestenhuooneessa. Tästä eteenpäin Sollozzon ja McCluskeyn vain kerrotaan istuvan pöydän ääressä ja syövän vasikkaa. Miestenhuooneesta saavuttuaan Michaelin näkökulma ja toiminta valtaa Puzon tekstin (kappaleet 18-20).

Lukijan sympatiat ohjautuvat kohti Michaelia tiettyjen sanavalintojen kautta. Sollozzon ja Michaelin ajatuksiin viitataan seuraavalla tavalla:

Sollozzo	Michael
Sollozzo refusing (s. 193)	Michael wondered (s. 193)
Sollozzo reassured (s. 193)	
Sollozzo said placatingly (s. 193)	
Sollozzo began speaking (s. 194)	
	Michael said (s. 195)
Sollozzo asked (s. 195)	Michael said gravely (s. 195)
Sollozzo raised his hand (s. 195)	Michael was sure (s. 195)
	M. said with an embarrassed air (s. 195)
Sollozzo was searching (s. 195)	Michael looked offended (s. 195)
Sollozzo said reluctantly (s. 195-196)	Michael got up (s. 196)

Kertoja viittaa Michaeliin huomattavasti hienovaraisemmin (”said gravely”, ”wondered”, ”said with an embarrassed air”) verrattuna Sollozzon vastaaviin (”refusing”, ”raised his hand”, ”said reluctantly”). Näin siis *Godfather*-romaanin ravintolakohtauksessa lukijan tiedon määrää tarinan henkilöistä säätelemällä Michaelista muodostuu kohtauksen toimija, protagonistisankari. Michael on myös esitetty positiivisemmassa valossa ennen ammuntaa. Juonen tiivistymisellä fyysisesti rivien määrässä Michaeliin (kappaleet 18-20, ks. Liite 3) juuri ennen ammuntaa, asetetaan lukija suhteeseen Michaelin kanssa.

Suhde lukijan ja Michaelin välillä syntyy kertojan toimiessa avustavana ohjaajana. *Godfather*-romaanin kerronnassa on tyypillistä johtolauseiden käyttö, kuten edellisistä esimerkeistäkin käy ilmi. Johtolauseiden aktiivinen käyttö tuo toisaalta kertojan roolia esille, mutta aktiivisesti käytettynä – ja etenkin jännittävässä kohdassa – johtolauseet muuttuvat läpinäkyvämmiksi. Tämä kerronnan läpinäkyvyys on tyypillistä populaarikirjallisuudelle, jota *Godfather* monelta osin edustaa.

Godfather-romaanin kertojan ja Michaelin välillä on sympaattinen side. Tämä side tulee ilmi siitä, miten kertoja antaa Michaelin ajatuksille poikkeuksellista syvyyttä ja laajuutta verrattuna muiden kerronnan henkilöhahmojen saamaan huomioon. Chatman on huomannut vastaavanlaisia oireita Virginia Woolfin *Mrs. Dalloway*-romaanissa (1925).

A "sympathetic" effect arises because there is no reason to assume that Clarissa's idiolect differs significantly from the narrator's. Such statements imply that character and narrator are so close, in such sympathy, that it does not matter to whom we assign the statement. [...] A feeling is established that the narrator possesses not only access to but an unusual affinity or "vibration" with the character's mind. There is the suggestion of a kind of "in"-group psychology [...] (Chatman 1978/1983: 207.)

Huomiot *Mrs. Dallowayn* kertojasta ja Clarissan "sympaattisesta" suhteesta perustuvat Chatmanin mukaan nimenomaan vapaalle epäsuoralle esitykselle. Cohnia mukailleen Chatman tekee huomion, että vapaa epäsuora esitys voi toimia myös ironisesti (ks. Chatman 1978/1983: 208). *Godfather*-romaanin tuntuu kuitenkin osoittavan, että myös perinteisemmällä johtolauseisiin perustuvalla epäsuoralla kerronnalla voidaan saavuttaa vastaava tunne kuin vapaalla epäsuoralla esityksellä. Kirjallisuustieteellisesti tulos ei ole yllättävä, sillä vapaa epäsuora esitys ei rakennukaan ainoastaan lingvististen ominaisuuksien varaan.¹⁰⁰

Oman lisänsä *Godfather*-romaanin ravintolakohtaukseen tuo paitsi se, *miten* kerrotaan, myös se, *mitä* kerrotaan ja kuinka kauan. Itse murhiin edetään kertojan ja Michaelin luoman yhteisen näkökulman johdantelemina. Kun "homma on hoidettu", ei lukijalle anneta juurikaan aikaa itse tekojen pohdintaan. Murhien jälkeen romaanissa siirrytään nopeasti kohti temaattisia kysymyksiä:

That night also two button men of the Corleone Family were killed as they peaceably ate their dinner¹⁰¹ in a small Italian restaurant in Greenwich Village. The Five Families War of 1946 had begun. (s. 199)

¹⁰⁰ Maria Mäkelä käsittelee tätä formaalia toteutumista pro gradu -tutkielmansa vapaan epäsuoran esityksen ongelmien ensimmäisessä kategoriassa (ks. Mäkelä 2005: 17-18). Kertojan ja henkilöhahmon tajuntojen sekoittuminen vapaalla epäsuoralla tavalla riippuu Tammen mukaan lukijan tulkinnasta (Tammi 2003: 45; ks. 43-44).

¹⁰¹ Tässä on nähtävissä ironiaa lukijoiden sympatioiden Corleonen perheeseen rakentumisen kannalta. Lukijaa harmittaa, kun muutama Corleonen perheen kätyri tapetaan pienessä italialaisessa ravintolassa kesken ruokailun. Vastaavan toimenpiteenhän teki Michael juuri muutama kymmentä riviä taaksepäin. Tuskin kukaan lukija kuitenkaan tässä vaiheessa ajattelee, että nyt Corleonet saivat ansionsa mukaan, vaan me saatamme lukijoina enemmänkin vain harmi-

Lukijaa, minua ainakin, jää lukijana pohdituttamaan perheiden välinen sota – ja erityisesti Corleonen perheen näkökulmasta. Corleonen perhe on tahtomattaan ja ikään kuin pakon sanelemana joutunut sotaan.

Kummisetä-elokuvan ja *Godfather*-romaanin tutkiminen on nostanut esiin erilaisia keinoja, joiden avulla elokuvassa ja romaanissa rakennetaan sympatiaa henkilöhahmoa kohtaan. Sitä kautta tuo sympaattisesti väritynyt näkökulma vaikuttaa koko tarinan tulkintaan. Elokuvan ja romaanin kerronta noudattelee lähinnä niin kutsuttua kolmannen persoonan tai ”kaikkietävän” kertojan perinnettä. Luvussa I käsittelemäni *Ritari Siniparta* ja *Lolita* sen sijaan oli kerrottu *enemmän* ensimmäisen persoonan kerrontaa hyväksi käyttäen. Luku II on siis osaltaan tuonut esiin myös monia samankaltaisuuksia ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan suhteesta sympatian rakentumiseen. Itse asiassa sillä, onko kertoja heterodiegeettinen vai homodiegeettinen, ei näytä olevan merkitystä lopputuloksen onnistumisen kannalta. Verdoux, Humbert ja Michael ovat verraten sympaattisia ystäviämme.

Mutta ovatko nämä ystävämme todella hyviä vai pahoja? Entä jos Verdoux, Humbert ja Michael ovat pahoja, mutta me haluammekin olla nimenomaan pahojen ystäviä?



tella Corleonen perheen menetyksiä. On myös mielenkiintoista huomata lainauksesta, että kertoja viittaa Corleonen perheeseen isolla alkukirjaimella ("Corleone Family").

III TAPPAJAN POETIIKKA

Tämä tutkielma on lähtenyt liikkeelle konkreettisesta henkilöahmosta. Työn otsikko ”Hyvä tappaja” viittaa monen temaattisen merkityksen lisäksi henkilöahmoon. Arkielämässä elokuvien ja romaanien henkilöahmot ymmärretään hyvin ihmisenkaltaisina. Klassisessa narratologiassa kertoja ymmärretään liikaa ihmisenkaltaiseksi henkilöksi ja muiden muassa Chatman on osaltaan hyökännyt tätä käsitystä vastaan. Vaikka Chatman taisteleekin kertojan henkilömäisyyttä vastaan, tulee hän kuitenkin viitanneeksi tuohon ”kerrontaan” juuri persoonapronomineilla. Tämä on osoitus siitä, että tutkimuksessa pitää voida tarpeen tullen puhua kertojasta ja henkilöistä, vaikka ne eivät olekaan persoonia samalla tavalla kuin reaali maailman henkilöt.

Sympatian kommunikaatiomalli

Aiemmissä luvuissa henkilöahmojen suhde kerrontaan on vaihdellut. *Ritari Siniparta* -elokuvan monsieur Verdoux vaikutti vapaalla epäsuoralla kerronnalla koko elokuvan kerrontaan. On eri asia, hallitseeko Verdoux elokuvan kerrontaa kokonaisuudessaan. Näin ei varmasti ole, mutta katsojan näkökulmasta tulkinnat Verdoux’n henkilökohtaisten etujen vaikuttamisesta kerrontaan ovat perusteltuja. Vastaavanlaisesta vaikuttamisesta on kyse myös Humbert Humbertin yhteydessä, joskaan Phelanin mukaan Humbert ei pysty täysin pitämään kiinni *esteettisestä kontrollista*.

Indeed, his [Humbert] designs on his audience are, in one sense, similar to his designs on Dolores: in both cases, he wants to use the other for his selfish purposes. In this respect, then, Humbert is not entirely successful in exercising his aesthetic control (Phelan 2005: 105; ks. 104.)

Monsieur Verdoux ei omalta osaltaan pysty hankkimaan aivan täydellistä valtaa *Ritari Siniparta* -elokuvasta, sillä elokuvassa on muutama hyvin objektiivisesti motivoitu kohtaus (uhrien omaiset poliisiasemalla). *Ritari Siniparta* -elokuva, kuten *Lolita*-

romaanikin jättävät tilaa *tekijän* interventioille, eli Chaplinille ja Nabokoville. Nämä tekijöiden interventiot tarinaan tuovat kokonaisuudelle uuden ulottuvuuden: ehkä Verdoux'n ja Humbertin toimet vaativat teoksen tekijää (Chaplin, Nabokov) vastaavalta taholta (lihaa ja verta oleva katsoja ja lukija) uudelleentulkintaa. Tuon uudelleentulkinnan myötä Verdoux'sta ja Humbertista tuleeekin (kärjistetysti) mukavien henkilöiden sijaan äärimmäisen vastenmielisiä toimijoita. Koukkuna on tietysti se, että tässä vaiheessa olemme jo katsoneet elokuvaa kaksi tuntia tai lukeneet romaania yli 300 sivua. Tuona aikana olimme enemmän tai vähemmän näiden nyt vastenmielisiltä tuntuvien henkilöiden ystäviä.

On selvää, että elokuvan ja romaanin kerronta on monikerroksista. Jopa todellisen lihaa ja verta olevan tekijän yhteys kerrottuun tarinaan saattaa kääntää tulkinnan oikeutetusta tappajasta aivan päinvastaiseksi. Tästä monimutkaisuudesta huolimatta kirjallisuustieteessä ja elokuvatieteessä on tehty monia yksinkertaistavia kerronnan malleja. Olen viitannut tutkimuksen edetessä useaan malliin: Jakobsonin kommunikaatiomalliin, Chatmanin fokalisaation malleihin, Phelanin (synteettisten, mimeettisten ja temaattisten) henkilöihahmon omaisuuksien malliin sekä Murray Smithin sympatian strukturiin. Nyt tarkoitukseni on luoda malli lukijan ja katsojan sympatian rakentumisesta suhteessa kerrottuun tarinaan. Ensiksi minun pitää kuitenkin suhteuttaa oma mallini edellä mainittuihin malleihin ja tarkentaa muutamia termejä.

Jakobsonin kommunikaatiomallissa ja monissa sitä seuranneissa strukturalistisissa malleissa, kuten Pekka Tammen muotoilemassa Boothin-Chatmanin mallissa (ks. Tammi 1992: 23), asettuu vastaanottaja mallin loppupäähän (luettaessa vasemmalta oikealle). Reseptiotutkimuksen myötä tämä tekijälähtöinen lähestymistapa fiktion ymmärtämiseen on vähintäänkin kyseenalaistettu. Lähestymistapa on jopa käännetty toisinpäin. Omassa mallissani lähdän liikkeelle nimenomaan lukijasta ja katsojasta, eikä malliini kuulu tekijää eksplisiittisesti. Katsomme elokuvaa ja luemme romaania ensisijaisesti omista lähtökohdistamme. Lähestymme kohdetekstiä tiettyjen *skeemojen* kautta. Branigan kiteyttää skeeman tiedoksi, jota vastaanottaja (perceiver) käyttää ennustaakseen ja luokitellakseen uutta aistidataa (Branigan 1992/1996: 13). Nämä skeemat ovat kulttuurillisesti määräytyneitä. Tarkemmin ilmaistuna niitä määrittävät kulttuurillinen yhteisöllisyys ja elokuvan tai romaanin tarjoamat geneeriset skeemat. Emme siis katsele elokuvaa tai lue romaania ainoastaan oman kulttuurillisen konteks-

tin puitteissa, vaan myös elokuvan tai romaanin ehdoilla. Tässä nousee merkittäväksi myös historiallisuus, mitä erityisesti David Bordwell on painottanut. Suhtaudumme automaattisesti eri tavalla 1940-luvulla tehtyyn elokuvaan kuin 2000-luvun elokuvaan. Kyseisen aikakauden historiallinen kulttuurillinen ja taiteellinen (myös taide-tekniinen) ulottuvuus vaikuttavat niihin skeemoihin, joiden kautta kohdetekstiä tarkastelemme ja tulkitsemme.

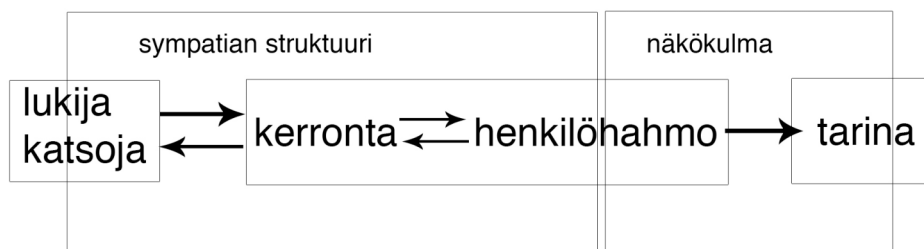
Itse fiktio, olkoot kyse elokuvasta tai romaanista, muodostuu pitkälti kerronnan avulla. Tässä yhteydessä on syytä muistuttaa, että tutkimuskohteina on erityisesti populaarikirjallisuus ja valtavirtaelokuva. Kerronnan avulla fiktio tuottaa meille henkilöhahmot ja tarinan. Lukijalle ja katsojalle näkyy kerronnan kautta *juoni* (sjuzet), jonka kautta syntyy kokonainen *tarina* (fabula). Klassisessa narratologiassa kertojaan on viitattu ikään kuin kyse olisi henkilöstä. Myöhemmissä narratologisissa teorioissa on kirjoitettu enemmän *kerronnasta*. Populaarikirjallisuudessa ja valtavirtaelokuvassa tärkeässä roolissa ovat henkilöhahmot. Kerronta usein representoi kerronnan yleisölle henkilöhahmojen suhteita toisiinsa ja/tai heidän suhteitaan fiktion maailmaan.

Populaarikirjallisuudessa ja valtavirtaelokuvassa pyritään kertomaan tarina. Dan Brownin *The Da Vinci Code* (*Da Vinci -koodi*, 2004) ¹⁰² kertoo tarinan suvun (laajemmin ihmissuvun) salaisuuksien selvittämisestä, Douglas Adamsin *The Hitchhikers Guide to the Galaxy* (*Linnunradan käsikirja liftareille*, 1979) kertoo tarinan liftausseikkailusta. Samaten James Cameronin *Titanic* (1997) kertoo rakkaustarinan, jonka ei koskaan ollut määrä onnistua. *Casablanca* (1942) kertoo rakkaustarinan, joka pitää uhrata ihmiskunnan hyvinvoinnin puolesta. Näissä tarinoissa henkilöhahmot ovat tärkeässä osassa. Henkilöhahmojen voidaan nähdä kuuluvan valtavirta-elokuvan (myös populaarin kirjallisuuden) määritelmään (Bacon 2005b; Bacon 2000a: 23, 66, 75).

Edellä mainituista osatekijöistä syntyy kertovan populaarifiktion keskeisin kommunikaatiokanava. Tähän kommunikaatiokanavaan kuuluvat siis [a] lukija/katsoja, [b1] kerronta, [b2] henkilöhahmo, [c] tarina.

¹⁰² Kirjan nimi on sinänsä omituinen, sillä ”Da Vinci” viittaa vain henkilöön, joka on kotoisin Vincin kylästä. Itse taiteilijaan ja hänen koodistoonsa pitäisi viitata taitelijan oikealla nimellä Leonardo.

Kuva III.1



Kerronta ja henkilöhahmo sisältyvät samaan lokerikkoon, sillä niitä ei voi täysin erottaa populaarifiktiossa. *Ritari Siniparta* -elokuvassa huomasimme, kuinka henkilöhahmo Verdoux sekaantui kerrontaan, *Lolita* -romaanissa Humbert toimi henkilökerrotojana (character narration). Näiden sijaan *Kummisetä*-elokuvassa ja *Godfather*-romaanissa henkilöhahmot eivät valtaa kertojan roolia. Näissä henkilöhahmot säilyvät toisaalta erossa kerronnasta, mutta he ovat kuitenkin keskeistä kerronnassa, sillä kerronnan tietävyys on yhteistä Corleonen perheen kanssa.

Kommunikaatio kerronnan ja henkilöhahmon välillä on populaarifiktiossa harvemmin kaksisuuntaista. Yleensä henkilöhahmot toimivat vain tietyssä suhteessa kerrontaan. Klassisessa Hollywood-elokuvassa kerronta jää melko näkymättömäksi katsojalle, mutta tästä huolimatta kerronta on näissäkin elokuvissa tärkeä henkilöhahmoja määrittävä tekijä. Kerronta siis normaalisti määrittää henkilöhahmoa, mutta henkilöhahmo harvemmin vaikuttaa kerronnan keinoihin. Tämän kommunikaation osalta ei ole mielekästä analysoida ainoastaan sitä, minkä suuntaista kommunikaatio on. On tärkeää analysoida, miten kerronta suhteutuu henkilöhahmoihin, ja miten henkilöhahmot suhteutuvat kerrontaan. Nämä suhteet ovat ratkaisevia esimerkiksi kerronnan luotettavuuden kannalta. Humbert ja Verdoux ovat potentiaalisia epäluotettavia kertojia. Michael Corleone sen sijaan ei tunnu vaikuttavan kerrontaan suoraan, mutta muuten *Kummisetä*-elokuvan ja *Godfather*-romaanin kerronta tuntuu ottavan läheisen suhteen Corleonen perheen kanssa. Kerronnan kautta henkilöhahmoista etualaistuvat *synteettiset*, *mimeettiset* ja *temaattiset* tasot, joita olen käyttänyt aiemmin tässä työssä. Phelanin jaottelu sopii erinomaisesti kerronnan henkilöhahmolle antamien merkitysten erittelemiseen.

Fiktion yleisö luo oman suhteensa elokuvan ja romaanin kerrontaan ja henkilöhahmoihin. Yleisön suhdetta kerrontaan on syytä tarkastella kahdesta näkökulmasta: *rakenteellisesta* ja *tunnelmallisesta*. Ensinnäkin me olemme lukijoina ja katsojina tietynlaisen yleisörakenteen osasia. *Kerronnan yleisö* on se yleisö, jolle kertoja/tekijä tuntuu kertovan. Osana *tekijän yleisöä* me kommunikoimme laajemmin elokuvan tai romaanin tuotannollisella kontekstilla. Tekijän yleisön voidaankin ajatella tarkastelevan romaania tai elokuvaa tietyn *skemaattisen* kokonaisuuden läpi. Skeemaan sisältyy sekä *kulttuurillisia* että *henkilökohtaisia skeemoja*. Laajemmat kulttuurilliset skeemat tuntuvat sopivan paremmin elokuvan ja romaanin tulkintaan, kun liian henkilökohtaisilla skeemoilla fiktiota tarkasteltaessa saattaa syntyä väärintulkintoja. Populaarikirjallisuuden ja valtavirtaelokuvan osalta kulttuurilliset skeemat ovat hyvin laajalti tiedossa. Nämä skeemat ovat myös melko vähän liikkeessä. Osaamme katsoa 1930-luvun näytelmäelokuvaa siinä missä 2000-luvun melodraamaa. Toisaalta ymmärrämme Agatha Christien Hercule Poirot'ia siinä missä Henning Mankellin Kurt Wallanderia.

Formaalien kerrontarakenteiden lisäksi olemme *tunnetasolla* tietyssä suhteessa kerrontaan ja henkilöhahmoihin. Tätä suhdetta voi tutkia Murray Smithin *sympatian struktuurilla*, joka koostuu 1) *tunnistamisesta* (recognition) 2) *suhteutumisesta* (alignment) ja 3) *liittoutumisesta* (allegiance). On huomattava, että tässä mallissa ei lukijan ja katsojan rooli ole passiivinen, vaan se voi olla koko ajan liikkeessä.

[--] the concepts of recognition, alignment, and allegiance denote not just inert textual systems, but responses, neither solely in the text nor solely in the spectator. This caveat is in part designed to distinguish my model of spectatorial engagement from 'hypodermic' models, in which the spectator is conceptualized as the passive subject of the structuring power of the text. The narratological work presented here is an attempt to understand the ways in which texts produce or deny the conditions conducive for various levels of engagement, rather than the ways they enforce them (Smith 1995: 82.)

Smithin *sympatian struktuurin* käsitteillä voidaan tutkia lukijan ja katsojan tunnesuhdetta kerrontaan. Tässä työssä tuosta 'tunnesuhteesta' olen käyttänyt *sympatian* käsitettä. *Sympatia* merkitsee tässä tutkielmassa tuota 'tunnesuhdetta'. *Sympatia* ei siis automaattisesti viittaa positiiviseen tunnekokemukseen. Ymmärrän *sympatian* Smithin tapaan.

In sympathizing with the protagonist I do not simulate or mimic her occurrent mental state. Rather, I understand the protagonist and her context, make a more-or-less sympathetic or an-

tipathetic judgement of the character, and respond emotionally in a manner appropriate to both the evaluation and the context of the action (Smith 1995: 86.)

Lukija ja katsoja yhdistyvät kerrontaan ja henkilöhahmoihin sympatian struktuurin ja formaalimman yleisöposition kautta. Kerronnan ja henkilöhahmojen kautta lukijalla ja katsojalle muodostuu tietty näkökulma varsinaiseen tarinaan. Tässä on kuitenkin ensisijaisen tärkeää tehdä muutama täsmennys. Henkilöhahmo (kuten kerrontakaan) ei ole täysin erotettavissa tarinasta. Voi myös olla tapauksia, joissa tarinassa on selkeitä sankareita ilman varsinaista kerrontaa. Tällaiset kuvien taka-alalla tai kirjan ”sivulauseissa” vilahtavat nimestä ja ulkomuodosta tunnistettavat supersankarit eivät kuitenkaan ilman heidän näkökulmasta rakennettua kerrontaa luo merkittävää sympatian suhdetta lukijaan tai katsojaan. Tarinan sisältö vaikuttaa myös laajemmin sympatian struktuuriin. Tämä toimii ensisijaisesti skeemojen kautta. Olenkin jättänyt kommunikaatiomallissa tarinaan tilaa ulkopuolisille vaikutteille. Käytännössä ulkopuoliset vaikutteet tulevat merkittäviksi esimerkiksi Nabokovin *Lolita*-romaanin yhteydessä. Romanin tarina kuuluu kulttuurimme yleistietoon; useilla meistä on jo ennen kirjan lukemista tietoa kirjan tarinasta. Nämä tarinan ennakkotiedot vaikuttavat lopulta lukukokemukseemme. Erityisesti tämä vaikutus tapahtuu kuitenkin lukijan ja kerronnan välillä skeemoissa.

Kerronnan ja henkilöhahmojen kautta tarinaan muodostuu jokseenkin yksisuuntainen *näkökulma*. Tämä on kärjistetty väite, sillä on selvää, että tarinan sisältö vaikuttaa myös henkilöhahmon sympaattiseen tulkintaan. Henkilöhahmo (ja koko fiktiivinen teos) on hermeneuttinen kehä, jossa yksityiskohtat määrittävät kokonaisuutta ja kokonaisuus määrittää yksityiskohtia. Tässä mielessä kaikki kaavion kommunikaatiovälit ovat kaksisuuntaisia ja kaikki vaikuttavat kaikkeen. Jotta näitä rakenteita kuitenkin voisi tutkia, pitää niitä voida eritellä. Oma tapani erotella kerronta ja henkilöhahmo tarinasta pohjautuu venäläisen formalismin fabula ja sjuzet -erottelulle. Populaarikirjallisuudessa ja valtavirtaelokuvassa kerronnan ja henkilöhahmon suhde tarinaan on hyvinkin suora *näkökulma*. Tyypillistä on, että tuo näkökulma ei ole edes kovin problematisoitu, vaan se on katsojalle ja lukijalle lähes näkymätön.

Kuten jo aikaisemmin totesin, on sympatian rakentumisen kommunikaatiomalli tarkoitettu lähinnä populaarin kertovan fiktion tutkimiseen. Sen avulla voi eritellä luki-

jan ja katsojan suhdetta kerrontaan ja edelleen sitä kautta itse tarinaan. Ei-valtavirtaa olevaa romaania lukiessa tai elokuvaa katsoessa kommunikaatiomallin jotkut tai kaikki kommunikaatiosuhteet kyseenalaistuvat. Kun kerronta alkaa näyttää epäluotettavalta, saattaa lukija tai katsoja yrittää itsenäisemmin (vähemmän kerronnan ja henkilöhahmon avulla) muodostaa kokonaiskäsitystä tarinasta. Myös kerronnan ja henkilöhahmon suhde voi problematisoitua. Taide-elokuvassa, kuten Marguerite Duras'n *India Song* -elokuvassa (1975) kuvat ja äänet tuntuvat kertovan eri tarinaa, mutta toisaalta tarinat liittyvät temaattisesti toisiinsa.

Kommunikaatiomallin tarkoituksena on keskittyä nimenomaan sympatian rakentumiseen ja lopulta sen siirtymiseen kohti tarinan tulkintaa. Kerronta ja henkilöhahmot ovat populaarissa romaanissa ja valtavirtaelokuvassa katalyyttejä tai filttereitä, joiden kautta koemme tarinan sellaisena kuin sen koemme. Ajatustani voisi selventää Sam Mendesin elokuva *American Beauty* (1999). Siinä tarinan kertoo henkilöhahmonakin elokuvassa oleva Lester Burnham (Kevin Spacey). Hän alkaa kertoa tarinaa oman kuolemansa jälkeen. Kertoja Lester on eksplisiittisimmin esillä elokuvassa voice-overina aivan elokuvan alussa. Tämän jälkeen hänen voice-overia kuullaan vielä kolme kertaa. Voice-overit ovat melko lyhyitä, ja koska elokuvassa seurataan jokseenkin tasapuolisesti kaikkia Lesterin perheen jäseniä, sekä jopa naapureiden elämää, muodostuu elokuvasta kokonaisuudessaan melko objektiivisen tuntuinen. Mutta koska kertojana on Lester, on elokuvalla syytä esittää kysymys: entä jos tarinan kertoisi Lesterin vaimo Carolyn (Annette Bening)? Olisiko elokuvan tarina erilainen?

American Beauty ei ole valtavirtaelokuva, vaan hyvin monikerroksinen ja moniulotteinen kokonaisuus. Elokuvassa on kuitenkin myös valtavirtaelokuvan piirteitä erityisesti elokuvan levitykseen ja elokuvakerronnan estetiikkaan liittyvissä kysymyksissä. Ystäväpiirissäni elokuvaa on seurattu pitkälti valtavirtaelokuvana, jolloin kerronnan ja henkilöhahmon (Lester) suhde ei ole problematisoitu. Tällöin heidän tulkintansa elokuvasta ovat jääneet melko latteiksi, kyse on ”keski-ikänsä kriisin kourissa painivasta miehestä”. Tarkempi kommunikaation tarkastelu kyseisen elokuvan kohdalla paljastaa kuitenkin syvempiä tulkintoja. Valtavirtaelokuvana teosta tulkitessa tarina jää vain yksisuuntaisen näkökulman tasolle, tällöin kerronta ja henkilöhahmo (Lester) ovat toimineet valtavirtaelokuvalla tyypillisessä filtterin roolissa.

Elokuva – kirjallisuus

I luvussa tutkin *Ritari Siniparta* -elokuvaa ja *Lolita*-romaanin. II luvussa tutkimuskohteina olivat *Godfather*-romaanin sekä sen filmatisointi. Samaten työssäni ovat kulkeutuneet rinnakkain kirjallisuudentutkimuksen ja elokuvatutkimuksen teoreettiset työkalut. On kuitenkin selvää, että elokuva ja romaani ovat erilaisia mediuumeja, joilla on omat kerronnan konventiot. Ratkaisuni kuljettaa kirjallisuutta ja elokuvaa rinnakkain työn edetessä kertoo jo jotakin siitä, mitä mieltä olen näiden mediumien eroista.

Suurimmat erot elokuvan ja romaanin välillä ovat katsojan ja lukijan tavassa seurata näitä mediuumeja. Tuohon tapaan vaikuttaa tietysti myös se, että lukija lukee kirjaimia ja sanoja, kun katsoja katsoo (kärjistetysti) peräkkäin asetettujen kuvien virtaa ja kuuntelee kuvaan synkronoitua ääntä. Katsomisen ja lukemisen välille ei ole syytä tehdä passiivisen ja aktiivisen toiminnan polarisaatiota, vaikka toki joitakin perusteita tällaisellekin on. Dudley Andrew kirjoittaa:

[--] elokuva etenee havainnosta merkitykseen, ulkoisesta sisäisiin motivaatioihin ja seurauksiin; siitä, että maailma on meille annettu, tarinan merkitykseen, joka kohoaa esiin tuosta maailmasta. Kirjallinen fiktio toimii päinvastoin (sit. Bacon 2005a: 115.)

Andrew'n mukaan kirjallisessa fiktiossa merkitykset kasvavat ”havaitsemistamme ohjaaviksi propositioiksi”. Romaani käsittelee ihmisten arvoja ja motivaatioita, mutta ne projisoituvat ulkoiseen maailmaan (emt.: 115). Andrew'n kanssa samoilla linjoilla liikkuu Robert Richardson, jonka mukaan ”merkityksellinen [on saatava] visualisoidumaan lukijan mielessä, elokuvassa visuaalinen on saatava näyttämään jollakin tietyllä tavalla merkitykselliseltä” (sit. Bacon 2005a: 115).

Andrew'n ja Richardsonin mukaan romaani, ja kirjallisuus laajemminkin, pyrkii kasvattamaan jonkinlaisen koherentin visuaalisen maailman. Andrew'n ja Richardsonin ajatuksia tuntuu haittaavan turha visuaalisuus. Romaanin tehtävänä ei ole rakentaa ihmisten motivaatioiden ja arvojen kautta visuaalista maailmaa. Romaanissa lukijan kuvittelema visuaalinen maailma saattaa toimia näyttämönä, jossa lopulta merkityksellisiltä tuntuvat tiettyjen henkilöhahmojen väliset suhteet. Esimerkiksi *Godfather*-romaanissa tarinamaailman visuaaliset puitteet rakennetaan aivan romaanin alkupuolelta.

lella. Tuon romaanin maailman läheinen yhteys reaali maailmaamme mahdollistaa sen, että myöhemmin romaanin edetessä lukijan ei tarvitse juurikaan korjata tarinamaailmaa koskevia käsityksiä. Vastaavalla tavalla *Lolita*-romaanissa *visuaalinen* tarinamaailma rakentuu verraten ongelmattomaksi, merkitykselliseksi tuntuu nousevan kertoja Humbertin suhde hänen kertomaansa tarinaan. Liian suureen romaanin visualistamiseen tuntuu sortuvan myös Bacon, joskin hänen ajatuksestaan on löydettävissä hyvä huomio lukijan ja katsojan mentaaliseen aktiivisuudesta.

[--] romaania lukevan on oltava mentaalisesti paljon aktiivisempi diegeettistä maailmaa mielessään konstruoidessaan kuin elokuvan katsojan, jolle diegeettinen maailma tarjotaan äänten ja kuvien voimin huomattavasti valmiimpana (Bacon 2005a: 115).

Lukuprosessi vaatii melko aktiivista toimintaa. En kuitenkaan ole Baconin kanssa samaa mieltä siitä, että romaania lukevan pitää olla mentaalisesti *paljon* aktiivisempi kuin elokuvan katsojan. Sanoisin, että yleisesti on vallalla käsitys, jonka mukaan romaanin lukutilanne on mentaalisempaa toimintaa kuin elokuvan katsominen. Pitää myös muistaa, että elokuvia on monenlaisia, kuten romaanejakin. Mentaalinen aktiivisuus korreloi muunkin kuin mediumin vaihtumisen kanssa.

Romaanin tarinamaailma¹⁰³ rakentuu prosessina. Tämä prosessimaisuus ja rakentuneisuus on läsnä toki elokuvissakin, mutta erityisesti valtavirtaelokuvissa tarinamaailman rakentuminen on vähäistä. Valtavirtaelokuvan tarinamaailma ja sen säännöt luodaan hyvin aikaisessa vaiheessa, eikä näitä ennako-oletuksia vastaan yleensä rikota. Tässä on syytä muistuttaa, että valtavirtaelokuva ei ole kategoria, johon voi yksiselitteisesti mahduttaa tietyn joukon elokuvia. *Matrix*-elokuvassa on runsaasti valtavirtaelokuvan piirteitä, mutta elokuvassahan ideana on juuri visuaalisen tarinamaailman kyseenalaistaminen. Bacon on kuitenkin oikeassa siinä suhteessa, että elokuvan katsoja saa monia tietoja valmiimpina paketteina, kuten visuaalisen maailman ja henkilöhahmojen ulkonäön, joita romaanin lukija muodostaa prosessimaisesti juonen edetessä. Prosessimai-

¹⁰³ Mielestäni romaanin tarinamaailmassa on kyse paljosta muustakin kuin visuaalisuudesta. Tämä tulee esiin omien lukukokemuksieni kautta: *Godfather*-romaanista mieleeni jäi erityisesti Michael Corleonen henkilö hahmon kehittyminen ja hänen tekonsa, *Lolita*-romaanista Humbert jäi ensimmäisen lukukokemuksen jälkeen mieleeni, Dan Brownin *Da Vinci* -koodi jäi mieleeni ennen kaikkea sen taidetulkintojen vuoksi, H.C. Anderssenin *Ruma Ankanpoikainen* jäi mieleeni tarinan opetuksen vuoksi ja J.R.R Tolkienin *Taru Sormusten herrasta* vaikutti nimenomaan uudella koherentilla visuaalisella maailmalla. Näistä esimerkeistä *Taru sormusten herrasta* tuntuu sopivan parhaiten Andrew'n, Richardsonin ja Baconin käsityksiin kirjallisuudesta.

suutta ei kuitenkaan sovi poistaa myöskään elokuvan, ei edes valtavirtaelokuvan, katselulta, kuten huomioni *Matrix*-elokuvasta osoitti.

Romaanin ja elokuvan kerronnan keinot ovat hyvinkin erilaiset. Romaani kertoo kirjaimilla, sanoilla, lauseilla ja virkkeillä, eli kirjoitetulla tekstillä, jota luetaan yleensä näköaistimme avulla. Nämä muodostavat kuitenkin hyvin moninaisia kerronnallisia funktioita. Jotkut virkkeet luovat tarinan visuaalista maailmaa, toiset tuovat esille tietyn henkilöahmon näkökulmaa käsittelyssä olevaan asiaan ja jotkut virkkeet ilmentävät suoraan sitä, mitä jokin henkilö sillä hetkellä ajattelee. Elokuva sen sijaan luodaan filmille (pääasiassa), jolle on kameran linssin kautta kuvattu tiettyjä henkilöitä *misé-en-scenessä*. Lavastus, esineiden ja ihmisten dispositio suhteessa kuva-alaan ja värien käyttö vaikuttavat siihen, mitä filmille tallentuu. Itse filmi voi olla myös merkityksellinen; *Kummisetä*-elokuvassa Coppola halusi käyttää nimenomaan erästä Kodakin filmilaatua, jossa on kellertävä yleissävy. Coppola halusi luoda tällä ratkaisulla elokuvaan historiallisuuden tuntua. Kuvaustekniikoiden osalta elokuvassa pystytään luomaan monenlaisia vaikutuksia. Laajakulmaobjektiivi mahdollistaa syväterävän kuvan, jossa sekä kuva-alan etualalla että kuva-alan takana olevat kohteet piirtyvät tarkkoina filmille. Normaaliobjektiiveilla ja teleobjektiiveilla voidaan luoda haluttaessa lyhyitäkin tarkkuusvälejä. Teleobjektiivilla voidaan myös tiivistää tilan suhteita: todellisuudessa kaukana toisistaan olevat kohteet voidaan tuoda lähemmäs toisiaan.

Tietynlaisen kuvan tallennuttua tietynlaiselle filmille, luodaan elokuvalle tietyt rytmitykset sekä ajalliset ja tilalliset suhteet leikkauksen avulla. Nykyään digitaalisen teknologian avulla elokuviin voidaan myös lisätä uusia visuaalisia objekteja ja jopa kokonaisia henkilöahmoja. Tosin on syytä muistaa, että digitaalinen teknologia on vain helpottanut joidenkin elokuvallisten tekniikoiden tekoa. Georges Méliès on hyvä esimerkki elokuvantekijästä, jonka mielikuvitusta elokuvan silloinen tekniikka ei haitannut. Hän rakensi elokuvansa *A Trip to the moon (Le Voyage dans la lune)* useista päällekkäisvalotuksista ja monimutkaisella leikkauksella jo vuonna 1902.

Filmin jälkikäsitteilyn lisäksi elokuvan ääniraita valmistetaan pääosin elokuvan kuvaamisen jälkeen. Syy näyttelijöiden puheidenkin jälkiäänitykseen on ymmärrettävä: on kohtuutonta odottaa parhaan kuvaussään ja kuvaustilanteen olevan samalla paras mahdollinen äänen nauhoittamisen kannalta. Lentokentällä kuvattaessa melutaso saat-

taa olla niin kova, että nauhoittaminen ei olisi teknisesti edes mahdollista. Toisaalta katsojat eivät tunnu haluavan kovin realistista äänimaisemaa – kuka haluaisi kuunnella elokuvan henkilöiden kaikki syöntiin liittyvät äänet? Ääniefektien ja dialogin lisäksi elokuvan musiikilla syvennetään tunteita tai sillä saattaa olla myös hyvin kertova rooli, kuten *Kummitä*-elokuvassa.

Romaanin ja elokuvan kerronnan eroja on tyypillisesti vertailtu keskenään. Erityisesti suunta on ollut kirjallisuudesta elokuvaan. Elokuvallisten vastineiden etsiminen kirjallisuuden kerrontakeinoille on vaivannut jonkin verran alan tutkimusta. Erityisesti Chatmania on kritisoitu tällaisten vertailujen tekemisestä.¹⁰⁴ Tuoreemmassakin tutkimuksessa esimerkiksi Jacob Lothe (*Narrative in Fiction and Film*) on osittain sortunut enimmäkseen kirjallisten ja elokuvallisten vastineiden etsintään. Lothen puolustukseksi voidaan kuitenkin todeta, että hänen lähestymistapansa asiaan on kriittinen.

Is the concept of narrator critically productive for film? I believe it is, but I emphasize at once that the film narrator is very different from the literary narrator (Lothe 2000: 27.)

Itse pidän myös kertojan (tai kerronnan) käsitteitä hedelmällisinä elokuvaa tutkittaessa. Aivan eri asia on, onko mitään mieltä pohtia romaanin ensimmäisen persoonan kertojan (character narration) vastinetta elokuvassa. Pohjimmiltaan elokuva ja romaani ovat omalakisista merkityksiä tuottavia kokonaisuuksia. Adaptaatioita tutkittaessa saattaa olla mielekästä pohtia, minkälaisia kerrontaratkaisuja adaptaation yhteydessä on tehty: onko esimerkiksi ensimmäisen persoonan kerronta siirretty elokuvaan osittaisena voice-overina. Tuossa yhteydessä saattaisi olla mielenkiintoista pohtia, miten erilaiset ratkaisut ovat vaikuttaneet elokuvan tulkintaan verrattuna romaanin vastaanottoon tai minkälaiseen suhteeseen filmatisointi asettaa katsojan verrattuna romaanin lukijaan.

Elokuvan ja romaanin tekniset kerrontakeinot voivat olla hyvinkin erilaisia, eikä niiden keskinäinen vertailu ole kovin hedelmällistä. Omalta osaltani olen tässä työssä lähentänyt elokuvaa ja romaania toisiinsa. Vaikka nämä mediumit ovat omalakisista kokonaisuuksiaan, on niiden vastaanotto erilaista, kuten jo aiemmin totesin. Suurimmat

¹⁰⁴ Bacon näkee Chatmanin kysymyksenasettelut mielenkiintoisina. Kritiikki osuu Chatmanin osalta erityisesti hänen tapaansa etsiä elokuvallisia vastineita kirjallisille vastineille ja päinvastoin (ks. Bacon 2000a: 27).

yhtäläisyydet romaanin ja elokuvan välillä löytyvät siitä, että molemmat kertovat tarinoita. Vaikka tekniikat ovat erilaisia, saattaa lopputulos elokuvassa olla hyvinkin samanlainen kuin filmatisoinnin pohjalla olevaa romaania lukiessa. Näin voi ajatella käyneen *Kummisetä*-elokuvan ja *Godfather*-romaanin yhteydessä. Coppola on luonut elokuvaan tiettyjä painotuksia keskittämällä kerronnan Corleonen perheeseen. Puzon romaani eroaa filmatisoinnista lähinnä siten, että romaani on osittain epäjohdonmukainen ja siinä on muutamia hyvin irrallisiksi jääviä sivujuonia. Coppolan elokuva ei kuitenkaan ole romaanin *kommentaari* (ks. McFarlane 1996: 22), vaan ennemminkin Baconin ja McFarlanen termein *realistisesti motivoitu dekonstruktio*. Coppola on rakentanut elokuvan omaksi kokonaisuudekseen, irralliseksi romaanista.¹⁰⁵ Dudley Andrew'n termein kyseessä olisi *transformaatio* (ks. Andrew 1980: 12).

Miten romaanin ja elokuvan erot niiden kerronnassa ja niiden vastaanotossa sitten suhteutuvat esittelemääni *sympatian* kommunikaatiomalliin? Yksi kommunikaatiomalli sopii mielestäni sekä elokuvan että romaanin tutkimiseen. Tutkimisen yhteydessä on kuitenkin otettava aina huomioon eri mediumien omat ominaispiirteet. Vaikka mallia ei ole tarkoitettu erityisesti adaptaation tutkimiseen, voi sitä käyttää myös siihen. Tämä on mahdollista sikäli, että *sympatian* kommunikaatiomallin tehtävänä on erityisesti esittää kysymyksiä. Adaptaation yhteydessä mallin avulla voidaan *sympatian* rakentumista vertailla eri kertovien mediumien välillä. Kun *Lolita*-romaanissa on rakennettu *sympatiaa* Humbertiin erityisesti siten, että kaikesta muusta on jätetty kertomatta, aiheuttaa tämä filmatisointien yhteydessä ongelman, joka pitää ratkaista – siis mikäli haluaa tehdä dekonstrukttiivisen tai transformatiivisen sovituksen. Filmatisoinnissa Humbert pitää saada keskiöön jollakin tavalla, keinoina voisivat olla vaikkapa voice-over, näkökulmaotokset (ehkä jopa vapaat epäsuorat), tarkkuusalueen kohdentuminen Humbertiin ja Humbertin henkilöhahmon esittäminen miellyttävän mimeettisenä ja temaattisena. Näitä keinoja onkin käytetty monipuolisesti *Lolitan* filmatisoinneissa.

¹⁰⁵ Mikäli elokuvan katsoja ei ole lukenut romaania, saattavat jotkut asiat jäädä ymmärtämättä. Kyse ei kuitenkaan ole tarinan kannalta merkittävistä seikoista, kyse on enemmän elokuvan tuottajien ”silmäniskuista” romaanin lukeneita elokuvan katsojia kohtaan. Esimerkkinä tällaisesta ”silmäniskusta” voisi mainita kohdan, jossa Sonnyn vaimo alun hääkohtauksessa esittelee pöytäseurueelle Sonnyn peniksen pituutta.

Lolitan filmatisoinneissa (Kubrick 1962, Lyne 1997) painotetaan eri puolia romaanista. Kubrick rakensi elokuvan ilman Humbertin (James Mason) voice-overia. Tämä puute korvautuu kuitenkin Humbertin ilmeisellä vapaalla epäsuoralla läsnäololla kerroksessa: Humbert on jatkuvasti keskiössä, myös elokuvan kieli ja tyyli sisältää epärealistisen suoria seksuaalisesti virittyneitä vuorosanoja. Kubrickin filmatisointi on siis yrittänyt omaksua Nabokovin romaanin monimielisen *kielen*. Mielestäni Kubrickin elokuvassa *tyyli* on tärkeä osa dramatisointia, vaikka Kubrick itse on muuta väittänytkin (ks. Beja 1979: 80).

Lynen *Lolita*-filmatisointi on uskollinen alkuperäislähteen kertojatasoille. Humbert (Jeremy Irons) on luonnollisesti henkilöahmona keskiössä, mutta hänen kertojuutensa tulee Kubrickin versiota eksplisiittisemmin esille voice-overina. Lynen filmatisoinnissa Humbertista muodostuu mimeettinen henkilöahmo, joka ei saa kovinkaan teemaattisia merkityksiä. Tässä mielessä Humbertin henkilöahmo on menettänyt huomattavan osan ilmaisuvoimastaan. Toisaalta Lynen Dolores-ahmo (Dominique Swain) on epätavallisen dominoiva ja Humbertia selkeästi hyväksi käyttävä. Tämä lisää osaltaan katsojan sympatioita Humbertia kohtaan, mutta ajoittain tilanne on päinvastainen graafisten kohtausten vuoksi. Romaanissa Doloresta kohti rakennettu sympatia jää Humbertin varjoon, kun Doloreen näkökulma tuodaan esille Humbertin kerroksen kautta epäsuorana.

She said *she was sure* I had murdered her mother. She said she would sleep with the very first fellow who asked her and *I could do nothing about it* (s. 205; kursivoinnit minun.)

Elokuvassa suora esitys dialogin muodossa tuo Doloreen tuskan suuremmin esille. Dialogin muodossa Humbertilla ei ole välitöntä valtaa esittää Doloresta pahaisena kiukuttelevana kakarana (vrt. kursivoinnit edellisessä lainauksessa). Kubrickin elokuvan yhtenäisempi koominen tyyli ja poissaolollaan loistava graafisuus muodostavat Humbertista positiivisessakin mielessä sympaattisemman hahmon kuin Lynen Humbertista. Lynen Humbert on haavoittuvainen höpsö mies, jota pikkuaikuinen Dolores huijaa mennen tullen.

LOPUKSI

Hyvät tappajat ¹⁰⁶ ovat vedonneet ihmisiin länsimaisen kulttuurin kehdestä lähtien. Tässä työssä ”hyvä tappaja” on merkinnyt tietyn tunnesiteen syntymistä lukijan ja katsojan sekä kohdetekstin välillä.

En väitä, että lukijan ja katsojan sympatiat protagonisteja kohtaan ovat aina positiivisia. Saatamme olla heidän suhteensa hyvinkin varautuneita. Väitän kuitenkin, että kertomusten kannalta välttämättömien tunnesiteiden myötä olemme valmiita osittain siirtymään arkimoraalimme tuolle puolelle. Jotkut kertomukset tuntuvat suorastaan vaativan sitä meiltä; miten ymmärtäisimme *Kummisetä*-elokuvan, jos kokisimme Michaelin niin vastenmieliseksi, että kelaisimme kaikki kohtaukset, joissa Michael esiintyy. Entä miten ymmärtäisimme Oidipusta, jos vain haluaisimme hänet tuomiolle hänen murhattuaan isänsä? Oidipuksen merkitykset on siirretty niin temaattisiksi, että miimeettiset toiminnat, kuten murha ja äitinsä kanssa naimisiin meneminen alkavat merkitä lähinnä temaattisesti. Kuka muistaa Oidipuksen tarinasta iljettävät teot, kun Oidipuksen oma sisäinen tuska on niin suurta? Kuinka moni meistä havahtuu myötäelävänsä Oidipuksen tunteita, jotka johtuvat oman isän tappamisesta ja äitinsä kanssa naimisiin menemisestä? Tilanteesta tekee mielenkiintoisen jo se, että saatamme myötäelää Oidipuksen tunteita, vaikka emme ole itse vastaavaa tilannetta reaali maailmassa kokeneetkaan. Fiktio houkuttelee meidät siis pois arkitodellisuutemme piiristä hyvin konkreettisesti.

Elokuva- ja romaaniesimerkein olen osoittanut, kuinka monipuolisia työkaluja fiktiolla on katsojan ja lukijan saamiseksi koukkuun fiktion maailmaan. Elokuvan näkökulmaotosten moninainen luonne tuli esiin *Ritari Siniparta* -elokuvan myötä. Elokuvan diskurssiin tuntui sekoittuvan myös tekijän, Charles Chaplinin tähtikuva. *Lolita*

¹⁰⁶ Tästä saa lukea myös implikaatioita aloitukseen ”Hyvät lukijat--”. Eikö meistäkin tule osittaisia tappajia, kun fiktion maailmassa avustamme sotilaita sotatantereella ja jännitämme mafioson murhien onnistumisen puolesta? Kysymyksessä on leikillinen sävy, mutta asia voisi olla tarkemman pohtimisen arvoinen jatkotutkimuksissa.

romaani on hyvä osoitus siitä, mitä saadaan aikaan kertomalla asioista tietystä näkökulmasta. Humbert tuntuu saavan lukijan koukkuun väsytystaistelulla. Kertoja Humbert vetoaa ”Arvoisaan Lukijaan” (kutsuen tätä myös aika ajoin juryksi) tasaisin väliajoin. Humbertin asenne tuntuu myös vaihtuvan romaanin kerronnan myötä. Humbert tuntee romaanin toisessa luvussa suhteensa menneisyyden tekemisiinsä ongelmalliseksi, Humbert tuntuu jopa katuvaan tekojaan. Onko tämä kaikki kuitenkin vain Humbertin tietoista strategiaa lukijaa huijatakseen? Mikäli lukija tulkitsee näin tapahtuvan, saattaa Humbert vaikuttaa entistäkin iljettävämmältä henkilöltä. Nabokovin monet intertekstuaaliset viittaukset tukevat tulkintaa *Lolita*-romaanin ”Humbert-pintaa” syvemmästä tulkinnasta. Ehkä Nabokov haluaa lopulta näyttää meille pedofiilin, joka käyttää myös Arvoisaa Lukijaansa hyväksi. Ilman Nabokovin väliintuloa saattaisi Humbertista kuitenkin piirtyä jokseenkin miellyttävä kuva – vähintäänkin lukija haluaisi tarjota rakkauden pauloihin joutuneelle Humbertille ”osittaista sympatiaa”, kuten Humbert toivoo. Murhaajan rooliin Humbertia on vieläkin vaikeampi asettaa.

Kummisetä-elokuvassa kiinnitin huomiota erityisesti geneerisiin ominaisuuksiin sekä kertovaan musiikkiin. Toisessa osiossa keskityin Michaelin henkilöhahmon kehittymiseen ja katsojan (myös lukijan) samastumiseen Michaeliin. Tämän jälkeen loin sympatian rakentumisen poetiikkaa kuvaavan kaavion, johon sijoitin muiden muassa Murray Smithin ja James Phelanin teoreettisia näkökulmia.

Kokonaisuutena tutkimukseni on käsitellyt kirjallisuuden ja elokuvan voimaa muodostaa lukijassa ja katsojassa tunnereaktioita, emootioita. Ja kuten Berliinin Freie Universitätissä amerikkalaisen kulttuurin professorina toimiva Winfried Fluck on todennut, ”eivät kaikki [fiktion luomat] emootiot ole hyvän suuntaisia” (Fluck 2003: 30). Fluckin huomiot fiktion kyvystä saada lukija myötäelämään (empathize) henkilöahmojen kanssa ovat sikäli mielenkiintoisia, että hän vetää ”kirjoitetun sanan sisältämästä valtapotentiaalista” viivoja lakitekstin ja individualisoituvan kulttuurin suuntaan (emt.: 35). Tutkimuskysymykseni eivät siis rajoitu ainoastaan loistavien kirjailijoiden ja elokuvatekijöiden kykyyn huiputtaa lukijoita ja katsojia. Pahaan hyvään henkilöahmoon samastumisella on merkityksiä myös fiktion ulkopuolella.

Tutkielmani tarkoituksena on ollut selvittää sympatian rakentumista elokuvassa ja romaanissa. On selvää, että en ole voinut muutamalla kohdetekstillä luoda suuria teorioita sympatian rakentumisesta kahdessa erilaisessa mediumissa. Olen tutkinut erilaisia sympatian rakentumisen osatekijöitä kohdetekstilähtöisesti. Tutkimus on nostanut esiin ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerrontaan liittyviä eroja. Molemmissa kerrontakeinoissa sympatian rakentuminen onnistuu erinomaisesti, kuten I ja II lukujen analyysit osoittavat. Tärkeimmäksi tekijäksi samastumisessa ja sympatiassa on noussut se, minkälaisen henkilöahmon kanssa olemme tekemisissä, ja erityisesti se, miten tämä henkilöahmo meille esitetään. Tutkimus on antanut jopa viitteitä siitä, että osuva kerrontatyylillä on kaikki mitä tarvitaan. Tämä ei kuitenkaan pidä täysin paikkaansa, sillä me kaipaamme lukijoina ehjiä, vaikkakin monimutkaisia, henkilöahmoja. Haluamme käsittää henkilöahmot, samastua heihin ja elää täysinäisen draaman kaaren heidän kanssa. Tällaista loogista konkreettista kokonaisuutta emme pääse ikinä reaali maailmassa kokemaan.

Tulosten pohjalta rakentamani sympatian rakentumisen kommunikaatiomalli ja muut tutkimustulokset tarjoavat lähtökohtaa useille jatkotutkimusaiheille:

a) Minkälaisissa elokuvissa sympatiaa käytetään milläkin tavalla hyväksi? Vertailtavina voisi olla hyvin erilaisia lajityyppisiä taide-elokuvasta aina suosituimpiin valtavirtaelokuviin. Tämän työn yhtenä hypoteesina on ollut, että sympatian rakentuminen on ensisijaisen tärkeää tarinoissa, joissa arkimoraliteetin antagonistista tehdäänkin protagonistiksi. Mutta kuinka tärkeää sympatian rakentuminen on elokuvissa, joissa protagonistina on poliisi, ritari tai muu sankarin arkkityyppi? Entä voisiko kohdetekstin suhde reaalityodellisuuteen (ei-fiktio, realistinen fiktio) vaikuttaa meidän sympatioiden rakentumiseen? Ehkä eläydymme ”vakavammin” ja voimakkaammin tarinoiden, jotka tuntuvat koskettavan meitä ihmisinä. Itse liikutun kovasti mukaansa tempaavista sota-dokumenteista, mutta toisaalta Hollywoodin klassiseen elokuvakerrontaan pohjautuva *Pearl Harbor* onnistuu vähintäänkin yhdessä kohtauksessa koskettamaan niin syvältä, että päädyn kuvittelemaan itseni sairaalaan pommitusten keskelle, kärsimään sodasta muiden aikalaisten [sic!] kanssa.

b) Minkälaisia sympatian struktuureita rakentuu valtavirtaelokuvan ja populaariromaanin ulkopuolella? Miten lukijat ja katsojat suhteutuvat teokseen sympaattisessa mielessä, kun kyse on avantgardesta tai muusta itse kerrontaa uusintavasta taiteesta. Samalla voisi tutkia, miten yleisön sympatia on otettu huomioon milläkin aikakaudella. Kertooko yleisön ottaminen sisälle tarinan kerrontaan jotakin meistä? Mitä se kertoo meidän individualisoituvasta ajattamme? Elämmekö uusromantiikkaa?

c) Teoreettisista lähtökohdista sympatian rakentumisen mallia voisi täsmentää. Myös mallin teoreettisia käsitteitä voisi kehittää eteenpäin. Tärkeätä on myös mallin suhteuttaminen tarkemmin aikaisempiin kommunikaatiomalleihin ja käsityksiin elokuva- ja romaanikerronnasta ylipäänsä. Aihetta on mahdollista laajentaa koskemaan kommunikaatiota ylipäänsä, siis ulottaa sympatian rakentumisen mallia ei-fiktiiviseen kommunikaatioon.

d) Tutkimukseni avaa myös mielenkiintoisia kysymyksiä kognitiivisen narratologian kannalta. Pahaan henkilöhahmoon samastuminen altistaa lukijan ja katsojan suurille tunteille. Kertooko sympatian kokeminen pahoja henkilö- hahmoja kohtaan jotakin romaani- ja elokuvan kerrontakeinojen olevan lähellä meidän kognitiivista havaitsemis- ja tuntemisprosessejamme? Paljastaako siis nimenomaan pahaan henkilöhahmoon samastuminen näitä kognitiivisia takaportteja mielemme ”manipulointiin”?

LÄHTEET

Tutkimuskohteet

Monsieur Verdoux. (*Ritari Siniparta*). United Artists. Producer: Charles Chaplin. Director: Charles Chaplin. Writing credits: Charles Chaplin, Orson Welles (idea). Dur. 119 min. DVD 2003. Premiere in 1947.

The Godfather. (*Kummisetä*). Paramount Pictures. Producer: Albert S. Ruddy. Director: Francis Ford Coppola. Writing credits: Mario Puzo and Francis Coppola. Dur. 168 min. DVD 2001. Premiere in 1972.

Nabokov, Vladimir. *Lolita.* (*Lolita*) London, New York, Toronto, et al.: Penguin Books, 1955/1995.

Puzo, Mario. *The Godfather.* (*Godfather*). London, Sydney, Glenfield: Random House, 1969/1998.

Tutkimuskirjallisuus

Painetut lähteet

Altman 1999 Altman, Rick. *Elokuva ja genre.* Kimmo Laine and Silja Laine (transl.). Tampere: Vastapaino, 2002 (1999).

Andrew 1980 Andrew, Dudley. "The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory". In: Syndy M. Conger and Janice R. Welsch (ed.): *Narrative Strategies: Original Essays*

- in Film and Prose Fiction*. Macomb: Western Illinois University Press, 1980. 9-17
- Bacon 1995** Bacon, Henry. *Oopperan historia*. Helsinki: Otava, 1995.
- Bacon 2000a** Bacon, Henry. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000.
- Bacon 2000b** Bacon, Henry. ”Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan”. *Lähikuva* 1/2000. 31-43.
- Bacon 2002** Bacon, Henry. ”Elokuvan tutkimisen monet tasot”. *Lähikuva* 2/2002. 86-88.
- Bacon 2005a** Bacon, Henry. *Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: SKS, 2005.
- Bagh 1997** Bagh, Peter von. *Rikoksen hehku*. Helsinki: Otava, 1997.
- Bazin 1971** Bazin, André. ”The Myth of Monsieur Verdoux”. In: *What Is Cinema?: Volume II*. Hugh Gray (transl.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1972 (1971). 102-127.
- Beja 1979** Beja, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1979.
- Booth 1961/1983** Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983 (1961).
- Booth 1988** Booth, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Los Angeles, London: University of California Press, 1988.

- Bordwell 1985** Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin, 1985.
- Bordwell, Carroll 1996** Bordwell, David, Noël Carroll (ed.). *Post-theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- Bordwell, Thompson 1990** Bordwell, David, Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Wisconsin: University of Wisconsin, 1990 (1979). Third, revisited edition.
- Branigan 1992** Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge, 1992.
- Brooks 1995** Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995 (1976). Second edition.
- Carroll 1988a** Carroll, Noël. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- Carroll 1988b** Carroll, Noël. *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Cawelti 1976** Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- Chaplin 1964/1998** Chaplin, Charles. *Oma elämäkertani*. Seere Salminen (transl.). Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 1998 (1964).

- Chatman 1978/1983** Chatman, Seymour. *Story And Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1983 (1978).
- Chion 1994** Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994 (1990).
- Cohn 1978** Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Cohn 1999/2006** Cohn, Dorrit. *Fiktioin mieli*. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen, Sanna Palomäki (transl.). Helsinki: Gaudeamus Kirja, 2006 (1999).
- Drummond 1980** Drummond, John D. *Opera in Perspective*. London, Melbourne, Toronto: J.M. Dent & Sons Ltd., 1980.
- Elsaessar 1972/1987** Elsaessar, Thomas. ”Äänen ja vimman tarinoita: Huomioita perhemelodraamasta”. Eila Anttila (transl.). Filmihullu 5-6/1987 (1972).
- Eagleton 1983/1997** Eagleton, Terry. *Kirjallisuusteoria: johdatus*. Yrjö Hosiaisuusluoma, Raija Koli et al. (transl.). Tampere: Vastapaino, second edition 1996 (1983).
- Fiske 1995** Fiske, John. *Television Culture*. Padstow: Methuen & Co., 1987.
- Fluck 2003** Fluck, Winfried. Fiction and Justice. *New Literary History* 01/2003. 19-42.

- Fokkema 1991** Fokkema, Aleid. *Postmodern Characters: A Study in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam and Atlanta: Editions Rodopi, 1991.
- Forster 1927/1953** Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. London: Edward Arnold & co., 1953 (1927)
- Frye 1976** Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- Genette 1972/1980** Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Jane. E. Lewin (transl.). Ithaca: Cornell University Press, 1980 (1972).
- Hautakangas 2004a** Hautakangas, Mikko. ”Todellisuustelevision ydin: vertaismelodraama? Tarkastelussa Unelmien poikamies”. Lähikuva 01/2004.
- Herkman 2002** Herkman, Juha. ”Elokuva ei ole aivot (eli miksi elokuva voi olla ”kieli”)”. Lähikuva 2/2002. 78-86.
- Jakobson 1960/1987** Jakobson, Roman. ”Linguistics and Poetics”. In: *Language in Literature*. Krystyna Pomorska, Stephen Rudy (ed.). Cambridge: Harvard University Press, 1987 (1960). 225-233.
- Kawin 1992** Kawin, Bruce F. *How movies work*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992.
- Lehtimäki 2005** Lehtimäki, Markku. *The Poetics of Norman Mailer’s Nonfiction: Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Tampere: Tampere University Press, 2005.

- Lothe 2000** Lothe, Jacob. *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford, New York, Athens, et al.: Oxford University Press, 2000.
- Malyszko 2001** Malyszko, William. *The Godfather: Director Francis Ford Coppola*. London: Pearson Education Limited, 2001.
- McDonald et. al. 1965** McDonald, Gerald D., Michael Conway, Mark Ricci. *The Films of Charlie Chaplin*. New York: Bonanza Books, 1965.
- McFarlane 1996** McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: The Oxford University Press Inc., 1996.
- McHale 1978** McHale, Brian. "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts". *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 3/1978, 249-287.
- Mercer, Shingler 2004** Mercer, John ja Martin Shingler. *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*. London: Wallflower Press, 2004.
- Mikkonen 2005** Mikkonen, Kai. *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus Kirja, 2005.
- Monaco 1981** Monaco, James. *How to Read a Film: the Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. New York: Oxford University Press, 1981.
- Neale 1980/1996** Neale, Stephen. *Genre*. Chippenham Wiltshire: Antony Rowe Ltd, 1996 (1980).

- Pesonen 2001** Pesonen, Pekka. "Venäläisestä formalismista strukturalis-
miin ja semiotikkaan". In: Pekka Pesonen, Timo Suni
(ed.). *Venäläinen formalismi: Antologia*. Helsinki: SKS,
2001. 321-339.
- Phelan 1989** Phelan, James. *Reading People, Reading Plots: Character,
Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago,
London: The University of Chicago Press, 1989.
- Phelan 1996** Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audien-
ces, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University
Press, 1996.
- Phelan 2005** Phelan, James. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Et-
hics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell
University Press, 2005.
- Preston 1997** Preston, Mary Elizabeth. *Homodiegetic Narration: Re-
liability, Selfconsciousness, Ideology, and Ethics*. Disserta-
tion Abstracts International. Michigan: Ann Arbor,
1997.
- Prince 1997** Prince, Stephen. *Movies and Meaning: An Introduction to
Film*. Boston, London, et al.: Allyn & Bacon, 1997.
- Rabinowitz 1987** Rabinowitz, Peter. *Before Reading*. Ithaca, London: Cor-
nell University Press, 1987.
- Rabinowitz 1994** Rabinowitz, Peter. "How Did You Know He Licked His
Lips? Second Person Knowledge and the First Person Po-
wer in The Maltese Falcon". In: James Phelan ja Peter J.
Rabinowitz (ed.): *Understanding Narrative*. Columbus:
Ohio State University Press, 1994. 157-177.

- Robinson 1985** Robinson, David. *Chaplin: His Life and Art*. London, Glasgow, et. al.: William Collins Sons and Co., 1985.
- Smith 1995** Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford, New York, Athens et. al.: Oxford University Press, 1995.
- Sternberg 1978** Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Sternberg 1987** Sternberg, Meir. *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Tammi 1992** Tammi, Pekka. *Studies in the Style And Meaning of Vladimir Nabokov's Novel Lolita*. Helsinki: Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen ja teatterintutkimuksen laitoksen monistesarja n:o 3, 1977.
- Tammi 1992** Tammi, Pekka. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus Kirja, 1992.
- Tammi 2003** Tammi, Pekka. "Risky Business. Probing the Borderlines of FID. Nabokov's An Affair of Honor (Podlec) as a Test Case". In: *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Pekka Tammi & Hannu Tommola (ed.). Tampere: Tampereen yliopisto, 2003. 41-54.
- Thompson 1988** Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

- Todorov 1990** Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Cambridge: The University of Cambridge, 1990 (1978).
- Toiviainen 1992** Toiviainen, Sakari. *Suurinta Elämässä: Elokuvamelodraaman kulta-aika*. Helsinki: VAPK-kustannus, 1992.
- Vesala-Varttala 1999** Vesala-Varttala, Tanja. *Sympathy and Joyce's Dubliners: Ethical Probing of Reading, Narrative, and Textuality*. Tampere: Tampere University Press, 1999.
- Vidovic 2000** Vidovic, Boris. ”Erään metaforan umpikuja (eli miksi elokuva ei ole kieli)”. *Lähikuva* 1/2000: 24-30.

Painamattomat lähteet

- Bacon 2005b** Bacon, Henry. ”Elokuva- ja televisiotutkimuksen perusteet”. Luentokurssi 5.9.-17.10. Helsingissä: Helsingin yliopisto 2005.
- Bacon 2006** Bacon, Henry. Sähköpostikeskustelu 3.3.2006.
- Hautakangas 2004b** Hautakangas, Mikko. ”Juuri oikeenlaista kemiaa: romantiikka ja parisuhdeihanteet vertaismelodraamoissa *Unelmien poikamies* ja *Escort*”. Tampereen yliopiston pro gradu -tutkielma, 2004.
- Mäkelä 2005** Mäkelä, Maria. ”Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset: Fiktiivisen tajunnan kuvaus aviorikoksen kirjallisissa kehyksissä: *Madame Bovary*, *The Awakening* ja *Sa Femme*”. Tampereen yliopiston pro gradu -tutkielma, 2005.

LIITTEET

LIITE 1

MC = Musical Cut, jolla tarkoitan, että musiikki jatkuu kohtauksesta seuraavaan, ja siis leikkausten yli. MC voi yhdistää kuvia ja kohtausten teemoja yhteen.

Kohtaus nro.	Musiikki	Tilanne
1	<i>Godfather waltz</i>	Elokuvan alkutekstit
2	Ei musiikkia	I believe in America -kohtaus
3	Connie's wedding	Tanssivia häävieraita
3	Luna mezz'ó mare	Vieraat tanssivat + diegeettistä laulua
4	I have but one heart	Johnny laulaa - Michael kertoo tarinan
4	Häämusiikkia	Tanssivia häävieraita (mus. soi hiljaa läsnä läpi lähes koko kohtauksen)
4	<i>Godfather waltz</i>	Perhepotretin jälkeen, häätanssi. MC →
5	Kepeää jammailevaa jazzia	Tom saapuu Hollywoodiin tapaamaan Jack Woltzia
5	Samaa jazzia	Tom saapuu uudestaan Woltzin luo
5	<i>Godfather waltz</i>	Woltz nukkuu, musiikki luo jännitystä voimistumalla – korkeat huilut karmivia – musiikki päättyy Woltzin huutoon
6	Alttoviuluja	Don (Vito) pohtii Sollozzo
6	Matalia viuluääniä	Don ohjeistaa Luca Bracia – MC →
7	Have yourself a merry werry christmas	Michael Kayn kanssa jouluostoksilla
7	Have yourself--	Luca valmistautuu työhön
7	Santa Claus is coming to town	Tom jouluostoksilla – Sollozzo tulee kaappaamaan Tomin
7	Katusoittaja	Don ostamassa appelsiinia – ammutaan
7	<i>Godfather waltz</i>	Heti ampumisen jälkeen
7	The bells of st. Mary's	Korkealla soivaa kuorolaulua, kellojen (kirkon) – Michael tulee Kayn kanssa elokuvateatterista
8	<i>Godfather waltz</i>	Jännittävä sävy – Michael perheen luo
8	Bassoääniä	Tieto Lucan kuolemasta – kuolleet kalat

8	Pari jousenvetoa + <i>Godfather</i> waltz	Paulie ammutaan (jouset) + Gw (sävyllään iloinen sovitus) MC →
9	Manhattan serenade	Radiomusiikin kuuloinen (dieg.). Michael syömässä Kayn luona
9	Jännitysmusiikkia	Michael sairaalassa MC →
9	<i>Godfather</i> waltz	Michael Donin luona. Don siirretään – musiikki loppuu, kuuluu askeleita yms.
9	<i>Godfather</i> waltz	Michael Donin luona (kuin rukoilemassa) MC →
9	Jännitysmusiikkia (viulu + korkeat pianon sävelet)	Enzo ja Michael sairaalan ulkopuolella MC →
9	<i>Godfather</i> waltz	Uhkaava tilanne menee ohi
10	Ei musiikkia	McCluskey saapuu
10	Ukkosen ääniä	McCluskey on Michaelia
10	<i>Godfather</i> waltz	Nopea tempo. Alkaa McCluskeyn rauhoittumisen jälkeen MC →
11	Ei musiikkia	Murhien suunnittelut, aseiden käyttö
11	<i>Godfather</i> waltz	Surullinen sävy. Michael lähdössä Sollozzon ja McCluskeyn tapaamiseen
11	Jännitysmusiikkia	Sollozzo ja McCluskey noutavat Michaelin
11	Jännitysmusiikkia	Michael, Sollozzo ja McCluskey menevät ravintolaan
11	Junan ääniä	Michael menee wc:stä + tulee wc:stä
11	Junan ääniä + Sollozzon puhe	Muut äänet katoavat. (Subj. dieg+ei-dieg.?). Michael murhaa Sollozzon
11	<i>Godfather</i> waltz	Dramaattinen sovitus. Michael kävelee pois ravintolasta
12	Iloisen sävyistä pianoliruttelua	Lehtileikkeet, aikaa kuluu (Michael pakenee Sisiliaan)
12	<i>Godfather</i> waltz	Don (Vito) sulkee silmänsä, kuva ristileikkauksella Italiassa olevaan Michaeliin, myös musiikki MC →
13	<i>Godfather</i> waltz	Michael kävelee Sisiliassa
13	Musiikki pois	Michael näkee Apollonian
13	Rakkausteema (<i>Godfather</i> waltz cembalolla)	Michael tapaa Apollonian isän. Musiikki soi hiljaa taustalla.
13	<i>Godfather</i> waltz	Michael Apollonian luo syömään
13	Rakkausteema	Michael + Apollonia
14	Ei ääniä/musiikkia	Sonny hakkaa Carlosta
15	Häämusiikkia	Michael nai Apollonian
15	Kirkonkellot lyövät	Häiden yhteydessä
15	Toinen hääkappale	Michael ja Apollonia tanssivat
15	Rakkausteema	Michael ja Apollonia makuuhuoneessa
16	<i>Godfather</i> waltz	Surullinen sävy. Tom polttaa sikaria, Don saapuu.
17	Ei musiikkia	Apollonia kuolee räjähtävään autoon

18	Ei musiikkia	Don mafiaperheiden kokouksessa
18	Jännitysmusiikkia	Don kertoo Barzinin olevan kaiken takana MC →
19	Rakkausteema	Michael ja Kay keskustelevat, musiikki jättäytyy taustalle, soi koko kohtauksen muuttuen hieman lopussa
20	Rytmimusiikkia	Michael saapuu Nevadaan
20	Jolly Good Fellow	Fredo soitattaa Michaelille
20	Rytmimusiikkia	Diegeettinen yhtye soittaa
21	<i>Godfather waltz</i>	Michael sanoo isälleen: ”I can handle him [Barzini].”
22	J.S.Bach: Passacaglia ja fuuga C-mollissa.	Michael kastetilaisuudessa.
22	<i>Godfather waltz</i>	Tessio pakotetaan autoon (kuolema). Tom jää katsomaan ikkunan takaa.
23	<i>Godfather waltz</i>	Michael kävelemässä, muuton valmistelua (Carlos juuri tapettu)
23	<i>Godfather waltz</i>	Kay kysyy Michaelilta: ”Is it true?” Michael vastaa: ”No”. Gw alkaa soida iloisen letkeästi, ääni voimistuu - Kay tajuaa. (Vrt sävyä elokuvan 1. Gw:hen).
24	<i>Godfather waltz</i>	Tummansävyinen sovitus. Lopputekstit
24	Rakkausteema	Lopputekstit – traagisia jousia

LIITE 2

Leike-erittely *Kumमितä*-elokuvan *ravintolakohtauksesta*, jossa Michael Corleone (M) ampuu Sollozzon (So) ja McCluskeyn (McC).

Käyttämäni lyhenteet:

LKK = laaja kokokuva

KK = kokokuva

PLK = puolilähikuva

LK = lähikuva

ELK = erikoislähikuva

S = suora leikkaus

Mu = leikkeen aikana soi musiikki

Ä = leikkeen aikana kuuluu äänitehosteita

pan = kamera panoroi johonkin kohteeseen kääntymällä kameran (kuvitellun) horisontaalisen akselin ympäri; ikään kuin ihminen kääntäisi päätään katsomalla sivulle

Leike = otos, joka on päätynt lopulta elokuvaan; mielestäni elokuvatuotkimuksessa yleisesti käytetty termi *otos* ei ota huomioon elokuvan jälkituotantoa. Jälkituotannon seurauksena alkuperäisestä minuutin *otoksesta* saattaa päätyä lopulliseen elokuvan levitysversioon vain muutaman sekunnin *leike*, jota rajaa alku- ja loppupäässä leikkaus.

Leike	Aika ¹⁰⁷	Tapahtuma/näkymä	Kuva- koko	Leik- kaus	Musiik- ki/ääni	Puhe
a	1:20:15	M, McC ja So saapuvat autolla ravintolan eteen	LKK	S	Mu	

¹⁰⁷ Aika on *Kumमितä*-elokuvan dvd-levitysversion vuoksi, sillä elokuvateatteriversion vuoksi, sillä elokuvateatterissa filmirulla pyörii 24 kuvan sekuntinopeudella. Dvd- ja vhs-versioissa kuvia ”pyörii” 25 yhtä sekuntia kohden (digitaalisen tallenteen yhteydessä puhutaan datavirrasta). Tämän vuoksi tässä sarakkeissa näkyvä aika on n. 4 prosenttia elokuvaversiota pienempi. Aikaan vaikuttaa myös käytetyn dvd-laitteen laskuriohjelmisto ja vhs-nauhoissa nauhan venyminen.

b	1:20:19	M autossa, hattu päässä, jännittynyt katse	LK	S	Mu; Ä	
c	1:20:21	Auto pysähtyneenä ravintolan edessä - M, McC ja So kävelevät autosta ravintolaan	LKK	S	Mu; Ä	
d	1:20:28	Ravintolan pöydät ja tarjoilutiski näkyy	LKK, yläkul masta	S	Ä	
e	1:20:31	So M:n olan yli ku- vattuna; viiniä pöy- tään	PLK	S	Ä	
f	1:20:34	vastakuva M:stä	PLK	S	Ä	
g	1:20:37	McC asettelee ruoka- lappua	PLK	S		McC
h	1:20:40	So M:n olan yli; tar- joilija näkyy	PLK	S	Ä	So
i	1:20:42	M tuijottaa So:ta; So:n yli olan kuvattu	PLK	S		
j	1:20:44	Vastakuva M:n olan yli So:oon.	PLK	S		
k	1:20:49	Vastakuva M:stä	LK	S		
l	1:20:52	Vastakuva So:sta; viinipullo avataan	PLK	S	Ä	
m	1:21:04	M tuijottaa lasittu- neella katseella luul- tavasti viinin kaata- mista; siirtyy katso- maan So:ta	LK	S		
n	1:21:06	Sollozzo katsoo M:ia; M:n olan yli kuvattu	PLK	S		

o	1:21:12	M:llä ajatteleva katse; So:n olan yli kuvattu	PLK	S		
p	1:21:14	Sollozzo katsoo aluksi McC:tä; ”I’m gonna speak Italian to Mike”; katse M:iin.	PLK	S		So
q	1:21:21	McC syömässä	PLK	S		McC
r	1:21:22	So kääntää katseensa pois McC:stä	PLK	S		So
s	1:21:24	M kuvattuna So:n olan yli	PLK	S		So, M
t	1:21:28	Vastakuva So:sta	PLK	S		So
u	1:21:38	Vastakuva M:sta	PLK	S		So
v	1:21:44	Vastakuva So:sta	PLK	S		So
x	1:21:51	Vastakuva M:sta	PLK	S		So, M
y	1:21:58	Vastakuva So:sta	PLK	S		So
z	1:22:04	Vastakuva M:sta	LK	S		
å	1:22:05	Kuva S:sta M:n olan yli	PLK	S		
ä	1:22:09	M katsoo So:a kohti	LK	S		
ö	1:22:10	So puhuu M:lle	PLK	S		So
a1	1:22:13	Kuvaa ravintolasta, sisätiloja	KK	S		So
b1	1:22:16	Ravintolan sisätiloja	LKK	S		So
c1	1:22:23	So puhuu M:lle	LK	S		So
d1	1:22:25	M katsoo So:a	LK	S		So
e1	1:22:26	So:sta vastakuva	LK	S		So
f1	1:22:28	M:sta vastakuva	LK	S		M
g1	1:22:36	McC syömässä	PLK	S		
h1	1:22:38	M puhuu So:lle	LK	S		M
i1	1:22:50	Vastakuva So:sta	PLK	S		So
j1	1:22:55	M tuijottaa So:a	LK	S		So

k1	1:22:58	So puhuu M:lle	LK	S		So
l1	1:23:04	M katsoo So:a; So:n olan yli; ”I have to go to bathroom”	PLK	S		M
m1	1:23:11	So katsoo M:a; silmän luomi nykii hermostumisen merkiksi	LK	S		
n1	1:23:13	McC katsoo M:ia päin	PLK	S		McC
o1	1:23:17	M nousee tuoilta; kuvattu So:n olan yli; panorointi M:n liikkeiden mukaan; So tutkii M:n	PLK	S		
p1	1:23:23	McC katsoo So:a kohti: ”I frisked him...”	PLK	S		McC
q1	1:23:24	Kuvaa ravintolasta; M, McC ja So näkyvät	KK	S	Ä	
r1	1:23:32	Kamera vessankopissa; M saapuu miestenhuoneeseen; kävelee kameran ohitse; kamera panoroi M:iin	PLK → LK	S	Ä	
s1	1:23:48	So polttaa tupakkia, McC syö	KK	S		
t1	1:23:52	M etsii asetta	LK	S	Ä	
u1	1:24:05	McC ja So pöydässä	KK	S		
v1	1:24:09	M lähtee vessasta; kamera panoroi M:iin	LK → PLK	S	Ä	

x1	1:24:27	So ja McC istuvat pöydässä; näkymä M:n olan yli; M seisoo oletettavasti miestihuoneen edustalla	KK	S	Ä	
y1	1:24:31	Vastakuva M:sta	PLK	S		
z1	1:24:33	Vastakuva M:n olan yli McC:hyn ja So:oon; pan M:n liikkeiden mukaan	KK	S		
å1	1:24:43	M istuu tuolilleen; kuvakulma So:n olan yli; pan M:n liikkeiden mukaan; kamera-ajo kohti M:ia	PLK → LK → lähes ELK	S	Ä	So
ä1	1:25:14	Kuva So:sta; So ammutaan	LK	S	Ä	
ö1	1:25:17	McC syö; McC seuraa tapahtumaa yllättyneenä	LK	S		
a2	1:25:18	M:n laskelmoiva katse; M laukaisee aseensa	LK	S	Ä	
b2	1:25:18	M:n ase laukeaa; kuva on sivusta; M, McC, So ja tarjoilija näkyvät	PK	S	Ä	
c2	1:25:20	M tähtää uudelleen	LK	S	Ä	
d2	1:25:21	McC:n otsaan osuu luoti	LK	S		
e2	1:25:23	M taas aseensa kanssa	LK	S		
f2	1:25:24	McC alkaa kaatua pöydälle	LK	S		

g2	1:25:25	Kuvaa ravintolan sisätiloista, kamera M:n pään korkeudella; M kävelee kameraa kohti	LKK	S	Mu	
h2	1:25:36	M astuu ulos ravintolasta	LKK	S	Mu	
i2	1:25:41	McC ja S kuolleina; pöytä kaatuneena	KK	RK	Mu	
j2	1:25:52	Sanomalehtikone pyörii	LK	RK	Mu	

LIITE 3

Tässä listassa on *Godfather*-romaanin ravintolakohtauksen kappalejako, kunkin kappaleen keskeisin henkilö ja kyseisen kappaleen pituus rivimäärissä mitattuna.

kappale	kenelle kuuluu? + sisältö	rivejä
1	Sollozzo, Michael ja McCluskey istuvat pöytään	5
2	McCluskey kysyy ruoasta	2
3	Sollozzo suosittelee ruokaa – McCluskey keskustelee myös hieman	7
4	Sollozzo sanoo McCluskeylle keskusteluvansa ”Miken” kanssa italiaksi	7
5	McCluskey vastaa	3
6	Sollozzo puhuu ”italiaksi”	34
7	Michael vastaa	4
8	Sollozzo kysyy Michaelilta	2
9	Michael vastaa – haluaa isälleen turvallisuustakuita	3
10	Sollozzo vastaa	4
11	Michael pohtii (aiempi oleva lainaus)	7
12	Michael haluaa miestenhoneeseen	3
13	Sollozzo tutkii Michaelin	6
14	Sollozzo ei pitänyt Michaelin tempusta	7
15	Michael menee miestenhoneeseen	12
16	Sollozzo istuu pöydän ääressä	3
17	McCluskey syömässä	3
18	Michael saapuu takaisin pöytään	8
19	Michael kuuntelee Solloztoa hetken ja ampuu sitten	21
20	Michael ampuu McCluskeytä	17

21	Ilma täyttyy verisumusta – jokseenkin objektiivista kerrontaa	20
22	”Did you do the job on Sollozzo?” Tessio kyselee	1