

Välttämätön paha —
pahuuden ja oikeuden narratiivi Agatha Christien ensimmäisessä ja
viimeisessä *Hercule Poirot* –kertomuksessa

Johanna Salminen

Pro gradu –tutkielma
Oulun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Kirjallisuus
Toukokuu 2021

Sisältö

1 Johdanto	5
1.1 Aineiston rajaaminen sekä aiempi tutkimus	7
1.2 Christie-tutkimuksen traditiosta ja termien taustasta	9
1.2.1 Salapoliisiromaanin “kulta-ajan” kritiikistä	10
1.2.2 <i>Curtainin</i> asema kulta-ajan salapoliisiromaanin tarkastelussa	12
1.3 Salapoliisiromaanin tutkimussuuntauksista	13
1.4 Salapoliisiromaanin synty	14
1.4.1 Salapoliisiromaanin asema kirjallisuudenlajina	15
1.4.2 Salapoliisiromaanin suhde muihin kirjallisuudenlajeihin	17
1.4.3 Salapoliisiromaanin tyylin yhtenäistymisestä sekä rikoksen aseman tarkentumisesta kertomuksessa	18
1.5 Genrekirjallisuuden tutkimuksesta historiallisessa kontekstissa	19
1.6 Lain ja moraalin narratiivi	20
1.7 Narratologiasta ja tutkimusmetodista	21
2 Salapoliisiromaanin kirjoittaja-lukija -peli	24
2.1 Salapoliisiromaani petollisena pelinä	24
2.2 Etsivän metodi ja rikostutkimuksen miljö	26
2.2.1 Teatterin merkityksestä salapoliisiromaanissa ja Norton	30
2.2.2 Peilikuvan merkityksestä salapoliisiromaanissa ja Inglethorp	32
2.2.3 Salapoliisin ja hänen avustajansa asema rikostutkimuksessa	33

2.3	Mikä tekee salapoliisiromaanin	34
2.3.1	<i>The Mysterious Affair at Styles</i> salapoliisiromaanin sääntöjen va- kiinnuttajana	36
2.3.2	Kirjoittaja maailmansa erityisasiantuntijana sekä salapoliisiromaa- nin rehti peli	39
2.3.3	<i>Curtain</i> salapoliisiromaanin sääntöjen rikkojana	41
3	Rikoksen ja rikostutkimuksen narratiivi	46
3.1	Salapoliisiromaanin kaksi tarinaa	46
3.2	Salapoliisiromaanin yleisöt	48
3.3	Salapoliisiromaanin kertoja	51
3.4	Kenen näkökulmaa salapoliisiromaani edustaa	53
4	Pahuus ja oikeus — käsitteiden toisella puolen	60
4.1	Paras tarina voittakoon — laki ja moraali kertomuksena	60
4.2	Pahuuden pyrkimys ja motiivi salapoliisiromaanissa	62
4.3	Nortonin motiivi ja pahuuden puheenvuoro <i>Curtainin</i> elokuvasovituksessa .	66
4.4	Murha luonnollisen järjestyksen horjuttajana Christien tuotannossa	68
4.5	Kalabarpavusta, syyntakeellisuudesta sekä syyllisyydestä	70
4.6	<i>Curtain</i> kahden aikakauden teoksena ja kuolemantuomio Isossa-Britanniassa	72
4.7	Tarkoitus pyhittää keinot — laki välinearvona	74
4.8	Salapoliisin mysteeri tietoteoreettisena sekä eettisenä kysymyksenä	77
4.9	<i>The Mysterious Affair at Stylesin</i> hylätty päätösluku sekä salapoliisin ase- ma ja vastuu tuomioistuimessa	78
4.10	Pahuus tekona ja aikomuksena	80

4.10.1	Pahuus vailla tarkoitusperää ja <i>Othellon</i> merkitys <i>Curtainissa</i> . . .	82
4.10.2	Oikeus aktina ja kurkistus esiripun taakse	84
5	Päätäntö	88
6	Lähteet	92

1 Johdanto

Agatha Christie (1890-1976) on keskeinen tekijä rikoskirjallisuuden kaanonissa ja hänen perintönsä on vaikuttanut pysyvästi sen muodostumiseen. Christien romaanit kuuluvat edelleen täysi vuosisata myöhemmin yleissivistävään lukemistoon, ja monelle, myös alikirjoittaneelle, ensimmäinen kohtaaminen rikoskirjallisuuden kanssa on tullut niiden kautta. Kiinnostuttuani rikoskirjallisuuden tutkimisesta valitsin kohdoteokseni epäroimättä Christien tunnetuinta henkilöhahmoa, Hercule Poirot'ia, käsittelevistä kertomuksista. Tämän tutkimuksen primaariteoksiksi valitsin kaksi romaania: Christien esikoisteoksen *The Mysterious Affair at Styles* (1920) sekä viimeisen *Hercule Poirot* –romaanin *Curtain: Poirot's Last Case* (1975).

Teosparista löytyy myös kiinnostavia keskenäisiä samankaltaisuuksia Christien muihin tarinoihin verrattuna. Molemmissa kertomuksissa tapahtumat kuvaillaan Hercule Poirot'n ystävän kapteeni Hastingsin näkökulmasta. Christien mittavassa nimikemäärässä kertojahahmon vaihtuminen on ennemmin sääntö kuin poikkeus. Lisäksi molempien teosten näkemys laista esittää kiinnostavan poikkeustilan, jossa rikollinen pyrkii hyödyntämään voimassa olevaa lakia omaksi edukseen. Myös etsivä toimii kummassakin kertomuksessa tavalla tai toisella lakia vastaan. Pyrin analysoimaan erityisesti näiden kahden henkilöahmotyyppin — etsivän ja rikollisen — vastakkaisia pyrkimyksiä sekä samanaikaista lain ulkopuolista toimijuutta vahvasti rikosoikeudelliseen oikeuskäsitykseen perustuvassa kirjallisuudenlajissa.

Salapoliisiromaani on poikkeuksellisen hyvä esimerkki kirjallisuuden lajista, jossa tietynlainen kaavamaisuus on tarkoituksenmukaista. Hahmojoukon jäsenet koostuvat usein rooleista, joiden tarkoituksena on täyttää osat valmiiksi kirjoitetussa näytelmässä. Mysteerin ratkaisemiseen perustuvan juonen täytyy yhtä lailla yllättää lukijansa, mutta seurata myös ennalta määriteltyjä sääntöjä. Kirjailija, jonka teos tietoisesti jättää vastaamatta näihin odotuksiin, toimii ennalta sovittuja sääntöjä vastaan — kuin etsivä, joka työskentelee lain rajamailla pyrkiessään puolustamaan oikeutta.

Käytän tutkimukseni teoreettisena pohjana narratologiaa eli kertomusten tutkimusta ja teoriaa. Lisäksi hyödynnän salapoliisiromaanin tutkimusta sekä pohdin moraalin olemusta suhteessa lakiin ja siihen nojaaviin kirjallisuudenlajeihin. Lähtökohdakseni nostan kirjallisuuskriitikko ja strukturalisti Tzvetan Todorovin (1939-2017) "The Typology of Detective Fiction" (1977) —esseessä esittämän näkemyksen salapoliisiromaanista kahden

tarinan kertomuksena. Todorov viittaa tekstissään S.S. Van Dinen (1888-1939) laatimaan artikkeliin “Twenty Rules for Writing Detective Stories” (1928), joka määritteli salapoliisiromaanin soveliaat säännöt aikalaikirjoittajille. Hyödynnän Van Dinen artikkelia perustellessani primaariteosteni ominaisuuksia genren eli lajityypin sääntöjen noudattajina tai rikkojina.

Tutkielmani tärkeimpiä käsitteitä ovat *narratiivi*, *pahuus*, sekä *moraali* ja *oikeus*. Tutkimusongelmani tässä työssä on selvittää kuinka pahuuden ja oikeuden narratiivi esitetään Agatha Christien ensimmäisessä ja viimeisessä *Hercule Poirot* —kertomuksessa. Tutkimusmenetelmäni ovat henkilöhahmoanalyysi, teoksen rakenteen ja kirjallisuudenlajin sekä intertekstuaalisuuden analyysi narratologisesta näkökulmasta.

Pohdin myös salapoliisiromaanin kirjallisuudenlajina ja sitä miten genre esittää kiinnostavan suhteen salapoliisiromaanin lukijan sekä tekijän välille. Työni tarkoituksena on osallistua keskusteluun siitä, miten pahuus esitetään rikoskirjallisuudessa ja syventyä Christien hahmojen arvovalintoihin. Toisena merkittävänä osuutena tutkimuksessani on paikantaa, että missä määrin vahvasti ennalta määriteltyihin kirjallisiin lainalaisuuksiin nojaavan genren voi irrottaa kontekstistaan kertomuksen tarkastelua varten. Salapoliisiromaanin luonne lukijaansa pettävänä kirjallisuudenlajina asettaa omintakeisen haasteen viestin välittäjän sekä sen vastaanottajan suhteeseen. Pohtiessani tekstin sekä yleisön ainutlaatuista suhdetta salapoliisiromaanissa käytän Heta Pyrhösen esittelemää käsitettä *kirjoittaja-lukija -peli* (“*author-reader-game*”).

Henkilöhahmoanalyysissä tarkastelen erityisesti etsivän sekä rikollisen välistä suhdetta ja sitä, millä tavalla he edustavat suurempia kokonaisuuksia tarinassa. Christien romaaneissa hahmojen merkitys tietyn ammattikunnan tai luokan edustajana korostuu yksilöllisten piirteiden sijaan. Esimerkiksi lääkärin, kartanonomistajan taikka nuoren kapinallisen kohdalla tarkoituksena on tuoda lukijalle valmiita mielikuvia luonnontieteelliseen, konservatiiviseen tai uudistusmieliseen maailmankuvaan kuuluvasta hahmosta ja hänen roolistaan tarinassa. Yksilöllisistä luonteenpiirteistään huolimatta kussakin kertomuksessa esiintyvän komisarion tai asianajajan funktio on tarinalle sama. Jos otamme lähtökohdaksi sen, että etsivä ja rikollinen edustavat muiden rikoskirjallisuuden hahmotyyppien tapaan itekin suurempia kokonaisuuksia, johdonmukainen päätelmä olisi lain ja laittomuuden välinen vastakkainasettelu. Näistä jalostamalla pääsemme lähemmäs rikoskirjallisuuden tutkimisessa käytännöllistä retoriikkaa eli hyvän ja pahan tematiikkaa. Pääsemme myös moraalin sekä oikeuden käsitteiden äärelle.

Primaarilähteideni alkuperäiskieli on englanti ja käyttämäni lainaukset sekä viittaukset kohdistuvat alkukielisiin teoksiin. Seuraavassa osiossa määrittelen aineistoni laajuuden

ja myöhemmin alaluvussa 4.9 palaan käyttämieni painosversioiden erikoisominaisuuksiin, joihin sisältyy muun muassa lisälukemistona alkuperäinen, ensi kertaa julkaistu versio ensimmäisen *Hercule Poirot* –romaanin päätösluvusta.

1.1 Aineiston rajaaminen sekä aiempi tutkimus

Christie tunnettiin kurinalaisesta työskentelytahdistaan. Hänen pitkä kirjailijanuransa jätti jälkeensä mittavan teoskokoelman. Primaariteoksikseni tähän tutkielmaan olen valinnut Christien esikoisromaanin *The Mysterious Affair at Styles* (jatkossa *TMAAS*) sekä viimeisen *Poirot*-kertomuksen *Curtain: Poirot's Last Case* (jatkossa *Curtain*).

Lukuisia Christien romaaneja on sovitettu myös teatteriin sekä valkokankaalle. Sovitetut versiot ovat uudistaneet lähdemateriaalia ja tarjonneet jopa uudelleentulkintoja, jotka eivät välttämättä salapoliisiromaanin alkuperäisessä formaatissa olisi olleet mahdollisia. Nostan tässä tutkielmassa esille pahuuden narratiivia läheisesti koskettavan esimerkin — ITV:n tuottaman maailmanmenestyneen *Agatha Christie's Poirot* —televisiosarjan (1989-2013) päätösjakson *Curtain: Poirot's Last Case* (2013) — jossa elokuvantekijöiden valinnat tuovat lisäarvoa salapoliisiromaanin analyysiin kahden tarinan kertomuksena.

Salapoliisiromaanin vahvat lajityypilliset piirteet tekevät siitä erinomaisen tutkimuskohteen synoptiselle eli kokonaisvaltaiselle genretarkastelulle. Christien mittava tuotanto tarjoaa runsaudessaan ainutlaatuisen maiseman vuosikymmeniä kestäneelle, huomattavan tiukkojen lainalaisuuksien sisällä kukoistaneelle kirjallisuuden alalajille. Käsittelen salapoliisiromaanin määritteleviä ominaisuuksia yksityiskohtaisemmin alaluvussa 2.3.

Rajaus sarjan ensimmäiseen ja viimeiseen teokseen on tehty salapoliisiromaanin lajityypillisyyden sekä -poikkeavuuden tarkastelemista ajatellen. Julkaisuaikakohdiltaan lähde-teosteni väliin mahtuu puoli vuosisataa rikoskirjallisuuden historiaa, joten yhtäläisyyksiä sekä eroja romaanien välillä on mahdollista tarkastella kirjallisuudenlajin suuressa mittakaavassa.

Valitsin teokset vertaillakseni Christien tuotannon alkua sekä loppua. On kuitenkin huomionarvoista, ettei näiden kahden teoksen kirjoittamisen ajankohta eroa aivan yhtä paljon kuin julkaisuvuosi antaisi ymmärtää. *Curtain*, eli Hercule Poirot'n viimeinen tehtävä, kirjoitettiin jo vuonna 1940. Christie ei tiennyt tulisiko selviämään toisesta maailmansodasta ja käsikirjoitti päätöksen luomalleen etsivähahmolle turvatakseen perheensä talouden kuolemansa varalta (Agatha Christie Limited 2019). Käsikirjoitus julkaistiin vuonna 1975, vain vuotta ennen Christien kuolemaa (Pyrhönen 1999, 219).

Teosten kaukaisista julkaisuajankohdista huolimatta löysin analyysissäni temaattisia yhtäläisyyksiä erityisesti liittyen lakiin. Salapoliisiromaanissa juridinen oikeus on läsnä, mutta usein taka-alalla. Laki esiintyy kertomuksissa vahvasti sidottuna tiettyihin tapahtumapaikkoihin sekä henkilöhahmotyyppeihin. Poirot'n tutkimusten miljöö tuo englantilaisen oikeuslaitoksen puitteet ilmi usein teoksissa paikallisten poliisivoimien, sivuhahmona viihtävän tuomarin tai kesken tutkimusten tapahtuvan ennenaikaisen pidätyksen muodossa. Christien ensimmäisessä ja viimeisessä romaanissa lain narratiivi tuodaan esille poikkeavalla tavalla: sen lisäksi, että rikolliset yrittävät näissä kertomuksissa käyttää lainsäädäntöä ajaakseen omaa etuaan, myös itse etsivä päätyy toimimaan lakia vastaan tavalla tai toisella. Molemmissa teoksissa esille nostetaan myös keskustelu pahuuden luonteesta, joskin erityisesti *Curtainissa*.

Siinä missä ensimmäinen romaani on lukijan odotuksilla nokkelasti pelaava etsiväkertomus, viimeinen romaani kääntää asetelman pääläelleen paljastaessaan itse *etsivän* kertomuksen murhaajaksi. Mikä on moraalien ja lain asema salapoliisiromaanissa ja mitä tapahtuu jos nämä kaksi joutuvat keskenään ristiriitaan? Kumman tarina on ensisijainen?

Lähestyn tutkielmassani aihealuetta soveltamalla käsitteistöä monitieteellisestä näkökulmasta: hyödynnän filosofianhistorian sekä psykologian termistöä erityisesti oikeutta ja moraalista käsittelevässä luvussa 4. *Pahuus ja oikeus — käsitteiden toisella puolen*. Osa materiaalistani on englanninkielistä ja osa suomenkielistä.

Tutkielma-aiheeni kannalta merkittävin yksittäinen teos on Paula Arvaksen sekä Voitto Ruohosen kattava tietoteos *Alussa oli murha — johtolankoja rikoskirjallisuuteen* (2016), joka esittelee kirjallisuudenlajin historian ja luokittelun seikkaperäisesti sekä selkeästi. Toinen tärkeä hyödyntämäni salapoliisiromaanin narratiiviin syventyvä teos on Heta Pyyhösen *Mayhem and Murder: Narrative and moral problems in the detective story* (1999), joka avaa etsivän ja rikollisen toimijuutta rikosgenren sisällä sekä kirjoittajan että lukijan välistä suhdetta kyseisessä kirjallisuudenlajissa.

Narratiivin tutkimisen kannalta tärkein hyödyntämäni yksittäinen artikkeli on genreteoriaan perehtyneen teoretikko Tzvetan Todorovin “The Typology of Detective Fiction”, jossa määritellään klassisen salapoliisikertomuksen jakautuminen kahteen tarinaan: rikoksen ja tutkinnan kertomukseen. Paljon siteerattu S.S. Van Dinen artikkeli salapoliisikirjallisuuden säännöistä, “Twenty Rules for Writing Detective Stories”, toimii tässä tutkimuksessa aikalaiskuvana sille, mitä salapoliisiromaanin genren “kulta-ajan” teoksilta odotettiin. Vertailukohdaksi mainitsen myös usein esille nostetun Ronald Knoxin “Detective Story Decalogue” —artikkelin (1929), joka kattaa paljon samoja teemoja edellä mainitun artikkelin kanssa.

Christien asema rikoskirjallisuuden kaanonissa on tehnyt hänen tuotannostaan paljon tutkitun kohteen sekä tarjonnut runsaasti esimerkkejä rikoskirjallisuutta käsitteleviin haku-teoksiin. Käytännössä on lähes mahdotonta löytää rikoskirjallisuutta käsittelevää tietokirjallisuutta, jossa ei mainittaisi Christien vaikutusta. Suomeksikin on julkaistu lukuisia rikoskirjallisuuden tekijöitä sekä teoksia esitteleviä hakuteoksia: esimerkiksi *Ulkomaisia dekkariklassikoita 1* (2003), *Ulkomaisia dekkariklassikoita 2* (2004), *Eurooppalaisia jännityskirjailijoita* (2007) sekä *Amerikkalaisia jännityskirjailijoita* (2007).

2000-luvulla kansainvälisessä rikoskirjallisuuden tutkimuksessa mielenkiinnon kohteiksi on nostettu erityisesti lajityypillisyyden asema sekä sen historia (Arvas 2016, 14). Kotimaisessa salapoliisiromaanin tutkimuksessa nimenomaisesti *Hercule Poirot* –kertomuksia käsitteleviä tutkielmia on ilmestynyt vain vähän viimeisen kahden vuosikymmenen aikana. Aihealueen valinnassa näkyy myös poikkeusteellisuus aiemmin esille tuodun ITV:n tuotetaman televisiosarjan kanssa. Salapoliisiromaanin tutkimuksen osalta esille on nostettava Heta Pyrhösen tutkimus, joskin se on pääasiallisesti tuotettu englanninkieliselle yleisölle. Tätä tutkielmaa kirjoittaessani en löytänyt kotimaista tai ulkomaista lähde- teosta, jossa vertailtaisiin syventyneesti Hercule Poirot’n ensimmäisen sekä viimeisen romaanin eroavaisuuksia tai samankaltaisuuksia. Harvassa ovat myös analyysit etsivästä lain ulkopuolisenä toimijana, vaikka salapoliisin sekä rikollisen vertailu nostetaankin usein kiinnostusta herättäväksi lähtökohdaksi. Tästä syystä koen tutkielma-aiheeni lähtökohdiltaan hyvin perustelluksi, vaikka Christie tekijänä onkin hyvin tutkittu niin kirjoittajana kuin henkilö- näkin.

1.2 Christie-tutkimuksen traditiosta ja termien taustasta

Hercule Poirot’sta kertovien teosten lisäksi Christie tunnetaan yhtäjaksoisesti Lontoon St. Martins’ Theatressa ensiesityksestään lähtien pyöri- neen *The Mousetrap* –näytelmän (1952) tekijänä (Ruohonen 2016, 292) sekä maailmankuulun *And Then There Were None* –klassikkoromaanin (1939) kirjoittajana. Lisäksi Christien kirjalliseen perintöön kuuluu kirjailijanimellä Mary Westmacott kirjoitettuja teoksia sekä Hercule Poirot’n kotoisem- paan etsiväkollega- an, neiti Marpleen, keskittyvä kahdentoista romaanin sekä parinkym- menen novellin tuotanto.

Christien ehdottomasti tunnetuin hahmo on hänen lukuisten kertomustensa tähdittämä omintakeinen belgialainen etsivä, mutta yhtä lailla kuin on tärkeää tutkia kirjallisuuden päähenkilöitä, olisi laiminlyöntiä jättää vähemmälle huomiolle vastapuoli. Antagonismi ilmentää tarinassa edustetun pyrkimyksen vastareaktiota ja fiktiivisessä sen henkilöitymäs-

tä käytetään käsitettä antagonistiksi. Poirotilla ei ole sherlockholmeslaisen tapaan omaa professori Moriartyaan, vaan kussakin kertomuksessa antagonistiksi on eri.

Arvoituksen selvittämisen ympärille keskittyviä romaaneja alettiin 1900-luvun alkupuolella kutsua nimellä *puzzle* tai *whodunnit* (“kuka sen teki”). Näihin teoksiin kuuluivat erityisesti Agatha Christien sekä John Dickson Carrin tuotanto. (Arvas 2016, 19).

Suomeksi nimitys vakiintui ensin salapoliisikertomukseksi ja sittemmin salapoliisiromaaniksi. Näiden rinnalle on noussut myös kielenkäyttöön vakiintunut termi arvoitusdekkari korvaa usein nimityksen salapoliisiromaani. Arvoitusdekkari kattaa salapoliisiromaanin genren sisällä suuremman kirjon, sillä vaikka salapoliisi on usein päähenkilö, poliisikin voi toimia kuten salapoliisi. Kaikki poliiseista kertovat romaanit eivät täten muistuta salapoliisiromaaneja, mutta kertomus voi muodoltaan muistuttaa salapoliisiromaania. (Arvas 2016, 19)

Tässä tutkimuksessa käytän pääsääntöisesti termiä salapoliisiromaani määritelläkseni tarinan keskiöön epävirallisen, lain ulkopuolisen tutkijan sekä hänen henkilöitymänsä osana rikollisen kiinni saamista. Termin herättämät mielikuvat ovat myös vahvasti tiettyyn aikakauteen sidottuja: satunnainen lukijakin mieltää helposti suurennuslasin kanssa työskentelevän klassisen etsivän viime vuosisadan alkupuoliskolle. Salapoliisiromaanin “kulta-ajaksi” mielletään ensimmäisen ja toisen maailmansodan välinen ajanjakso (Arvas 2016, 28), joskin tätä nimitystä kohtaan on osoitettu myös kritiikkiä.

1.2.1 Salapoliisiromaanin “kulta-ajan” kritiikistä

Termiä “salapoliisiromaanin kulta-aika” käytetään usein rikoskirjallisuuden genretutkimuksessa, mutta yli kolmekymmentä teosta julkaissut kirjallisuudentutkija Stephen Knight huomauttaa kirjassaan *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity* (2004) käsitteen merkityksen vaihtelevan asiayhteyden mukaan. Pääasiallisesti “kulta-ajalla” on viitattu juurikin maailmansotien väliseen aikaan. Kuitenkin varhaisimmaksi arvoitusdekkarin tutkijaksi mielletty Howard Haycraft, ilmeisesti ensimmäinen kulta-ajan käsitteen käyttäjä, viittasi sillä nimenomaisesti vuosien 1918 ja 1930 väliseen aikaan (Weinman 2018).

Laajalle levinneisyydestään huolimatta aikakauden täsmällisestä lopusta on ollut myös erimielisyyttä tutkijoiden välillä, ja Knight huomauttaa, että useat niin kutsutun kulta-ajan kirjoittajista jatkoivat ajalle leimalliselle tyylillään vielä pitkälle vuoden 1939 jälkeenkin. Christie kuului näihin kirjoittajiin. Knight arvioi aikakauden lopun sijoittamisen

tuohon aikaan kummunneen klassisen johtolankavetoisen dekkarin poistumisesta lukijoiden mielistä muiden genrejen tieltä. (Knight 2004, 85-86)

Christie julkaisi kolmestakymmenestäkolmesta *Hercule Poirot* –romaanistaan hieman yli puolet vuoden 1940 jälkeen, mutta myöhemmät kertomukset ovat edelleen selkeästi mieltävissä samaan lajityypilliseen viitekehykseen kuin aiemmat kertomukset. Salapoliisiromaanin eli yhtenä lukuisista rikoskirjallisuuden alalajeista, eikä syntynyt ja loppunut selkeästi määriteltävänä rikosfiktiokehityshistorian osana yhden ja ainoan muodon jatkumoa.

Salapoliisiromaanin erityisen tarkkaan määritellyistä tyylipiirteistä huolimatta sen muoto on aina ottanut vaikutteita muista rikoskirjallisuuden tyylilajeista. Salapoliisiromaanin rinnakkaiselämä muiden alagenrejen kanssa seuraa kirjallisuudelle ominaista kehityshistoriaa ja Christie oli jälkikäteen itsekin kommentoinut alkutuotantonsa “sherlockmaisuu-*ta*”: “*I was still writing in the Sherlock Holmes tradition — eccentric detective, stooge assistant, with a Lestrade-type Scotland Yard detective, Inspector Japp*” (TMAAS, viii). Christie pyrki tietoisesti etäännyttämään etsivänsä tämän ilmiselvistä esikuvasta, mutta pelkkä eroavaisuus salapoliisien fyysisessä olemuksessa ei peitä silmiinpistäväää samankaltaisuutta hahmojen välillä (Osborne 1982, 16).

Knight esittää yksittäisistä kirjallisuuden aikakausista puhumisen alagenrejen kustannuksella yksinkertaistavan aiheen monikerroksellisuuden. Sherlock Holmesin kertomukset jatkuivat vuoteen 1927 ja arvoitustarina oli jo voimissaan 1920-luvulla. Knight näkee, että arvoitusdekkari pitäisi nähdä muotona, jonka merkittävyys nousi esille erityisten syiden, kuten esimerkiksi kirjallisuudenlajin profiloituneiden kirjoittajien sekä lukijoiden merkittävän vaikutusvallan vuoksi. Hän kutsuu tätä vaikutusvaltaa “kulttuuriseksi pääomaksi”. (Knight 2004, 85-86)

Knight etenee niinkin pitkälle, että väittää nykyisen käsityksen “kulta-ajasta” olleen enemmänkin vain yksi suosioista kilvoittelevista alagenreistä omine yleisöineen ja kaavoineen, ympäröitynä tietyllä romanttisella hohdolla. Väite perustuu pitkälti teosmyyntiin: monikaan kirjailija ei vielä luopunut päivätyöstään arvoitusdekkarin kirjoittamisen vuoksi ja lajin arvostus on noussut suurelta osin jälkikäteen. (Knight 2004, 86)

Semantiikasta huolimatta Knight kuitenkin myöntää, että maailmansotien välisenä ajanjaksona luotiin rikoskirjallisuuden teknisen toteutuksen parhaimmisto (Knight 2004, 86). Näille vuosille sijoittuivat myös Hercule Poirot’n ensimmäiset kertomukset.

Salapoliisiromaanin kulta-ajan yksittäisiä piirteitä on mahdollista jäljittää aikaisempien

aikakausien teoksiin. Erona kulta-ajan kertomuksiin 1800-luvun lopun sarjajulkaisuina levitetystä lehtitarinoista puuttuu kuitenkin myöhemmän ajan salapoliisitarinoiden johdonmukainen tarinankerronta sekä tietty lajityypin kertomuksille ominainen itsetietoisuus, joka mahdollisti esimerkiksi lukijan odotuksilla pelaamisen – palaan näihin ominaisuuksiin luvussa 2 *Salapoliisiromaanin kirjoittaja-lukija -peli*. Samankaltaisuuksistaan huolimatta salapoliisiromaani omine erityispiirteineen on selkeästi erotettavissa omaksi rikoskirjallisuuden alalajikseen. (Knight 2004, 88)

1.2.2 *Curtainin* asema kulta-ajan salapoliisiromaanin tarkastelussa

Terminä salapoliisiromaanin “kulta-aika” on täten jäänyt elämään nimenomaan maailmansotien välisenä kirjallisen ajanjaksona ja tätä määritelmää käyttävät myös suomalaiset tutkijat, joten hyödynnän kyseistä käsitettä myös tässä tutkimuksessa yhtenäistääkseni primaarilähteideni ajallisen viitekehyksen.

Knightin esittämä huomio aikakausittamisen keinotekoisuudesta tuo esille kuitenkin mielenkiintoisen haasteen tarkastellessamme teosta, jonka kirjoitus- ja julkaisuaikajankohta eroavat näin merkittävästi toisistaan.

Curtainin käsikirjoitus säilyi pankin talletelokerossa kolmekymmentä vuotta ennen kuin se julkaistiin kirjaksi vain vuotta ennen tekijänsä kuolemaa. Teoksesta tuli Christien viimeiseksi julkaisema romaani. Postuumisti julkaistu *Sleeping Murder: Miss Marple's Last Case* (1976) oli Christien kirjallisen tuotannon viimeinen julkaistu teos.

Curtainin voidaan olettaa käyneen läpi samanlaisen kustannustoimitusprosessin kuten muutkin Christien romaanit, mutta julkaisun olosuhteet poikkesivat tavanomaisesta. Toisin kuin *TMAAS*:in kohdalla, *Curtainin* alkuperäinen käsikirjoitus vaikuttaa säilyneen verrattain muuttumattomana julkaisussaan. Huomioiden *dame* Christien vastahakoisuuden antaa teosta julkaistavaksi (Osborne 1982, 235) kustantamon motivaatio muokata teosta ei luultavasti ollut kovin suuri.

Curtain sisältää kuitenkin lukuisia anakronisia eli aikakauteen sopimattomia elementtejä, joista teoksen todellinen kirjoitusajankohta on pääteltävissä. Merkittävimpiä niistä tämän tutkimuksen kannalta ovat lukuisat viittaukset hirttotuomioon, joka julkaisuaikajankohdan aikaan vuonna 1975 oli jo poistunut Isossa-Britanniassa — jonne molemmat teokset sijoittuvat — käytöstä murhatuomion yhteydessä kymmenen vuotta aiemmin.

Tämä yksityiskohta on tärkeä lain ja moraalin narratiivien erojen tarkastelussa salapoliisi-

siromaantin sisällä. Syvennyn aiheeseen tarkemmin alaluvussa 4.1.

Curtainista on lisäksi löydettävissä vertailukohta itse salapoliisiromaantin lajiulottuvuuden pohdinnalle purkamalla kirjallisuudenlajin odotettuja juonellisia edellytyksiä. Pohdin näitä kirjallisuudenlajin odotuksia myöhemmin luvussa 3, *Rikoksen ja rikostutkimuksen narratiivi*.

1.3 Salapoliisiromaantin tutkimussuuntauksista

Englannin kielen ja kulttuurin professori Martin Priestman nostaa esille tietokirjassaan *Detective Fiction and Literature. The Figure on the Carpet* (1991) salapoliisiromaantin vartenotettavista tutkimusalueista marxistisen, freudilaisen sekä narratologisen suuntauksen. Aihetta koskeva marxistinen tutkimus juontaa mahdollisesti jopa aikaan ennen kuin salapoliisiromaantin oli edes saanut muotonsa, pohjautuen Karl Marxin (1818-1883) omaan tarkasteluun Eugène Suen (1803-1857) *The Mysteries of Paris* –sarjan päähenkilöstä. (Priestman 1991, ix)

Bertolt Brecht (1898-1956), Walter Benjamin (1892-1940) ja Michel Foucault (1926-1984) pitivät kukin salapoliisigenreä huomionarvoisena akateemisena tutkimuskohteena. Priestman huomauttaa, että myös 1930-luvun englantilaiset kirjailijat kuten W. H. Auden (1907-1973), C. Day Lewis (1904-1972) and George Orwell (1903-1950), osallistuivat keskusteluun omalla, akatemian ulkopuolisella tyylillään. (Priestman 1991, xi)

Priestman nostaa kirjassaan esille kriitikkoja kuten Dorothy L. Sayers (1893-1957) sekä Geoffrey Hartman (1929-2016), jotka ovat verranneet genren pysyviä “sääntöjä” Aristoteleen Runousoppiin. Strukturalisti Roman Jakobson (1931-1981) erotti omaksi fiktion metodikseen metonymian eli tilanteen, joissa johonkin käsitteeseen viitataan nimeämällä jokin toinen tuohon käsitteeseen läheisesti liittyvä käsite. Hänkin nostaa myös esille Todorovin ja tämän laajennuksen Aristoteleen tarina-juoni-erottelusta selittääkseen perinpohjaisemmin salapoliisiromaantin kahtiajakoisuuden konstruktion. (Priestman 1991, xi-x)

Priestmanin mukaan salapoliisiromaantin lajityyppi tarjoaa itseään hyvin tehokkaasti narratiivin yleisempäänkin dekonstruktioon eli vakiintuneiden käsitteiden ja merkitysten purkuun. Ranskalainen kirjallisuudentutkija ja jälkistrukturalisti Roland Barthes (1915-1980) kääntyi myös usein arvoitusdekkarin puoleen etsiessään esimerkkejä “hermeneutiselle koodille” (*hermeneutic code*), yhdelle viidestä narratiiviin punoutuneesta koodista (Priestman 1991, x).

Hermeneuttinen koodi viittaa mihin tahansa tarinassa esiintyvään elementtiin, jota ei selitetä ja joka pysyy lukijalle arvoituksena. Pidättämällä osan vastauksista ja herättämällä kysymyksiä useimmat kertomukset vahvistavat juonen lopussa koittavaa paljastusta, niin kutsuttua “diegeettistä totuutta”. Lukijalle narratiivi voi tuntua epätydyttävältä mikäli se jättää liikaa avoimia kysymyksiä: esimerkiksi rikosromaanissa, jonka loppu ei paljasta rikoksen tekijää. Hermeneuttisen koodin parhaimpiin esimerkkeihin kuuluukin salapoliisiromaani, jonka koko olemus on sovellettavissa koodiin. Rikoksen tapahtumista seuraa johtolankojen kerääminen ja mysteerin kysymyksiin vastaaminen. Etsivä tulkitsee johtolankoja, jotka lopussa auttavat jälleenrakentamaan rikoksen tarinan. (Felluga 2011)

Seuraavassa alaluvussa nostan esille tiettyjä teorioita sekä kiinnostavia keskustelunaloituksia, jotka ovat syntyneet salapoliisiromaanin kehityksen varrella.

1.4 Salapoliisiromaanin synty

Salapoliisin hahmo kirjallisuudessa näki päivänvalon samoihin aikoihin kuin viralliset poliisivoimat alkoivat muodostua. 1700-luvulla alkanut ja 1830-luvulle jatkunut holtiton rikollisuuden kasvu Euroopassa sekä Pohjois-Amerikassa oli lieveilmiö teollisuuden kehityksestä, joka toi ihmiset tiiviimpiin asutuskeskuksiin maaseudulta kaupunkeihin. Kaupunkiasumista ei suunniteltu eikä rakennettu usein hyvin. Vuonna 1828 perustettu Lontoon Metropolitanin poliisi oli ensimmäinen kunnallinen poliisiorganisaatio maailmassa. Valistuksen ajan ihanteet kuten järkiajatteluun sekä tieteeseen luottaminen vaikuttivat osaltaan modernin poliisivoiman syntyyn. (Arvas 2016, 23)

Ensimmäisenä nykyaikaisena salapoliisikertomuksena pidetään Edgar Allan Poen (1809-1849) *Graham's Magazine* –aikakauslehdessä julkaisemaa kertomusta *The Murders in the Rue Morgue* (1841). Hänen teoksensa puhutteli kysyntää, jonka goottilaisen kirjallisuuden traditio sekä kaupungistumisen seurauksena herännyt uteliaisuus sensaatiomaisia rikoksia kohtaan olivat luoneet. Poe hyödynsi kertomuksessaan useita myöhemmin vakiintuneita salapoliisikirjallisuuden peruselementtejä, kuten epätavallista rikosta sekä yhtä lailla omalaatuista etsivää. (Arvas 2016, 21)

Poe kehitti ennen kaikkea gotiikkaa eli kauhuromantiikkaa omaksuen vaikutteita englantilaisilta ja saksalaisilta edeltäjiltään, mutta hän vuorostaan vaikutti salapoliisikertomuksen kehitykseen Atlantin toisella puolella (Arvas 2016, 21). Analyyttisen etsiväkertomuksen muodostuminen on nähty toisaalta myös vastaiskuna goottiselle perinteelle järkeä korostavan ja tiedemielisen maailmankuvansa johdosta (Roth 1995, 36).

Poen neronleimaus oli nostaa päättely sekä johtolangat tarinan ytimeksi ja muuntaa siinä epämiellyttävä rikos mielikuvitusta kiihottavaksi arvoitukseksi, jonka ratkaisemista lukija pystyi seuraamaan (Arvas 2016, 22). Salapoliisiromaanin rakenteellinen erikoisuus takaperin rakennettuna juonena juontaa juurensa myös jo Poen tuotantoon (Pyrhönen 1999, 92).

Poe sijoitti kaikkien kolmen salapoliisikertomustensa tapahtumapaikan pariisilaiseen miljööseen. Hänen kertomustensa etsivänä toimi C. Auguste Dupin, jonka hahmo loi mallin lukuisille salapoliisille ominaisiksi mielletyille piirteille. Dupin on aatelissuvun köyhtynyt jälkeläinen, joka elää uskollisen apulaisensa seuraa lukuun ottamatta yksinäistä, älyllisiin haasteisiin keskittyntä elämää mysteerejä ratkoen. (Arvas 2016, 22)

Todennäköisesti kaikkein tunnetuimmaksi salapoliisin työnkuvan suurelle yleisölle on tuonut kuitenkin eräs vuonna 1887 *A Study in Scarlet* –romaanissa ensiesiintymisensä tehnyt omaperäinen etsivä Baker Streetiltä.

1.4.1 Salapoliisiromaanin asema kirjallisuudenlajina

Sir Arthur Conan Doylen (1859-1930) luoma Sherlock Holmes edustaa 1800-luvun salapoliisikertomuksen perikuvaa. Holmes-kertomuksia on kaiken kaikkiaan kuusikymmentä kappaletta, mukaan lukien neljä romaania. Kokoelmassa julkaistuihin lyhyttarinoista viimeisin kirjoitettiin kuusi vuotta Agatha Christien esikoisromaanin ilmestymisen jälkeen. Priestman nostaa esille kaksi Holmes-teoksista muodostunutta kriittistä koulukuntaa: biografisen sekä arkkityyppisen tutkimuksen, joista ensimmäinen keskittyy enemmän yksittäisiin tarinoihin ja toinen laajempien kokonaisuuksien pariin. (Priestman 1991, 74)

Holmes-tutkijoiden “kaanonissa” — kuten alan tutkijoiden keskuudessa tavataan sanoa — näistä kahdesta jälkimmäinen nauttii suuremmasta arvostuksesta. Kyseessä on selkeästi strukturalismista lainaava koulukunta, jossa yksittäisten teosten merkitys vähentyi yleisten mallien kustannuksella. Klassisen narratologian huippu sijoitetaan vasta puolen vuosisadan päähän siitä kun Sherlock Holmesin seikkailut päättyivät, mutta salapoliisitarinan oma tärkeä käännekohta tapahtui ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä, jolloin Priestmanin mukaan kirjallisuuteen saapuneet erilaiset uudet ideologiset liikkeet löysivät tiensä myös arvoitusdekkariin. Hän nostaa esimerkiksi sosialististen kirjailijoiden tulemisen, samalla huomioiden helposti heräävän hämmennyksen monimutkaisten aiheiden sekä “kevyen” rikoskirjallisuuden yhteensovituksista. Selitykseksi tälle hän esittää kevyempien alustojen tarjonnan muista kirjallisilta kentiltä tunnetuille kirjoittajille uudenlaisen kanaan esittää uusia ajatuksia. (Priestman 1991, 105)

Rikoskirjallisuuden lukukokemuksen eräänä olennaisimmista piirteistä pidetään älyllisen mittelon tuomaa nautintoa (Arvas 2016, 11). Lukijaansa aktiivisesti haastavasta muodostaan huolimatta salapoliisiromaani ja rikoskirjallisuus kokonaisuudessaan mielletään usein “kevyeksi” kirjallisuudeksi. Kyseessä on mielipiteitä jakanut kysymys genrekirjallisuuden luonteesta itseään toteuttavana ennustuksena, jossa lajiulottuvuuden ylläpitäminen alentaa teoksen — oletettua — taiteellista arvoa.

Tuomas Juntusen mukaan kirjallisen lajien arvoluokittelussa, että “’oikea’ taidekirjallisuus” on jopa haluttu erottaa populaarikirjallisuudesta ja erityisesti genrekirjallisuudesta. Kysymys genren ja yksittäisen teoksen korostuneesta lajityypillisyydestä on myös kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta elitistinen, jos sen ymmärretään tarkoittavan sitä, että “niin sanotut korkeakirjalliset teokset ovat lajityyppeihin kuulumattomia ainutlaatuisia yksilöitä”. (Juntunen 2012, 530)

Toisaalta tuttuus ja toisto voivat olla osa rikoskirjallisuuden houkuttelevuuden salaisuutta (Arvas 2016, 10). Genrekirjallisuuden joustamattomat säännöt mahdollistavat kaavamaisen tuotannon, mutta kritiikki on strukturalistisen tutkimuksen myötä ohjattavissa myös mihin tahansa kirjalliseen tuotteeseen:

These limitations of narrative, however, rather than detract from the genre’s appeal have contributed to a deeper understanding of the detective story, so much so that Dennis Porter argues that it is no longer possible to dismiss detective fiction narrative as formulaic because Structuralist and Formalist ideas have revealed formulaic components to all literature. (Cook 2011, 91)

Salapoliisiromaani ei edusta poikkeusta, sillä näkemys on johdettavissa mihin tahansa genreen. Todorovin mukaan kritiikki, joka määritteli teoksen kelpoisuuden sen lajityypillisten ominaisuuksien perusteella sen taiteellisten arvojen edellä, toimi ennaltamäärittelevänä suodattimena sille millaista kirjallisuutta kunkin kirjailijan odotettiin julkaisevan:

Detective fiction has nothing to do with this question: for nearly two centuries, there has been a powerful reaction in literary studies against the very notion of genre. We write either about literature in general or about a single work, and it is a tacit convention that to classify several works in a genre is to devalue them. There is a good historical explanation for this attitude: literary reflection of the classical period, which concerned genres more than works, also manifested a penalizing tendency — *a work was judged poor if it did not sufficiently obey the rules of its genre*. (Todorov 1977, 42; kurs. lisätty)

1.4.2 Salapoliisiromaanin suhde muihin kirjallisuudenlajeihin

Arvas vertaa petoksia, harhautuksia sekä oikeita ja vääriä johtolankoja sisältävän salapoliisiromaanin juonta myös komedian juoneen, joka rakentuu väärinkäsitysten, vehkeilyn sekä salailun päälle. (Arvas 2016, 33)

Mieleen tulevat esimerkiksi P. G. Wodehousen (1881-1975) *Jeeves*-kertomukset, joissa juonittelu, ihmisluonteen tuntemus sekä tarkkojen johtopäätösten juontaminen pienistä yksityiskohdista ovat myös suuressa osassa. Näiden tarinoiden sävy on toki humoristisempi. Charles Osbornen kirjoittaman *The Life and Crimes of Agatha Christie* –elämäkerran (1982) mukaan esimerkiksi eräs Christien parhaimpina pidetyistä varhaisista romaaneista, *The Secret of Chimneys* (1925), ilmentää paljon samaa 1920-luvun henkeä kuin Wodehousen *The Inimitable Jeeves* (1923). Saman pitkän julkaisukentän jakaneet Christie sekä Wodehouse menehtyivätkin peräkkäisinä vuosina.

Sekä komediassa että salapoliisiromaanissa on usein romanttinen sivujuoni ja tapahtumat huipentuvat parin vihdoon saadessa toisensa tai avioituessa (Arvas 2016, 33). Salapoliisiromaanissa tämä liitto voi symboloida sitä järjestyksen tilaa, jonka salapoliisi on saattanut entiselleen. Molemmissa kirjallisuudenlajeissa tavanomaista onkin “luonnollisen” maailmanjärjestyksen palauttaminen lopputulemassa — alaluvussa 4.4 palaan tarkemmin luonnollisen järjestyksen olemukseen salapoliisiromaanissa. *Curtainissa* viimeinen pyyntö, jonka Poirot esittää kirjeessään Hastingsille, on matkustaa Elizabeth Colen luokse ja auttaa häntä jättämään synkän menneisyytensä taakseen.

For it is not right, my friend, that a woman like that, still young, still attractive, should refuse life because she believes herself to be tainted. No, it is not right. Tell her so, you, my friend, who are yourself still not unattractive to women... (Curtain, 239)

Genrekirjallisuuden lajit kuten salapoliisiromaanin sekä farssikomedia ovat tarjonneet mahdollisuuksia esittää kiinnostavia poikkeustiloja totuttuun, erityisesti aikalaistekstissaan. Mitä jos palvelija on moninkerroin älykkäämpi kuin tohelo isäntänsä? Mitä jos vuosikausia hyväntahtoiselta vaikuttanut naapuri keskeyttäisi puutarhajuhat toteuttamalla raa’an murhan?

Kiinnostavaa on huomioida molempien kirjallisuudenlajien esittävän älyllisen ylivermaisyyden *status quon* ylläpitämisen välineenä, vaikka sen omaavat edustavatkin itse yhteisön ulkopuolisia tarkkailijoita: Wodehousen *Jeeves* kuuluu palvelusväkeen ja Christien Poirot

saa osakseen kummeksuntaa ulkomaalaisuutensa vuoksi. Arvas on tosin esittänyt, että salapoliisille tärkein työkalu on yhteisön sosiaalisen koodiston tuntemus sekä ymmärrys jaetusta moraalista: yläluokan ja aristokratian parissa luontevasti liikkuva amatöörietsivä on sosiaalisesti hyväksytympi kuin ulkopuolelta kömpelästi sisäpiiriin tunkeutuva keski-vertopoliisi (Arvas 2016, 35).

1.4.3 Salapoliisiromaanin tyylin yhtenäistymisestä sekä rikoksen aseman tarkentumisesta kertomuksessa

Lajityypillisyyden näkökulmasta jopa Sherlock Holmesin ja Hercule Poirot'n välinen sukupolviero on huomattava, vaikka henkilöhahmot jakoivat hetkellisesti yhteisen julkaisukentän Poirot'n neljän ensimmäisen romaanin ajan. *TMAAS*:in lisäksi *Murder on the Links* (1923), *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) sekä *The Big Four* (1927) –romaanit sijoittuvat teoriassa aikajanelle, jolla Lontoon fiktiivisillä rikollisilla oli syytä pelätä kahta eri mestarietsivää.

Holmesin ratkaisemista tapauksista kuusitoista olivat salaliittoja, neljätoista rikollisliigojen teettämiä, viisitoista yksittäisten roistojen toteuttamia sekä loput viisitoista jäivät vaille varsinaista rikosta. Neljästäkymmenestäviidestä tuomittavasta tapauksesta vain kahdeksantoista päättyivät pääsyyllisen lailliseen pidätykseen ja lopuista kahdestäkymmenestäseitsemästä yksitoista päättyivät syyllisen ruumiilliseen vahingoittumiseen tai kuolemaan. (Priestman 1991, 78)

Agatha Christien kuudestakymmenestäkuudesta romaanista — joista kolmestakymmentäkolmessa myös Poirot esiintyy — elävänä kiinnijääneiden rikollisten määrä on huomattavasti suurempi. Pidätykset myös johtavat ainakin viitteellisesti oikeussaliin asti, vaikka sitä ei lukijalle näytetäkään. Pääasiallisesti rikolliset työskentelevät aina yksin tai yhden rikoskumppanin kera. Rikollisuus on tapauksissa läsnä monissa muodoissa, mutta kertomusten punainen lanka kietoutuu lähes aina murhan ympärille.

Murhametodit *Poirot*-kertomuksissa ovat olleet värikkäitä: mukana on puukotuksia, hukuksia sekä jopa ukuleleen kielellä toteutettu kuristaminen, mutta Christien suosikki-metodi oli ehdottomasti myrkky ja yli puolet hänen uhreistaan kohtasivat loppunsa sen kautta (Mumford 2015). Murhametodit heijastavat rikoksen luonnetta salakavalana, yksityisessä tilassa toteutettuna tapahtumana kahden ihmisen välillä. Tämä myös rajaa rikospaikan koon sekä epäiltyjen joukon. Lontoon alamaailman tuntemuksen sijaan oleelliseksi nousevat hahmomotivaatiot sekä alibit.

Yhtenäisempi lajityyppi tarjosi myös selkeämmän luokittelun erilaisten alagenrejen välillä, vaikka joidenkin tutkijoiden mielestä vallitsevissa lajitteluissa löytyy keskustelunvaraa kuten aiemmassa osiossa avasin. Lukijoiden odotusten yhtenäistäminen on myös mahdollistanut kirjoittaja-lukija -pelin kaltaisen interaktiivisen narratiivin tulkinnan tekstin kirjoittajan ja vastaanottajan välillä. Samalla se on mahdollistanut teoksen omien ansioiden ulkopuolisen viitekehysten määrittelyä voiko teosta pitää “hyvänä”. Salapoliisiromaanin kohdalla kyseisistä kriteereistä löytyy paljon julkaistua aineistoa ja hyödynnän niitä vertailukohtina primaarilähteisiin luvussa 2.3.

1.5 Genrekirjallisuuden tutkimuksesta historiallisessa kontekstissa

Todorovin mukaan kirjallisuudentutkimuksen suhde genreen on ollut historiallisesti hyvin rajoittunut: tutkimus on vuosisatojen saatossa kohdistunut joko kirjallisuuteen yleisesti tai sitten yksittäiseen teokseen. Hän viittaa esimerkinomaisesti klassisen aikakauden kirjallisuusreflektioon ja sen tuottamaan lieveilmiöön rangaistuksenomaisesta näkemyksestä genretarkasteluun, jossa epäonnistuminen toisintaa kirjallisuudenlajin tunnusomaisia piirteitä katsottiin yksittäiselle teokselle puutteeksi. (Todorov 1977, 42)

Hence such criticism sought not only to describe genres but also to prescribe them; the grid of genre preceded literary creation instead of following it (Todorov 1977, 42).

Historiallisesti tämä tyylipuhtaus aiheutti romantiikan aikakaudella voimakkaan vastareaktion torjua liialliset generarajoitteet kuten valmiit luokittelut. Romantiikan ajan jälkeen kirjallisuuden lajien muuntuvuus hyväksyttiin se asetettiin historialliseen kontekstiinsa: mallia etsittiin luonnontieteestä ja 1800-luvulla innoitusta haettiin jopa Charles Darwinin (1809-1882) evoluutioteoriasta. Nykyinen lajitutkimus on jatkanut pitkälle luonnontieteellisestä taksonomiasta kohti lajirajojen ylittämisen sekä uudistamisen tutkimusta. (Juntunen 2012, 530)

Joskus kuitenkin yksittäinen teos itsessään voi totutun rajoja koettelemalla luoda jopa uuden genren (Todorov 1977, 43). Samalla teos astuu myös hyväksytyjen ohjenuorien ylitse ja todistaa koko rajan olemassa olon.

One might say that every great book establishes the existence of two genres, the reality of two norms: that of the genre it transgresses, which dominated the preceding literature, and that of the genre it creates. (Todorov 1977, 43)

Todorovin mukaan on olemassa kuitenkin eräs “ihanteellinen” tila, jossa tätä ristiriitaa teoksen ja genren välillä ei ole. Hän nostaa esimerkiksi populaarikirjallisuuden (*popular literature*): “As a rule, the literary masterpiece does not enter any genre save perhaps its own; but the masterpiece of popular literature is precisely the book which best fits its genre” (Todorov 1977, 43).

Genrekirjallisuus on tänä päivänä muun muassa teosmyynnin kannalta mielletävissä hyvinkin valtavirraksi: esimerkiksi voidaan nostaa pohjoismaisen jännityskirjallisuuden menestys sekä scifin että fantasian suosio etenkin nuorille aikuisille suunnatussa kirjallisuudessa. Teosten tarkkaan määritelty lajityyppillisuus toimii sekä kustantamoiden markkinoituvuuskaluna, jolla helpottaa teosten myyntiä kohdennetulle lukijakunnalle, että kriitikoiden ja kirjallisuudentutkijoiden analyysin käsitteistönä (Arvas 2016, 12).

TMAAS toimii kiinnostavana esimerkkinä teoksesta, jota pidetään — aikalaisten jo suosiman — kirjallisuudenlajin malliesimerkkinä sekä sen ensimmäisenä lajityyppinsä edustajana. Palaan *TMAAS*:in näihin ominaisuuksiin tarkemmin alaluvussa 2.3.1.

1.6 Lain ja moraalin narratiivi

Todorovin esitys salapoliisiromaanista kahden tarinan kertomuksena tarjoaa vastakkainasettelun rakenteen, jonka avulla nostan esille valitsemiani käsittepareja ja niiden välisiä syy-seuraus-suhteita. Aion lähestyä salapoliisiromaanin kahta tarinaa käsitteellistämällä kunkin kerroksen itsenäisesti tutkijan sekä rikollisen kautta: tutkinnan tarina on lain narratiivi ja rikoksen tarina taas täten moraalinen narratiivi. Avaan perustelujani jaottelulleni pohjustamalla lain ja moraalisen aatehistoriaa sekä merkittäviä eroja luvussa 4, *Pahuus ja oikeus — käsitteiden toisella puolen*.

Lähtökohtaisesti miellän *lain* tämän tutkimuksen tarpeita varten ajasta sekä paikasta riippuvaiseksi “normikokoelmaksi, joka toimii oikeuksien ja velvollisuuksien avulla” (Airaksinen 1993, 130) ja jonka ylläpitämistä vartioidaan viranomaisvoimin. Tässä mielessä “lainvartija” onkin hyvin sopiva ilmaus — joskin on muistettava, ettei esimerkiksi etsivä välttämättä edusta tässä mielessä viranomaistahoa vaan juonen synnyttämässä poikkeus-tilanteessa nimitettyä rikostutkijaa.

Moraali on “yhteiskunnan toimintatapoja ohjaava ja historiallisesti muodostunut sääntökokoelma” (Airaksinen 1993, 44), mutta lisäksi miellän sen tässä tutkielmassa sisällyttävän henkilöhahmojen yksilökohtaisen näkemyksen oikeasta ja väärästä. Niin kutsutut “moraalinvartijat” eivät edusta samanlaista järjestäytyntä liikettä kuten esimerkiksi

lainvalvonta, mutta yhteisössä vallitsevat normit vaikuttavat yllättävän monilla tavoin salapoliisiromaanin hahmojen valintoihin sekä mahdollisiin toimintatapoihin. Esimerkiksi uhrin valinta liittyy tähän piirteeseen oleellisesti.

Lain ja moraalien vertailu antaa jalansijaa myös ymmärtää hahmojen monimutkaisempia motivaatioita ja sitä miten pahuus esitetään rikoskirjallisuudessa. Lain tulkinta näyttäytyy asiaan perehtyneille verrattain yksioikoisena, mutta moraalien luonne on monitulkintaisempi: normaalin oikeustajun puitteissa voi olla vaikeaa käsittää kenenkään moraalien oikeuttavan niin perustavanlaatuista pahuutta kuin murhaa. Henkilöhahmojen motiiveja tulkittaessa oleelliseksi nousevatkin *arvot*, eli kuinka rikollisen on mahdollista oikeuttaa tekonsa omasta näkökulmastaan. Palaan arvon määritelmään tarkemmin alaluvussa 4.7.

1.7 Narratologiasta ja tutkimusmetodista

Narratologia eli kertomusteoria tutkii kertomusten eli narratiivien rakenteita sekä diskursseja, yleisesti omaksuttuja tapoja puhua ja tuottaa tekstiä. Sillä on moninaiset juuret 1900-luvun kirjallisuusteoriassa. Narratologiassa tarina käsittää useamman kuin yhden tapahtuman loogisen jatkumon ja kerronnalla tarkoitetaan tapahtumasarjan esittämistä jonkin välineen — esimerkiksi kielen — avulla. Tarinalla tarkoitetaan kertomuksen sisällön tasoa kun taas kerronta käsittää diskurssien ja ilmaisun tason. Narratiivi on viesti, joka edellyttää vastaanottajan sekä lähettäjän (Chatman 1978, 28).

Salapoliisiromaanin tutkiminen ilman genretutkimuksen näkökulmaa tarjoaisi todennäköisesti vajaavaisen näkökulman teoksen kokonaisuuteen. Olen valinnut tutkimuskohteekseni narratiivin ja miellän lähestymistapani juurikin narratologiseksi, mutta hyödynnän tärkeimpänä viitekehyksenäni edellä mainittua lukemistoa liittyen salapoliisiromaanin ominaisuuksiin omassa tekstilajissaan.

Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen (2009) kuvailee, että narratologialle on ominaista strukturalismista perua oleva pyrkimys rakentaa johdonmukaisia käsitejärjestelmiä, jotka kattavat mieluiten kerronnan kokonaisuudessaan, kun taas laji- ja traditiotutkimuksen pääpaino on teoksissa. Laji- ja traditiotutkimuksessa kerrontarakenteita tarkastelevia kysymyksiä ei helposti irroteta sisällöstä, vaan kirjallisuus nähdään osana kiinteitä sosiaalisia ja kulttuurisia prosesseja. Perinteinen narratologia eristää kohteen historiallisesta kehyksestään. (Hägg, Lehtimäki, Steinby 2009, 8).

Todorov esitteli termin “*narratologie*” vuonna 1969 julkaistussa teoksessaan *Grammaire du Décaméron*. Lähtökohdallisesti hyödyntämäni kirjallisuudentutkimuksen aineisto edus-

taa hyvin varhaista narratologian perua ja viittaa tässä tutkimuksessa tiettyihin narratologiassa esiintyviin formalistisiin vaikutuksiin. Narratologian perusta onkin johdettavissa paljon varhaisempiin juonen ja näkökulman analyysihin 1900-luvun alkuun. Rakenteellinen viitekehys toimii kuitenkin apuvälineenä lähiluvulle, jota käytän syventääkseni narratologista näkökulmaa primaarilähteissä esiintyvien pahuuden ja oikeuden esitystavoissa. (Hägg, Lehtimäki ja Steinby 2009, 9-10)

Todorovin *The Poetics of Prose* jätti jälkensä myöhempään kirjallisuudenlajin tutkimukseen strukturalistisella lähestymistavallaan. Hän oli yksi ensimmäisistä kirjallisuuskriitikoista, jotka esittivät salapoliisiromaanin rakenteen – ja erityisesti suljetun tilan (“*enclasure*”) – vaikuttavan oleellisesti lajityypin luonteeseen. Todorov näki muun muassa prologin ja epilogin tärkeinä viitekehyksinä tutkimuksen tarinalle. (Cook 2011, xi)

Curtainin kirjemuotoinen jälkikirjoitus (“*postscript*” (Curtain, 213)) onkin juurikin tärkein palanen lukijalle mysteerin selvittämiseksi, sillä Poirot on tässä kohtaa vetäytynyt itse aktiivisesta tutkinnasta ja kirje on fyysisenä esineenä mahdollista nähdä ennemmin yhtenä johtolangoista kuin perinteisenä niin kutsuttuna salonkikohtauksena.

Kertomusten tutkinta sekä laji- ja traditiotutkimuksen rinnakkaiselo on tuonut paljon tutkimuksellista vertailunvaraa. Pitkäjuonteisina vaikuttimina tämän päivän kertomusteoriaan asti pidetään myös venäläisen formalismin käsityksiä juonen typologiasta ja tarinan funktioista sekä angloamerikkalaisen näkökulmatutkimuksen traditiota (Hägg, Lehtimäki ja Steinby 2009, 10).

Kaksinaisuus ja käsiteparit ovat merkittävä osa lähestymistapaani tässä tutkimuksessa. Tarinan ja juonen ero ovat oleellinen asia myös narratologiassa. Rakenteellisesti tästä on esitetty useita eri malleja. Venäläisten formalistien tekemä klassinen ero juonen (*sjuzet*) ja tarinan (*fabula*) (Fludernik 2009, 4) kuuluneen narratologiassa varhaisimpiin. Toinen malli olisi ranskalaisen kirjallisuudentutkija Gérard Genetten (1930-2018) tekemä kolmijako: juoni (*récit*) tarkoittaa tekstin tapahtumien esitettyä järjestystä, tarina (*histoire*) on se järjestys, jossa tapahtumat todellisuudessa tapahtuvat ja joka voidaan tekstistä päätellä, ja kerronta (*narration*) koskee itse kertomisen tilannetta (Fludernik 2009, 2). Todorov itse edusti Genetten ja Roland Barthesin tapaan strukturalistista koulukuntaa.

Salapoliisiromaanin kahden tarinan kertomuksena tarjoaa ihanteellisen näkökulman klasisiseen *sjuzet-fabula*-kahtiajakoon:

Broadly defined in detective fiction, fabula is the story and moves the text forward, within the overall formulaic structure. It operates as repetition; the

detective goes over the same ground as the criminal, retracting the steps taken by the criminal, analysing the clues left behind and solving the mystery. The crime and its investigation are, in effect, mirror images, of each other with the detective story constantly operating at two levels of narrative. (Cook 2011, 92)

Rikos on tutkimuksen alku, mutta samalla myös etsivän tavoite johon jäljittää siihen palaavat johtolangat selvittääkseen mitä on tapahtunut. Michael Cook esittää kirjassaan *Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery* (2011) rikoksen olevan luonteeltaan jälkikäteen tapahtuvan päättelyn perusteella sekä tarinan alku että loppu: “*The reason why the initial crime is both an end and a beginning is the fact of a posteriori reasoning: the crime is the beginning of the investigation, but it is also the aim of the detective to trace the clues which lead back to it in order to discover the truth of what happened*” (Cook 2011, 91).

Rikoksen ja tutkimuksen tarinan on esitetty täten Todorovin ja Cookin esittämien sekä Pyrhösen esille nostaman (ks. Pyrhönen 1999, 92) tavan mukaan voivan toimia suhteessa toisiinsa: 1. Kronologisesti, jossa rikosta seuraa tutkinnan tarina. 2. Samanaikaisesti, jossa tutkinnan tarina esitetään lukijalle ja rikoksen tarina säilyy piilotettuna. 3. Takaperin rakennettuna — tai päättymättömänä kehänä —, jolloin rikoksen tarina aloittaa sekä lopettaa kertomuksen.

2 Salapoliisiromaanin kirjoittaja-lukija -peli

Tässä luvussa esittelen salapoliisiromaanin lajityypillisyyden olennaisimpia piirteitä sekä Pyrhösen esittämän kirjoittaja-lukija -pelin ominaisuuksia. Lopuksi teen katsauksen perinteisen salapoliisiromaanin peruspiirteisiin sekä vertailen primäärilähteitani näiden ominaisuuksien vakiinnuttajina tai uudistajina. Esityksen tukena käytän S.S. Van Dinen ja Ronald Knoxin esittämiä salapoliisiromaanin sääntöjä aikalaiskirjoittajille.

2.1 Salapoliisiromaani petollisena pelinä

Vahvojen kirjallisten lainalaisuuksien muotoilema salapoliisiromaani nostetaan usein tutkimuskohteeksi juurikin lajiulottuvuutensa kautta riippumatta tutkimuksen näkökulmasta. Luokitteluun taipuvaisessa maailmassa se on luonteva lähestymistapa: esimerkiksi Vesa Heikkinen ja Eero Voutilainen esittävät toimittamassaan teoksessa *Genreanalyysi — tekstilajitutkimuksen käsikirja* (2012), että melkein “lähes kaikkea inhimillistä toimintaa voi lähestyä genren eli tekstilajin näkökulmasta” (Heikkinen ja Voutilainen 2012, 17). Kirjalliset lajityypit auttavat kirjallisuudentutkijoita hahmottamaan yksittäisten teosten ilmentämiä piirteitä sekä analysoimaan laajempaa sisällöllistä kehitystä että tekemään johtopäätöksiä lajinsisäisistä muutossuuntauksista (Arvas 2016, 12). Salapoliisiromaania voisi kuvailla tässä mielessä tyypilliseksi esimerkiksi.

Rikoskirjallisuuden luonteeseen kuuluu usein julkaisu sarjana (Arvas 2016, 11) ja se tuo väistämättä mieleen — muutamia merkittäviä poikkeuksia lukuun ottamatta — sisällön usein palvelevan muotoa, sillä yksittäiset hahmot toimivat usein enemmän juonenedistäjinä kuin tuntevina, hengittävinä henkilöinä. Hahmojen edustama ihmistyyppi tai ammattikunta ovat suuremmassa roolissa kuin varsinaiset henkilökohtaiset ominaisuudet. Kirjailijat hyödyntävät vakituisesti lukijoiden tuntomia juonikuvioita, hahmotyyppejä sekä tarvittaessa kliseitä (Arvas 2016, 28). Tutuista puitteista huolimatta salapoliisiromaani mielletään sen harhautukseen perustuvien ominaisuuksiensa puolesta lukijaansa haastavaksi kirjallisuudenlajiksi. Tässä piilee genren sisäsyntyinen paradoksi.

Salapoliisiromaani on olemassaolonsa aikana löytänyt lukijakuntansa niin työväen kuin akateemisesti koulutettujenkin lukijoiden parista. Yhdeksi syyksi laajaan suosioon on esitetty teoksen tarjoamaa mahdollisuutta kisata etsivän kanssa arvoituksen ratkaisusta (Arvas 2016, 28). Christien yksi suurista saavutuksista rikoskirjailijana oli “tehdä murhasta

tarpeeksi kotoisa ('*cosy*') kehittyneeseen keskiluokkaiseen makuun“ (Osborne 1982, 17) ja näin taata menestyksensä laajassa lukijakunnassa. Salapoliisiromaanin tekijän sekä lukijan on jaettava yhteinen kokemusmaailma ottaakseen täsmällisesti määriteltyihin sosiaalisiin normeihin nojaavaan peliin yhdessä osaa (Pyrhönen 1999, 174).

Salapoliisiromaanin konflikti on etsivälle harvoin henkilökohtainen, ja älyllinen mittelo rikoksen tutkijan sekä sen tekijän välillä noudattaa romaanin sivuilla vahvoja kirjallisuudenlajin lainalaisuuksia, jotka muistuttavat melkein pelin ennalta määrättyjä sääntöjä. Heta Pyrhönen on tutkinut pelianalogiaa etsivän ja rikollisen sekä kirjailijan että lukijan välisessä suhteessa teoksessaan *Mayhem and Murder: Narrative and moral problems in the detective story* (1999).

Pyrhönen käsittelee kirjassaan kahta pelimetaforaa:

One is what [Matei] Calinescu calls a game of make-believe – – transporting readers into fictional worlds and making them participate in the experiences of fictive people; the other I designate the author-reader-game, which treats the narrative as “a calculated, rule-governed, self-reflexive playful artifact”. (Pyrhönen 1999, 16)

Pyrhönen näkee nämä kaksi puolta enemmän saman pelin eri tasoina kuin kokonaan omina kokonaisuuksinaan (Pyrhönen 1999, 16), mutta tutkimukseni osalta keskityn pelkästään kirjoittaja-lukija -peliin.

Salapoliisiromaani noudattaa ennaltamääriteltyä kaavaa, jonka tarkoituksena on mahdollistaa niin sanottu rehti peli ("*fair play*") (Roth 1995, 30) lukijan ja tekijän välillä. Marty Roth nostaa esille kirjassaan *Foul & Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction* (1995) salapoliisiromaanin muodon tuomien rajoitteiden sisäisen ristiriitaisuuden. Yhteisistä pelisäännöistä huolimatta hänen mukaansa kirjailijan ensisijainen tehtävä on sekä pelata rehdisti että johtaa lukijaa harhaan:

But the aesthetic of playing fair just doesn't hold. As stated or practised, it is confused and illogical, belonging to a notion of reading as “getting it right”, and that is, in another place one of the constitutive acts of literature. The model of fair play is in conflict with another equally active one, which adds up to getting it wrong. According to the first, the reader is expected to be a peer of Holmes, not Watson. Yet the inevitable explanation for the Watson figure is that he represents the reader's level of understanding. According to this second model, readers are expected to be overwhelmed by the detective's brilliant deductions and inferences. Are we subordinates or equals in this contract?

This model is bluff by admission: what the detective novelist really must do is play fair and mislead. (Roth 1995, 30-31)

Cook on tutkinut erityisesti rikoskirjallisuuden tunnetuksi nostamaa klassista juoniasetelmaa: suljetun huoneen mysteeriä. Sisältä käsin lukitussa huoneessa suoritettu murha on suosittu mysteeri salapoliisiromaaneissa: *Curtain* hyödyntää myös asetelmaa Poirot'n lavastaessa salaperäisen X:n eli Nortonin itsemurhan (Curtain, 203).

Cook kuvailee ennalta määrättyjen sääntöjen noudattamista suljetun huoneen mysteerissä rituaalimaiseksi: “*So in every sense of the word, both narratively and generically, the locked room mystery is written within preordained limits the performance of which is akin to that of a carefully orchestrated ritual*” (Cook 2011, 91).

Arvas perustelee lajityypillisen lähestymistavan käyttöä erityisesti rikoskirjallisuuden tutkimuksessa sen tuomalla vakiintuneisuudella (Arvas 2016, 13). Tämä yhteisissä ohjenuorisissa pitäytyminen tukee myös salapoliisiromaanin sisällytettävää pelianalogiaa, jossa olennaista on kaikkien osapuolten tietoisuus yhteisen pelin säännöistä.

2.2 Etsivän metodi ja rikostutkimuksen miljö

Hercule Poirot on eräs tunnetuimpia rikoskirjallisuuden henkilöitä. Hän on Christien luoma belgialaissyntyinen yksityisetsivä, joka esiintyy kirjailijan hengästyttävän mittavan tuotannon kolmessakymmenessä kolmessa romaanissa sekä useissa novellikokoelmissa.

Poirot'n ensimmäistä kertomusta pidetään yleisesti teoksena, joka vakiinnutti salapoliisiromaanin peruskaavat. Tarinassa ovat mukana salapoliisiromaanin tärkeimmät elementit: eristäytynyt sijainti, tiivis hahmojoukko, paikalliset viranomaiset ymmälleen saattava rikos sekä yhteisön ulkopuolelta saapuva amatöörietsivä. Tärkeässä osassa ovat myös rikostutkimuksen selvittämät johtolangat sekä monimutkainen motiivien että alibien verkko. Lopulta rikostutkimuksen johtoon noussut tai nostettu harrastajaetsivä työntyy rikollisen mutkikkaan juonen läpi, kerää todistusaineiston ja loppukohtauksessa paljastaa todellisen syyllisen. (Arvas 2016, 26-27)

Petos on aina läsnä salapoliisiromaanissa. Kirjailija voi esimerkiksi rakentaa tarinansa esittämään tietyn hahmon joko positiivisessa tai huomiota herättämättömässä valossa, jolloin lukija huomaamattaan karsii tämän pois epäiltyjen listalta. Todellinen murhaaja voi näyttäytyä rikostutkimuksen auttajana tai potentiaalisena uhrina ja herättää sympatiaa. (Arvas 2016, 27)

Rikos tapahtuu usein suljetussa sijainnissa: joissakin tapauksissa kertomus voi liikkua myös maaseudun rauhan ulkopuolella esimerkiksi Lontoossa tai junassa, mutta silloinkin sijainti on hyvin suljettu ja epäiltyjen piiri pysyy rajattuna (Knight 2004, 88). Tavanomaista on myös se, että esimerkiksi tilaisuuden tai kutsujen yhteydessä tapahtunut verityö johtaa karanteeniin, jolloin epäillyt viettävät tutkinnan kestävän ajan saman katon alla.

Alkujaan monenlaisia rikkeitä käsitelleen rikoskirjallisuuden vakiotarinaksi muodostui 1900-luvun alussa murhamysteeri (Arvas 2016, 10) ja se pitää salapoliisiromaanissa erityisen hyvin paikkansa. Tämä näkyy usein myös teoksen nimessä. Christien esikoisromaani *The Mysterious Affair at Styles* viittaa rikokseen vielä kierrellen, mutta jo hänen seuraava romaaninsa, *The Murder on the Links* (1923), toi rikoksen luonteen esille kainostelematta heti kannessa. Erityisesti Yhdysvalloissa rikoksen verisen kuvaston esille tuominen otettiin käyttöön jo varhain innolla, mikä näkyi esimerkiksi kirjojen paikallisissa painosversioissa (Knight 2004, 88).

Etsivän työmetodi, toimien, ajatusten ja asenteiden kokoelma, jonka varaan puolustus maailmassa vallitsevaa pahuutta ja rikollisuutta rakentuu, painottaa aina rationaalisuutta. Klassisen etsivän piirteisiin kuuluvat teräväpäisyys sekä periksiantamattomuus, eivät niinkään palava sankarillinen oikeudenkaipuu tai onnenkantamoiset kuten mahdollisesti menneiden aikojen tai muiden rikoskirjallisuuden lajityyppien etsivillä. (Knight 2004, 88)

Toisenlaista etsivän hahmoa edustaa esimerkiksi kovaksikeitetyn dekkarin yksityisetsivä (*“private eye”*). Salapoliisiromaanin tapaan 1920-luvulla muotonsa saanut kovaksikeitetty rikoskirjallisuus toimi tämän Yhdysvalloissa syntyneen hahmotyyppin kotikenttänä (Arvas 2016, 54). Toiminnallinen, maailmankuvaltaan kyyninen ja yksin viihtyvä yksityisetsivä juontaa juurensa 1800-luvun erämaakirjallisuuden sankareihin (Arvas 2016, 58) sekä amerikkalaisen kaunokirjallisuuden realismiin, siinä missä brittiläisen salapoliisiromaanin sukulaissuhde on yhdistettävissä tapakomediaan (Arvas 2016, 54).

Urbaaniin miljööseen sijoittunut yksityisetsivä eroaa brittiläisestä vastinparistaan monella tavalla. Sukkelasanainen ja nopeaälyinenkin etsivä ei tutkimuksessaan nojaa tieteelliseen metodiin tai analyttiseen päättelyyn, vaan hän jahtaa rikollisia kokemuksensa kariesemana ja tarvittaessa aseeseensa turvautuen. Toisin kuin salapoliisia, yksityisetsivää kohtaa usein myös häneen itseensä kohdistuva väkivallan uhka ja hän päätyy usein tappeluihin sekä rikollisten että korruptoituneen virkavallan kanssa. Siinä missä ruumis on salapoliisiromaanin *“välttämätön paha”*, kovaksikeitettyssä dekkarissa kuolemanvaara on alati läsnä. (Arvas 2016, 59)

Yksityisetsivää ajaa halu totuuden selvittämiseksi (Arvas 2016, 58), mutta salapoliisin motiivi työlleen kumpuaa hyvin harvoin henkilökohtaisista syistä, vaan ennemminkin hänen erikoislaatuista luonteestaan tai suhtautumisesta rikokseen ratkaistavana arvoituksena. Tämä hahmopiirre on korostunut erityisesti salapoliisikertomusten uusissa televisio- ja elokuvatuotannoissa, samalla kun rajaa toiminnallisen yksityisetsivän sekä salapoliisin välillä on hämärretty. Salapoliisiromaanin vahvan lajityypillinen kaava on täten pyritty tuomaan lähemmäksi henkilöahmovetoisempaa juoniformaattia, jossa etsivän asema teoksessa vastaa populaarikulttuurikuvaston protagonistia. Esimerkiksi vuonna 2017 ilmestynyt *Murder on the Orient Express* –elokuva alkaa kohtauksella, jossa katsojalle tähdennetään Poirot’n pikkutarkka tarve symmetrialle jopa potentiaalisen kansallisen katastrofin keskellä. Myöhemmin etsivä vastaa kysyttäessä aiemmin mainitun luonteenpiirteen olevan hänen päättelykykynsä salaisuus.

I have the advantage. I can only see the world as it should be and when it is not the imperfection stands out like the nose in the middle of the face. It makes most of life unbearable, but it is useful in the detection of crime. (*Murder on the Orient Express*, 2017)

Elokuvasa Poirot’lle on annettu myös toiminnallisen yksityisetsivän hahmopiirteitä — salapoliisi jopa käsittelee asetta ja osallistuu ajojahtiin junassa.

Etsivätarinoiden perimmäinen punainen lanka on rikoksen, useimmiten murhan, tekijän selvittäminen. Täten rikollisesta tulee kertomuksen antagonistiksi eli tarinan pyrkimyksen vastavoima. Televisio- ja elokuvaversioiden siirtyminen muotoa korostavan juonipainotteisesta ennemmin hahmovetoiseen tarinaformaattiin on koskenut lisäksi salapoliisiromaanin antagonistia: myös rikolliselle annetaan paikka parrasvaloissa. Palaan tähän tarkemmin alaluvussa 4.3.

Perinteisesti salapoliisiromaanin tärkein ajava voima on tarve mysteerin ratkaisulle. Tämä näkyy myös sen muodossa. Rikoksen tutkinnan kaava on tehokkaan suoraviivainen:

The classical detective story (the *whodunit*) presents crime as a mystery to be solved. Typically, plot moves from the introduction of crime to the presentation of clues and interrogation of suspects, culminating in the announcement of the criminal’s identity and proof of the solution. (Pyrhönen 1999, 21)

Yksi muistettavimmista elementeistä on romaanien loppuun sijoittuva “mysteerin auki selittäminen”, jossa koko teoksen henkilöjoukko vetäytyy salonkiin ja etsivä kuvailee jokaista

yksityiskohtaa myöten rikoksen motiivin, toteutuksen ja loppuhuipennuksessa paljastaa myös tekijän.

Loppukohtaus täyttää tarpeen poistaa yhteisössä vallinneet väärät identiteetit ja tuoda totuus julki. Pääteeskentelijöitä näissä naamiohuveissa ovat tietenkin rikokseen syylliset, mutta ironisesti myös etsiväkin usein omaksuu murhaajan tapaan väärän identiteetin tai teeskentelee ystävää selvittääkseen rikoksen (Pyrhönen 1999, 192). *Curtainissa* etsivän yhtäläisyys rikolliseen tuodaan kuitenkin mitä selkeimmin esille Poirot'n turvautuessa itsekin teeskenneltyyn rooliin raajarikkona (Pyrhönen 1999, 221). Poikkeuksellisesti kertomus ei sisällä kuuluisaa "salonkikohtausta", vaan Poirot paljastaa korttinsa kirjeitse itse.

Erilaisten roolien omaksuminen on olennaista salapoliisiromaanissa, mutta kukaan ei ole lahjakkaampi tällä saralla kuin itse murhaaja. Salapoliisiromaani esittääkin pahuuden vastinpariaan "aktiivisempänä, luovempänä ja jopa nerokkaampana" voimana (Pyrhönen 1999, 226). Voitto Ruohonen tosin huomauttaa, että rikollisen jäykkää ja sovinnasta peilikuvaa on helpompi etsiä juurikin viranomaisen hahmosta, samalla kun salapoliisille annetaan tilaa individualistisena ja uudistusmielisenä toimijana (Ruohonen 2016, 85).

Christien teosten sisäisessä maailmassa esiintyvässä sekä salapoliisiromaanina ympäröivässä, kliseiksi asti toistetussa kuvakielessä esiintymisen, teatterimaisuuden että silmänkääntötempujen ("*smoke and mirrors*") maailma rinnastetaan kuin luonnostaan rikollisen pyrkimykseen piilotella tekoaan. Itsessään viaton tema saa pahansuovan merkityksen:

While the image of the theater as an organizing principle indicates that Christie's characters love role playing, the comparison to magical tricks suggests that there is something underhanded and unethical about such imitation. Indeed, the frequent occurrence of murder, its cunning execution, and the mystery of the criminal's identity testify that at least some characters use role playing for criminal ends. (Pyrhönen 1999, 192)

Pyrhönen yhtäläistää roolien esittämisen ja peilien avulla toteutetut illuusiot "manipuloidun kaksoisroolin" ("*manipulated doubling*") käsitteeseen (Pyrhönen 1999, 192). Molemmat ovat pyrkimyksiä muokata, häivyttää tai kokonaan poistaa rikollisen osuus parhailaan avautuvassa rikoksen tarinassa. Rikollinen keksii itsensä uudestaan ja sepittää omiin tarpeisiinsa soveltuvan roolin — kertoen vaihtoehdoisen tarinan tapahtuneelle.

Often the safest strategy seems to involve playing the direct opposite of the role one would like to have: in effect, imitating one's own (antithetical) mirror

image. The mirror imagery thus functions as a mise-en-abyme within Christie's theatre. (Pyrhönen 1999, 192)

Seuraavissa alaluvuissa käsittelen roolin omaksumisen eroja teatterin sekä peilikuvan viitekehityksessä.

2.2.1 Teatterin merkityksestä salapoliisiromaanissa ja Norton

Pyrhönen on verrannut Christien romaanien suljettua miljöötä teatterin näyttämöön:

What enhances this sense of theatre is the closed nature of her typical settings: the manor house, the country village, the fashionable city dwelling, the holiday resort, the exclusive girls' school, or the train. (Pyrhönen 1999, 191)

Salapoliisiromaanin miljöö näyttäytyy hyvántahtoisen harmonisena ja helposti tunnistettavana, rikoksen ilmaantuessa karmaisevana yksittäistapauksena muuten vailla yhteiskunnallisia jännitteitä olevaan maailmaan (Arvas 2016, 42). Yhteisen sosiaaliluokan sekä moraalisen ilmaston jakaminen tekevät pienistäkin yksityiskohdista esimerkiksi pukeutumisessa tai käytöstavoissa merkittäviä johtolankoja salapoliisille, joka yrittää selvittää kuka joukosta esittää olevansa jotain muuta kuin on (Arvas 2016, 35). Salapoliisiromaanin henkilöhahmojen yhteiskuntaluokka on tarkkaan määritelty. Ammattirikolliset ja työväenluokka esiintyvät hyvin pienessä roolissa ja palvelijoiden tehtävänä onkin usein näyttäytyä vain hetkellisinä epäiltyinä erityisesti virkaa tekevien poliisien silmissä (Knight 2004, 87).

Lähes jokaisella kertomuksen hahmolla on motiivi ja mahdollisuus rikokseen. Lopussa kuitenkin vain yksittäinen henkilö tai yhteistyössä toimiva parivaljakko paljastuu syylliseksi. Christie on myös harhauttanut lukijoitaan näillä samoilla lajityypin säännöillä (Arvas 2016, 27) esimerkiksi paljastamalla kaikki epäillyt yhteisen salaliiton osallisiksi *Murder on The Orient Express* -romaanissa (1934). Romaanin lopussa Poirot esittää kaksi teoriaa tapahtuneelle rikokselle ja etsiväjoukko päätyy kertomaan virkavallalle version, joka vapauttaa kaksitoista yhdessä työskennellyttä matkustajaa syytteistä ja kasaa vastuun yöhön karanneelle nimettömälle tappajalle. Laillista oikeutta vilpillisesti välttänyt gangsteri kokee kohtalokseen symbolisen valamiehistön tuomion sekä rangaistuksen. Kertomus esittää kiinnostavan loppuratkaisun mysteerille, jossa sekä etsivä että rikolliset päätyvät työskentelemään yhdessä.

Rikollinen ei halua paljastua vaan piiloutuu muiden ihmisten sekaan, käyttäen edukseen aiempaa asemaansa yhteisön jäsenenä. "Tehän tunnette minut!", hän huudahtaa vielä sa-

vuava ase kädessäänkin. Täyskäännös viattomasta sivullisesta itse murhaajaksi asettaa kirjoittajalle haasteen vakuuttaa lukija hahmon uskottavuudesta (Arvas 2016, 38). Salapoliisin tutkimus voi paljastaa myös uhristakin aiemmin tuntemattomia piirteitä eikä kuolemakaan säästä häntä yhteisöllisestä naamioiden riisumisesta.

At times, even the victim turns out to be someone other than who he or she was assumed to be. Murder rocks the status quo because it destroys the community's ability to draw clear distinctions among its members — that is, to determine, who has what role and position in the social set-up. (Pyrhönen 1999, 192)

Loppujen lopuksi arvoitusdekkarin kulissit on koottu korostamaan itse arvoitusta, aina valittuja hahmotyyppejä tai kaavamaisiakin puitteita myöten. Christien tunnollinen työ-moraali teki hänestä nopean kirjoittajan ja hän otti tavakseen julkaista kahdesta kolmeen kertomusta vuodessa. Tästä syystä jotkin ihmistyytit, ammattiryhmät ja miljööt toistuvat eri teoksissa.

— For everyone plays roles in this author's world. Her characters resemble a theatrical company, comprising a *dramatis personae* of such stuck social and comic types as the tyrannical landholder, the English rose, the siren-with-a-past, the army colonel, the secretary-companion, the endearing rascal, and so on. The Shakespearean notion that “all the world's a stage” has a literal meaning in her books, for her settings serve as the staging for plays of impersonation, which make deception, intrigue, and crime possible. (Pyrhönen 1999, 191)

Teatterilla on myös toinen merkitys Christien maailmassa: se tuo ilmi yhteiskunnan rituaalisen luonteen, jossa odotettujen käyttäytymissääntöjen tuntemus sekä syvä ymmärrys ihmisluonnosta toimivat soveltavina työkaluina pääsemisessä itse suotuisaan asemaan (Pyrhönen 1999, 228). Jopa *Curtainin* säälimätön murhaaja, hyvántahtoisessa peiteroolissaan esiintyvä Norton, saa tunnustusta tarkkasilmäisyydestään muilta Styles Courtin asukkailta (Curtain, 85). Hän hyödyntää tätä taitoa tehokkaasti etsiessään muiden ihmisten kipukohtia, joita manipuloimalla hän nostattaa esille tukahdetun tappajanvaiston valikoimissaan uhreissa.

Ketä Norton siis itse esittää tässä näytelmässä? Christien henkilöahmoille tyypilliset määrittävät piirteet kuten ammattikunta ja merkittävä sosiaalinen asema yhteisössä loistavat poissaolollaan: Norton on vain kasvo väkijoukossa. Hän on tarkkailija – ulkopuolinen, jonka pääsy sisäpiiriin on perua hänen sosiaalisista kyvyistään sekä huomattavasta

älykkyydestään. Lisäksi hän – näennäisesti – tarjoutuu Hastingsin uskotuksi ja antaa ymmärtää olevansa perillä taustalla tapahtuvista asioista paremmin kuin muut. Pyrhösen esittämän vastakuvan (ks. Pyrhönen 1999, 192) mukaan Nortonin valitsema rooli olisi Hercule Poirot, mestarietsivä.

2.2.2 Peilikuvan merkityksestä salapoliisiromaanissa ja Inglethorp

TMAAS:in murhaaja, herra Inglethorp, asettaa itsensä tarkoituksellisesti mahdollisimman epäilyksenalaiseksi kieltäytymällä tietyistä sosiaalisista normeista. Luotaantyöntävän käytöksensä lisäksi hänen ulkomuotonsa pistää silmään Styles Courtissa: tummanpuhuvan miehen sonnustautuu pitkään mustaan partaan sekä silmälaseihin kuin haluten alleviivata pukeutuneensa rooliasuun. Inglethorp laatii rikkaan vaimonsa murhaamiseksi juonen, joka vaatii valeasun käyttämistä — valeasu on hän itse. Inglethorp pukee rikostoverinsa Evelyn Howardin omaksi kaksoisolennokseen tekoparran ja valeasun avulla, luoden kirjaimellisen peilikuvan itsestään rikoksen tarpeisiin.

Peilikuvan analogia sekä vastinparit ovat klassisia elementtejä salapoliisiromaanin hahmojen välisissä suhteissa. Peilikuvan yhtäläisyyden lisäksi kuvajainen on myös aina kohteensa vastakohta, nurinkurinen versio todellisuudesta. Vertailu etsivän ja murhaajan välillä on luontevaa, mutta myös muut hahmot kertovat rooleillaan jotain oleellista salapoliisiromaanin sisäisestä logiikasta.

Pyrhönen nostaa esille temaattisen samankaltaisuudet myös murhaajan sekä hänen uhrinsa että tutkinnan aikana epäilyksen alle jäävän ”syntipukin” (*scapegoat*) välillä (Pyrhönen 1999, 201). Salapoliisiromaanin kannustaa esittämään uhrin epämiellyttävänä hahmona, jonka omat moraaliset puutteet ovat jo joko valmiiksi yhteisön tarkastelussa tai paljastuvat viimeistään tutkimuksen myötä (Pyrhönen 1999, 200).

Uhrin osaa esittävä hahmo omaa usein omaisuutta ja jonkinlaisen auktoriteettiaseman yhteisössä, sillä nämä piirteet herättävät luokkayhteiskunnassa kateutta sekä keräävät myös vihollisia. Epäilyksi päätyvätkin usein uhrin lähisukulaiset, jotka hyötyvät rikoksesta mitä todennäköisimmin. (Knight 2004, 87-88)

The affluent mansion is the emblem of the social standing characters hanker after in this tradition, and it is their mutual competition for such a standing which triggers crimes, introducing a disquieting instability into the social fabric. (Pyrhönen 1999, 163)

Yhteisössään mielipiteitä jakavan henkilön valinta uhriksi toimii murhaajan eduksi, sillä epäiltyjen lista lavenee rikoksen tekijää suojaten. Tietynkaltaisen ihmistyyppin valinta myös esittää mielenkiintoisen heijastuman mahdollisuuden rikollisen ja hänen uhrinsa välille. Murhaaja pyrkii tuhoamaan jotain, jonka tunnistaa myös itsessään. Yhteisön silmissä he ovat molemmat “pahoja” (“*bad*”) (Pyrhönen 1999, 200).

Murhaaja näkee käänteisessä peilikuvassaan ne piirteet, jotka puuttuvat häneltä itseltään. Pyrhönen esittää, että Christien vahvan arvojärjestyksen maailmassa maalaiskartanoiden sekä jättiperintöjen sijaan perimmäinen haluttava kohde on asema suhteessa muihin (Pyrhönen 1999, 214). Täytettävä tarve, jonka puutteen murhaaja tunnistaa itsessään ei ole pelkästään taloudellinen. Omaa todellista luontoaan kovalla työllä piilotteleva rikollinen pohjimmiltaan kaipaa itekin samanlaista avointa piittaamattomuutta yhteisön säännöistä kuin mitä hänen uhrinsa harjoittaa korkean sosiaalisen statuksensa turvin.

Juonen edetessä tutkimuksen kohteeksi nousee tavallisesti useita eri epäiltyjä, kenties myös yksi pääepäilty. Hänen yhtäläisyytensä murhaajaan on ulkoisesti heijastettu, sillä yhteneväisistä motiiveista ja kenties jopa pahantahtoisista ajatuksistaan huolimatta he eroavat sisäisessä pystyvyydessään itse surmatyöhön. Avaan lisää tätä eroa alaluvussa 4.4.

TMAAS ja *Curtain* esittävät molemmat mielenkiintoisen näkemyksen väärän epäillyn henkilöahmosta. Vaimonsa murhannut herra Inglethorp piilottelee näkösällä ja asettautuu itse pääepäilyksi kumotakseen syytteet myöhemmin. Norton hakee opportunistisesti omaa peilikuvaansa kaikista potentiaalisista ehdokkaista: hänen metodinsa on lietsoa orastava tahto murhaan sellaisessa ihmisessä, jolta puuttuu hänen kyvyttömyytensä suorittaa veriteko itse.

2.2.3 Salapoliisin ja hänen avustajansa asema rikostutkimuksessa

Salapoliisiromaanin kertojahahmo toimii usein lukijan teoksensisäisenä sijaisena, toimijahenkilöksi tutkinnan johtoon nousevan etsivän avunantajana sekä hänen metodiensa ääneenihmettelijänä. Lukijan ja kirjoittajan sekä kertojan että etsivän kaksoisside — tai peräti nelosside — perustuu aina osittain tietojen epäämiseksi sekä harhautuksille, jossa lukija ja kertoja yrittävät ratkaista mysteerin heille tarjotuilla johtolangoilla. Kapteeni Hastingsin kertomukset eivät välttämättä rakenna hänestä kuvaa dynaamisena juonene-distäjänä, mutta hän on kertomuksen kokeva ja tunteva lukijan sijainen, jonka hahmoon samaistutaan mysteerin turhauttavassakin pyörytyksessä.

Henkilöhahmoista parhaiten kahden eri tarinan suhteesta perillä oleva etsivä sen sijaan asettaa kertomuksen suunnan ja lukija sekä kertoja seuraavat perässä — tietämättä välttämättä edes miksi. Samoin kuin lukija voi tiettyyn pisteeseen asti luottaa kirjailijan seuraavan kirjallisuudenlajin vakiintuneita ohjenuoria, myös kertoja odottaa etsivän pyrkimysten olevan aina eduksi tutkinnalle.

Tämä luottamus joutuu koetukselle sellaisina hetkinä, jolloin etsivän menetit ovat näennäisesti ristiriidassa käsillä olevien tapahtumien kanssa: Poirot antaa viattoman miehen joutua vangituksi *TMAAS*:issa; *Curtainissa* hän todistaa oikeudessa erittäin epäuskottavan itsemurhaepäilyn puolesta, koska tietää sen edesauttavan tulevia tapahtumia.

2.3 Mikä tekee salapoliisiromaanin

Salapoliisiromaanin suosion kavutessa korkeimmilleen Englannissa perustettiin kirjailijoiden oma yhdistys, *The Detection Club*. Yhdistys valvoi muun muassa kirjallisuudenlajin vaalittua muotoa ja uusien jäsenten tuli vanna vala, jossa luvattiin olla käyttämättä muun muassa naisen intuitiota, sattumaa tai ”hölynpölyä” kertomustensa arvoituksen ratkaisussa. (Arvas 2016, 29)

Todorovkin viittaa artikkelissaan S.S. Van Dinen laatimaan salapoliisiromaanin kahdenkymmenen säännön listaan (Todorov 1977, 44). Kyseessä on vuonna 1928 *The American Magazines*ssa julkaistu artikkeli, ”Twenty Rules for Writing Detective Stories”, joka määritteli lajityypin kirjoittamisen soveliaat säännöt. Pseudonyymin takana työskenteli kriitikko Willard Huntington Wright (1888–1939), joka menestyi itsekin 1920-luvulla rikoskirjallisuuden parissa. (Arvas 2016, 28)

Artikkeli alkaa seuraavalla kuvauksella salapoliisikertomuksen luonteesta:

The detective story is a kind of intellectual game. It is more — it is a sporting event. And for the writing of detective stories there are very definite laws — unwritten, perhaps, but none the less binding; and every respectable and self-respecting concocter of literary mysteries lives up to them. (Van Dine 1928)

Artikkelin säännöt kattavat laajasti eri elementtejä niin tutkinnan kuin rikoksenkin tarinan osalta ja kirjoittaja-lukija -pelistä yleisenä kirjallisuudenlajin ilmiönä. Aihealueittain kyseiset säännöt voisi jakaa seuraavasti:

- Tutkimuksen tarinaan liittyvät säännöt: 5, 6, 8 sekä 9.

- Rikoksen tarinaan liittyvät säännöt: 4, 7, 10, 11, 12, 13, 17, 18 sekä 19.
- Tekijän velvollisuudet lukijaa kohtaan: 1, 2, 3, 14, 15, 16 sekä 20.

Olen toteuttanut kolmijaon sääntöjen sisäisen ydinväitteen perusteella. Van Dine puhuu ohjeissaan usein kirjoittajasta sekä hänen suorista valinnoistaan, mutta mikäli säännön aihe koskee joko rikosta tai tutkintaa olen mieltänyt ohjeen teemaan kuuluvaksi enkä tekijän aikomuksen alle.

Artikkelin ilmestymistä seuraavana vuonna kirjailija ja pappi Ronald Knox (1888-1957) julkaisi myös vastaavanlaisen listan säännöistä salapoliisiromaanin kirjoittajille, “Detective Story Decalogue” (1929) (Harkup 2016, 14). Knoxin lista on lyhyempi ja tiiviimpi kuin Van Dinella, kattaen vain kymmenen kohtaa tai “käskyä” — Knox tunnettiin salapoliisiromaanien lisäksi myös hengellisistä teksteistään sekä Raamatun käännöksistään.

Knoxin lista sisältää lukuisia yhtäläisyyksiä Van Dinen kanssa, mutta luonteeltaan säännöt keskittyvät yksityiskohtaisemmin — erityisesti rikoksen — tarinaan ja olosuhteisiin. Van Dinen laajempi lista ohjeistaa ennemmin kirjailijaa pysymään oikealla polulla kuin poistamaan yksittäisiä tarinaelementtejä (Knox 1929). Molemmissa listoissa säännöt ovat useammin kieltomuodossa kuin aktiivisia kehotuksia lisätä teoksiin jotain.

Knoxin ja Van Dinen yhtäläisyyksiin kuuluvat muun muassa kehotus syyllisen varhaisesta esittelystä sekä merkittävästä roolista romaanissa (Knoxin 1. ja Van Dinen 10. sääntö) ja kaikkien yliluonnollisten elementtien (Knoxin 2. ja Van Dinen 8. sekä 14. sääntö) sekä onnenkantamoisten välttäminen (Knoxin 6. ja Van Dinen 5. sääntö). Kumpikaan kirjoittajista ei myöskään pitänyt itse tutkijan paljastumista syylliseksi reilun pelin hengen mukaisena (Knoxin 7. ja Van Dinen 4. sääntö), vaan sen sijaan oletti heidän sekä muun seurueen pysyvän avoimena löytämistään johtolangoista lukijalle (Knoxin 8. ja 9. sääntö sekä Van Dinen 1. sääntö).

Nykylukijalle saattaa olla huvittavaa, että jo 1920-luvulla tiettyjä hyvin tutuilta kuulostavia tarinaelementtejä pidettiin aiheeseen perehtyneiden kesken toistoisina. Sekä Van Dine (20. sääntö) että Knox (10. sääntö) näkevät tarpeelliseksi muistuttaa listojensa lopussa kaksoisveljesten hyödyntämisen vaaroista salapoliisiromaanissa. Tiukkojen raamien sisälle asetettu salapoliisiromaani kärsisi heistä liian monien yhteensattumien johdosta realismin puutteesta.

Säännöt sisältävät myös kohtia, joiden konteksti avautui kyllä aikalaislukijoille, mutta jotka ovat jääneet tarpeettomina pois historian saatossa. Esimerkiksi Knoxin 5. sääntö

kieltää kiinalaisten (“*Chinamen*”) esiintymisen salapoliisiromaanissa. Seikka liittyy aasialaisten stereotyyppien esittämiseen kliseeksi asti, mutta nykylukijalle ohje voi kuulostaa sangen erikoiselta.

2.3.1 *The Mysterious Affair at Styles* salapoliisiromaanin sääntöjen vakiinnuttajana

S.S. Van Dinen esittämää kontekstia vasten Christien esikoisromaani on malliesimerkki sovittujen sääntöjen puitteissa toimivasta salapoliisitarinasta. Lyhyessä esipuheessaan Van Dine kertoo perustavansa näkemyksensä omien kokemuksensa lisäksi suurten tekijöiden töihin sekä käytänteisiin (Van Dine 1928). On perusteltua olettaa, että Agatha Christien tuotantoa on käytetty artikkelin materiaalina, vaikka teoksia ei mainita nimeltä. *TMAAS*:iin säännöt sopivat kuin mittatilauksesta ja tässä aluvuussa esittelen artikkelin sääntöjä niiltä osin kuin ne vahvistavat teosta salapoliisiromaanin sisäisten sääntöjen vakiinnuttajana.

Van Dinen lista on kattava, mutta kaikkia nykylukijalle tuttuja lainalaisuuksia ei ole siihen kuitenkaan lisätty. Esimerkiksi eristäytyneitä sijaintia ei mainita erikseen, vaikka maalaiskartanot, pikajunat ja saaret ovat edelleen mielikuvissa klassisia salapoliisiromaanin miljöitä.

TMAAS sijoittuu englantilaisen rikoskirjallisuuden kultakauden tapaan eristäytyneeseen maalaiskartanoon. Romaanin kertoja, kapteeni Hastings, on kotiutettu 1. maailmansodasta jalkavamman vuoksi ja hän matkustaa tapaamaan vanhaa ystäväänsä John Cavendishia. He pitävät majaa erikoisen painostavan ilmapiirin valtaamassa Styles Courtissa. Talon omistaa John Cavendishin äitipuoli, varakas leski Emily Inglethorp. Rouva Inglethorp on aiheuttanut eripuraa perheen kesken avioitumalla huomattavasti itseään nuoremman Alfred Inglethorpin kanssa. Vähäpuheinen ja juron tummanpuhuva herra Inglethorp ei pyri korjaamaan perheen välejä vaan pitää etäisyytensä, herättäen entistä enemmän epäluuloa perheen kesken. Stylesissä asuvat Emilyn lisäksi kaksi poikapuolta, John ja Lawrence Cavendish, Johnin vaimo Mary sekä Emilyn suojatti Cynthia. Evelyn Howard, Emilyn seuralainen ja tuttu pöytävieras talossa, suhtautuu Inglethorpiin erityisen vihamielisesti.

Artikkelin kahdestakymmenestä säännöstä ensimmäinen esittelee periaatteen salapoliisiromaanin vastavuoroisuudesta: lukijalle on annettava teoreettinen mahdollisuus ratkaista mysteeri omillaan. Tätä tukee myös 15. sääntö kertomuksen teoreettisesta ilmeisyydestä: mysteerin johtolankojen tulisi olla niin hyvin nidottu kertomuksen sisälle, että toisella lukukerralla vastaus vaikuttaisi päivänselvältä. Tämä kiteyttää hyvin salapoliisiromaa-

nin luonteen “reilun pelin” mysteerinä, joka tarjoaa ratkaisunsa avaimet jo kertomuksen aikana.

Luotettavan apulaisensa Hastingsin seuraa lukuun ottamatta Hercule Poirot työskentelee yksin. Tämä täydentää salapoliisiromaanin 9. säännön romaanin sivuilta löytyvien etsivien määrästä. Van Dine perustelee useamman kuin yhden etsivän saavuttavan epäreilua etumatkaa yksin romaania lukevaan lukijaan nähden (Van Dine 1928).

Artikkelin 6. sääntö esittelee salapoliisiromaanin ilmiselvimmän, joskin yhtä lailla tarpeellisen piirteen: teoksessa on oltava etsivä. Hercule Poirot mainitaan *TMAAS*:issa ennen kertomukseen ilmestymistä kertojahahmo Hastingsin muistellessa Belgiassa tapaamaansa erikoista poliisia. Hän kuvailee Poirotia “hassuksi pieneksi mieheksi, oikeaksi dandyksi”, korostaen kuitenkin kuinka etsivän päättelykyky oli tehnyt häneen lähtemättömän vaikutuksen (*TMAAS*, 9).

Teoksessa kohtalon oikusta Hastings kohtaa kyseisen saman etsivän kartanon kupeessa sijaitsevassa Styles St. Maryn kylässä. Moitteettomasti pukeutuva ja englantia murtaen puhuva etsivä on huuhtoutunut Englantiin 1. maailmansodan jaloista pakenevien belgialaispakolaisten mukana. Jälleennäkeminen sattuu onnekkaaseen saumaan, sillä eläköityneelle etsivälle on pian tarvetta. Styles Courtin synkkä tunnelma eskaloituu eräänä yönä kartanon asukkaiden herätessä siihen, että Emily Inglethorp on kuolemaisillaan stryknii- nimirykytykseen. Luonnonmukainen, tieteellisesti selitettävä kuolemantapa vahvistaa salapoliisiromaanin 14. säännön, joka kieltää kaikenlaisen yliluonnollisen juonimateriaalin hyödyntämisen.

Todorovin esittämän kahden tarinan mallin mukaisesti rouva Inglethorpin kuolema aloittaa tutkinnan tarinan, vaikka osa johtolangoista on jo istutettu lukijan tietoisuuteen ennen rikoksen toteutumista. Kuolema myös vahvistaa artikkelin hirtehisesti, joskin osuvasti muotoillun 7. säännön: “*There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better*” (Van Dine 1928).

Kapteeni Hastings haluaa auttaa skandaalia pelkääviä Cavendisheja ja pyytää Poirot’n tutkimaan murhaa. Hastingsille ja Poirot’lle selviää, että Emily Inglethorpin kuultiin aiemmin riitelevän jonkun kanssa. Hänen myös epäillään laatineen uuden testamentin, mutta kukaan ei löydä sitä.

TMAAS:in aikana löytyvät konkreettiset todisteet edustavat tutkimustyön klassisia johtolankoja: väärennetyksi paljastuva allekirjoitus, auki pakotettu arvopaperikansio sekä myrkkypullo. Todistajalausuntoihin perustuvat johtolangat sisältävät muun muassa rou-

va Inglethorpin riidan tuntemattoman osapuolen kanssa sekä silminnäkijäläusunnon, jossa epäilyttävästi herra Inglethorpia muistuttava mies osti myrkkyä kylästä. Christie ei jätä mysteeriä lukijalle liian helpoksi, vaan hyödyntää kirjallisuudenlajin odotuksia heittämällä ilmiselvän epäilyksen varjon lopullisen syyllisen — herra Inglethorpin — ylle jo varhaisessa vaiheessa.

Kirjoittaja-lukija -pelin hengen mukaisesti lukija suhtautuu varauksellisesti kaikkein ilmiselvimmän epäillyn eli herra Inglethorpin “todelliseen” osallisuuteen rikoksessa. Hänen esittelynsä epäilyksenarvoisena hahmona jo varhaisessa vaiheessa toisi ratkaisun arvoitukseen liian aikaisin ja lukija tietää pelkästään tästä syystä jättää hänet pois laskuista (Pyrhönen 1999, 101).

Salapoliisiromaanissa keskeisen konfliktin luo näennäisen turvalliseen yhteisöön tunkeutuva selittämätön paha. Rikoksen tarina näyttäytyy alkujaan piilotettuna eivätkä henkilöhahmot välttämättä edes usko sen olemassaoloon. Inhimillinen reaktio on usein luonnollisten syiden esittäminen kuolemalle tai täysin ulkopuolisen, esimerkiksi kiertelevän kulkurin (Arvas 2016, 42) syyttäminen tapahtumasta. Emily Inglethorpin kuolinyönä hänen miniänsä Mary ei saata edes kivuliasta kuolintapaa seurattuaan uskoa kyseessä olevan murha. Rouva Inglethorpin poika John epäröi antaessaan luvan kuolinsyytutkimukselle. Kumpikaan heistä ei ole osallinen murhaan, mutta ajatus sotii heidän perienglantilaista soveliaisuus- sekä moraalikäsitystään vastaan.

Aikaa parhaiten kestänein Van Dinen sääntö koskee syyllisen henkilöllisyyttä. Käänteitä ja yllätyksiä täynnä oleva kirjallisuudenlaji on päätyntä hyvinkin monipuolisiin ratkaisuihin — kirjoittajan sekä lukijan herrasmiessopimuksen sisällä että sen ulkopuolella. Yksi on kuitenkin pysyvää: mikään ei turhauta lukijaa kuten loppuratkaisu, jossa syylliseksi esitetään täysin uusi tai ainoastaan ohimennen mainittu hahmo. Tähän viittaa Van Dinen artikkelin 10. sääntö: “*The culprit must turn out to be a person who has played a more or less prominent part in the story* (Van Dine 1928).”

Salapoliisiromaanin synnyn paikallisuus sekä aikakausi näkyvät vahvasti Van Dinen 11. säännössä: rikoksen syyllinen ei voi koskaan olla palvelija. Merkittävä osa tarinoista sijoittuu englantilaisen yläluokan pariin, joten palveluskunnan läsnäolo on usein oleellinen, joskaan ei murhaan sidottava seikka. Styles Courtin iäkäs sisäkkö, Dorcas, mainitaan nimeltä, mutta hänen roolinsa kertomuksessa jää pelkän silminnäkijän asemaan eikä häntä kohtaan suunnata todellista epäilyä murhasta.

Toisaalta, myöskään ammattirikollista ei Van Dinen 17. säännön perusteella tulisi nostaa rikoksen tekijäksi. Salapoliisiromaanissa esiintyvän kuoleman ei myöskään tulisi olla

itsemurha tai onnettomuus, kuten 18. säännössä viitataan.

Murhatutkimuksen käynnistyessä Styles Courtissa kollektiivinen epäily suuntautuu oudoksuttavasti käyttäytyneeseen herra Inglethorpiin. Hän on vaimonsa pääperillinen ja muun perheen silmissä onnenonkija. Inglerhorpin käyttäytyminen on myös epäilyttävää: hän osti avoimesti strykniniä kylästä ennen vaimonsa kuolemaa, vaikka hän kieltääkin sen eikä suostu kertomaan alibiaan. Poliisi on halukas pidättämään Inglethorpin, mutta Poirot puuttuu asiaan ja todistaa, ettei tämä voinut ostaa myrkkyä. Scotland Yard pidättää myöhemmin Emily Inglethorpin vanhimman poikapuolen, John Cavendishin. Syyksi esitetään, että Cavendish perisi Emilyn tämän testamentin mukaan ja olisi myös todistettavissa, että hän olisi voinut hankkia myrkyn.

Van Dinen 12. säännön mukaan salapoliisiromaanin syyllisiä tulisi olla ainoastaan yksi lukuun ottamatta pienessä roolissa toimivaa avustajaa tai rikoskumppania. 13. sääntö tarkentaa lisäksi, ettei salaseuroilla tai esimerkiksi mafialla ole sijaa salapoliisiromaanissa. Christie on taivutellut kyseisiä ohjenuoria useissa eri romaaneissaan, joista kuuluisin esimerkki lienee monilla muillakin tavoin genren totuttuja oletuksia koetellut *Murder on the Orient Express*.

TMAAS:issa Poirot puhdistaa John Cavendishin maineen ja todistaa, että loppujen lopuksi Alfred Inglethorp murhasi vaimonsa, ja että häntä avusti Evelyn Howard. He myrkyttivät rouva Inglethorpin sakkauttamalla tämän omaa unilääkettä ja odottamalla, kunnes uhri joisi viimeisen myrkyllisen annoksen itse.

Suunnitelmana oli syyllistää Alfred Inglethorp väärien todisteiden avulla, jotka voitaisiin sitten oikeudessa kumota. Kun hänet sitten olisi vapautettu, häntä ei voisi enää syyttää murhasta. Britannian lain mukaan samasta rikoksesta oli mahdollista tulla syytetyksi samasta rikoksesta vain yhden ainoan kerran, lainopilliselta käsitteeltään *ne bis in idem* (“ei kahdesti samassa asiassa”) (Tieteen termipankki 2021). Käytäntöä muutettiin kahdeksankymmentä vuotta myöhemmin Criminal Justice 2003 –lakiuudistuksessa (Crown and Database Right 2003).

2.3.2 Kirjoittaja maailmansa erityisasantuntijana sekä salapoliisiromaanin rehti peli

Van Dinen artikkelin aloittava sääntö — lukijalla on oltava yhtäläinen mahdollisuus ratkaista mysteeri kuin etsivälläkin — viittaa juonen kulun aikana löydettäviin johtolankoihin, mutta ohjenuorana se on hyvinkin monitulkintainen. Esimerkiksi *TMAAS*:in juoni

hyödyntää pelkästään hahmomotiivien sekä perintöjuonien lisäksi myös erikoistunutta tietoa myrkyistä sekä Ison-Britannian aikalaisesta oikeuskäytännöstä. Christie, luonnollisesti, oli itse perehtynyt molempiin aiheisiin syvemmin kuin satunnainen lukija.

Christien kirjoittamista kuudestakymmenestäkuudesta mysteeristä myrkyä käytettiin yli kolmenkymmenen hahmon murhan yhteydessä (Latson 2015). Teoksessaan *A is for Arsenic: The Poisons of Agatha Christie* (2016) Kathryn Harkup kertoo Christien perehtyneisyyden aiheeseen pohjautuneen tämän omanelämän kokemuksiin. Christie työskenteli vapaaehtoisena hoitajana ensimmäisen maailmansodan aikana ja hänen sijoitettiin työskentelemään lääkkeiden jakelupisteellä apteekkarin avustajana. Reseptit kirjoitettiin tuohon aikaan käsin ja Christie oppi tuntemaan lääkkeet hyvine sekä huonoine vaikutuksineen. (Harkup 2016, 10)

Christie osoitti jo ensimmäisen romaaninsa aikana tuntevansa erityisen hyvin strykniinin ominaisuudet potentiaalisena murhavälineenä. Kirjailijan mukaan hän sai arvokkaimman palautteensa esikoisromaanistaan *The Pharmaceutical Journal* –asiantuntijajulkaisussa. Arvostelija kommentoi yksinkertaisesti, mutta osuvasti: “*This novel has the rare merit of being correctly written*”. Kirjailijan oletettiin arvostelussa myös saaneen farmaseuttista koulutusta tai konsultoineen asiantuntijaa. (Harkup 2016, 12-13)

Harkup kirjoittaa Christien olleen kiinnostunut myrkyistä koko elämänsä ajan ja harjoittaneen esimerkiksi tuliaseiden hyödyntämistä romaaneissaan hyvin säästeliäästi. Christie oli itse avoin siitä, että toisin kuin huolellisesti tutkimiansa myrkyjen suhteen, hän tunsu aiheeseen liittyvää ballistiikkaa hyvin rajallisesti. (Harkup 2016, 13)

Harkupin mukaan Christie seurasi ahkerasti myös tosielämän rikosuutisia ja hyödynsi useiden kuuluisuuteen nousseiden oikeudenkäyntien yksityiskohtia inspiraationa teoksissaan. Hän jopa viittasi useiden sensaatiomaisten tapausten rikollisiin nimeltä töissään. (Harkup 2016, 16)

Hercule Poirot’n tunnettu maine nerokkaana etsivänä tekee hänestä reilua peliä odottavalle lukijalle vähintäänkin vertaisen “kilpailijan” mysteerin selvittämisessä. Hänen on ymmärrettävää omata tietoa aiheista, jotka eivät perehtyneellekään rikoskirjallisuuden lukijalle olisi täysi itsestäänselvyys. Christie esittelee romaanissa omaa elämänkokemustaan sekä tunnetusti tarkkaa taustatutkimustaan. Kyseessä on erityisen kapea erityisosaamisen ala, mutta teknisesti kaikki tarvittava tieto olisi julkisesti saatavilla. Pitää paikkansa, että kaikki tarpeelliset vihjeet mysteerin ratkaisemiseksi ovat lukijan saatavilla, mutta on lukijasta itsestään kiinni, pystyykö hän hyödyntämään niitä tehokkaasti.

Täten on perusteltua sanoa, että ensimmäinen sääntö (“*the reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described*” (Van Dine 1928)) toteutuu *TMAAS*:in kohdalla.

2.3.3 *Curtain* salapoliisiromaanin sääntöjen rikkojana

Alkujaan 1940-luvulla käsikirjoitettu, mutta vasta vuonna 1975 julkaistu päätösteos Agatha Christien rakastetulle etsivähahmolle kirjoitti ilmestyessään ensimmäisen ja viimeisen *New York Timesissa* fiktiiviselle hahmolle omistetun kuolinilmoituksen (Agatha Christie Limited 2019). Yleinen reaktio muistutti paljon toisen maailmankuulun etsivähahmon, Sherlock Holmesin, kuoleman vastaanottoa: yli 20 000 lukijaa peruutti vastalauseena tarinan julkaisseen lehden tilauksen ja lontoolaisten sanotaan jopa surreen julkisesti kuin oikean merkkihenkilön menetystä (Armstrong 2016).

Sherlock Holmes herätettiin henkiin vielä seuraavia kertomuksia varten, mutta Christie oli laskenut Poirot’n lepoon jo kauan ennen *Curtainin* julkaisua. Poirot’n tutkimukset saivat jatkoa kyllä Christien perikunnan pyynnöstä Sophie Hannahin tilaustöinä tuottamina romaaneilla *The Monogram Murders* (2014), *Closed Casket* (2016), *The Mystery of Three Quarters* (2018) sekä *The Killings at Kingfisher Hill* (2020).

Viimeiseksi julkaisemassaan romaanissaan Christie esittelee kirjoittaja-arsenaalinsa kaikki temput. Kyse ei ollut salapoliisiromaanin tiukkojen raamien itse itsensä nurkkaan ajaneesta ratkaisusta, vaan tarkasta laskelmoidusta suunnitelmasta. Salapoliisiromaanin säännöt olivat hyvin selkeät jo lajityypin kultakautena ja toiseen maailmansotaan mennessä niitä pystyttiin jo käyttämään omalta osaltaan huijaamaan lukijan odotuksia.

Curtain päätti Hercule Poirot’n kolmekymmentäkolme romaania sekä viisikymmentäneljä lyhyttarinaa kestäneen uran yhdellä yllättävimpinä pidetyistä juonistaan (Osborne 1982, 237). Hercule Poirot’n vanha ystävä ja useiden hänen kertomustensa kertojaääni kapteeni Hastings palaa romaanissa jälleen Stylesin kartanoon. Sittenmin kartano on muutettu juuri ja juuri keskinkertaiseksi vierastaloksi. Poirot itse on asettautunut taloon vieraaksi ja ikä on jättänyt häneen jälkensä. Niveltehdyn vuoksi hän joutuu turvautumaan pyörätuolin sekä vahvan, mutta lyhytsanaisen uuden miespalvelijansa apuun.

Poirot uskoutuu Hastingsille paljastaen etsivänsä murhaajaa Stylesissa. Kyseessä on erityisen vaarallinen vastustaja, sillä hänen menetelmänsä perustuu muiden ihmisten hyödyntämiseen murhansa välineenä eikä uhrien valinnalla vaikuta olevan selkeää kaavaa. Poirot esittelee viisi tapausta, joiden uskoo yhdistyvän Stylesissa asuvaan murhaajaan.

Hän ei kuitenkaan paljasta Hastingsille epäilystensä kohdetta, jottei tämä tahattomasti anna käynnissä olevaa tutkimusta ilmi.

Alkuasetelma tarjoaa jo kolme merkittävää poikkeamaa salapoliisiromaaniin kaavasta ja osittain myös Van Dinen laatimista säännöistä: 1. Etsivä kieltäytyy jakamasta kaikkea informaatiotaan kertojalle sekä lukijalle. 2. Murhaajan metodi poikkeaa tavallisen rikollisen määritelmästä: jättämällä verityön muille, hän ei konkreettisesti itse osallistu surmaan. 3. Tapahtumapaikka on entuudestaan tuttu niin hahmoille kuin lukijallekin.

Ensimmäinen kohta asettuu heti poikittain kirjoituskoodiston kanssa (Van Dinen 1. sääntö). Toinen kohta esittää tämän tutkielman kannalta kiinnostavimman poikkeaman muuttaessaan perinteisen rikostutkimuksen kaavaa. Kolmas eroavaisuus palvelee lähinnä esteettistä tarkoitusta, mutta esittää tarkoituksellisessa valinnassaan narratiivisesti tyydyttävän sulkeutuvan kehän viitekehyksen Poirot'n tarinalle. Lisäksi salapoliisiromaaneissa kertomusten vaihtuva miljöö on enemmän sääntö kuin poikkeus.

Majatalossa vallitsevat jännitteet tekevät murhaajan etsimisestä entistä hankalampaa tutkimusta avustavalle Hastingsille. Talon emäntä, rouva Luttrell, moittii ja väheksyy miestänsä avoimesti asiakkaiden edessä. Hastings paheksuu aikuisikäisen Judith-tyttärensä läheistä tuttavuutta hulttio-Allertonin kanssa. Talossa asuvat myös mitäänsanomattoman vaikutelman itsestään antava herra Norton, omissa oloissaan viihtyvä neiti Cole, vanhan koulukunnan kasvatti sir William Boyd Carrington sekä tohtori ja rouva Franklin. Judith avustaa tohtori Franklinia hänen kasvimyrkkytutkimuksensa parissa.

Ei kestä kauaa, kunnes majatalossa alkaa tapahtua outoja. Alituisen alas painettu herra Luttrell ampuu vahingossa vaimoaan. Kaksikko sopii välikohtauksen seurauksena erimielisyytensä, mutta Hastings epäilee teon silti olleen tahallinen. Illalliskeskustelut talonväen parissa saavat makaabereja sävyjä henkilöiden keskustellessa toistuvasti siitä, ketkä ansaitsevat elää ja ketkä eivät. Erityisesti tohtori Franklin puhuu avoimesti teoriastaan liittyen tietyn osuuden ihmiskunnasta eliminoimiseen yhteisen hyvän vuoksi.

Nämä teorit saattavat hänet huonoon valoon hänen sairaalloisen vaimonsa menehtyessä äkillisesti. Kuolinsyy on tappava annos samaa kasvimyrkkyä, jota hänen miehensä on tutkinut. Yllättäen Poirot todistaa kuitenkin oikeudessa nähneensä rouvan itse saapuneen laboratorion tunnistamaton pullo kädessään. Rouva Franklin oli myös terveydentilansa vuoksi toistuvasti maininnut olevansa vain taakka miehelleen. Hastings aavistaa todistuksessa olevan jotain omituista, sillä rouvan vihjaukset itsemurhan mahdollisuudesta olivat kuulostaneet hänestä täysin katteettomilta ja huomionhakuilta.

Saatuaan Nortonilta sisäpiiritietoa Allertonin entisestä suhteesta, joka johti toisen osapuolen turmioon ja itsemurhaan, Hastings kauhistuu nähdessään tyttärensä lähentyneen kyseisen miehen kanssa. Hulluuden puuskassa hän kajoaa Allertonin huumausainetarastoon, aikeenaan lavastaa miehen myrkytys yliannostukseksi. Poirot kuitenkin tulee väliin ja estää Hastingsin suunnitteleman murhan. Hastings katuu syvästi tekoaan.

Myöhemmin ilmenee, että Allertonin romanttisen kiinnostuksen kohde ei ollutkaan Judith vaan edesmenneen rouva Franklinin hoitaja. Judith sen sijaan on päätenyt yhteen tohtori Franklinin kanssa — levottomuutta herättävän pian rouva Franklinin kuoleman jälkeen.

Norton löydetään kuolleena omasta vuoteestaan, luodinreikä keskellä hänen otaansa. Kyseessä on klassinen lukitun huoneen mysteeri: Nortonin huone oli salvattu sisältä, joten tapaus tulkitaan itsemurhaksi. Pian tämän jälkeen Poirot'n sydän pettää ja Hastings joutuu hyvästelemään vanhan ystävänsä viimeisen kerran.

Kuukausia hautajaisten jälkeen Hastings saa Poirot'ltä kirjeen, jossa hän avaa koko tutkimuksensa postuumisti. Heidän etsimänsä syyllinen oli Norton, joka nautti muiden ihmisten kärsimyksestä silkasta huvituksesta. Hän ei kuitenkaan itse kestänyt väkivaltaa, vaan hyödynsi psykologisen manipulaation keinoja tuomalla ihmisen synkimmät impulssit pintaan, seuraten sen jälkeen tragediaa etäältä nauttien. Luttrellien välikohtaus, Hastingsin oma hairahdus ja rouva Franklinin kuolema olivat hänen tekosiaan, joskin jälkimmäinen oli epäonnistunut kohteensa puolesta. Rouva Franklin oli yrittänyt myrkyttää hänen mielestään liian kunnianhimottoman miehensä naidakseen jalosukuisen Carringtonin. Hastingsin tahaton väliintulo, *Othellon* etsiminen pyöritettävästä kahvipöydästä, oli kääntänyt tohtorin myrkytetyn kahvikupin takaisin rouvalle itselleen.

Poirot kertoo tämän päästääkseen Hastingsin mahdollisesta epäilyksestä, jonka hän oli kohdistanut tyttärensä ja tunnustaa valehdelleensa oikeudessa väittäessään rouva Franklinin tehneen itsemurhan. Hän myös paljastaa liikuntakyvyttömyytensä olleen pelkkää hämäystä. Hän tunnustaa juottaneensa Nortonille unilääkettä ja surmanneensa hänet omaan sänkyynsä säästääkseen tappajan tulevat uhrit. Tekonsa lopuksi Poirot oli tahallaan jättänyt ottamatta sydänlääkkeensä aiheuttaen oman ennenaikaisen kuolemansa.

Kirje päättyy Poirot'lle hyvin tyypilliseen puhemiehen tapaan järjestää muiden ihmisten asioita, sillä hän kehottaa Hastingsia tekemään aloitteen elämästä vetäytyneitä Elizabeth Colea — Nortonin hirmutekojen toista sivullista uhria — kohtaan.

Luettuaan kirjeen Hastings vertaa Nortonin kuolinhaavaa Kainin merkkiin. Haavan sijainti keskellä Nortonin otaaa olisi pitänyt muistuttaa häntä Poirot'n mieltymyksestä täy-

delliseen symmetriaan.

S.S. Van Dinen esittelemässä salapoliisiromaanin kahdenkymmenen säännön listassa on lukuisia kohtia, joita vastaan *Curtain* rikkoo suoraan tai epäsuorasti. Näistä huomionarvoisin lienee listan neljäs sääntö:

The detective himself, or one of the official investigators, should never turn out to be the culprit. This is bald trickery, on a par with offering some one a bright penny for a five-dollar gold piece. It's false pretenses. (Van Dine 1928)

Hercule Poirot ei ole vastuussa juonen aloittavasta rikosten ketjusta, mutta hän päätyy olemaan sen sulkeva linkki. Norton, eli X, heittää toiminnallaan etsivälle haasteen, jonka ainoaksi ratkaisuksi päätyy tappajan itsensä murhaaminen.

Kyseessä on salapoliisiromaanin lukijan huijaaminen totutun kaavan ulkopuolelta löytyvällä ratkaisulla, mutta Christiellä ei ollut syytä pelätä kirjallisuuskriitikkojen reaktiota — mikäli asia olisi ollut hänelle oleellista —, sillä teos oli suunniteltu julkaistavaksi postuumisti.

On mielenkiintoista tarkastella kirjailijan ja hänen kuuluisimman hahmonsa yhtäläisyyksiä heidän uransa lopputaipaleella. Poirot näkee kuolemansa hintana sovitun narratiivin sääntöjen rikkomiselle ja toisaalta myös Christie oli valmis luopumaan vallitsevista säännöistä tietäessään, ettei enää tulisi kirjoittamaan jatkoa teoksilleen. Koodista poikkeamiselle on kummassakin tapauksessa hintansa: historiallisestihan salapoliisiromaanin — kirjoitettujen ja kirjoittamattomien — sääntöjen rikkominen on osoittanut yleisen mielihiteen mukaan joko taitamattomuutta tai välinpitämättömyyttä kirjallisuudenlajia kohtaan.

“Puristinen” kirjallisuusperinne on tarjonnut genrekirjallisuudelle kapeahkot raamit, joiden sisälle sovittautua. Salapoliisiromaanin räväköitä tyylikokeiluja välttelevä muoto on sen määrittävä tekijä. Todorov tiivistää kirjallisuuden kaanonissa vallitsevan muotoa korostavan näkemyksen seuraavasti: “*The whodunit par excellence is not the one which transgresses the rules of the, genre, but the one which conforms to them*” (Todorov 1977, 43).

Todorov puhuu klassisen kauden kirjallisuusreflektiosta — joka kosketti ennemmin kokonaisuuksia kuin yksittäisiä töitä — myös niiden rankaisevan luonteen kautta. Teosta ei nostettu jalustalle pelkästään sen kiitettävien ominaisuuksien vuoksi, vaan romaanin

arvostus saattoi laskea jos se poikkesi liikaa kirjallisuudenlajin totutuista ominaisuuksista (Todorov 1977, 42).

Toinen kohta Van Dinen listalla, jota Christie on käyttänyt *Curtainin* kohdalla löyhästi, on numero yhdeksäntoista.

The motives for all crimes in detective stories should be personal. International plottings and war politics belong in a different category of fiction — in secret-service tales, for instance. But a murder story must be kept gemütlich, so to speak. It must reflect the reader's everyday experiences, and give him a certain outlet for his own repressed desires and emotions. (Van Dine 1928)

Styles Courtin kuolemat eivät ole suuren kansainvälisen rikollisliigan tekosia, mutta säännön ensimmäinen osio jää hyvin tulkinnanvaraiseksi. Mikä Nortonin motiivi on? On mahdollista sanoa, ettei hänellä ole sellaista, sillä kuolemat eivät hyödytä häntä mitenkään ja hänen uhrinsa valikoituvat sattumanvaraisesti.

3 Rikoksen ja rikostutkimuksen narratiivi

Tarkastelen tässä luvussa salapoliisiromaanin rakennetta kertomuksena. Erityisesti nostan esille Todorovin esityksen salapoliisiromaanin tarinan kaksijakoisuudesta.

Tässä luvussa käsittelen salapoliisiromaanin kirjallisuudenlajin yleisöjä ja esittelen, kuinka kirjoittaja-lukija -pelin myötä viestin vastaanottaja voidaan nähdä osana kertomuksen rakennetta. Lisäksi tarkastelen narratiivin kertojan asemaa sekä salapoliisin avustajan roolia tarinan äänenä ja lukijan tarinansisäisenä sijaisena.

3.1 Salapoliisiromaanin kaksi tarinaa

Rikoskirjallisuus viittaa nimensä mukaisesti kirjallisuudenlajiin, jossa juonen keskeinen osa liittyy rikokseen tai sen tutkintaan. Salapoliisiromaanin kohdalla on perusteltua sanoa molempien kuuluvan yhtä lailla osaksi juonta.

Mysteereihin perustuvat salapoliisiromaanit tasapainottelevat lukijan tietoisesta pettämisestä sekä aktiivisen auttamisen välillä. Pyrhösen esittämässä kirjoittaja-lukija -pelissä (*“author-reader-game”*) sekä tekijä että yleisö ovat yhteisessä sopimuksessa genren vaatimuksista. Vastaanottaja saa juuri sen verran tietoa, että hänen olisi teoriassa mahdollista ratkaista mysteeri omillaan ennen rikoksen tekijän paljastumista.

Kirjoittaja samaistuu täten sekä rikollisen että etsivän näkökulmaan ja nämä kaksi tarinaa elävät rikoksen toteuttamishetkestä alkaen rinnakkain. Poikkeuksetkin ovat mahdollisia: teoriassa tutkinnan tarina voi alkaa jopa aiemmin, jos olosuhteet osoittavat pian tapahtuvan tragedian suuntaan. Pyrhösen mukaan kumpikaan rooleista ei voi olla ensisijainen, vaan salapoliisiromaanin tarina tarvitsee molemmat kerroksensa muodostaakseen yhtenäisen kokonaisuuden (Pyrhönen 1999, 33).

Todorovin mukaan tarinan rikoksesta päättyessä alkaa tarina sen tutkimisesta. Rikoksen tutkinnan kuvaaminen kirjoittaa auki rikoksen tarinan pala palalta, eikä rikoksen tutkija niinkään toimi kuin oppii. Toisin kuin Pyrhösen mielestä, tutkinnan tarina ei hänen mukaansa ole primaarinen vaan ainoastaan työväline, jolla välitetään lukijalle rikoksen tarina. (Arvas 2016, 31)

Ensimmäinen tarina, rikoksen tarina, käsittelee sitä mitä *“todella tapahtui”*. Toinen ta-

rina, tutkinnan tarina, kertoo kuinka kertoja ja samalla lukija tulevat tapahtumista tietoiseksi. Rikoksen tarina on piilevä ja “poissa” eikä sitä esitetä kertomuksessa suoraan. Täten kertoja ei siis välitä suoraan henkilöiden keskusteluja tai kuvaile heidän toimintaansa, vaan tähän kertoja tarvitsee välittäjän, henkilöahmon, joka toisessa tarinassa raportoi johtolangat, keskustelut sekä mahdolliset motiivit. (Arvas 2016, 32)

Salapoliisiromaanissa kertomus muodostuu täten kahdesta erillisestä tarinasta: tarinoiden epätasaväkinen vaikutussuhde näkyy tarinoiden yhtäaikaisuutena, jossa muoto korostaa vain toisen tarinan olemassaoloa. Salapoliisiromaanissa rikoksen tarina eli ensimmäinen kerros on rikastettu niin monella eri lajityypin konventiolla ja kirjallisella keinolla, ettei kirjailija voi jättää niitä kertomatta lukijalle, vaikka ne olisivatkin pääsääntöisesti kohderyhmän tietoisuudessa. Salapoliisiromaanissa petoksen ilmapiiri on aina läsnä ja kukin johtolanka määrittyy sen mukaan, kuka tiedon välittää, eikä yhtään havaintoa ole ilman havainnoitsijaa. Salapoliisiromaanin toinen tarina, joka avautuu lukijalle tutkimuksen myötä, tehdään näkyväksi lopputulemassa ja kirjalliset keinot saavat ymmärrettävän muotonsa. (Arvas 2016, 32)

Christien esikoisteosta pidetään yleisesti klassisen salapoliisiromaanin alkulaukauksena. Ominaisuuksia, joita olemme sittemmin johdonmukaisesti liittäneet salapoliisiromaanisiin, ei voine kutsua perinteisessä mielessä “vallankumoukselliseksi” verrattuna aiempiin rikosromaanin kehitysvaiheisiin. Kyseessä oli ennemmin kaava, joka täydellisti formaatin aiemmin tiedostamattomaan kysyntään. *TMAAS*:ssa Poirot selvittää, kuka on murhannut iäkkään ja rikkaan rouva Inglethorpin. Murha toimii juonen käännekohtana ja ensimmäinen tarina päättyy ennen kuin toinen alkaa — puhtaimmassa muodossaan nämä kaksi eivät koskaan risteäisi (Todorov 1977, 44). Tarinan loppua kohden, paljastuksen odottaessa vielä ilmestymistään, ainoastaan etsivä sekä rikollinen ovat täysin tietoisia molemmista tarinoista.

Varsinaisen murhan lisäksi etsivä on yleensä myös paremmin perillä muista juonikuvioista, jotka luovat jännitteitä sekä liittoutumia epäiltyjen keskuudessa. Hänen metodinsa voivat tilanteesta riippuen näyttäytyä muille hahmoille triviaaleina tai jopa vahingollisina. Romaanin lopussa Poirot antaa väärän miehen joutua oikeudenkäyntiin murhasta syytettynä, sillä hän tietää tämän vastoinkäymisen saattavan toisistaan etääntyneen miehen ja vaimon jälleen yhteen. Etsivähahmolle on luonteenomaista työskennellä useammalla kuin yhdellä juonensaralla kerrallaan.

Juoni muotona asettaa usein tapahtumat kausaaliseksi jatkumoksi, jota määrittää joko alkuperä tai lopputulos. Puhuttaessa esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksen puitteissa tarinasta, silloin viitataan kertomuksen ilmaisemaan tapahtumakulkuun. Tarina etenee ta-

pahtumasekvenssinä – kertomus voi alkaa vaikka lopusta. Tarinasta voi siten olla monta toisistaan poikkeavaa kertomusta, esitettyä tapahtumasarjaa. Avasin erilaisia luentatapoja salapoliisiromaaniin tarinoiden suhteesta aiemmin alaluvussa 1.7.

Kertomus tarvitsee itselleen aina jonkin median, esittämisen tavan ja järjestyksen. Salapoliisiromaani itsessään on viesti ja tutkinnan tarinan osalta välittäjän virkaa toimittaa etsivän apulainen. Salapoliisiromaaniin varsinaisen etsivä usein ei ole itse kertojahahmo. Etsivä on poikkeuksellisen kyvykäs, mutta yhtä lailla tietoaan usein salaileva juonenedistäjä, jolle kertoja toimii aisaparina. Tarinalla ei ole täten “kaikkietävää kertojaa”, joskin etsivän yleensä voi luottaa olevan perillä tapahtumista muihin hahmoihin verrattuna huomattavasti paremmin.

Juoni itsessään täyttyy lukuisista toisiaan ristiriitaistavista lausunnoista, jotka monimutkaistavat tarinan kulkua. Salapoliisiromaaniin näkökulma säilyy yhden henkilön piirissä ja tutkinnan tarina on verrattain suoraviivainen. Kertomuksen ääneen lukeminen voisi muistuttaa jopa erittäin pitkää todistajalausuntoa.

3.2 Salapoliisiromaaniin yleisöt

Salapoliisiromaaniin syntypaikka on hyvin selkeästi paikallistettavissa ja lukukokemus on luonteeltaan poikkeuksellisen angloamerikkalainen. Isossa-Britanniassa kirjoitetut kertomukset suunnattiin selkeästi englantilaiselle yleisölle — sekä tuontitavarana myös yhdysvaltalaisille lukijoille — ja voisi väittää, että maalaiskartanoon sijoittuva murhamysteeri tulisi monille lukijoille ensimmäisenä mieleen pohdittaessa brittiläisintä mahdollista kirjallisuudenmuotoa. Salapoliisiromaanista on tullut kansallisten mielikuvien tasolla lippulaivatuote angloamerikkalaisen kirjallisuushegemonian sisällä.

Kirjallisuudessa yleisö viittaa viestin vastaanottajaan ja klassisessa narratologiassa kertomuksen yleisöä lähestytään kerroksellisen rakenteena. Salapoliisiromaaniin tarkoitettuna yleisönä voidaan luotettavasti pitää englanninkielistä lukevaa väestöä, joka tuntee ainakin alustavasti kirjallisuudenlajin konventiot.

Amerikkalaisen kirjallisuudentutkijan Peter Rabinowitzin 1970-luvulla kehittämä, ensi kerran artikkelissa “Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences” (1977) esitelty, ja sittemmin varsin laajaan käyttöön levinnyt auktoriaalisen eli tekijän tarkoittaman yleisön käsite (*authorial audience*), jäsentää kirjallisuuden lukemisen moniulotteista tapahtumaa hypoteettisen lukijaroolin ajatuksen avulla. (Mikkonen 2011, 39)

Auktoriaalinen yleisö tarkoittaa lukijaa tai lukijakuntaa, jolle kirjailija tavallaan kirjoittaa teoksensa. Salapoliisiromaanin kohdalla tekijä odottaa oletusarvoisesti lukijan tuntevan ainakin auttavasti murhamysteerin perussäännöt. Auktoriaalisen yleisön teorian lähtökoh- ta on, että lukijan täytyy riittävässä määrin jakaa kyseisen oletetun yleisön tiedolliset, kulttuurilliset, kielelliset ja muut ominaisuudet voidakseen lukea teosta ymmärrettävällä tavalla. (Mikkonen 2011, 39)

Amerikkalainen kirjallisuuskriitikko Wayne Booth lanseerasi implisiittisen lukijan (*implied reader*) käsitteen. Rabinowitz esittää tekijän tarkoittamaan yleisöön osallistumisen olevan lukemista sosiaalisten konventioiden ja käytäntöjen mukaisesti (Rabinowitz 1987, 23).

Salapoliisiromaanin kohdalla mielekäs lukukokemus edellyttää lukijalta kirjallisuudenla- jin skeemojen eli tässä tapauksessa juurikin kirjoittaja-lukija -pelin tuntemusta. Yleisön voidaankin ajatella tarkastelevan tarinaa tietyn skemaattisen kokonaisuuden läpi. Koko- naisuuteen sisältyy sekä kulttuurillisia että henkilökohtaisia skeemoja, joista ensimmäiset koskevat kirjallisuuden yleisiä piirteitä ja toiset lukijan omia mieltymyksiä sekä kokemuk- sia.

Lukija ei tietoisesti päätä kuuluvansa tai olevansa kuulumatta tekijän tarkoittamaan ylei- söön, mutta siihen osallistuminen on myös teoksen mahdollisen kritiikin lähtökoh- ta. Lu- kija voi olla teoksen kanssa eri mieltä vain, jos hän on riittävässä määrin ymmärtänyt sen. Tekijän tarkoittamassa roolissa lukija pyrkii jakamaan kokemukset, asenteet ja en- nakkotiedot, joita teos näyttää häneltä vaativan. (Mikkonen 2011, 40)

Retorisen kertomuksentutkimuksen traditiota jatkanut Rabinowitz jakoi yleisön tarkoi- tetun lisäksi myös muihin eri tasoihin. Ensimmäisenä hän nimesi todelliset lukijat sekä muut viestin vastaanottajat.

Salapoliisiromaani esittää haasteen tälle jaottelulle. Lähetyksen suunta on edelleen yksi- puolinen, mutta sen muoto kannustaa jo ”kesken” viestinvälityksen vastaanottajaa muo- dostamaan oman tulkintansa tapahtumista erilaisten vihjeiden ja — oletusarvoisesti — lukijan tuntemien konventioiden kautta. Kirjoittaja-lukija -peli antaa vastaanottajalle ak- tiivisen roolin. Salapoliisiromaanin ”todellinen lukija” on täten kuka tahansa romaanin lukija, jonka henkilökohtainen suhtautuminen ja tuntemus genrestä voivat vaihdella hy- vinkin paljon. Arvas on esittänyt, että jopa lukijalle, joka ”ei itse aktiivisesti yrittäisi ratkaista rikosta, sen selvittämiseen liittyvien ajatusprosessien seuraaminen tuottaa mie- lihyvää” (Arvas 2016, 11) ja näin ollen kirjoittaja-lukija -pelin ominaisuudet tuovat hä- nelle lukunautintoa. Huolimatta siitä, pyrkiikö lukija selvittämään aktiivisesti rikoksen vai ei, hän tarkastelee mysteerin loppuratkaisua, jolloin arvioinnin edellytykset liittyvät

ennemmin lajityypin tuntemukseen kuin palapelin osasten selvittämiseen tarvittavaan loogiikkaan (Arvas 2016, 38).

Kolmas Rabinowitzin erittelemä yleisö on kerronnallinen tai kerronnan yleisö (*narrative audience*), jota voisi kutsua kyvyksi luottaa tarinan uskottavuuteen: kyseessä on hypoteettinen lukijarooli, jollaiseksi tekijä toivoo todellisen lukijan muuttuvan lukemisen aikana (Rabinowitz 1987, 93–96). Päinvastainen esimerkki olisi epäluotettava kerronta.

Neljäs erotettava yleisö, kertojan yleisö (*narratee*), vastaisi ”sinä”-muodossa viestin vastaanottavaa osapuolta (Chatman 1978, 253). Salapoliisiromaanien pitkään perinteeseen kuuluu, että etsivän avustajana toimiva henkilö tarjoaa jonkinlaisen konkreettisen viitekehysten tarinalle fyysisenä muotona: teos kuuluu kirjoittajan muistelmiin, tunnustukseen tai leipätyöhön. Tästä klassisin esimerkki lienee tohtori Watsonin toteuttama rooli Sherlock Holmesin elämäkerturina. Viitekehys tarjoaa tarinalle myös matkakertomusmaisessa otteessaan realistisen terän kuten esimerkiksi *found-footage*-tyylilajia mukailevissa elokuvissa. Kirjailija häivytetään näillä tyylikeinoilla taka-alalle, vaikka halutessaan lukija kyllä löytää tekijän nimen kirjan kannesta.

Toisin kuin esimerkiksi tohtori Watsonin näkökulmasta kirjoitetuissa Sherlock Holmesin seikkailuja käsittelevissä lehtiteksteissä, Hastingsin kertomuksella ei ole samanlaista selkeää yleisöä. Sisäislukija — tekstistä abstrahoitava hypoteettinen lukijahahmo, jolle sisäistekijän oletetaan osoittavan kertomuksensa — on Watsonin kirjoituksissa 1800-luvun lontoolainen, jolle Holmes ja hänen avustajansa ovat todellisia ihmisiä.

A Study in Scarlet –kertomuksessa (1887) Watson vaatii heidän ensimmäisen yhteisen juttunsa päätteeksi saada kertoa Holmesin kyvyistä suurelle yleisölle:

“It is wonderful!” I cried. “Your merits should be publicly recognized. You should publish an account of the case. If you won’t, I will for you.” (Doyle 2007, 160)

Hastings aloittaa *TMAAS*:in selittämällä kirjoituksensa tarkoituksensa seuraavasti:

The intense interest aroused in the public by what was known at the time as “The Styles Case” has now somewhat subsided. Nevertheless, in view of the world-wide notoriety which attended it, I have been asked, both by my friend Poirot and the family themselves, to write an account of the whole story. This, we trust, will effectually silence the sensational rumours which still persist. (TMAAS, 1)

Hastingsin kertomus ei ole osoitettu tietylle nimetylle henkilölle tai ryhmälle, mutta hänen motiivinsa kertomuksen kertomiselle tehdään selväksi. Hän haluaa tehdä julkisen lausunnon, jossa perienglantilaista kyläyhteisöä järjestyttänyt rikos tuodaan päivänvaloon ilman huhumyllyä. Kertojana Hastings on epäluotettavan kertojan vastakohta (*"[Y]ou are too trusting... You have too beautiful a nature..."* (Curtain, 238)), mikä sopii myös hänen rehtiin luonteeseensa. Hän ei säästä mehukkaita juonenkäänteitä loppuun tai pimitä tietoa lukijalta, jolle hän toimii tohtori Watsonin tapaan vertaisena.

On tärkeä huomata, ettei *Curtain* kuitenkaan ala *TMAAS*:in tapaan viittauksella yleisöön tai tekstiin konkreettisenä viestinä. Tämä tapahtuu teoksen lopussa, Hastingsin liitettyä Poirot'n tunnustuskirjeen käsikirjoituksensa oheen. Kirjeen *narratee* vaihtuu lukijakunnan sijaan Hastingsiin, jota Poirot puhuttelee nimellä sekä — kuten tavallista — sydämellisesti *mon cher ami*'ksi (Curtain, 213).

3.3 Salapoliisiromaanin kertoja

Narratiivin eli kertomuksen oleellisimpana elementtinä voidaan pitää kertojaa. Tekstillä on aina näkökulma. Salapoliisiromaanissa perinteistä on, että kertojana toimii joko itse etsivä tai hänen tutkimuksensa apulainen.

Salapoliisiromaanissa lukijan tulisi luottaa siihen, ettei kertoja salaa ajatuksiaan häneltä eikä tahallisesti johda lukijaa harhaan. Tästä syystä käänne, jossa kertoja itse paljastuu rikoksen tekijäksi, usein jakaa mielipiteitä salapoliisiromaanin loppuratkaisuna. *Curtain* ei ollut suinkaan Christien ensimmäinen romaani, joka tässä suhteessa herätti ihmetystä ja jopa paheksuntaa genren sääntöihin tottuneessa lukijakunnassa. *The Murder of Roger Ackroyd* ilmestyi yli kymmenen vuotta ennen Poirot'n viimeisen tapauksen kirjoitushetkeä, mutta siinä esitetty käänne menee jopa vielä pidemmälle huijatakseen lukijaansa. Kyseinen teos paljastaa tapausta Poirot'n kanssa tutkineen kertojahahmon, tohtori Sheppardin, murhan syylliseksi. Charles Osborne kirjoittaa, että Christie itsekin myönsi omaelämäkerrassaan monien tunteneen itsensä huijatuiksi loppuratkaisun johdosta, vaikka hän huomauttikin kylväneensä ratkaisun siemenet tarkkaavaisen lukijan löydettäväksi (Osborne 1982, 34).

Sekä *TMAAS*:issa että *Curtain*:issa kertojana esiintyy Poirot'n ystävä kapteeni Hastings. Kaikista Poirot'n tapauksista hänen näkökulmastaan kerrottuja ovat kaksikymmentäkuusi kertomusta ja kahdeksan romaania (Hart 1990, 127).

Kertojahahmona Hastingsin johdonmukaisin piirre on hänen rehti luonteensa, joskus jopa

liiallisuuksiin saakka. Tämä tekee hänestä luotettavan kertojan, mutta kehnon rikostutkijan. Poirot moittii Hastingsia tämän kieltäytyessä kurkkimasta avaimenrei'istä tutkimuksen aikana, mutta samalla arvostaa tätä luonteenpiirettä sen tuomista hidasteista huolimatta: ”*You, my good, my honest, my oh so honourable Hastings — so kindly, so conscientious — so innocent*” (Curtain, 229). Hastings odottaa myös muiden noudattavan samanlaista soveliaisuutta eikä edes elämänpituinen kokemus yksityisetsivän apurina ole saanut häntä luopumaan kunnollisesta ihmiskäsityksestään.

Arvaksen mukaan salapoliisin apulaisen, jonka malli juontaa C. Auguste Dupinin kumppanin sekä tohtori Watsonin kaltaisista arkkityypeistä, tärkeimpiin tehtäviin kuuluu kolme asiaa: hän toimii kontrastina salapoliisin ylivoimaiselle asiantuntijuudelle, hän toimii tarinoiden kirjurina sekä ”henkilöi ajan sosiaalisia ja ideologisia normeja” (Arvas 2016, 25).

Anne Hart korostaa Poirot'n hahmon elämään sekä työhön keskittyvässä hakuteoksessaan *Agatha Christie's Poirot: Life and Times of Hercule Poirot* (1990) salapoliisin apulaisen tärkeää, joskin epäkiitollista asemaa:

It says much about Hastings' honesty that, as Poirot's chronicler, he recorded so many belittling remarks about himself. Indeed, the debt we owe him as scribe has been sadly overlooked. It can't always have been easy, in the years he shared rooms with Poirot, to be ever an unpaid companion and factorum, forever on call to read the newspapers aloud, run for taxis, and work out railway timetables. (Hart 1990, 132)

Itsemurhaviestissään Poirot viittaa heidän viimeisen yhteisen tutkimuksensa aikana esiintyneeseen etäisyyteen etsivän sekä hänen avustajansa kommunikaatiossa (“*You complained, cher ami, that I was 'unfair'*” (Curtain, 214)). Kirjoittaja-lukija -pelin luonne tuodaan myös esille (“*I am playing fair with you — I am playing the game*” (Curtain, 236)).

Kertojan rooli lukijan sijaisena ei näy missään kohtaan *Curtainia* yhtä ilmiselvänä kuin kyseisen jälkikirjoituksen aikana. Poirot käyttää viimeisen puheenvuoronsa selittääkseen miksi hänen oli evättävä tietonsa niin pitkään — aivan kuten kirjailijan on piilotettava lukijalta arvoituksensa lopullinen ratkaisu mahdollistaakseen teoksensa tarkoituksenmukaisen kertomisen.

Kertojan tehtävänä ei ole pelkästään välittää tapahtumat sivuille silmillään ja korvillaan, vaan hän myös siivilöi omalla taustallaan sekä persoonallaan kertomuksen ainekset. Kertomuksissaan kapteeni Hastings kertoo hyvin vähän omasta henkilökohtaisesta elämäns-

tään ja käytännössä ei mitään varhaisista vaiheistaan (Hart 1990, 127). Kertojana hän on kuitenkin välitön ja narratiivi ilmentää hänen perusluonnettaan vahvasti.

Curtain on täten tunnelmaltaan surumielinen ja nostalginen kirja, sillä päättyneen ystävyden lisäksi sen kertoja muistelee salapoliisiromaanin kadonnutta “kulta-aikaa”. Charles Osborne kiteyttää Christien tuotantoon keskittyvässä elämänkerrassa *The Life and Crimes of Agatha Christie* (1982) *Curtainin* kertojan mielenmaiseman seuraavasti:

Curtain is a sad, muted and nostalgic book. Sad, in that Poirot dies, and apparently without brought the murderer to justice; muted, in that the inhabitants of Styles, no longer a country house but a private hotel or guesthouse, not unlike the one in *The Mousetrap*, are, with one or two exceptions, people who are old or disappointed or embittered; nostalgic, in that Hastings is continually aware of the wheel having come full circle, of Poirot and himself ending their long and productive collaboration in the house in which they had begun it. (Osborne 1982, 236)

Osborne huomauttaa myös, että Styles Courtin edustama maailma oli jo nostalginen Christien kirjoittaessa ensimmäistä romaaniaan vuonna 1916: suuren kartanon tilukset, palveluskunta ja sodan koettelema maalaiskylä piirtyvät muistona menneestä ajasta, jonka sosiaalinen maailma oli jo hiipumassa julkaisuhetkellään 1920-luvulla (Osborne 1982, 17). Tämä tekee salapoliisiromaanin maailmasta entistäkin epätodellisemman, muiston muistossa.

3.4 Kenen näkökulmaa salapoliisiromaani edustaa

Salapoliisiromaanissa vallitsevan kirjoittaja-lukija -pelin johdosta kirjallisuudenlajin oletetulle lukijalle asetetaan erityisiä odotuksia. Kirjallisuudentutkimuksessa teoksen tekijäyleisö-suhdetta on mahdollista käsitellä aktuaalisen tekijän sekä lukijan lisäksi myös *sisäistekijällä* että *sisäislukijalla*.

Sisäistekijä (“*implied author*”) on Wayne C. Boothin teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1961) käyttöön ottama käsite. Kyseessä on tekstistä esille nostettavissa oleva hypoteettinen tekijähahmo. Boothin mukaan tekijä luo itsestään implisiittisen version itsestään eikä täten tekstin ole koskaan mahdollista olla täysin neutraalia. Tekijä kyllästää työnsä tietyillä arvoilla ja lukija luo itse kuvan kirjoittajasta noiden arvojen perusteella. (Booth 1983, 67)

Kokonaisuus on kuitenkin tärkeä kertomuksen kannalta. Boothin mukaan kirjailijoiden

tulisi pitää tätä ääntä jopa kertojaa suuremmassa arvossa: “*In short, the writer should worry less about whether his narrators are realistic than about whether the image he creates of himself, his implied author, is one that his most intelligent and perceptive readers can admire*” (Booth 1983, 395).

Tämä näkemys soveltuu henkilöhahmojen — sekä kirjailijan että lukijan — väliselle älyjen mittelölle omistetun salapoliisiromaanin kohdalle erityisen hyvin. Pyrhönen huomauttaa-kin osuvasti Christien olevan itse ovelin henkilö tarinoissaan:

The canniest person in [*TMAAS*] is neither the criminal... [nor] Hercule Poirot either: it is Agatha Christie herself. She moves in a world she knows so well she can pretend not to be part of it, counting on the reader’s prejudice that associates [the reader] with her characters, while she herself avoids contamination. (Pyrhönen 1999, 172)

Sisäistekijää ei tule kuitenkaan sekoittaa kertojaan. Lukijan muodostama käsitys *Hercule Poirot* –romaanien sisäistekijästä ei ole sen lähempänä kapteeni Hastingsia, Agatha Christietä kuin Agatha Milleriäkään, vaan kyseessä on täysin erillinen tuotettu fiktiivinen ääni.

Sisäistekijän läsnäolo antaa kirjoittajalle eräänlaisen naamion itsensä sekä todellisen persoonansa väliin. Kirjoittajan on esimerkiksi mahdollista sisällyttää tekstiinsä arvoja, joita ei välttämättä itse allekirjoita, jos se täydentää teoksen kokonaisuutta (Hunt 2000, 162). Kirjoittaja-lukija -pelin hengessä on syytä muistaa myös, että jopa tekstissä esiintyvät keskeiset hahmot kuten etsivä eivät välttämättä edustava tekijänsä moraalista maailmankuvaa — kyseessä voi olla vain yksi harhautus lisää tekijän ja lukijan välisessä pelissä (Pyrhönen 1999, 164).

Pyrhönen kirjoittaa “kaksoisroolin” (“*doubling*”) merkityksestä eri näkökulmista: erityisesti salapoliisiromaanissa kirjailijan on omaksuttava sekä rikollisen että etsivän näkökulma tarinasta:

The special nature of the detective fiction is that writing it involves doubling, requiring authors, as it were, to split into two: they are like criminals in concocting the crime problem, whereas they are like detectives in unravelling these mysteries of their own making. (Pyrhönen 1999, 33)

Salapoliisiromaanin tekijä jakaantuu täten kahdeksi muodostaessaan tarinan punaisen

langan: hän edustaa sekä rikoksen että tutkinnan tarinaa. Boothin mukaan tekijällä on teoksessa useita ääniä (Booth 1983, 16).

Sisäistekijä vastaa kysymykseen taiteellisen teoksen sisällön sekä tekijän suhteesta. Rikosromaani sisältää lähtökohtaisesti aiheita, joihin harvaa törmää arjessaan. Erityisesti Christien kaltaiset profiloituneet rikoskirjailijat voivat kohdata siis ammatinvalintansa puolesta ihmettelyä, sillä rikoskirjallisuuden valtavirtaistumisesta huolimatta tarinoiden lukeminen sekä kirjoittaminen tuskin ovat omistautumisensa puolesta verrattavissa keskenään. Kirjoittaminen vaatii taustatutkimusta sekä yksinkertaisesti suurempaa ajallista sitoutumista kyseisiin aiheisiin. On eri asia vieraila rikoksen maailmassa lukijana kuin suunnitella lukemattomia toinen toistaan mielikuvituksellisempia murhia pikkutarkkoine yksityiskohtineen. Sisäistekijä antaa mahdollisuuden tarkastella esimerkiksi moraalisia kysymyksiä sitomatta tekijäänsä kiinni henkilökohtaisella tasolla kunkin hahmonsä valintoihin: kirjailijan ei tarvitse hyväksyä murhaajan motiivia, ainoastaan *ymmärtää* se.

Rikoskirjallisuuden lukeminen vain ja ainoastaan reaali maailman raameissa — nimellisesti siis kauhistellen ja tuomiten — ei välttämättä tarjoa samankaltaista lukunautintoa kuin kertomuksen pelillisten elementtien omaksuminen murhan viihteellistämisenkin varjolla. Salapoliisiromaanissa murha voi olla kutkuttava arvoitus, vaikka tosielämässä suhtautuisimme siihen järkyttävänä tragediana. Konflikti on draaman viehätyksen ydin. Sekä tekijä että etsivä hyötyvät rikollisen mielen ymmärtämisestä. Lukijallekin tarjotaan turvallinen mahdollisuus ottaa osaa rikoksen kaikkien näkökulmien pohdintaan. Esimerkiksi tosielämän rikoksista ammentavan *true-crime*n kasvava suosio (Järviö 2018) lukijoiden, katsojien ja kuuntelijoiden keskuudessa on hälventänyt tätä rajaa entisestään

Tekijän ääni ainoana läsnäolevana henkilöitymänä teoksessa on asetettu kyseenalaiseksi sisäislukijan (*“implied reader”*) käsitteen myötä. Celia Hunt kiteyttää teoksessaan *Therapeutic Dimensions of Autobiography in Creative Writing* (2000) ilmiön muutoksen seuraavasti: *“As many literary theorists have pointed out, a narrative is always addressed to someone, although there is disagreement as to the number or identity of ‘persons’ or ‘agents’ being addressed”* (Hunt 2000, 165).

Täten lukijalla on myös oma fiktiivinen, ainoastaan tekstin pohjalta hahmotettava vastineensa. Sisäislukija ei edusta oikeaa lukijaa, vaan on hahmoteltavissa ainoastaan tekstin pohjalta. (Chatman 1978, 149-150)

Sekä sisäistekijä että sisäislukija ovat fiktiivisiä ja implisiittisiä malleja, joista ensin mainitun oletetaan osoittavan jälkimmäiselle kertomuksensa. Molemmat ovat hahmoteltavissa ainoastaan tekstin pohjalta. Lukuisia narratiivisia käsitteleviä teoksia julkaissut kirjallisuus-

ja elokuvakriitikko Seymour Chatman (1928-2015) kirjoittaa teoksessaan *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978), että sisäislukija on aina läsnä tarinassa (Chatman 1978, 150).

Jokaisella tekstillä on tekijänsä lisäksi yleisönsä. On hyvä erottaa toisistaan tässäkin yhteydessä sisäislukijasta erillinen ja monin puolin ensisijainen *todellinen lukija* sekä lisäksi *teoksen sisäinen yleisö*.

Nimensä mukaisesti todellinen lukija (*"real reader"*, *"actual reader"*) edustaa fyysistä henkilöä tai lukevaa yleisöä, joka ottaa tekstin viestin vastaan. Hänen luentaansa vaikuttavat kaikki hänen tekstinulkoiset kokemuksensa ja tietomääränsä. Sekä Christien romaanien kokenut lukija että ensimmäistä kertaa elämässään salapoliisiromaanin tarttuva sisäistävät kumpikin teoksen maailman mallit omalla tavallaan.

Teoksen sisäinen yleisö on fiktiivinen vastaanottaja, jolle kertoja suuntaa viestinsä (Chatman 1978, 28). Kapteeni Hastings toimii Hercule Poirot'n ensimmäisen sekä viimeisen kertomuksen kertojana ja hänen kuvauksensa tapahtumista noudattavat salapoliisiromaanille ominaista matkakirjoitusmaista selontekoa suurelle yleisölle tarkoitettuna mittakaavassa. Tunnettu esimerkki tästä viitekehuksesta on tohtori Watsonin kirjoitukset Sherlock Holmesin "elämäkerturina". Arthur Conan Doyle'n ensimmäinen *Sherlock Holmes* -romaanin *A Study in Scarlet* (1887) alkaakin tätä illuusiota vahvistavalla saatetekstillä: *"Being a reprint from the reminiscences of John H. Watson MD, late of the Army Medical Department"*.

Kapteeni Hastingsin yleisö koostuu Poirot'n uraa seuranneesta aikalaisesta lukijakunnasta kertomuksen maailman sisällä. Myös muissa tarinoissa henkilöhahmot viittaavat lukeneensa Hastingsin kertomuksia (*"narratives"*) (Hart 1990, 132). Hastings kertoo motiivinsa kertomuksen kirjoittamiselle *TMAAS*:in alussa liittyvän haluun julkaista todennukainen selonteko huhuja herättäneestä tapahtumasta.

Poirot on täten itse antanut uhrin perheen lisäksi siunauksensa Hastingsin kirjoitukselle sekä julkaisulle. Voimme olettaa Hastingsin tekstin olevan suunnattu joko tapauksesta kiinnostuneelle suurelle yleisölle tai vähintäänkin tekstin pohjalta kirjoittavalle välikädelle kuten esimerkiksi lehdistölle. *Curtainin* kohdalla Hastingsin osuutta romaanin maailman-sisäisessä julkaisulähteessä ei tuoda samoin ilmi. Hän kuitenkin palaa tähän samaiseen viitekehukseen aivan romaanin lopussa viittaamalla Poirot'n jättämään fyysiseen käsikirjoitukseen, jonka Hastings välittää lukijakunnalleen oman tekstinsä liitteenä:

The following manuscript came into my possession four months after the death

of my friend Hercule Poirot. -- [T]hey handed me a sealed packet. I reproduce its contents here. (Curtain, 213)

Erittelen seuraavaksi romaanin kertoja- ja vastaanottajahierarkiaa pahuuden tulkinnan näkökulmasta edellä esiteltyjen käsitteiden pohjalta.

Hercule Poirot –romaanien todellinen tekijä on kirjailijanimellä Agatha Christie — syntymänimeltään Miller ja toisen avioliiton myötä Mallowan, entisestä avioliitosta peräisin oleva kirjailijanimi jäi elämäänsä taiteilijanimenä (Osborne 1982, 8) — tunnettu ammattikirjoittaja, jonka elämäntyö vaikutti kokonaisen kirjallisuudenlajin muodostumiseen. Häntä pidetään maailman menestyneimpänä kirjailijana. Christie syntyi ylempään keskiluokkaan ja työskenteli sairaalan apteekissa toisen maailmansodan aikana. Hän oli nainen. Hän oli britti. Christiella oli kaksi avioliittoa, joista ensimmäisestä hänen kirjailijanimensä oli perujaan. Erityisinä kiinnostuksenkohteinaan hän piti myrkkyjä sekä sensaatiomaisia rikosuutisia, joita hän seurasi ahkerasti (Harkup 2016, 16).

Elinaikanaan Christie ehti kokea kaksi maailmansotaa ja suurimman osan hänen elämästään kuolemanrangaistus kuului osaksi aikalaista oikeuskäytäntöä. Christien romaaneissa murhaajalle langetettavan kuolemantuomion paradoksia ei käsitellä ihmisoikeuskysymyksenä, vaan kyseessä on lainvoimainen menettelytapa. Tutkimuksen tarina päättyy tavallisesti ennen oikeudenkäyntiä eikä asiaa ei tuoda korostetusti esille, mutta tekstistä narratiivi on luettavissa: pahuus ei ansaitse elää (Arvas 2016, 27). Toisaalta, salapoliisiromaanin tekijän on jakauduttava kahdeksi teosta kirjoittaessaan ja ymmärrettävä myös murhaajan näkökulma tarinasta.

Hercule Poirot –romaanien oletettu tekijä voidaan mieltää yhtäläiseksi teoksen sisäistekijän kanssa. Kirjailijan ääni ja kerronnan ote ovat vahvasti yhteyksissä hänen niin kutsuttuun kirjailijapersoonansa. Christien elämästä ja työskentelytavoista tiedetään hyvin paljon ja määritelmien pohjalta on mahdollista johtaa lukuisia oletuksia Christiestä henkilönä sekä rikoskirjallisuuden kirjoittajana. Nykyisessä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksessa toki on korostettu lukijan aktiivista osallistamista tekstin merkityksien tuottamiseen kirjailijan oletetun tarkoituksiperän painottamisen sijaan. Tämä sopii myös kirjoittaja-lukija -pelin henkeen. Sisäistekijä häivyttää pahuuden narratiivin käsittelyssä varsinaisen tekijän taka-alalle ja antaa mahdollisuuden käsitellä rikokseen liittyviä kysymyksiä tekijänsä suuremmassa mittakaavassa.

TMAAS:in ja *Curtainin* kertoja, kapteeni Hastings, on verrattain klassinen esimerkki salapoliisiromaanin kertojaäänestä. Persoonaltaan hän on eräänlainen ”jokamies”, jonka nahkoihin lukijan on helppo asettua. Lainkuuliaisena, lojaalina ja rehellisenä pidetty

Hastings antaa tapahtumista — oman tietonsa mukaan — todenmukaisen kuvauksen, mutta hänen käsityksensä on hänen oman moraalinsa suodattamaa. Tuomittavaa ei ole hänestä ainoastaan itse rikos vaan myös aktiivinen peittely sekä siihen liittyvä petollisuus. Salapoliisiromaanin ensimmäinen, piilotettu tarina asetetaan täten kertojaäänänen taholta paheelliseksi kirjaimellisesti jo rakenteestaan lähtien ja jännite ensimmäisen sekä toisen tarinan välillä muodostuu ilman suoraa kontaktiakin.

Teoksen sisäistä yleisöä tulee katsoa kertojan viitekehyksestä: Watsonilla oli lehtensä tilaajat, Hastingsilla Poirot'n tapaukset tuntevan lukijakuntansa odotukset. Kummassakin tapauksessa kertojan hahmo esittää verrattain neutraalin näkökulman ja on syytä olettaa, että tekstin hypoteettinen lukija muistuttaa ainakin jossain suhteessa sen tekijää. Todennäköisiä yhteisiä tekijöitä ovat muun muassa kansallisuus sekä yleinen kiinnostus rikosmaailmaan. Yhtäläisyydet kertojaan jatkuvat oletettavasti myös suhteessa moraaliin ja käsitykseen laista, sillä salapoliisiromaanin maailmankuva ei pyri haastamaan *status quota*.

Oletettu lukija on hyvä muistutus siitä, että narratiivi on aina viesti jollekulle eikä kirjoittaja suinkaan ole yksin tekstissään (Hunt 2000, 165). Ihmiset harvoin käyttäytyvät samoin yksityisesti kuin muiden ihmisten seurassa. Osaltaan yhteiskunnassa vallitsevat normit ovat seurausta siitä tosiasiaista, että tiivis yhdessäolo tarkoittaa jatkuvaa katseen kohteena olemista ja ihmisistä tulee toinen toistensa tahattomia valvojia. Tämä pitää paikkansa myös oletetun tekijän sekä yleisön suhteessa — ainakin rikoksen tutkinnan kertomuksen osalta. Piilotetulla rikoksen tarinalla ei ole omaa kertojaääntään eikä yleisöään, ainoastaan rekonstruktiota rakentavia etsiviä sekä johtolankoihin piilotettujen salaviestien tutkijoita.

Salapoliisiromaanin todellinen lukija, kirjoittaja-lukija -pelin toinen osapuoli, tuo lukukokemuksensa oman henkilökohtaisen taustansa sekä eettiset näkemyksensä. Lukijan tehtävä ei ole pelkästään sisäistää lukemaansa, vaan hän tulkitsee myös tekstin tarkoitettua merkityksen. Hän kyseenalaistaa, epäilee ja täydentää jatkumoa tarvittaessa. Salapoliisiromaanin lukija tuo mukaan lisäksi tietämyksensä kirjoittaja-lukija -pelin luonteesta.

Todellisen lukijan erityispiirteenä on luontainen kyky erotella erilaisia kertoja- ja vastaanottajakerrostumia: kysymys ei ole kirjallisuudentutkimuksen akateemisesta metodista, vaan lukukokemuksen kartuttamasta kokemuksesta. Tästä syystä myös kysymys moraalista etäännytetään tarpeeksi kauas, kunnes lukijan on mahdollista kokea sen tarkastelu mukavuusalueellaan. Loppujen lopuksi kirjailijalla on kuitenkin rajallinen valta siihen, samaistuuko lukija hänen maailmansa esittämään moraaliin: “*Whether the flesh-and-blood reader concurs with the author's suggestion of the proper combination of good and*

evil within the human being's inner landscape is something that lies outside the author's jurisdiction" (Pyrhönen 1999, 227).

4 Pahuus ja oikeus — käsitteiden toisella puolen

Olen käsitteistänyt salapoliisiromaanin rikostutkinnan tarinan lain narratiiviksi ja rikoksen tarinan moraalin narratiiviksi. Tässä luvussa aion avata jaottelua tarkastelemalla lain ja moraalin aatehistoriaa sekä olennaisia eroavaisuuksia.

Rikoskirjallisuus käsittelee järjestään ihmisluonnon pimeää puolta. Salapoliisiromaanin maailmassa lain ja moraalin narratiivi mukailee rikoksen sekä sen tutkinnan suhdetta siten, että toinen on piilotettu ja toinen näkyvä: kyse on julkisesta ja yksityisestä minästä. “Lainkuuliaisuus” romaanin henkilöhahmon kohdalla on yleensä helposti pääteltävissä hänen teoistaan – pahat ajatukset eivät itsessään ole rikos –, mutta hahmon moraalin tarkastelua varten meidän on perehdyttävä hänen motivaatiotaan ajaviin *arvoihinsa* sekä *velvollisuuksiinsa*.

Salapoliisiromaanin miljöönä toimii englantilainen maaseutu ja murhamysteerin ympärille piirtyvä yleisö on tavanomaisesti tiivis ja suljettu, kaikkien ollessa usein hyvin perillä toinen toistensa asioista. Tilaa salaisuuksille kuitenkin on, sillä tutkimus paljastaa aina piilotettuja skandaaleja, rikkeitä ja joskus murhaan liittymätöntä samanaikaista rikollista toimintaa. (Arvas 2016, 41-42)

4.1 Paras tarina voittakoon — laki ja moraalikertomuksena

Yhteiskunnan moraalin yleispätevyys ja velvoittavuus ovat seurausta sen historiallisesta perustasta, mutta myös historia ja vallitseva yhteiskuntamuoto vuorostaan määrittävät moraalin sisältöä (Airaksinen 1993, 44). Moraalilla ja yhteiskunnalla on monimutkainen suhde, jossa toinen vaikuttaa toiseen. Historiaa käsitteellistetään arvojen avulla (Airaksinen 1993, 43) ja etiikka puolestaan läpäisee historian, joka ei ole pelkästään objektiivisten faktojen lista vaan lukemattomien vallalle nousseiden yhteiskunnallisten muutosten summa. Yleinen sanonta kuuluukin, että historia on voittajien kirjoittama.

Lait ovat ihmiskunnan historiassa muodostuneet yleistä järjestystä ylläpitäviksi sekä ihmisten oikeudet takaaviksi yhteiskuntasopimuksiksi. Länsimaalaisessa oikeusjärjestelmässä viranomaisvoimin ylläpidetty koneisto toteuttaa demokraattisesti valitun edustajiston laatimaa laintulkintaa ja jakaa rangaistuksia niille, jotka poikkeavat yhteisistä säännöistä.

Lain ja moraalin arvot voivat yhdetä, mutta ne eivät välttämättä ole identtiset: oikeus-

laitoksen etuihin ei kuulu armahtaa tai sääliä ketään (Airaksinen 1993, 237), vaikka myötätunto onkin yksilötasolla arvostettu piirre. Lain tulee sen sijaan olla yhdenmukainen kaikille. Lakien muodostumisolosuhteet heijastelevat vahvasti kunkin yhteiskunnan moraalista kudosta, mutta ne eivät ole sovittavissa yksi yhteen.

Lakeja voidaan myös päivittää ja tietyt nimikkeet ovat poistuneet yhteiskunnan muutoksen myötä kokonaan rikoslaista. Rangaistuksetkin ovat muuttaneet muotoaan: tämän tutkielman kannalta huomionarvoisinta on kuolemanrangaistuksen lakkauttaminen Isossa-Britanniassa.

Salapoliisiromaanin rikos, murha, on epäilemättä yleismaailmallisin rikosnimike kussakin tuomioistuimessa ajasta tai paikasta riippumatta. Ihmiskunnalla on pitkä historia tästä nimenomaisesta rikoksesta — sekä sen tekijän selvittämisestä.

Termejä “etiikka” (kreikan *ethos*, tapa, tapoja koskeva) ja “moraali” (latinan *mos*, *mores*, mieli, tapa) käytetään arkikielessä joskus toistensa synonyymeina (Kirjavainen 1969, 1). Filosofisessa keskustelussa näiden kahden käsitteen välillä on kuitenkin selkeä jako. Moraalin voi väljässä mielessä katsoa sisältävän kysymykset hyvästä, pahasta ja velvollisuuksista. Velvollisuudet sitovat yksilön itseään suurempaan kokonaisuuteen tiettyinä odotuksina sekä käytösmalleina. Tieteellinen etiikka pyrkii analyttisin keinoin tutkimaan eettisten ilmiöiden tosiasiallista esiintymistä maailmassa (Kirjavainen 1969, 1). Modernia etiikkaa eli moraalifilosofiaa pidetään erityisen nopeasti uusiutuvana sekä sovellettavana filosofian tutkimuksen haarana (Airaksinen 1993, 9).

Keskenään käyttämisen lisäksi “moraalisen” ja “eettisen” käsitteet niputetaan usein myös yhteen “hyvän” tai “oikean” kanssa: niitä pidetään joskus myös vastailmaisuuksina “epämoraaliselle” tai “epäeettiselle” (Kirjavainen 1969, 7), vaikka retorisesti termit ovat monitulkintaisia. Airaksinen on todennut olevan harmillista, että “eettinen ongelma” nähdään aina synonyymina tilanteelle, jossa on toimittu väärin (Airaksinen 1993, 17), vaikka kyse on neutraalista ilmauksesta.

Tarmo Kunnas määrittelee teoksessaan *Paha: Mitä kirjallisuus ja taide paljastavat pahan olemuksesta* (2008) inhimillisen hyvyyden puutteen kahteen luokkaan: “immoraalisuus” tarkoittaa suurta moraalittomuutta ja “amoraalisuus” viattomuutta sekä tietämättömyyttä moraalien olemuksesta tai olemassaolosta.

“Immoralisti” harjoittaa paha tietoisesti. Immoralismin on mahdollista olla “satanistista ja sellaisenaan uskonnon veroista saatanan palvontaa, mutta myös näennäistä, retorista ja verbaalista ja vain väline johonkin rakentavampaan”. (Kunnas 2008, 6)

Moraalifilosofian haara tarjoaa välineitä kriittiseen ajatteluun ja sen kysymykset kuuluvat myös retoriikan alaan. Eettisten ongelmien pohdinta on perimmiltään argumentatiivista suostuttelua, jolla pyritään vaikuttamaan toisen henkilön mielipiteeseen. Eettisten kysymysten pohdinta kuvitteellisten tilanteiden avulla kuuluu oleellisesti tutkimusalueeseen. Airaksinen toteaa kirjassaan *Moraalifilosofia* (1993) itse filosofian tutkijana korostavansa fiktion merkitystä maailman vaihtoehtoisten todellisuuksien hahmottamiseksi (Airaksinen 1993, 25).

Historiaa voidaan tarkastella yleisen mielipiteen puolelleen voittaneiden arvonäkemyksen triumfina ja sen tulkinnalla on aina näkökulmansa. Oikeusjärjestelmän historiallinen tausta itse itseään rakentavana ja uudistavana instituutiona voidaan täten nähdä osana tätä jatkumoa: lait ovat osa ihmiskunnan kehityksen tarinaa.

Moraalin luonne sekä yleisenä ilmiönä että yksilökohtaisena piirteenä mahdollistaa arvojen tarkastelun kahdessa mittakaavassa: joko suurina, lain ylittävinä kokonaisuuksina tai universumin pienimpinä rakennuskappaleina, joista kukin muodostaa oman tulkintansa. Jälkimmäinen käsitteistys tarjoaa enemmän liikkumavaraa ja tukee moraalialueita henkilökohtaisena valintana. Kysymys palaa takaisin etiikan retoriseen perustaan. Arvovalinnat eivät ole identtisiä, jonka vuoksi yleisistä säännöistä poikkeaminen — esimerkiksi rikos — on ylipäättään mahdollista. Murhaa suunnitteleva rikollinen kertoo itselleen tarinan, jossa henkilökohtaista arvoristiriitaa ei ole: uhrini on *paha*, joten kuinka hänen tappamisensa voisi olla?

Hahmomotivaatio koostuu toki useista aineksista, mutta lopputulos on sama: Christien kaikilla hahmoilla on perinnöllinen kyky murhata — palaan tähän tarkemmin alaluvussa 4.4 —, mutta vain harvoilla siihen riittävä tahto eli sopiva sisäinen tarina. Se, joka näkee lain ja muut ihmiset välinearvona omien tavoitteidensa saavuttamiselle, antautuu vaistolleen ja uskoo maailmankuvaansa varten luomansa tarinan. Airaksinen on kiteyttänyt osuvasti moraalin perusolemuksen suostuttelevaisuuden: “*Voisi jopa sanoa, että paras tarina voittakoon.*” (Airaksinen 1993, 11)

4.2 Pahuuden pyrkimys ja motiivi salapoliisiromaanissa

Whodunit-romaanien ja erityisesti Christien teosten ihmiskuva vaikuttaa pintapuolisesti melko kyyniseltä: lähtökohtaisesti jokaista hahmoa on syytä epäillä murhaajaksi eikä suinkaan syyttää. Viattomuuden ja syyllisyyden raja esitetään hyvin häilyvänä jopa varsinaiseen rikokseen osallistumattomien keskuudessa, sillä usein tutkimukset paljastavat piilotettuja motiiveja, skandaaleja ja muita rikkeitä (Arvas 2016, 34). Salapoliisiromaanin

eettistä lähestymistapaa värittävästä valtoimenaan vilistävät immoraaliset hahmomotivaatiot, joita vain etsivän tavoitteet rikollisen paljastamiseksi pitävät aloillaan (Pyrhönen 1999, 164). Yhteisö itsessään sisältää oman tuhonsa siemenet (Arvas 2016, 38).

Salapoliisiromaanin miljöö esittelee usein moraali-ilmastoltaan näennäisen homogeenisen joukon: hahmoja yhdistää joko kansallisuus, yhteiskuntaluokka, asuinpaikka ja joskus jopa perhetausta. Käsitys moraalisesta – pääpiirteineen – läpäisee salapoliisiromaanissa esimerkiksi erot asemassa, sukupuolella tai luokassa. Kaikki ovat tietoisia yhteisistä pelisäännöistä ja kärkkäitä kiinnittämään huomiota poikkeamiin, vaikka eivät itse noudattaisikaan niitä. Vahva yhteisymmärrys oikeasta ja väärästä ei tarkoita sääntöjen sokeaa seuraamista, vaan perehtyneisyyttä siihen mitä *pidetään* sopivana käyttäytymisenä. “[M]oraali on myös sosiaalista, jotain, johon kasvetaan ja jonka piiriin synnytyään. Mutta yhtä olennaisesti moraali voi tässä mielessä olla yksilön oma konstruktio” (Kirjavainen 1969, 7).

Hercule Poirot –tarinoissa rikoksen syyt voivat ottaa lennokkaan juonenkäänteen, jonka päättämiseen tarvitaan nerokkaan etsivän kykyä nähdä kokonaiskuva. Monimutkaisista ja epätodennäköisistä juonikuvioista johtuen usein on todettavissa, että romaanien rikolliset ovat hyvin motivoituneita aikeissaan. He peittävät jälkensä tavanomaista paremmin ja pystyvät esiintymään virkavallan edustajien kuulusteluissa murtumatta.

Kuitenkin lopulta syyllinen jää jonkin asian laiminlyönnin tai harkitsemattoman lauseen vuoksi kiinni. Christien kymmenet ja kymmenet murhaajat ovat saaneet kirjojen myötä joitain toistuvia piirteitä juonen monimutkaistuessa hahmojen syvyyden kustannuksella. Jokaisella syyllisellä on kuitenkin omintakeinen motiivinsa toteuttaa rikos: tavanomaisesti motiiviin liittyy joko raha, rakkaus tai kosto.

Salapoliisiromaanissa antagonisti tarjoaa teoillaan juonelle konfliktin, josta rikoksen tutkinta saa alkunsa. Fiktiossa kullakin hahmolla on oma henkilökohtainen vaikuttimensa, josta heidän tekonsa ja valintansa kumpuavat. Poirot pyrkii selvittämään rikollisen henkilöllisyyden saadakseen heidät oikeuden eteen ja Hastings haluaa auttaa ystäväänsä tämän tutkimuksessa. Rikoksen tutkijat ponnistelevat selvittääkseen murhan takana olevan syyn. Sanalla “motiivi” (latinan *motivus*, “liikuttaja”) on vahva juridinen konnotaatio ja sitä käytetäänkin myös todellisessa rikostutkimuksessa, sillä tuntemattoman tekijän tarkoitusperien selvittäminen on tärkein avain rikoksen ratkaisemiseen. Sekä rikollisella että romaanin fiktiivisellä henkilöahmolla on kullakin motiivi tekoihinsa.

Kolmiulotteisena hahmona fiktiossa pidetään tavallisesti sellaista henkilöä, jonka tavoitteet ovat perusteltuja, ymmärrettäviä ja jossain määrin samaistuttavia. Antagonisti on

tarpeidensa ja halujensa kanssa erityisasemassa, sillä hänen motiivinsa asettaa vahvan kontrastin muihin hahmoihin eikä tarjoa juurikaan samaistumis pintaa: hän haluaa tuhota ihmiselämän saavuttaakseen oman itsekkään tavoitteensa. Tällainen pyrkimys voisi määritelmällisesti kertoa hahmon pahuudesta.

Todellisessa maailmassa äärimmäisenä esimerkkinä ihmisen pahuudesta on käytetty holokaustia. Historiallisena, maailmaa muuttaneena tapahtumana kyseessä on moneen kertaan kirjallisuudessa sekä elokuvissa tosinnettu että historiankirjoihin piirtynyt osoitus ihmisluonnon kyvystä käsittämättömään pahaan otollisissa olosuhteissa.

Kansanmurhia ja holokaustia tutkinut James Waller kertoo kirjassaan *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing* (2002), että käytännössä jokaisessa olemassa olevassa kulttuurissa on ollut oma sanansa ”pahuudelle”. Yleismaailmallisuudestaan huolimatta ”pahuus” ei kuitenkaan ole esimerkiksi yhteiskuntatieteessä selkeästi määritelty eikä laajalti tutkittu käsite. (Waller 2002, 10-11)

Sana ”pahuus” (*evil*) mainitaan *TMAAS*:issa kerran, *Curtainissa* taas kuusi kertaa. Jälkimmäisen kohdalla kaksi maininnoista tapahtuu Poirot’n kirjeessä, jossa hän selittää viimeisen kerran tapahtumien kulun sekä myös motivaationsa Nortonin tappamiseen. Pahuuden luonteesta keskustellaan siten huomattavasti enemmän viimeisessä romaanissa kuin ensimmäisessä. *Curtainissa* aihe nousee esille illallispöydässä sekä satunnaisissa keskustelunaloituksissa muiden vierastalon asukkaiden kanssa. Aiheen esille tuomiseen kannustaa totta kai kuuluisan etsivän läsnäolo, mikä herättää muissa vieraisissa kiinnostusta. Styles Courtissa ei suuren yleisön tiedon mukaan nimittäin liiku murhaajaa, vaan tapahtunut verityö on pelkkä reliikki kartanon takavuosilta, historialliseen rakennukseen tarttunutta patinaa.

TMAAS:issa taas pahuuden läsnäolon tuntevat rikoksen tutkijoiden lisäksi myös muut ja epäluulo niittää satoaan kartanossa. Hastings kuvailee epäilyksen ilmapiiriä pahuuden ainoan maininnan yhteydessä:

For the first time I felt that, with Evelyn Howard, something indefinable had gone from the atmosphere. Her presence had spelt security. Now that security was removed—and the air seemed rife with suspicion. The sinister face of Dr. Bauerstein recurred to me unpleasantly. A vague suspicion of everyone and everything filled my mind. Just for a moment I had a premonition of approaching evil. (*TMAAS*, 17)

Wallerin mukaan sanan ”paha” käyttötavassakin on arkikielessä erilaisia painotuksia: sa-

na korvautuu helposti jollain toisella, lievemällä ilmauksella kuten “huono” tai “moraalisesti väärä”, tai silloin kun sitä käytetään, sitä pidetään joko suureellisena tai jollain tapaa ylikuonnollisena. Hänen mukaansa termi *evil* mielletään myös kuuluvaksi menneeseen maailmaan: “*For most of us, 'evil' is an antiquated concept. It is a relic heavy with archaic baggage (for example, the notion of sin.) In short, though we know it from fairy tales, children's books, comic books and horror films, and Sunday school class, 'evil' is a word modern folk do not often hear or use*” (Waller 2002, 11-12).

Suomen kielessä “paha” on synonyymina verrattavissa “huonoon” tai “epäkelpoon”. Ihminen voi olla paha siinä missä maitokin. Adjektiivina se ei välttämättä herätä Wallerin esittämiä vastaavanlaisia raamatullisia mielikuvia kuin englanninkielisessä vastineessaan. Substantiivimuodossa “pahuus” sopii mainitunlaisiin mittasuhteisiin paljon paremmin. Sana etäännyttää tekijän, muuttaen sen abstraktiksi käsitteeksi, johon epäinhimillinen ulottuvuus löytyy sisäänkirjoitettuna.

Christien tarinoiden rikolliset ovat kukin tietoisia toimiensa lainvastaisuudesta. Tästä todisteena on pyrkimys piilotella tekoaan ja täten vältellä rangaistusta. On tulkinna-vaaraista kuitenkin sanoa heidän toimivan tietoisesti niin sanottuina pahuuden airuina: rikollisten motiivit vaihtelevat keskenään suuresti, mutta osa heistä kokee olevansa jopa oikeutettuja tekoihinsa. He perustelevat omat pyrkimyksensä uhriensa vioilla ja puutteilla eivätkä välttämättä itse näe tekoaan niinkään pahana kuin välttämättömänä omien tavoitteidensa saavuttamisessa. Rikostoverilleen osoitetussa kirjeessään herra Inglethorp puhuu tappamastaan vaimostaan näin:

“Dearest Evelyn: You will be anxious at hearing nothing. It is all right – only it will be to-night instead of last night. You understand. There’s a good time coming once the old woman is dead and out of the way. No one can possibly bring home the crime to me. That idea of yours about the bromides was a stroke of genius! But we must be very circumspect. A false step– –” (TMAAS, 222)

Poikkeuksen sääntöön tekee jälleen Norton, joka näennäisesti ei itse tavoittele mitään — joskin hän omien sanojensa mukaan ei myöskään ole rikkonut lakia eikä suostu tuntemaan syyllisyyttä teoistaan. Näkeekö Norton itsensä immoralistina? Mahdollisesti, mutta ei kuitenkaan rikollisena.

Rikoksen tekijän asema yhteisössä ei ole pelkästään tuhoisa, vaikka tapahtunut rikos rikookin vallitsevan järjestyksen väkivaltaisella tavalla (Arvas 2016, 40). Christien romaaneissa uhri kuvataan usein jo olemassa olevien jännitteiden kiistakapulana ja täten hänen

äkillinen poismenonsa voi jopa ratkaista yhteisössä vallinneita jännitteitä. *TMAAS*:issa rouva Inglethorp on esimerkiksi pitänyt aikuisia lapsiaan taloudellisessa talutushihnassa sekä aiheuttanut paikallisissa pahennusta naimalla itseään huomattavasti nuoremman miehen. *Curtainissa* Norton eli X on mestari ajamaan ihmisiä toisiaan vastaan ja lietsomaan tulenarkoja tilanteita kriiseiksi.

4.3 Nortonin motiivi ja pahuuden puheenvuoro *Curtainin* elokuvansovituksessa

Agatha Christien tarinoista on tehty lukuisia adaptaatioita sekä valkokankaalle, televisioon että näyttämölle. Kunnianhimoisin näistä sovituksista on vuonna 2013 *Curtainiin* päättynyt *ITV*:n *Agatha Christie's Poirot* –televisiosarja. Maailmanlaajuisen yleisön kerännyttä sarjaa esitettiin yli kaksikymmentä vuotta seitsemänkymmenen elokuvan verran. Nimiroolia esittänyt sir David Suchet sai tunnustukseksi pitkästä urastaan aatelistarvon vuonna 2020 (O'Connor 2020).

Osa sarjan jaksoista seuraa sanatarkalleen lähdemateriaalia — kuten pilottijakso *The Mysterious Affair at Styles* (1989) — kun taas jotkin teokset ovat yhdistelmiä eri novelleista. Kysymys hyvän ja pahan etiikasta korostuu erityisesti viimeisissä jaksoissa, joissa ohjaajat tuovat belgialaissyntyisen etsivän roomalaiskatolisen taustan korostetusti esille. Kyseessä on pitkälti elokuvantekijöiden taiteellinen tulkinta, sillä romaaniversioissa kyseessä on ennemminkin maininta kuin tärkeä tarinallinen elementti kuten *Curtain*-jaksossa (2013). Viimeisen juonen yhteydessä pelkästä hahmopiirteestä kokonaiseksi teologiseksi väittelyksi kasvava uskonnollinen elementti tuntuu dramaturgisesti perustellulta, sillä kertomus käsittelee sarjan vaikeinta kysymystä — onko olemassa tilannetta, joka oikeuttaisi murhan?

Elokuva visuaalisena mediana tarjoaa tahollaan monenlaista maaperää erilaisille tulkinnoille. Eräs toinen elementti, jossa elokuvantekijät ovat ottaneet vapauksia, on Poirot'n ja Nortonin keskustelu murhaajan paljastuttua. Romaanihan ei pääty tyypilliseen salonkikoontumiseen vaan viimeinen luku koostuu kokonaisuudessaan Poirot itsemurhakirjeestä. Poirot hallitsee täysin omaa narratiiviaan, sillä kaikki asianomaiset – hän itse mukaan lukien – ovat jo kuolleet. Murhaajan paljastuminen esitetään romaanissa hyvin lyhyesti:

He did not deny it. No, mon ami, he sat back in his chair and smirked. Mais oui, there is no other word for it, he smirked. He asked me what I thought I was going to do about this amusing idea of mine. I told him that I proposed to execute him.

“Ah”, he said, “I see. The dagger or the cup of poison? “

We were about to have chocolate together at the time. He has a sweet tooth, M. Norton.

“The simplest”, I said, “would be the cup of poison.”

And I handed him the cup of chocolate I had just poured out. “In that case”, he said, “would you mind my drinking from your cup instead of mine?”(Curtain, 234)

Murhaaja ansaitsee älykkyytensä vuoksi ihailua (Arvas 2016, 40), mutta tekojensa rikollisuuden vuoksi hän voi saavuttaa sen vasta paljastuttuaan. Rikollisessa taistelevat ristiriitaiset halut nostaa sosiaalista asemaansa — syy, joka motivoi murhaan — sekä saada tunnustusta etsivän sekä poliisin nerokkaasta huiputtamisesta. Pyrhönen viittaa inhimilliseen haluun Christien romaanien perisyntinä ja tämä halusta irtautuminen, murhaajan *askesis*, erottaa Nortonin kollegoistaan:

The fiendishness of the *askesis* of his desire derives from his not needing others to acknowledge his manipulative skills. He never boasts of his exploits, not even when the detective finally confronts him (and then he simply smirks). (Pyrhönen 1999, 220)

Vuoden 2013 televisioelokuvassa Poirot ei pelkästään lue ääneen kirjettään vaan seuraa paljon laajempi keskustelu, jossa kuulemme huomattavasti enemmän antagonistin ajatuksia. Norton kysyy elokuvassa, romaanin tapaan, mitä Poirot aikoo tehdä tiedoillaan. Etsivä on onnistunut yhdistämään hänet majatalossa tapahtuneisiin murhayrityksiin sekä viiteen aiempaan kuolemantapaukseen, mutta Nortonin metodin vuoksi hänen osallisuuttaan on mahdotonta todistaa. Poirot ilmoittaa aikovansa teloittaa hänet, mihin Norton suhtautuu huvittuneesti. Esille nostetaan jälleen roomalaiskatolinen moraalikoodi ja kuolemansynti, jolla Norton yrittää manipuloida Poirot’ia tämän vedottua maallista tuomioistuinta korkeampaan voimaan. Norton sanallistaa etsivän aseman lain ulkopuolisena toimijana ja täten tuo esille hänen valtaoikeutensa rajoittuneisuuden:

You p-pathetic, self-important little man. Murder me? There’s a m-mortal sin if ever there was. And then what? Suicide to escape the ignominy of hanging? Ah... your G-God will give you a hell of a time. All those years of piety, up in smoke because of me. Ah, ah, ah, monsieur, you c-can’t go yet. You don’t think I’d let you d-die on me, d-d-deprive me of my ultimate t-triumph? You

see, if you d-don't succeed, I'm a free man. And even if you do, it will still be a v-victory of sorts, because in the eyes of the law, I would be innocent, whereas you and your reputation, your p-precious reputation... b-blown to bits. (Curtain: Poirot's Last Case 2013.)

Norton ei pelkää liikuntakyvyttömän vanhan etsivän uhkauksia, sillä hän tietää olevansa todisteaineiston ulottumattomissa. Hän jopa julistaa olevansa lain silmissä viaton, mutta mikäli Poirot onnistuisi teloittamaan hänet, sekin olisi kiinnijäämättömyyden ohessa laskettava Nortonin voitoksi. Hän täten tuhoaisi jotain korvaamatonta: Hercule Poirot'n maineen. Kyseinen kohta on selkeä jatke kertomuksessa esitettyihin viittauksiin *Othellosta*.

Jos kukkaron viet multa, — roskaa, siitä viis: — mut hyvän nimeni jos ryöstät multa, viet moista, mikä rikkaaks ei tee sua, mut minut köyhäks ihan. (Jylhä 1955, III.3.)

4.4 Murha luonnollisen järjestyksen horjuttajana Christien tuotannossa

Hyvän ja pahan käsitteet ovat kaikessa latautuneisuudessaan palanneet yleensä kysymykseen ihmisluonnosta: abstrakteja käsitteitä tai luonnonvoimia ei ole helppo määrittellä moraalisiksi agenteiksi, toisin kuin tietoisesti toimivia ihmisiä. Kysymys hakeutuu vääjäämättä antroposentrisesti määrittelyyn ihmisluonnosta ja usein kysymys “luonnollisesta” vastaakin täten oletukseen “syntyperäisestä” tai ainakin biologiaan sidotuista piirteistä.

Joskus jopa taipumus murhaan tai sen synnyttäneet olosuhteet voidaan esittää perinnöllisinä, sillä erityisesti 1900-luvun alun yleisenä kiinnostuksen kohteena olivat kaikki perinnöllisyyteen liittyvät ominaisuudet. Tämä näkyy esimerkiksi Christien tarinoissa, joissa murhaaminen voi olla periytyvä ominaisuus esimerkiksi sukupolven ylittävän kauden kautta. Asia tulee esille myös Poirot'n omissa ajatuksissa, sillä hän ilmaisee uskovansa tiettyjen piirteiden perinnöllisyyteen (Arvas 2016, 40-41).

Murhan motiivina on usein vähintään epäsuorasti rikollisen halu saavuttaa parempi sosiaalinen asema yhteisössään. Luokkayhteiskunnassa pikakaistana tässä tavoitteessa toimii joko suotuista avioliitto tai merkittävä perintö. Näissä tapauksissa uhri on siis ainakin juridisessa mielessä verrattain läheinen murhaajalle ja työnsaraksi osoittautuikin vakuuttaa viranomaiset jonkun toisen henkilön syyllisyydestä. Liian monen johtolangan ilmeneminen voi täten herättää etsivän epäilykset jo alkuunsa. Salapoliisiromaanissa rikollisen motiivi liittyy aina yksilön omiin piirteisiin tai kokemuksiin kuten “ahneuteen, kateuteen, koston, torjuttuun intohimoon tai petokseen”. (Arvas 2016, 41)

Pyrhönen kertoo Christien yhtäläistävä “terveen” kulttuurillisen järjestyksen luonnolliseen järjestykseen. Ihmisen halu tappaa itseään tai läheisiään uhkaava henkilö näytetään luonnollisena, kaikkia koskevana vaistona (“*natural morality*”). Christien rikolliset eroavat kuitenkin muista hahmoista siten, että heissä on virinnyt yhtäläillä luonnollisesta — ja edellisen tukahduttavasta — omatunnosta (“*the normal decent resistance*”) huolimatta poikkeava tahto murhaan (“*wish to kill*”), joka kumoaa luonnollisen järjestyksen. Tämän johtopäätöksenä “murhaajan ja ei-murhaajan ero on yksinkertaisesti yksilön valinta: jotkut ihmiset toimivat tahtonsa mukaan ja toiset eivät”. (Pyrhönen 1999, 216)

By evoking human nature as the basic underlying explanatory cause, Christie can camouflage the role her hierarchical ideal of society plays engendering crime. She needs the conception of natural order, based on natural instincts, to support her view that crimes have nothing to do with, for example, the economic order with its distribution of wealth and opportunity. (Pyrhönen 1999, 217)

Luonto tuottaa aina tietyn määrän “epämuodostuneita yksilöitä” ja salapoliisiromaanissa tahto murhaan nähdään poikkeavana luonnollisesta järjestyksestä, joskin Christien romaaneissa yleensä tämän poikkeavuuden syyksi ei tarjota ensisijaisesti mielisairautta (Pyrhönen 1999, 217). Arvas on tosin huomauttanut salapoliisiromaanin rikoksen *voivan* juontaa psyykkisestä häiriöstä, mutta teko on aina erotettu yhteiskunnallisesta kontekstistaan eikä institutionaalisten ongelmien taustoja koskaan tuoda esille (Arvas 2016, 40).

Yleisempää on päinvastoin kuvailla spontaania väkivallantekoa intohimorikoksenkaltaisena “hulluuden hetkenä”, josta ihminen palaa pikaisesti järkiinsä (“-[*S*]lept until morning when you awoke your own self and were horrified at what you had so nearly done”, Curtain, 228).

Useissa tarinoissa paikallinen virkavalta ehdottaa syyksi “vaeltelevaa hullua” muiden vaihtoehtojen puutteessa, mutta etsivä ei koskaan ota ehdotusta tosissaan eikä se kuuluisi salapoliisiromaanin sääntöihin. Syyllisen tulee aina olla yksi esitellyistä hahmoista, joten satunnainen väkivallanteko tuntemattomalta tekijältä ei sopisi kaavaan. Mielisairauden ilmiötä ei kuitenkaan karsasteta ja psykiatrit kuuluvat vakituisesti tarinoiden henkilökaartiin, kuten myös mielisairaalat sekä parantolat tapausten miljöönä.

Christie hyödyntää luonnollinen-luonnoton dikotomiaa erottaakseen yhteisöllisen rajan sisäpuolen ja ulkopuolen välille: yhteiskunnan luonnollinen järjestys riippuu normaalista tasapainosta järjen ja eläimellisten vaistojen välillä. Sekä rikollinen että etsivä ovat omilla tahoillaan ulkopuolisia yhteisössä johtuen heidän “liiallisesta kehityksestään järjekyllin

taholla”. (Pyrhönen 1999, 217)

Stephen A. Diamond käsittelee *Forensic Psychiatry — Influences of Evil* (2006) teoksen luvussa *Violence as a Secular Evil* väkivaltarikollisten syyntakeellisuutta sekä yhteisön suhtautumista rikoksen “oikeuttaviin tekijöihin”:

Or, we come to view such individuals as hapless victims of circumstance: bad genes, dysfunctional families, physical or sexual abuse, spousal abuse, alcoholism, drug addiction, poverty, racism, and so on. Consequently, we collectively hold them to a lower standard of responsibility than others presumably less encumbered by such biopsychosocial baggage. Either we believe their violent behavior to be justifiable by the special circumstances surrounding it; or we deem their responsibility diminished because of some presumed mental or medical disturbance. (Diamond 2006, 195)

Salapoliisiromaanin keskeinen jännite perustuu vallitsevaan epätietoisuuteen rikoksen tekijästä. Ollennainen osa ilmapiiriä on ymmärrys siitä, että kuka tahansa henkilökaartin jäsenistä saattaisi olla rikoksen takana. Salapoliisiromaanin rikoksen tulee aina johtua yksilön valinnasta tai ominaisuuksista, ei vallitsevista yhteiskunnallisista olosuhteista (Arvas 2016, 40). Kirjoittaja-lukija -pelin hengen mukaan kaikkien johtolankojen tulisi olla lukijan saatavilla tutkimuksen edetessä ja tästä syystä epäiltyjen on oltava kategorisesti samalla lähtöviivalla.

4.5 Kalabarpavusta, syyntakeellisuudesta sekä syyllisyydestä

Curtainissa tohtori Franklin tutkii eksoottisen kalabarpavun lääketieteellisiä ominaisuuksia: hän kertoo sitä käytettäneen aikoinaan totuusseerumin kaltaisena rohtona, jonka kansanperinteen mukaan olisi mahdollista paljastaa syyllisyys tai viattomuus.

“As you say”, said Poirot placidly, “it would certainly make my profession much easier if I could test guilt and innocence so easily. Ah, if there were a substance that could do what is claimed for the Calabar bean.” (Curtain, 59)

Tohtori Franklin esittää romaanissa, että testin tarkoituksena on selvittää ennemminkin *tunne* syyllisyydestä kuin tarkka tuomio. Hänestä hyvän ja pahan objektiivinen määrittäminen on mahdotonta, sillä kyseessä on vuosisadasta vuosisataan vaihteleva käsite ja täten hänestä koeasetelma olisi toimiessaankin hyödytön. (Curtain, 59)

Länsimaisen moraalifilosofian historian keskeinen käännekohta oli moraalien fokuksen siirtymä ulkoisista lähteistä ihmisen sisäiseksi ominaisuudeksi. Moraalinen kehys on universaali inhimillisen toiminnan muoto, mutta sen sisältö ei toistu identtisenä edes kahden ihmisen välillä. Jokaisella ihmisellä on tuntemus oikeasta ja väärästä, mutta kasvuympäristö ja kulttuuri vaikuttavat suuresti kuinka yksilön moraalit muodostuu.

Yhtenä keskeisimmistä valistusajan ajattelijoista Immanuel Kant (1724-1804) kehotti toimimaan aina kuten haluaisi tulevan yleiseksi laiksi. Kantin mukaan moraaliseen vakaukseen on sisällyttävä valinnan mahdollisuus, jotta sillä olisi validiteettia. Binaarioppositioiden — oikea ja väärä — välissä on sijaittava edes pieni tila, joka mahdollistaa autonomisen toimijuuden. Jos tätä tilaa ei ole tarjolla, keskustelu moraalien luonteesta muuttuu merkityksettömäksi. Ollakseen immoraalisti henkilön on oltava rationaalinen, mutta valittava tietoisesti toimia tietyllä tavalla. (Mason 2006, 97)

Actus non facit reum, nisi mens sit rea (The act does not make the crime, unless the intention is criminal). (Pataki 2006, 68)

Mens rea on lakitermi, jota käytetään kuvaamaan henkilön mielentilaa, jossa hänen on oltava tehdäkseen rikoksesta tarkoituksellisen. Se voi viitata yleiseen aikomukseen rikkoa lakia tai tiettyyn, ennalta määriteltävään suunnitelmaan. Rikossyyttäjän on esitettävä pitävä näyttö sille, että syytetty toimi tietoisesti rikkoessaan lakia. (Crime Museum LCC 2017)

Kantin moraalifilosofia sisältää sosiaalisen ulottuvuuden, jossa moraalit asettaa meille ehdot olla olemassa yhteisönä (Mason 2006, 97). Professori Timo Airaksinen sanoo nykyihmisen kuitenkin vieroksuvan valintoja sitovaa velvollisuuseettistä lähestymistapaa ja korvanneen sen muihin ihmisiin odotuksia asettavalla näkemyksellä oikeuksista (Airaksinen 1993, 166). Kantin ajattelu edustaa jäykkää ”rigorismia”, joka asettaa useimmissa tapauksissa liian tiukat rajoitteet empiirisessä elämässä (Airaksinen 1993, 171).

Postmodernissa yhteiskunnassa oikeusjärjestelmä on kuitenkin rakentunut usein poikkeus- ja ennakkotapausten päälle, joissa vanhojen arvokysymysten asettelu ei enää sovi jokaiseen tilanteeseen. Fiktio — ja etenkin rikoskirjallisuus — tarjoaa omalta osaltaan mahdollisuuden spekuloida vielä syvemmin erilaisia moraalisia arvokysymyksiä kuvitteellisissa tilanteissa. Rikoskirjallisuus ja kaikki kuluttamamme viihde auttavat osaltaan hahmottamaan minuuttamme ja viettejämme sekä mennyttä että tulevaa (Arvas 2016, 10).

Christien salapoliisiromaaneissa pääsääntöisesti murhan syy liittyy joko huomattavaan

perintöön, toivotun liiton estävän tahon raivaamiseen pois tieltä tai yksinkertaisesti koston. Poikkeuksen sääntöön muodostaa Norton, joka ei nähtävästi hyödy kuolemista millään tavalla. Manipuloidessaan muita toteuttamaan rikoksensa Norton osoitti omaavansa murhaan sopivan *mens rean*. Paholaisen asianajaja saattaisi huomauttaa sattuman mahdollisuudesta, mutta tapa jolla Norton toistuvasti hakeutuu harhaanjohtettavien, epätoivoisiin keinoihin päätyvien ihmisten seuraan on raskauttavaa ilman hänen tunnustustaan-kin. Kyseessä on tunnistettava *modus operandi*, toiminnan tapa.

Moraalisen oikeuden näkökulmasta Nortonin syyllisyys tuntuu lähes ilmiselvältä, mutta rikosoikeudellisesti monimutkaisen tapauksesta tekeekin *actus reus*, rikollinen teko. Psykologisesta näkökulmasta henkilön varsinaisen motiivin puute on se, mikä kuitenkin tekee teosta käsittämättömän, epäluonnollisen, pahan. Rikollinen, joka ei saavuta mitään, ei myöskään voi menettää mitään.

4.6 *Curtain* kahden aikakauden teoksena ja kuolemantuomio Isossa-Britanniassa

Sekä moraali että laki ovat alttiita muuttumaan aikakauden vallitsevan arvomaailman mukaan: edellisen kohdalla muutos tapahtuu hienovaraisemmin erilaisten ideologioiden vaikutuksesta, jälkimmäistä muokataan konkreettisilla lakimuutoksilla. Moraalia vastaan rikkomiseen on olemassa omat kurinpitotoimenpiteensä, joskin toimeksipanimiehenä toimii yhteisö eikä niinkään nimitetty viranomaistaho.

Suurimman osan Christien elämää kuolemantuomio oli lainvoimainen rangaistus vakavimmista rikoksista tuomituille rikollisille. Isossa-Britanniassa kuolemantuomiota käytettiin jo ennen valtion muodostumista aina 1900-luvulle saakka. Viimeinen kuolemantuomio langetettiin vuonna 1964. Seuraavana vuonna käytännöstä luovuttiin murhan yhteydessä. Kuolemantuomio oli Isossa-Britanniassa virallisesti, joskin käyttämättömänä, lain määrittämä rangaistus maanpetturuudesta aina vuoteen 1998, jolloin tuomiosta luovuttiin. Seuraavana vuonna Iso-Britannia lakkautti kuolemantuomiokäytännön kokonaisuudessaan. (Seal 2019)

Poirot'n viimeisen kertomuksen tapahtumavuosi on monitulkintainen. Fyysinen käsikirjoitus syntyi 1940-luvulla, mutta säilyi kassakaapissa vuosikymmeniä. Christie oli suunnitellut teoksen julkaistavaksi oman kuolemansa jälkeen ja kirjoitushetkellä hän oli terve, työikäinen nainen (Osborne 1982, 236).

Vuonna 1975 Christien työkyky ei enää riittänyt uuden teoksen tuottamiseen eikä hänellä ollut enää pitkään aikaan taloudellista tarvetta jatkaa julkaisemista. Kustantaja

kuitenkin lähestyi Christietä ja esitti mahdollisuutta julkaista toinen Christien aiemmin kirjoittamista kahdesta romaanista: joko Poirot tai Marple. Christie oli aluksi vastahakoinen, mutta myöntyi lopulta *Curtainin* julkaisemiseen joulusesongiksi. (Osborne 1982, 235)

Kustannustoimittaja ei pyrkinyt “modernisoimaan” *Curtainin* käsikirjoitusta. Kertomuksen luenta puhtaasti 1940-luvun teoksena aiheuttaa aikavääritymään, joka jättää huomiotta kaikki Poirot’n myöhemmät tapaukset. Erityisesti pitkään Poirot’n elämästä erillään pysyneen Hastingsin kertomana tarinoiden kronologinen ongelma korostuu (Osborne 1982, 236). Tarkkaavainen lukija huomaa samanlaisia piirteitä myös neiti Marplen viimeisen tapauksen, postuumisti julkaistun *Sleeping Murder* -romaanin (1976), kohdalla (Osborne 1982, 239).

Julkaisuhetkeensä 1970-luvulle sijoittuessaan kertomus koettelee uskottavuuden rajoja anakronisilla virheillä aikalaisesta lainsäädännöstä. Päähenkilön erittäin korkea ikä voisi herättää myös oudoksuntaa: Poirot olisi romaanin tapahtumien aikaan noin satakaksikymmentävuotias (Osborne 1990, 236). Kertomus sijoittuu täten ajattomaan, menneisyyden ja tulevaisuuden väliseen tilaan, josta maalaisenglantilainen maisema on tunnistettavissa, mutta kuitenkin pirstoutuneena.

Charles Osborne huomauttaa osuvasti, että teoksen syntyolosuhteet huomioiden Christien lukijoilla on kuitenkin syytä olla kiitollinen tarinan olemassaolosta sen “virheistä” huolimatta:

From what is often called internal evidence, however, the reader can work out Hastings’ age in *Curtain* as being just over fifty, while the description of Poirot is of a man close to death, but nearer to eighty-five than to one hundred and twenty. We should simply be grateful that Agatha Christie, while the bombs were falling on London, had given thought to the rounding-off of Poirot’s career, and refrain from looking a gift detective in the mouth. (Osborne 1982, 236)

Curtainissa löydettävät anakroniset virheet liittyvät kiinteästi myös teoksen pääteemaan: oikeuteen ja pahuuteen. Esimerkiksi henkilöhahmot mainitsevat hirttotuomion lukuisia kertoja (*Curtain*, 26, 32, 69, 172, 273), vaikka kyseinen rangaistuksenmuoto oli lakkautettu Isossa-Britanniassa käytöstä murhan yhteydessä vuosikymmen aiemmin.

Salapoliisiromaani välttelee rangaistuksen osuutta tarinassa, mutta etsivän rooli tuomion tässä osassa on merkittävä. Amatöörietsivää on joskus kutsuttu “salonkipyöveliksi”, sillä

hänellä on valta päättää, kenelle murhatuomio langetetaan — ja kenelle sallitaan mahdollisuus kuolemaan oman käden kautta ennen tuomioistuimen hirttosilmukkaa (Arvas 2016, 37). Kuten alaluvussa 1.4.3 käsittelimme, suinkaan kaikki salapoliisien suorittamat kiinniotot eivät pääty rikollisen turvalliseen pidätykseen, vaan joskus syylliset päättävät riistää oman henkensä itse. 1920–1930-luvuilla lukijat tiesivät lopputuloksen olevan sama, vaikka sitä ei olisi suoraan sanottukaan (Arvas 2016, 28).

4.7 Tarkoitus pyhittää keinot — laki välinearvona

Curtainin ajattoman ajan tila toimii mitä parhaimpana moraalintunnon sekä lainkuuliaisuuden laboratoriona. Nykylukija on tottunut lukemaan esimerkiksi historiallisia romaaneja ajankohdan viitekehyksessä, vaikka esitetty maailmankuva ei vastaisi omaa kokemustamme luokasta, seksuaalisuudesta tai hengellisyydestä. Genrekirjallisuuden puolella esimerkiksi rikosviihteessäkin on oma paikkansa lain ulkopuolella työskentelevälle hahmolle. Rikollinen voi olla jopa sympaattinen hahmo, joka pyrkii toteuttamaan oikeutta niiltä osin mihin lain virallinen koura ei ole ulottunut (Ruohonen 2016, 260). Maailmankuvan erotessa omastamme, tarkkailemme herkällä taajuudella vihjeitä siitä, millainen kertomuksen sisäinen logiikka on. Hahmojen motivaatio toimia tietyllä tavalla — joskus omaa etuaankin vastaan — kertoo usein sisäisestä päättäväisyydestä kun taas pidättäytyminen tietyistä teoista voi kertoa rangaistuksen pelosta.

Salapoliisiromaanin kirjoittajiin kohdistetut odotukset kirjoittaja-lukija -pelin suhteen perustuvat pitkälti kunniakoodistoon eikä varsinaisesta rangaistuksesta ole pelkoa. Vakiintuneet säännöt ovat vain yhteinen sopimus tekijän sekä yleisön välillä — jota toki kaunokirjallisuuden luonne muun muassa kriitikkojen suosimana taiteenlajina vahvistaa tarpeen vaatiessa. Fiktio valmiit ohjenuorat auttavat tekemään lukukokemuksesta koherentin ja esteettisesti tyydyttävän.

Moraali liittyy vahvasti yksilön arvoihin. Arvoista on mahdollista puhua joko laajassa tai suppeassa merkityksessä: ne voivat tarkoittaa mitä vain tavoiteltavaa tai kunnioitettavaa, mutta yhtä lailla vapauksia, oikeuksia tai hyveitä. Moraalifilosofissa tavataan käyttää käsitettä suppeassa merkityksessä. (Airaksinen 1993, 130)

Airaksinen esittää lain aseman esimerkkinä arvokeskustelusta: lakia voidaan pitää hyvin arvoikkaana, mutta tuntuisi oudolta pitää sitä universaalisti pätevänä arvona. Ihmiset rikkovat lakia vastaan jatkuvasti. Kansalaistottelemattomuus epätasa-arvoistavaa lakia kohtaan on tiettyinä ajanjaksoina esimerkiksi diktatuurissa nähty hyvinkin hyveellisenä. Airaksisen mukaan moraalifilosofian tarkastelussa arvojen ja esimerkiksi oikeuksien erot-

taminen toisistaan on useissa tilanteissa oleellista — keskustelun painoarvon määrittää yhteinen ymmärrys puhuttavista käsitteistä. (Airaksinen 1993, 130)

Hercule Poirot'lle oikeudenmukaisuus on *itseisarvo* eli itsessään arvokasta eikä maailman taitavin etsivä esimerkiksi valitse tehtäviään taloudellisin perustein. Laki on nähtävissä etsivän työssä Airaksisen esittämän tavan pohjalta *välinearvona* eli itseisarvon tavoittelun välineenä, jonka arvo perustuu sen kykyyn saavuttaa jotain arvokasta. Poirot itse korostaa usein pitävänsä lakia yhteiskunnan tärkeimpänä auktoriteettinä, mutta on syytä muistaa hyveiden, arvojen sekä velvollisuuksien monimutkainen suhde moraalifilosofiasa. Kirjallisuuden hahmoille — kuten tavallisille ihmisillekin — heidän toteuttamansa teot sekä arvostamansa ihanteet voivat jopa muodostaa ristiriidan. Elämänvalintoja eivät ohjaa pelkät laskelmoidut siirrot, vaan etiikassa ehdottoman logiikan paikka on teorian rakentamisessa eikä oikeassa elämässä (Airaksinen 1993, 187).

Taivutellessaan lain reunamia väärän todistajalausunnon tai tarpeettoman pidätyksen varjolla Poirot pyrkii omilla teoillaan minimoimaan oikeutta kohtaan aiheutetun vääryyden. Poirot näkee lain yhtä aikaa arvokkaana sekä rikollisen petollisuudelle haavoittuvaisena ja siksi hän asettautuu virkavallan ulkopuolelle, jottei koskaan joutuisi asemansa vuoksi eturistiriitaan.

Toisaalta salapoliisin asema kohoaa kuin luonnostaan tohelon virkavallan, juonittelevien rikollisten sekä vehkeilevien sivustaseuraajien joukosta ainoaksi toivoksi oikeuden toteutumisesta. Etsivän älynlahjat sekä vahva moraalinen kompassi laskevat raskaan vastuun hänen harteilleen ja tarkkailijasta sukeutuukin lainvoimaisuuden ohittava oikeamielisyyden lähettiläs konnien keskelle.

Tilanteessa, jossa laki ja oikeus vaikuttaisivat risteävän kohtalokkaasti, etsivän maailmankuva joutuu mullistukseen. Hänen perimmäinen tarkoituksensa on oikeuden puolustaminen, mutta epävirallinen tutkija mieltää toimivansa yhtäällä myös lain liittolaisena. ”*I am the law!*”, Poirot kirjoittaa kirjeessään Hastingsille perustellessaan murhaajaksi paljastamansa Nortonin tappamista (Curtain, 239).

Rikollinen salapoliisiromaanissa ei välttämättä usko, että murha on tekona universaalisti *hyvä*, mutta onnistuu kuitenkin oikeuttamaan rikoksensa itselleen eikä juurikaan kadu niinkään tekoaan, vaan kiinnijäämistään. Kyse on arvojen suhteellisuudesta. Christien maailmassa jokaisella hahmolla on *vaisto* tappaa, mutta vain rikollisella on siihen vaadittava *halu*.

Salapoliisiromaanissa rikos nähdään aina — luonnostaan siihen kykenevän — yksilön va-

lintana, mutta lajityypin muoto synnyttää useita valintaa helpottavia ja jopa eettisesti tukevia tekijöitä. Murha moraalisenä valintana on lopputulos sen toteuttamiseen ajaneista olosuhteista: sosiaalisen aseman kohottaminen tärkeimmäksi *arvoksi*, epäsopivasti käyttäytyvän uhrin avoin piittaamattomuus *velvollisuuksiaan* kohtaan ja murhaajaa ajava motivaatio *oikeudesta* tavoittelemiinsa asioihin oman älykkyytensä ansiosta.

Hahmona Nortonin rooliin kuuluu edellä mainitun ominaisuuden koetteleminen kanssäläjissään: hän testailee kohtaamiensa henkilöiden arvoja sekä heikkouksia kuin jäätä kepillä. Hän syöttää Hastingsille kauhukuvia tämän Judith-tytärtä uhkaavasta seipitetystä vaarasta ja seurauksena tähän asti lainkuuliainen Hastings melkein sortuu murhaamaan viattoman sivullisen. Suoraselkäiselle Hastingsille rehtiys on korkein tavoiteltavin ominaisuus ja laki tämän konkreettinen ilmentymä, mutta silti tunnollisena isänä juurikin tyttären turvallisuus on hänelle kaiken oikeuttava itseisarvo.

Toinen Nortonin kohde, rouva Franklin, asetetaan samankaltaisen manipulaation kohteeksi. Norton hyödyntää tämän arvostusta sosiaalista asemaa sekä arvonimiä kohtaan ja tarkoituksella jättää ajatuksen uudesta, paremmasta avioliitosta itämään hänen mieleensä. Nortonin pahantahtoinen vaikutus tuottaa hedelmää ja rouva Franklin yrittää myrkyttää miehensä, mutta epäonnistuu Hastingsin tahattoman väliintulon vuoksi.

Salapoliisiromaanin henkilögalleriassa on oma paikkansa myös korostetun epämiellyttävälle hahmolle, joka luonteensa johdosta päätyy uhriksi. Tässä tilanteessa murhaaja pystyy uskottelemaan itselleen, että murha on oikeutettua yhteisen hyvän eduksi ja näkee itsensä yhteisönsä palvelijana. Sisäisen ja ulkoisen välillä ei tuolloin ole samanlaista ristiriitaa. Arvas esittää, että salapoliisiromaanin maailman voi nähdä kahden pahan tai sopimattomasti käyttäytyvän hahmon tunkeutumana: murhaajan sekä hänen uhrinsa (Arvas 2016, 39).

Yksilön arvoissa on myös mahdollista tapahtua muutoksia iän, elämänmuutosten tai jopa yllättävien tilanteiden kuten trauman johdosta (Pihlaja 2021, 178). Perimmäisissä kysymyksissä yksilön mielipide harvoin kuitenkaan muuttuu kerran iskostuttuaan: “tappaminen on aina väärin”, “tappaminen on oikeutettua joissain tapauksissa”. Salapoliisiromaanin moraalien ja lain ristiriidoissa henkilöhahmojen tehtäväksi jää määritellä kumpi merkitsee heille enemmän.

4.8 Salapoliisin mysteeri tietoteoreettisena sekä eettisenä kysymyksenä

Ontologinen tai metafyyminen subjektivismi on olevaista tarkasteleva näkökanta, jonka mukaan todellisuuden olemassaolo riippuu tajunnasta. Sen mukaan havainto on todellisuutta, eikä taustalla ole erillistä ”totuutta”, joka olisi olemassa havainnoista riippumatta. Epistemologia eli tietoteoria on filosofian osa-alue, joka pyrkii selvittämään mitä voimme tietää ja millainen tieto on ylipäätään oikeaa tietoa.

Kirjallisuudentutkimuksessa uuden romaanin edustajien näkemysten tarkastelu on pyrkinyt osoittamaan, miten hankalaa ja keinotekoista ontologisen ja epistemologisen ulottuvuuden jyrkkä erottaminen toisistaan on. Näin ovat ajatelleet muun muassa Jean-Paul Sartre (1905-1980), Albert Camus (1913-1960) sekä Roland Barthes (1915-1980). (Meretoja 2009, 214)

Maaailma, jonka käsitetään olevan perustuvalla tavalla ei-inhimillinen ja vieras ihmiselle, on samalla maailma, jonka nähdään pakenevan ihmisen käsityskykyä. Kun todellisuudessa itsessään ei uskota olevan merkitsevää järjestystä, on selvää, että kerronnallinen järjestys näyttäytyy ihmisten maailmaan heijastamana ja siksi kyvyttömänä tavoittamaan todellisuuden perusluonnetta. Tällaisen kertomuskritiikin taustalla on merkityskäsitys, jonka mukaan inhimillinen merkityksenanto — ja kertomuksellistaminen merkityksenannon muotona — on jollakin tavoin toissijaista ja epätodellista verrattuna ”itse todellisuuteen”. (Meretoja 2009, 214)

Tämä ajattelutapa perustuu todellisuuden itsensä ja ihmisen sille antamien merkitysten väliseen vastakkainasetteluun, ja sen taustalla voidaan nähdä eräänlainen empiristis-positivistinen pohjavire sikäli, kun siinä kielletään inhimilliset merkitykset jollakin tavoin epätodellisina ja uskotaan välittömän aistihavainnon tavoittavan parhaiten todellisuuden itsensä perimmäisen luonteen. (Meretoja 2009, 214)

Salapoliisiromaanissa esiintyvää rikosta on mahdollista tämän näkemyksen mukaan tarkastella kahdesta erilaisesta näkökulmasta: vallitsevasta todellisuudesta maailmassa, jossa ihmissurma on todellinen uhka tai osana valmista näytelmää, jonka yksityiskohdat avautuvat lukijalle romaanin edetessä. Lukijoina tiedämme murhan edustavan äärimmäisen anteeksiantamatonta tekoa, mutta romaanin sivuilla osaamme odottaa sitä. Lukija voi jopa pettyä, mikäli mysteerin takana onkin rikoksen sijaan onnettomuus taikka itsemurha.

Pyrhönen esittää, että salapoliisiromaanin mysteeri — rikollisesta luonteestaan huolimatta — tulisi nähdä ensisijaisesti epistemologisena kysymyksenä ja vasta sitten eettisenä:

[D]espite the ludic handling, crime matters: it must be solved. This basic tenet, emphasizing the importance of knowing the truth (what happened and why) rather than considerations of justice and punishment, forms the backbone of the whodunit. Hence this game is, in the first instance, epistemological and only secondarily ethical. (Pyrhönen 1999, 164)

Salapoliisiromaanin ydin kiertyy inhimillisen tragedian eli kuoleman ympärille, mutta se karsastaa kerronnassaan liikaa tunteikkuutta (Arvas 2016, 33). Rikoksen uhriksi päätyy hahmo, joka vaikuttaisi melkein ansaitsevan kohtalonsa: näin vältetään lukijan tarpeetonta empatiaa uhria kohtaan ja varmistetaan epäiltyjen joukon laajuus (Arvas 2016, 39).

Kysymys murhasta ei esiinny teoksessa täysin *oikeutettuna*, mutta siihen johtaneet olosuhteet näytetään lajityypin lainalaisuuksien mukaan *ymmärrettävänä*. Salapoliisiromaanin muoto tukee kertomuksen lähestymistä rakenteellisesta tai jopa pelillisestä näkökulmasta eettisten pohdintojen sijaan erityisesti yhdestä syystä — etsivän tavoite on samaistuttava. Rikollisen henkilöllisyyden selvittäminen on kiehtovaa, vaikka uhrin hahmo ei herättäisi sympatiaa. Koska pidätyksen jälkeinen tarina häivytetään salapoliisiromaanissa, lain puuttuminen kokonaan johtaa epävirallisen etsivän yliotteen irtoamiseen rikollisesta. Kiinnijäätyään Norton kysyy yksin työskentelevältä Poirot’lta ivallisesti “mitä aiot tehdä asialle?”

Curtainissa tietoteoreettinen lähestymistapa ei yhtäkkiä enää riitäkään oletetun lopputuleman saavuttamiseksi: Poirot on selvittänyt rikollisen henkilöllisyyden, mutta tarina ei ole vielä päättynyt. Koska salapoliisiromaanissa rikollisen paljastumista seuraava rangaus on toissijaisessa asemassa itse mysteeriin verrattuna (Pyrhönen 1999, 164) valmista ohjekirjaa tilanteeseen ei ole. Uusi moraalinen ongelma paljastaa arvoitusdekkarin lukitun huoneen neljännen seinän ja saattaa etsivän tietoiseksi omasta roolistaan. Seuraa etsivän vuoro tarkastella arvojaan ja toimia moraalisena valitsijana: hän voi joko ottaa oikeuden omiin käsiinsä tai hyväksyä lain auktoriteetin.

4.9 *The Mysterious Affair at Stylesin* hylätty päätösluku sekä salapoliisin asema ja vastuu tuomioistuimessa

Olen rinnastanut tutkinnan tarinan lain narratiiviksi ja rikoksen tarinan moraalin narratiiviksi. Kysymys siitä, kuka tulkitsee pahuuden salapoliisiromaanissa, voidaan nähdä joko henkilöhahmon tai kirjoittaja-lukija -pelin eettisenä pohdintana, jossa näkökulma, motiivi ja sisäinen elämä nousevat keskiöön. Kysymys siitä, kuka taas tulkitsee *oikeuden* salapoliisiromaanissa, koskee lisäksi tarinan logiikkaa, aikaa ja olosuhteita. Kysymyksis-

tä ensimmäinen viittaa henkilökohtaiseen käsitykseen oikeasta ja väärästä, toinen liittyy yhteiskunnalliseen järjestykseen sekä lakiin.

Salapoliisiromaani elää omassa “kuplassaan”, jossa kertomuksen lainalaisuudet eivät tarvitse viitekehysensä lisäksi muita perusteluja. Tietyt narratiiviset valinnat ovat peräti odotettuja eikä lukija esimerkiksi kyseenalaista harrastajaetsivän asemaa rikostutkimuksen johdossa, vaikka kertomuksessa esiintyisikin poliiseja.

A certain lack of realism has long been acknowledged as a matter of proportion: the detective fiction will not usually venture beyond the point where the crime is explained and the criminal identified. This is another formulation of the boundary between fiction and history – – Detective fiction avoids arrests, trials, imprisonments, and executions, and it stops at the point where the fiction would have to go public and engage in the machinery of the state. (Roth 1995, 28)

Hercule Poirot’n tutuksi tullut tapa vetäytyä mysteerin loppuksi pitämään hovia salonkiin ja kerätä kaikki romaanin osalliset paikalle esiteltiin jo Agatha Christien ensimmäisessä romaanissa. Tämä ei kuitenkaan ollut alkuperäisen käsikirjoituksen mukainen loppuratkaisu. *TMAAS*:in ensimmäisessä vedoksessa Poirot kuvasi tapahtumien kulun todistajainaitiossa John Cavendishin oikeudenkäynnissä. Kustantamon koelukija piti harrastajaetsivän todistajanlausuntoa epäuskottavana, joten Christie muutti viimeinen luvun. (Curran 2010, 36)

Luettuani *Harper*-kustantamon vuoden 2015 painoksen mukana julkaistun ja Christien muistiinpanoista uudelleen koostetun alkuperäisen viimeisen luvun, muutos tuntuu luku-kokemuksellisesti perustellulta. Luku koostuu lähes kokonaisuudessaan Poirot’n ja tuomarin vuoropuhelusta eikä muiden hahmojen reaktioita juuri kuvailla (*TMAAS*, 243-258), toisin kuin salonkiin sijoittuvassa versiossa. Korjattu kohta antaa tilanteelle enemmän ansaittua jännitettä, etenkin ottaen huomioon millaiset panokset kohtauksessa on kyseessä.

Poirot’n ja Hastingsin tutkimusta ajavat: 1. tahto saattaa tekijä vastuuseen teoistaan (moraali), 2. selvittää rikos (velvollisuus) sekä 3. heidän tahtonsa oikaista tapahtunut vääräys (arvo). Murhaajan toimintaa taas ajaa saavuttamiensa etuuksien säilyttämisen lisäksi selviytymisvaisto: kolmestakymmenestäkolmesta *Hercule Poirot* –romaanista vain neljä on julkaistu vuoden 1965 jälkeen, jolloin kuolemanrangaistuksesta Englannissa luovuttiin murhan yhteydessä. On siis syytä olettaa, että paljastamalla murhaajat Poirot tietoisesti luovutti heidät oikeuslaitokselle, joka tulisi tuomitsemaan heidät kuolemaan.

Romaanit eivät järjestään seuraa loppuratkaisua tuomioon saakka, mutta on mahdollista olettaa myös joidenkin kiinni jääneiden murhaajien päätyneen myös mielentilatutkimukseen ja mahdollisesti säästyneen kuolemantuomiolta syyntakeettomuuspäätöksellä. Osa syyllisistä päätyy myös riistämään oman henkensä välttääkseen kiinnijäämisen häpeän.

Toisin kuin monissa muissa rikoskirjallisuuden alalajeissa, salapoliisiromaanissa tuomioistuimen sekä etenkin valtiollisen oikeuden asema on häivytetty näkyvistä. Tutkinnan tarina päättyy rikosentekijän paljastumiseen, mutta hyvin harvoin salapoliisiromaanin päätös vie rangaistukseen saakka. Knight mainitsee harvana esimerkkinä Dorothy L. Sayersin *Busman's Honeymoon* –romaanin (1937), jossa etsivä kokee tunnontuskia oivallettuaan lähettävänsä tekijän kohti kuolemantuomiota rikoksen selvittämällä. Useimmiten tieto arvoituksen ratkaisusta riittää klassisen salapoliisiromaanin lopetukseksi. (Knight 2004, 88)

4.10 Pahuus tekona ja aikomuksena

Yleisin pahuuden määritelmä on jonkinlainen versio siitä, että käsite pakenee määrittelyä eikä ymmärryksemme kapasiteetti voi riittää todellisen pahantahtoisuuden käsittämiseen. Pahuuden yleismääritelmä hahmottelee pahan reaktiivisena elementtinä: sabotoivana tekijänä jotain ja jotakuta muuta kohtaan, jonakin, joka ei voi olla olemassa ilman suhdetta toiseen. Taipumus pahaan nähdään tekona, tarkoituksellisena pyrkimyksenä, jolla on aina tekijänsä.

Taina Kuuskorpi lähestyy kirjassaan *Pahat mielessä – tieteen näkökulmia pahuuteen* (2021) pahuutta mitattavina sekä havaittavina akteina (Kuuskorpi 2021, 22). Vähemmän huomiolle jätetty, mutta yhtä lailla varteenotettava näkökulma Kuuskorven mukaan on myös pahuus välinpitämättömyytenä tai tekemättä jättämisenä (Kuuskorpi 2021, 25).

Hallitsevana kaunokirjallisuuden lajina romaani on modernissa muodossaan kohottanut keskiöön henkilöhahmonsia sekä tämän sisäisen elämän. Hahmo, joka ei tavoittele mitään, nähdään passiivisena ja jopa keskeneräisenä. Jostain syystä tämänkaltainen hahmotyyppi on kuitenkin löytänyt kotinsa sellaisten tarinoiden antagonistina, joiden pyritään välittävän kuvan kyseisen hahmon poikkeuksellista pahuudesta. Tarkoituserättömyys yhdistettynä julmuuteen estää hahmoon samaistumisen.

Psykologiassa ihmisen tavoitteita voidaan tutkia mielen sisäisten tapahtumien sekä ulkoisen käyttäytymisen arvioinnilla. Mielikuvissa tieteenala liitetään usein mielenterveys-työhön ja erityisesti rikoskirjallisuus on lainannut melko vapaasti alan käsitteistöä. Tämä

voi luoda perspektiiviharhan, jonka mukaan harvinaiset ääripersonaallisuushäiriöt tuntuvat toistoisen mediaesiintyvyyden myötä yleisemmiltä kuin mitä ne todellisuudessa ovat. Syntyy kehä, jonka lähtökohdat eivät ole tieteellisesti perusteltuja. Esimerkiksi antisosiaalista persoonallisuushäiriötä todetaan miehistä vain noin kolmella prosentilla ja naisilla yhdellä prosentilla (Martin, Carlson ja Buskist 2013, 737). Tilastollisesti maailma on nyt turvallisempi kuin koskaan, mutta räjähdysmäisesti kasvanut saatavilla oleva tieto esimerkiksi rikos- ja sotauutisista voi ruokkia päinvastaista mielikuvaa (Kuuskorpi 2021, 13). Vieraudenpelko ja tarve omien rivien sulkemiseen toimii vahvistimena heijastetusta "toiseudesta". Sensaatiomaisessa rikosuutisoinnissa tämä voi näkyä esimerkiksi tekijän paatuneisuuden sekä kylmäverisyyden korostamisena tai syntyperäiseen pahuuteen viitavien liikanimien viljelynä.

Phillip Cole on kuvaillut kirjassaan *The Myth of Evil: Demonizing the Enemy* (2006) psykologista ilmiötä, jossa vastapuoleen yhdistetään epäinhimillistäviä liitteitä: "*The human figure who pursues the destruction of others for its own sake is a fictional or mythological figure, but does not exist in reality*" (Cole 2006, 6).

Jotkin persoonallisuushäiriöt ovat suoraan yhdistettävissä kykenemättömyyteen samais-tua muihin ihmisiin, hakeutumiseen ongelmiin lain kanssa ja täydelliseen syyllisyyden tunteen puuttumiseen (Martin, Carlson ja Buskist 2013, 737). Mikään piilevä taustasyys itsessään ei pakota ihmistä pahoihin tekoihin (Kuuskorpi 2021, 16).

Hercule Poirot –romaaneissa ainoastaan Norton, *Curtainissa* manipulaatiota hyödyntävä rikollisnero, ei anna Hercule Poirot'n kiinni saamien rikollisten tapaan minkäänlaista selitystä teoilleen emmekä liiemmin kuule hänen taustastaan. Vaikka mielenterveyden ongelmat eivät perinteisesti ole esiintyneet salapoliisiromaanissa murhaajan motiivina, Norton ilmentää käytöksellään monia persoonallisuushäiriön piirteitä:

When someone commits a heinous crime such as a brutal murder, normal people expect that the criminal had a reason for doing so. However, criminal psychopaths are typically unable to supply a reason more compelling than "I just felt like it". (Martin, Carlson ja Buskist 2013, 738)

Curtain on myös yksi harvoja Christien kertomuksia, joissa Poirot ei esitä koko juonta kamariin kokoontuneelle ihmisjoukolla vaan ainoastaan kirjeitse Hastingsille. Täten etsivä ei anna mahdollisuutta lisäkysymyksiin.

Nortonin tavoite ei ole nostaa omaa asemaansa tai jakaa toteutumaton oikeutta. Juridisessa mielessä Nortonin teot eivät rikkoneet aikalaista lainsäädäntöä ja eikä muiden

kärsimys tuo hänelle mitään etua. Hän asettuu jahdin saavuttamattomiin. Voiko Norton olla romaanin antagonistiksi ilman omia pyrkimyksiään?

Etsivän ja lain narratiivinen luonne rikoksen seuraajina joutuu murrokseen: rikostutkimuksen ydintehtävä on teon motiivin selvittäminen, mutta miten selvittää jotain jota ei ole? Aiemmin tarkkaan erotellut rikoksen ja lain narratiivit joutuvat risteämään ja tutkimuksen kertomus päättyy hakemaan uutta suuntaa seurattavien jalanjälkien ehtyessä. Tutkimus ei enää vain seuraa rikosta, vaan ottaa aktiivisen roolin rikoksen narratiivin tunkeutuessa sen tarinaan sabotointirytyksinä.

Nortonin kohtalon sinetöiväksi perisynniksi nouseekin esille kaksoisrooli Hastingsin näennäisen hyväntahtoisena auttajana, joka yrittää harhauttaa tutkimuksen suuntaa ja kylvää murhan ajatuksen Hastingsin mieleen kuten hänen intertekstuaalinen vastinparinsa Iago William Shakespearen (1564-1616) näytelmässä *Othello* (1603).

4.10.1 Pahuus vailla tarkoitusperää ja *Othellon* merkitys *Curtainissa*

Curtainissa johtolankana esitetty Shakespearen *Othello* on myös tärkeä metafiktio työkälu Christieltä. *Curtainin* juoni muistuttaa paljon klassikkonäytelmää. Nimihenkilön, Othellon, uskottu Iago teeskentelee hänen ystäväänsä, mutta samalla tekee kaikkensa tuhotaan hänet. Saatuaan Othellon murhaamaan viattoman vaimonsa ja tekemään ystävistään vihollisiaan petosta ja vilppiä hyödyntämällä, Iago jää lopulta kiinni, mutta kuulusteluissa vannoo vaikenevansa loppuiäkseen.

Iagon vastenmielisyys Othelloa kohtaan juontaa hänen omien sanojensa mukaan häneltä epäoikeudenmukaisesti epätystä ylennyksestä. Hän myös ainakin uskottelee Othellon maannen hänen vaimonsa Emilian kanssa. Näistä väitettävistä rikkeistä huolimatta hänen petoksensa haaviin jäävät lukuisat monet muutkin. Lopulta Iago murhaa jopa oman vaimonsa estääkseen juontaan paljastumasta.

Lukuisia eri syitä on esitetty siihen, miksi [Iago] alun pitäen ryhtyy houkuttelemaan ja piinaamaan Othelloa. Roisto itse tarjoaa monia teorioita, ehkä liiankin monia. (Toporov 2010, 163)

Hahmon yhtäläisyys avuliasta teeskentelevän Nortonin kanssa on ilmiselvää. Molempien katumattomuus ja välinpitämättömyys ihmishengestä tekee heidän pysäyttämistään erityisen vaikeaa, sillä he eivät anna mitään syytä epäillä itseään.

Curtainissa kuitenkin Poirot ei omaksu Othellon roolia, vaan petollisen ystävällisyyden kohteeksi joutuu Hastings. Norton joko ei usko voivansa hämätä Poirot'ia taktiikallaan samoin kuten muita tai sitten hän tunnistaa vanhassa kapteenissa kipupisteitä, joita käyttää pelinappuloina julmassa leikissään. Erityisesti Norton käyttää hyväkseen Hastingsin karikkoista tytär-suhdetta.

Hastings kuitenkin pelastuu Poirot'n ansiosta toteuttamasta kauheaa virhettä ja tulee järkiinsä. Poirot'n kannettavaksi jää kuitenkin yksin Nortonin pysäyttäminen ja tästä syystä hän maksaakin Othellon tapaan kalleimman hinnan taatakseen muiden turvallisuuden. Samalla hän ylittää rajan, jonka taakse ei pysty enää palaamaan. Othellon viimeinen teko, hänen itsemurhansa, on tietoinen valinta: sillä hän tuhoaa sen, jonka ymmärtää olevan vaaraksi Venetsian hyvinvoinnille — itsensä (Toporov 2010, 163).

Norton on kertomuksen Iago, mutta Poirot'lle Venetsiaa edustaa hänen rakkain ystävänsä Hastings ("*[M]on cher ami*", *Curtain* 213). Hastings on viimeinen suora linkki salapoliisin hyviin vanhoihin päiviin, jolloin rikollisen ja etsivän roolit olivat tarkkaan määriteltyä eivätkä heidän tarinansa koskaan ristenneet. Vetämällä Hastingsin mukaan Norton on siirtänyt tätä veteen piirrettyä rajaa eikä Poirot pysty enää tukeutumaan pelkästään vanhoihin metodeihinsa. Täten Nortonin moraalinen rappio ei rajoitu pelkästään hänen murhanhimoisiin aikeisiinsa, vaan aktiiviseen petokseen ja pyrkimyksensä korruptoida lainkuuliainen Hastings.

Rajan siirtyminen ei tarkoita pelkästään Nortonin kuolemaa, vaan myös Poirot'n itsensä. Perinteisten johtolankojen puuttuessa koko todistus rikoksen olemassaolosta lepää hänen harteillaan. Hän on jo kertaalleen todistanut valheellisesti oikeudessa rouva Franklinin itsemurhan yhteydessä ja ylläpitämänsä kulissin vuoksi suuri maailma näkee hänet jo parhaat päivänsä nähneenä, raihnaisena vanhana miehenä. Hänen objektiivisuutensa on jo koetuksella ennen Hastingsiin kohdistunutta käännytysyritystä rikoksen tielle, mutta Nortonin alhainen teko antaa Poirot'lle viimeisen sysäyksen murhaan.

Nortonin kohtalo on Poirot'n uran vaikein päätös, sillä etsivän on asetettava itsensä tuomarin ja teloittajan asemaan tilanteessa, jossa laki ei ole saavutettavissa. Poirot oikeuttaa tekonsa pelastamallaan lukemattomilla ihmishengillä, mutta myöntää ettei itsekään tiedä toimiko oikein ("*But now I am very humble and say like a child 'I do not know'*", *Curtain* 239). Hän ei kuitenkaan koe olevansa itse lain yläpuolella ja ottaa itsekin vastaan saman tuomion teostaan kuin Norton.

Siinä missä Hastings odottaa muilta ihmisiltä suoraselkäisyyttä, Poirot'ia määrittelee parhaiten hänen omat ankarat odotuksensa omalta älykkyydeltään — pieniltä harmailta ai-

vosoluiltaan. Päätös itsemurhasta ei ole pelkästään seurausta hänen valinnastaan riittää Nortonin henki, sillä Poirot osaa oikeuttaa tekonsa oman moraalinsa mukaisesti. Se on ennaltaehkäisevä päätös hänen oman vääristyneen harkintakykynsä seurauksien välttämiseksi: jos hän on valmis rikkomaan lakia kerran, miten hän voisi luottaa siihen ettei se tapahtuisi uudestaan?

Omaa etuaan tavoittelevien salapoliisiromaanin antagonistien joukossa Nortonin narratiivia voisi melkein kutsua passiiviseksi. Tavanomaisesti rikoksen tarina — eli pahuuden narratiivi — on ottanut itselleen toimijan roolin ja tutkimuksen — eli oikeuden narratiivin — tehtäväksi on jäänyt seurata perässä. Pidättäytymällä surmatyöstä itse Norton muuttaa salapoliisiromaanin kertomuksen luonnollista kulkua, pakottaen etsivän toimintaan ja ottamaan ”lain” omiin käsiinsä, sillä tällä kertaa sitä ei ole yhteiskunnan puolesta tarjolla esiripun sulkeuduttua. Tässä mielessä laki edustaa tarinan sisällä samankaltaisia ohjenuoria kuin mitä Van Dinen sekä Knoxin kaltaiset kirjoittajat ovat esittäneet salapoliisiromaanin tekijöille: valintana on joko pelata yhteisillä säännöillä tai asettaa itsensä yhteisön tuomittavaksi.

4.10.2 Oikeus aktina ja kurkistus esiripun taakse

Poirot'n vahva moraalitakee hänestä horjumattoman oikeuden puolustajan, mutta juurikin hänen looginen lähestymistapansa sekä ulkopuolisuutensa yhteisöstä kohottavat hänet pätevimmäksi rikostutkijaksi. Yhteisössä vallitsevat jännitteet, hyvässä ja pahassa, eivät kosketa häntä eikä rikoksen tapahtuminen rauhallisessa maalaishäällässä saa Poirot'ia etsimään ulkopuolista syyllistä silkasta epäuskosta. Tämä ulkopuolisuus asetetaan koetukselle rikollisen poiketessa tavallisista murhan motiiveista sekä uhan kohdistuessa Poirot'n omaan lähipiiriin.

Salapoliisiromaanin klassinen tarina-asetelma esittää näennäisen yksinkertaisen kissa-hiirileikin johtolankoja keräävän etsivän sekä jälkiään peittelevän rikollisen välillä. Perehtyminen romaanin maailmaan paljastaa monimutkaisemman kytkösten verkon syyllisen sekä yhteisön välillä. Rikoksen tekijää haetaan yhteisön ulkopuolelta, mutta salapoliisiromaanin sääntöjen mukaan vastaus ei voi koskaan ilmestyä tätä kautta.

Rikollisen asema yhteisössä ei ole yksiselitteinen, vaikka hänen tekonsa herättääkin syvää turvattomuuden tunnetta. Kärjistäen murhaajan teko lainvastaisuudestaan huolimatta saattaa palauttaa tilanteen lähemmäs alkuperäistä *status quota*. Rikos on elimellinen, jännitystä luova elementti, salapoliisiromaanin ”välttämätön paha”. Lain asema on kuitenkin moniselitteinen: laki on yhtenäinen kullekin yksilölle, mutta sitä on mahdollista

johtaa harhaan tai jopa käyttää itsensä vastaisiin tarkoitukseen. Epävirallisen tutkijan määräysvalta rikostutkimuksessa perustuu usein poikkeustilanteeseen, jossa virkavaltaa ei joko saada tai haluta tapahtumapaikalle, kuten esimerkiksi *Murder on the Orient Express* –romaanissa. Poirot'n ylivoimainen pätevyys myös saattaa viralliset tutkijat säännönmukaisesti epäsuotuisaan valoon ja joskus hän päätyy etsimään oikeaa rikollista traagisesti vuosia väärän tuomion jälkeen kuten *Five Little Pigs* –romaanissa (1942). Kaikesta huolimatta Poirot asettaa uskonsa lakiin — huolimatta sen erehtyväisyydestä.

Hercule Poirot ei epävirallisena tutkijana ole sidottu noudattamaan samaa ammattietiikkaa kuin virkaa tekevät kollegansa kuten esimerkiksi komisario Japp. Salapoliisin metodeihin kuuluu samaistua rikollisen ajattelutapaan ja useaan otteeseen Poirot jopa toimii itse lakia vastaan saadakseen rikollisen kiinni — tästä räikeimpänä esimerkkinä hän ottaa oikeuden omiin käsiinsä murhatessaan pahamaineisen X:n, Nortonin.

Lain ja moraalin tuottama ristiriita synnyttää salapoliisiromaanin kaavaan sopimattoman narratiivisen poikkeustilan, joka saatettaisiin mieltää kertomusaineiksena sopivammaksi muissa rikoskirjallisuuden alalajeissa kuten esimerkiksi kovaksikeitettyssä dekkarissa. Kirjallisuudenlajin vahvat lainalaisuudet ilmestyvät äkillisesti näkyviin ja koko kertomuksen kasassa pitävä poikkeustila nousee tietoisuuteen: kyvykkyydestään huolimatta etsivän valta rikostutkimuksessa on vain tiettyjen olosuhteiden sanelemaa.

Totutuista genremalleista poikkeaminen vaatii lukijalta kaksikerroksista tulkintaa tuottaa loogisesti mahdottomasta tarinankerrontatilanteesta uskottava: ensinnäkin hyväksyntää sangen epätodennäköisille olosuhteille, jotka ovat johtaneet tarinassa syntyneeseen konfliktiin että ymmärrystä kirjoittaja-lukija -pelin sisäiselle logiikalle, jonka tunteminen auttaa tietämään seuraako tarina yhteisiä sovittuja pelisääntöjä vai ei.

Kirjoittaja-lukija -pelin yhteiset pelisäännöt muovaavat sekä ensimmäisen että viimeisen *Hercule Poirot* –kertomuksen narratiivia. Etsivän ja rikollisen pyrkimyksien lisäksi mukana on kolmas varteenotettava ääni: ulkoinen yleisö, jonka odotuksilla kirjoittaja pelaa. *TMAAS* vastasi näihin odotuksiin esittelemällä ilmiselvän syyllisen jo romaanin alussa, mutta harhauttamalla lukijoita jättämään hänet laskuista epätavallisen rakennevalinnan avulla. Tuomiota lainoppia hyödyntämällä pakoileva Inglethorp käyttää edukseen täten sekä kertomuksen sisäistä että ulkoista säännöstöä. Lukija ei odota ensimmäisen esiinmarssitettavan epäillyn tarjoavan mysteerin ratkaisua eivätkä viranomaiset odota murhaajan asettuvan tahallaan epäilyksenalaiseksi välttyäkseen tulevilta pidätyksiltä.

Curtain rikkoo kahden tarinan välisen rajan sallimalla tutkinnan ja rikoksen tarinan limityä. Poirot paljastaa X:lle eli Nortonille tietävänsä tämän teoista. Norton ei osoita aihei-

ta lopettaa toimiaan, sillä hän tietää tekojensa olevan lain ulottumattomissa. Manipuloimalla murhan olosuhteita hänen vastuunsa surmista pelkistyy moraaliseksi kysymykseksi, mutta ei lainopilliseksi kiistaksi. Hän ylettää lähestulkoon “täydelliseen” rikokseen.

Kuuluuko Nortonin hahmo siis enää ollenkaan salapoliisiromaaniin vai edustavatko hänen metodinsa jo toisenlaista lajityyppiä alati muuntuvassa rikoskirjallisuudessa? Vastausta on mahdollista hakea hänen kauttaan heijastetusta maailmankuvasta: Nortonin käytös antaa ymmärtää hänen jakavan salapoliisiromaanin ihmiskäsityksen jokaisessa ihmisessä piilevästä potentiaalisesta tappajasta. Norton perustaa toimintatapansa muiden hahmojen luonnollisen moraalin provosointiin kaivaakseen lopulta esille tukahdetun, mutta siltikin kytevän halun murhaan (Pyrhönen 1999, 216), joka ei muuten tulisi ilmi. Huolimatta siitä kuuluuko Norton salapoliisiromaanille esitettyjen vaatimusten maailmaan, Norton *itse* uskoo kuuluvansa tähän maailmaan. Se on hänen toimintatapansa kivijalka.

Mysterin ratkaiseminen salapoliisiromaanin sääntöjen mukaisesti edellyttää yhteisissä säännöissä pitäytymistä: rikollisen on pakoiltava kiinni jäämistä ja etsivän on tulkittava johtolangoista tapahtumien kulku pidätyksen mahdollistamiseksi. Oletetun järjestyksen muuttuessa tai sääntöjen mitätöityessä myös pelin kulku häiriintyy. Salapoliisiromaanin sekä lain sovitut ohjenuorat jättävät tutkinnan tarinan ilman tukea ja kertomuksen narratiivi siirtyy väistämättä uusille, tutkimattomille teille.

Etsivän asema epävirallisena tutkinnanjohtajana antaa hänelle liikkumavaraa soveltaa metodeja, joita virkavalta ei välttämättä harkitsisi. Tutkinnan eli oikeuden narratiivi henkilöityy häneen, mutta etsivän rooli tarinassa päättyy säännönmukaisesti ennen lain astumista mukaan. Esiripun sulkeminen juuri “salonkikohtauksen” päätteeksi — ennen varsinaista oikeudenkäyntiä — korostaa etsivän ammattitaitoa, mutta jättää ottamatta kantaa hänen legitimitettiin oikeusjärjestelmässä. Tämä yhtäältä antaa hänelle vastuuvapauden, mutta samalla asettaa hänet haavoittuvaan asemaan jättämällä vastuun mysteerin ratkaisemisesta hänelle. Rikollisen ja etsivän välinen välikappale ei lähtökohdiltaan koskaan kumpua heidän keskinäisistä erimielisyyksistään, joten kyseessä ei ole henkilökohtainen motiivi. Täten päätös tekojen tuomittavuudesta ei voi perustua moraaliin, vaan kirjoitettuun lakiin — Poirot’n käyttäessä lakia välinearvona hän tulee tahattomasti itsekin asettaneensa Todorovin mallin mukaisesti tutkinnan tarinan toissijaiseksi rikoksen tarinaan nähden.

Rikoksen ja lain narratiivin limittyessä symbioottiseen yhteyteen oikeudelle ei ole yhtälössä tilaa. Etsivälle ei jää muuta vaihtoehtoa kuin hylätä vanhat metodinsa ja operoida itsekin lain ulkopuolelta käsin. “Välttämätön paha” tarvitsee tasapainokseen “välttämättömän oikeuden”, mutta kirjoittaja-lukija -pelin hylkääminen tarkoittaa salapoliisiro-

maanin kaavasta uloskasvamista. Poirot'n teko, murha, tulisi nähdä nimenomaan aktina salapoliisiromaania muotoa *vastaan*, tarkoituksenaan huolimatta.

Tunnustuskirjeessään Poirot ei varsinaisesti kadu Nortonin tappamista, mutta hän ei ole myöskään vakuuttunut tekonsa oikeudenmukaisuudesta. Hän tietää toimineensa sekä yhteiskunnan eduksi että sitä vastaan, ja tästä syystä moraalinen ja lain ristiriita repii häntä kahtia. Niiden perustukset eivät tavallisesti risteä tässä määrin keskenään, mutta lainsäädännön luonne voi joskus suojella riittämättömyydellään syyllistä seuraamuksilta.

Pohtiessaan tekojensa seuraamuksia Poirot päätyy siihen, ettei rangaistuksenpelko voi olla oikeuden toteutumisen este ja ottaa täyden vastuun teostaan. Pitkän uransa suomin valtuuksin hän purkaa mielestään lain asemaa elämänsä ja uransa kiintotähtenä, kunnes nämä kaksi alkavat sulautua keskenään ja hän julistaa olevansa itse laki. Asettaessaan itsensä poikkeustilanteessa luonnollisen oikeuden tilasta luonnottoman oikeuden toimeenpanijaksi ja rikkoessaan salapoliisiromaania sääntöjä vastaan hän hyväksyy myös seuraukset. Salapoliisiromaania viimeinen velvollisuus lukijaansa kohtaan on mysteerin ratkaisun tarjoaminen — oli lopputulema kuinka epätodennäköinen tahansa.

Kuten Sherlock Holmes kuuluisasti toteaa *The Adventure of the Blanched Soldier* -kertomuksessa (1926): “*When you have eliminated all which is impossible, then whatever remains, however improbable, must be the truth*”. (Doyle 2020)

5 Päätäntö

Tutkielmassani tarkastelin miten pahuuden ja oikeuden narratiivit esiintyvät ensimmäisessä ja viimeisessä *Hercule Poirot* –romaanissa. Tutkielmani pääpaino kohdistui rikoksen ja tutkinnan tarinan suhteelle, jonka johdosta nostin kohdevaloon erityisesti murhaajan sekä etsivän välisen siteen että yhteisen piirteen lain ulkopuolisina toimijoina.

Sovelsin analyysissäni Tzvetan Todorovin esitystä siitä, että salapoliisiromaanin kertomus koostuu kahden tarinan — piilotetun sekä näkyvän — läsnäolosta. Omaksuin ensimmäisen eli rikoksen tarinan pahuuden narratiiviksi ja toisen eli tutkinnan tarinan oikeuden narratiiviksi. Valitsin käsitteen “oikeus” esimerkiksi “hyvyyden” sijaan sanan lainopillisten sekä eettisten miellelyhtymien johdosta.

Todorovin essee “The Typology of Detective Fiction” käsittelee pitkälti rikoskirjallisuutta genreteorian ja luokittelujärjestelmien kautta, mutta hyödynsin tekstissä esitettyjä elementtejä juurikin narratiivin tutkimuksessa. Asetin primaariteokseni myös lajityypilliseen kontekstiinsa analysoimalla niitä salapoliisiromaanin kirjallisuudenlajin vallitsevien ohjeiden mukailijoina sekä rikkojina. Vertailukohdikseni valitsin Todorovinkin artikkelissaan nimeämän S.S. Van Dinen “Twenty Rules for Writing Detective Stories” –lehtiartikkelin sekä hyvin samankaltaisen, mutta laajalti tunnetun “Detective Story Decaloguen”, jonka on kirjoittanut Ronald Knox.

Tarkastelin salapoliisiromaanissa esiintyvää pahuuden — ja johdonmukaisesti myös oikeuden — narratiivia laajentamalla vuoropuhelumaisesti (vasta)parien teemaa valitsemieni metodien valossa. Vastapareina toimivat kertomuksen sisäisen etsivä-rikollinen dikotomian lisäksi moraalin ja lain diskurssi sekä muun muassa Heta Pyrhösen esille nostama kirjoittaja-lukija -peli (“*author-reader-game*”). Kirjoittaja-lukija -peli edellyttää salapoliisiromaanin tekijän sekä yleisön omintakeista vuorovaikutussuhdetta esimerkiksi kirjallisuudenlajin konventioiden tuntemisena.

Tutkielmassani osoitin, kuinka sekä etsivää että murhaajaa on mahdollista tarkastella lain ulkopuolisina toimijoina lähdeoteoksissani. Genren rakenteellinen päätös häivyttää juridisen oikeuden osa salapoliisiromaanin maailmasta on perujaan jo Christien ensimmäisen romaanin alkuperäiskäsikirjoituksesta, jonka aiemmin julkaisemattomaan oikeudenkäyntilukuun viittasin tässä tutkielmassa. Esitin, että alkuperäisen pahuus-oikeus dikotomian tulisi laajentua tarkentavasti moraalilaki alajaotteluun. Pakollisen murhan lisäksi laki

esiintyy Christien romaaneissa yleisemmällä, abstraktilla tasolla mitä erilaisimmin keinoin. Analyysissäni esittelin Christien romaanien tapaa esittää laki antagonistin työvälineenä ja jopa etsivän työn esteenä. Belgian poliisivoimista eläköitynyt Hercule Poirot ei edusta virkavaltaa niin työstätöksensä kuin kansalaisuutensa puolesta, joten oikeuden ja lain narratiivit eivät limittäydy aina odotetulla tavalla.

Tutkimukseni avaa myös lisämahdollisuuksia erityisesti moraalien ja lain ristiriidan käsittelyyn myös muissa *Hercule Poirot* –tarinoissa, joissa mysteerin lopputulema ei vastaa genren perinteisiä odotuksia. Olisin voinut laajentaa oikeuden tematiikkaa tuomalla mukaan esimerkiksi *Murder on the Orient Express* –romaanin, jonka ratkaisu olisi sopinut epätavallisen lopputulemansa myötä lain ulkopuolisen toimijuuden tarkasteluun.

Salapoliisiromaanissa rikoksen eli pahuuden tarina on aina ensisijainen, sillä ilman rikosta tarinan niin sanottu lähtölaukaus jää ampumatta. Tutkinnan tarina on täten reaktiivinen rikoksen tarinalle ja seuraa jo luotuja polkuja. Kyseessä on kuin erä šakkia, jossa rikollinen aloittaa aina valkoisella. Tämän yhteyden määrittelevä ominaisuus löytyy sen pois-saolosta. Todorovin mukaan kirjallisuudenlajin puhtaimmassa muodossaan näiden kahden tarinan ei tulisi koskaan kohdata. Kirjallisuudenlajin ennaltamääritellyt säännöt luovat olosuhteet, jossa rikollinen ja etsivä eivät vuorovaikuta keskenään.

Salapoliisiromaanissa pahuus pyrkii saavuttamaan oman päämääränsä turvautumalla rikokseen ja tarkoituksellisesti johtamalla oikeutta harhaan. Oikeuden pyrkimyksenä on rikosta edeltävän tasapainon palauttaminen teoksen maailmaan. Tämä toteutetaan selvittämällä häiriötekijän eli yhteisön *status quon* rikkoneen murhaajan henkilöllisyys ja kertomuksen päätteeksi toimittamalla hänet virkavallan haltuun. Tekona murha esitetään aina tuomittavana, mutta rikokseen johtaneet puitteet esiintyvät usein ulkokultaisina ja vasta syvempi tutkimus paljastaa pinnanalaiset jännitteet.

Tässä tutkielmassa lähestyin käsitteideni määrittelyä muun muassa moraalifilosofisesta näkökulmasta. Hyödynsin psykologian ja yhteiskuntatieteiden käsitteitä rikostutkimuksen roolin kontekstualisoinnissa tarinalle. Pohjustin moraalien ja lain merkitystä rikoskirjallisuudelle korostamalla erityisesti kuolemanrangaistuksen historiaa Isossa-Britanniassa, sillä viimeisen *Hercule Poirot* –romaanin syntyhistoria kahden eri “aikakauden” teoksena antoi mielestäni juonen moraalille ongelmalle ainutlaatuisen moniulotteisuuden.

Salapoliisiromaanissa yhteisön mielipide on merkittävässä asemassa: usein uhri itse on rikkonut jollain tapaa vallitsevia odotuksia vastoin ja tästä syystä murhaajan löytäminen lukuisten potentiaalisten tekijöiden seasta vaikeutuu. Tutkimus tapahtuu suljetussa ympäristössä, jossa kirjallisuudenlajin lainalaisuudet sanelevat pelin säännöt. Näihin

sääntöihin kuuluu epävirallisen etsivän tutkimusvastuu mysteerin selvittämisestä — oikeussalin tapahtumat eivät kuulu salapoliisiromaanin maailmaan. Tuomioistuimen osan tarkoituksellinen siirtäminen sivuun kertomuksesta tarkoittaa, että lakielimen asettama tuomio rikoksesta ei ole olennaista tutkinnan tarinalle.

Etsivä ja murhaaja liikkuvat kumpikin tahoillaan lain rajamailla kuin sellitoverit liian väljien kaltereiden välissä. Samankaltaisuudestaan huolimatta heidän tarkkaan määritellyt roolinsa ankkuroi juurikin rikoksen ja tutkinnan tarinan tiukka erottelu. Tämän luontaisen ryhmittelyn hämärtyessä myös lain ja moraalien narratiivit sekoittuvat — lain erehtyväisyyden tullessa ilmi jää moraalien tehtäväksi viedä tuomio loppuun. Henkilökohtaiseen oikeustajuun nojaava moraalitieteellinen ei voi kuitenkaan luottaa yhteisön suomaan auktoriteettiin ja rangaistusvoima jää pelkästään teon tuomittavuuden toteamiseen, ei itse rangaistukseen. Salapoliisiromaanin sisäiset raamit kaatuvat oman painonsa voimasta, paljastaen tutkimuksen narratiivin todellisen voimattomuuden kutsumatta tilaansa tunkeutuneen rikoksen narratiivin edessä. Jää yksilön tehtäväksi päättää onko Nortonin tappaminen hänen tulevien uhriensa säästämiseksi oikein vai ei ja vaikuttaisiko päätökseen se, vallitsisiko romaanin maailmassa 1940- vai 1970-luvun rikosoikeus.

Kysymys pahuudesta ja oikeudesta salapoliisiromaanissa ei ole kuitenkaan ongelma oikeasta tai väärästä, vaan näkökulmasta. Narratiivissa olennaista on viestin lähettäjä — sekä sen vastaanottaja. Epäämällä kertojalta pääsyn kaikkiin johtolankoihin *Curtain* nostaa esille tärkeimmän vuorovaikutussuhteen salapoliisiromaanissa: ei etsivän ja rikollisen, eikä tutkijan ja hänen apulaisensa tai edes kertojan ja yleisön, vaan kirjoittaja-lukija -pelin osallisten sanattoman sopimuksen.

Salapoliisiromaanin “välttämätön paha” ei täten ole murhan muodossa esiintyvä rike kertomuksen sisäistä maailmanjärjestystä vastaan, vaan tekijän harjoittama lukijansa tietoinen pettäminen. Kirjoittaja ei voi koskaan toimia täydessä yhteisymmärryksessä lukijansa kanssa: he molemmat voivat olla tietoisia yhteisen pelin säännöistä, mutta täysin avoimella kädellä pelaaminen sotisi alkuperäistä tarkoitusta vastaan.

Christien rikollisten suosima naamioleikki asettaa heidät turvautumaan usein rooliin, joka on päinvastainen heidän haluamastaan (Pyrhönen 1999, 192). Sekä etsivän että rikollisen näkökulmaan samaistuva salapoliisiromaanin kirjoittaja käyttää itse samaa taktiikkaa esiintyessään kirjallisuudenlain sääntöjen kuuliaisena vakiinnuttajana — aina siihen hetkeen saakka, kunnes vetää maton lukijan jalkojen alta uudella käännteellä.

Yleisön oppiessa kirjallisuudenlain kaikki temput kirjoittajan tila keksiä uusia, yllättäviä käännteitä saa aina vähemmän ja vähemmän elintilaa. Tekijän on vastattava teoksen

lopussa avoimiin kysymyksiin uskottavasti, sillä muuten narratiivi voi tuntua lukijalle epätyydyttävältä.

Petos on kuitenkin olennainen osa salapoliisiromaanin lukukokemusta ja sääntöjen avoin rikkominen on nähtävissä kehityksen luonnollisena lopputulemana. Kaksoisroolien ja peittelyn teema on löydettävissä sisäänkirjoitettuna kaikista tarinan elementeistä aina rikoksen uhrista sen tekijään. Salapoliisiromaanin maailma ei ole maalattu mustan ja valkoisen sävyillä — kirjallisuudenlaji hylkii ambivalenttia tulkintaa koko olemuksellaan. Sekä etsivä että rikollinen voivat taivuttaa lakia omiin tarkoituksiinsa ja perustella tekonsa omalla moraalikoodillaan. Ihastuttava maalaiskylän kulissi voi yhtä aikaa olla makaaberi ja *gemütlich* — kuten Van Dine asian ilmaisee — ilman minkäänlaista ristiriitaa. Samaan teekupilliseen sekoittuvat niin hunaja, sitruuna kuin syanidikin.

6 Lähteet

Primaarilähteet

Christie, Agatha 2013 (1975). *Curtain: Poirot's Last Case* [= Curtain]. Lontoo: Harper Collins Publishers.

Christie, Agatha 2015 (1920). *The Mysterious Affair at Styles* [= TMAAS]. Alkusanat John Curran (2013). Aiemmin julkaisemattoman luvun tekijänoikeudet Christie Archive Trust (2013) ja alkuperäiskäsikirjoituksen tekijänoikeudet Agatha Christie Limited (1920). Lontoo: Harper Collins Publishers.

Sekundaarilähteet

Agatha Christie Limited www-sivu 2021. <https://www.agathachristie.com/stories/curtain-poirots-last-case> (18.4.2021)

Airaksinen, Timo 1993 (1987). *Moraalifilosofia*. Juva: WSOY.

Armstrong, Jennifer Keishin 2016. How Sherlock Holmes changed the world. *BBC*. <https://www.bbc.com/culture/article/20160106-how-sherlock-holmes-changed-the-world> (18.4.2021)

Arvas, Paula; Ruohonen, Voitto 2016. *Alussa oli murha: johtolankoja rikoskirjallisuuteen*. Helsinki: Gaudeamus.

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

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

Christie, Agatha 2001 (1943). *Five Little Pigs*. Lontoo: Harper Collins Publishers.

Cole, Phillip 2006. *The Myth of Evil: Demonizing the Enemy*. Wilts: Edinburgh University Press Ltd.

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

Crown and Database Right. www-sivu 2021. Legislation. Gov. UK. *Criminal Justice Act 2003*. <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/44/notes/division/2/10> (18.4.2021)

Curtain: Poirot's Last Case. 2013. Kevin Elyot. Hettie Macdonald. Iso-Britannia, Yhdysvallat: ITV Studios, Agatha Christie, Acorn Productions, Picture Partnership Productions / David Boulter, David Boulter, Rebecca Eaton, Matthew Hamilton, Mathew Prichard,

- Hilary Strong, David Suchet, Karen Thrussell, Damien Timmer. 89 minuuttia.
- Diamond, Stephen A.; Mason, Tom; Pataki, Tamas 2006 *Forensic Psychiatry — Influences of Evil*. Totowo: Humana Press.
- Doyle, Arthur Conan 2007 (1887). *A Study in Scarlet*. Lontoo: Penguin Books.
- Doyle, Arthur Conan 2020 (1926). *The Adventure of the Blanched Soldier*. Saga Egmont.
- Felluga, Dino 2011. *Modules on Barthes: On the Five Codes*. Introductory Guide to Critical Theory. <https://cla.purdue.edu/academic/english/theory/narratology/modules/barthescodes.html> (18.4.2021)
- Fludernik, Monika 2009 (2006). *An Introduction to Narratology*. Routledge.
- Harkup, Kathryn 2016. *A is for Arsenic: The Poisons of Agatha Christie*. Lontoo: Bloomsbury Sigma.
- Hart, Anne 1990. *Agatha Christie's Poirot: The life and times of Hercule Poirot*. Lontoo: Pavilion Books Limited.
- Heikkinen, Vesa; Juntunen, Tuomas; Voutilainen, Eero 2012. *Genreanalyysi — tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hunt, Celia 2000. *Therapeutic Dimensions of Autobiography in Creative Writing*. Lontoo: Jessica Kingsley Publishers.
- Hägg, Samuli; Lehtimäki, Markku; Meretoja, Hanna; Steinby, Liisa 2009. *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Järviö, Saara 2018. Uskomattomimmat jutut ovat tosia – true crimen nousu ja lumous. *Lumooja*. <https://lumooja.fi/2018/12/11/artikkeli-uskomattomimmat-jutut-ovat-tosia-true-crimen-nousu-ja-lumous/> (18.4.2021)
- Kirjavainen, Heikki 1969. *Johdatus teologiseen etiikkaan*. Helsinki: Kirjapaja.
- Knight, Stephen 2004. *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Knox, Ronald 1929. Speed City Sisters in Crime www-sivu. <https://www.speedcitysistersin\crime.org/father-knoxs-decalogue.html> Alkuperäinen julkaisu *The Best Detective Stories of 1928-29* 1929. (18.4.2021)
- Kunnas, Tarmo 2008. *Paha: mitä kirjallisuus ja taide paljastavat pahuuden olemuksesta*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Kuuskorpi, Taina 2021. *Pahat mielessä – Tieteen näkökulmia pahuuteen*. Helsinki: Siltala.
- Latson, Jennifer 2015. How Agatha Christie Knew So Much About Poison. *Time*. <https://time.com/4029233/agatha-christie-poison/> (18.4.2021)

- Martin, G. Neil; Carlson, Neil R.; Buskist, William 2013. *Psychology*. Harlow: Pearson.
- Mikkonen, Kai 2011. Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdolliset yhtälöt. *Avain* 1/2011, 138.
- Mumford, Tracy 2015. Agatha Christie knew 14 ways to kill a man. *MPR NEWS*. <https://www.mprnews.org/story/2015/09/22/best-books-thread-agatha-christie-poisons> (18.4.2021)
- Murder on the Orient Express*. 2017. Michael Green. Kenneth Branagh. Yhdysvallat, Malta: Kinberg Genre, The Mark Gordon Company, Scott Free Productions / Ridley Scott, Mark Gordon, Simon Kinberg, Kenneth Branagh, Judy Hofflund, Michael Schaefer. 114 minuuttia.
- Ne bis in idem. Tieteen termipankki www-sivu 2021. http://tieteentermipankki.fi/wiki/Oikeustiede:ne_bis_in_idem (18.4.2021)
- O'Connor, Roisin 2020. Queen's Birthday Honours: Poirot star David Suchet knighted after 50-year career. *Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/queen-birthday-honours-david-suchet-knighted-poirot-agatha-christie-b907848.html> (18.4.2021)
- Osborne, Charles 1990 (1982). *The life and crimes Agatha Christie*. Suffolk: Richard Clay Ltd.
- Pihlaja, Satu 2021. *Valinnan paikka. Näin teet parempia päätöksiä*. Atena.
- Priestman, Martin 1991. *Detective Fiction and Literature. The Figure on the Carpet*. Lontoo: Palgrave Macmillan UK.
- Pyrhönen, Heta 1999. *Mayhem and Murder: narratives and moral problems in the detective story*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rabinowitz, Peter J. 1987. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Roth, Marty 1995. *Foul & Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction*. Athens: The University of Georgia Press.
- Seal, Lizzie. A brief history of capital punishment in Britain. *History Extra*. <https://www.historyextra.com/period/modern/a-brief-history-of-capital-punishment-in-britain/> (18.4.2021)
- Todorov, Tzvetan 1977 (1966). *The Poetics of Prose*. Cornell: Cornell University Press.
- Toporov, Brandon 2010. *Shakespeare vasta-alkaville ja edistyville*. Shakespearen suomenokset Jylhä, Yrjö 1955. Helsinki: Jalava.
- Van Dine, S.S. 1928. Internet Archive Wayback Machine www-sivu 2007. Alkuperäinen julkaisu *American Magazine* 9/1928. <https://web.archive.org/web/20070626121005/http://gaslight.mtroyal.ab.ca/vandine.htm> (18.4.2021)

Waller, James 2002. *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing* . Oxford University Press.

Weinman, Sarah 2018. Mystery's First Great Historian. *Crime Reads* 5.4.2018. <https://crimereads.com/mysterys-first-great-historian/> (18.4.2021)