

TAMPEREEN YLIOPISTO

Veera Tuominen

Lajikonventiot pelielementteinä Mika Waltarin komisario Palmu -romaaneissa

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampere 2018

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

Suomen kirjallisuuden maisteriopinnot

TUOMINEN, VEERA: Lajikonventiot pelielementteinä Mika Waltarin komisario Palmu -romaneissa

Pro gradu -tutkielma, 67 sivua

Toukokuu 2018

Pro gradu -tutkielmani aiheena on lajikonventiot pelielementteinä arvoitusdekkarin alalajissa sekä erityisesti Mika Waltarin (1908–1979) teoksissa *Kuka murhasi rouva Skrofin?* (1939) ja *Komisario Palmun erehdys* (1940). Käsittelen myös Waltarin kolmatta komisario Palmu -romania *Tähdet kertovat, komisario Palmu* (1962), joka ei kuitenkaan arvoitusdekkarin lajista poikkeavuutensa takia sovellu tutkittavaksi pelinä yhtä hyvin kuin kirjailijan aikaisemmat Palmu-teokset. Kysyn, minkälaisia alalajilleen tyypillisiä konventioita Waltarin komisario Palmu -teoksissa esiintyy ja miten nämä konventiot toimivat osana lukijan ja kirjailijan pelaamaa peliä pelielementteinä? Lisäksi tutkin metafiktiivisyyden suhdetta arvoitusdekkareihin ja sen kautta ilmeneviä pelillisiä piirteitä.

Kirjallisuustieteelliset taustat tutkielmalleni ovat vahvasti klassisen salapoliisikirjallisuuden, tarkemmin määriteltynä arvoitusdekkarin, alalajin tutkimuksessa sivuten jonkin verran myös yleistä lajiteoriaa. Lajiteoriaa lähestyn Alastair Fowlerin ja Tzvetan Todorovin tutkimusten kautta. Rikoskirjallisuuden alalajeihin liittyvästä tutkimuksesta erityisen hyödyllisiä puolestaan ovat olleet Heta Pyrhösen pelianalogiaa hyödyntävät tutkimukset erilaisista salapoliisikirjallisuuden teoksista sekä muun muassa John G. Caweltin hahmottelemat klassisen salapoliisikertomuksen kaavat, Voitto Ruohosen ja Paula Arvaksen konventioiden tuntemus sekä Salla Laakkosen salapoliisikertomuksiin keskittynyt motiivitutkimus. Tärkeimpiä kirjallisuustieteellisiä käsitteitä tutkimukseni kannalta ovat motiivi, laji ja alalaji, lukija, tekijä ja metafiktiivisyys. Kirjallisuustieteellisten tutkimusten tarjoamiin näkökulmiin ja havaintoihin yhdistän pelitutkimusta. Hypoteesini on, että arvoitusdekkaria voidaan pelata sekä lukemalla että kirjoittamalla sellainen. Pelitutkimuksen puolelta hyödynnän etenkin pelille ja pelaamiselle tehtyjä määritelmiä ja suhteutan niitä Waltarin dekkareihin. Menetelmänäni on vertailla erilaisten lajityypillisten konventioiden esiintymistä arvoitusdekkareissa yleensä sekä Waltarin vastaavissa teoksissa. Tekstianalyysin avulla pohdin konventioiden ilmentymisen suhdetta lajiin sekä niiden vaikutuksia käsillä olevaan peliin.

Pelitutkimus ja kirjallisuudentutkimus yhdistyvät erityisen vahvasti tutkiessani sääntöjä. Säännöt linkittyvät pelitutkimuksen piirissä tehdyissä määritelmissä lähes aina pelaamisen kanssa ja myös arvoitusdekkareille on historian saatossa laadittu erilaisia sääntöjä, mikä puolestaan linkittää arvoitusdekkarit peleihin. Vaikka nämä säännöt arvoitusdekkarin kirjoittamiseen eivät ole virallisesti velvoittaneet ketään, on niiden tarkastelulla kuitenkin paikkansa tässä tutkimuksessa.

Tutkimuksessani käy ilmi, että pelimääritelmien ollessa melko ristiriitaisia arvoitusdekkarin kiistatta täyttäessä vähintäänkin eräänlaisille pulmapeleille (’puzzle’) asetetut vaatimukset, tulkinta dekkarista pelinä on mahdollinen ja joitain teoksia voi pelata. Siitä huolimatta tulen osoittaneeksi myös, että näennäisestä pelattavuudestaan huolimatta arvoitusdekkarit sisältävät usein epävarmuustekijöitä, jotka vaikeuttavat onnistuneen pelaamisen mahdollisuutta lukijan osalta.

Avainsanat: salapoliisikirjallisuus, arvoitusdekkari, motiivi, laji, pelitutkimus

Sisällys

1	Johdanto.....	4
1.1	Tutkimuksen aihe ja aineisto	4
1.2	Teoreettiset lähtökohdat	4
1.2.1	Laji ja salapoliisikirjallisuus	5
1.2.2	Peli ja pelaaminen.....	12
1.2.3	Metafiktiivisyys.....	16
2	Peliasetelmat	19
2.1	Lukija-pelaaja.....	19
2.2	Kirjailija-pelaaja.....	21
2.3	Sääntöjen noudattaminen Waltarin romaaneissa	24
3	Pelielementit.....	32
3.1	Juoni	32
3.2	Motiivit	35
3.2.1	Tilanne- ja esinemotiivit	36
3.2.2	Henkilömotiivit	43
4	Metafiktiivisyys	51
4.1	Metafiktion yhteys salapoliisikirjallisuuteen	51
4.2	Metafiktiivisyys ja lukija	54
4.3	Metafiktiivisyys ja lukijan rooli Waltarin salapoliisiromaaneissa	56
5	Lopuksi	61
	Lähteet	64

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen aihe ja aineisto

Tässä pro gradu -tutkielmassa käsittelem Mikka Waltarin komisario Palmu -romaanien lajityypillisiä konventioita eräänlaisina pelielementteinä. Tutkin näissä romaaneissa ilmeneviä lajityypillisiä konventioita suhteessa niiden alalajin perinteisiin. Näitä piirteitä vertaan peleiltä vaadittuihin elementteihin ja selvitän, voiko tietynlaista rikoskirjallisuutta, ja etenkin komisario Palmu -dekkareita, pelata. Tutkimuskysymyksiäni ovat: minkälaisia alalajilleen tyypillisiä konventioita Waltarin komisario Palmu -teoksissa esiintyy ja miten nämä konventiot toimivat osana lukijan ja kirjailijan pelaamaa peliä pelielementteinä? Kysymyksiksi nousevat myös: miten metafiktiiviset piirteet linkittyvät salapoliisikirjallisuuden perinteisiin ja ilmenevät kohdekirjallisuudessa sekä miten ne luovat pelillisyyttä arvoitusdekkareissa?

Mikka Waltari (19.9.1908–26.8.1979) on yksi Suomen tunnetuimmista ja tuotteliaimmista kirjailijoista, jonka tuotanto kattaa monenlaisia teoksia lyriikasta näytelmiin ja novelleista elokuvakäsikirjoituksiin sekä romaaneihin. Merkittävin hänen teoksistaan lienee kansanvälisestäkin noteerattu historiallinen romaani *Sinuhe egyptiläinen* (1945), jonka hän kirjoitti valmiiksi vain reilussa kolmessa kuukaudessa. Waltari oli tosin tavoitteellisesti suunnitellut sitä jo kymmenisen vuotta ja ollut lapsuudestaan asti kiinnostunut Egyptin muinaisesta historiasta. (Haavikko 2008, 389.) *Sinuhe egyptiläisen* arvo huomattiin jo heti teoksen ilmestyessä (mt., 456–457) ja romaanin arvostus on säilynyt korkeana tähän päivään asti. Vuonna 2017 se valittiin yleisöäänestyksellä vuosisadan merkittävimmäksi suomalaiseksi kirjaksi. Waltari on ollut tutkijoiden kiinnostuksen kohteena verrattain paljon sekä tuotantonsa puolesta ja kirjailijana että yksityishenkilönä. Vaikka hänestä on kirjoitettu useita elämäkertoja ja hänen teoksiaan on tutkittu runsaasti (ks. esim. Envall 1994; Haavikko 2008; Rajala 2008), ovat hänen komisario Palmu -romaaninsa jääneet vähäisemmälle huomiolle. Monet suomalaiset ovat lukeneet Waltarin salapoliisiromaaneja, mutta suurelle yleisölle komisario Palmu lienee tullut tutuksi ennen kaikkea Matti Kassilan 1960-luvulla ohjaamien suosittujen elokuvien myötä. Komisario Palmu -elokuvia tehtiin kaiken kaikkiaan neljä, joista viimeinen ei kuitenkaan perustu enää Waltarin teoksiin.

Rikosaiheiden käyttäminen teoksissaan ei ollut Waltarille vierasta. Hänen ensimmäinen varsinainen rikosromaaninsa *Jälkinäytös*, joka oli jatkoa palkitulle pienoisoromaanille *Vieras mies tuli taloon*

(1937), julkaistiin 1938. Samana vuonna hän osallistui pohjoismaiseen salapoliisiromaanikilpailuun teoksellaan *Kuka murhasi rouva Skrofin?* (= KMRS, 2001/1939) ja tuli silloin nostaneeksi päivänvaloon yhden suomalaisen rikoskirjallisuuden tunnetuimmista hahmoista, komisario Frans J. Palmun. Romaanissa rikas ja saita leskirouva Alma Skrof löydetään kuolleena asunnostaan. Alun tapaturmaepäilyjen jälkeen komisario Palmu hoksaa kyseessä olleen murhan, mikä käynnistää tutkimukset kunnolla. Teos vilisee salapoliisikertomuksille tyypillisiä hahmoja ja tilanteita, joita käsittelen lisää etenkin luvussa 3. Rikosaiheiden tuttuudesta huolimatta *Kuka murhasi rouva Skrofin?* oli Waltarin ensikosketus kirjailijana kaavamaiseen salapoliisikirjallisuuden lajiin. Pian esikoissalapoliisiromaanin jälkeen julkaistiin Palmu-trilogian toinen osa *Komisario Palmun erehdys* (= KPE, 2006/1940), joka jatkoi edeltäjänsä tapaan perinteisen arvoitusdekkarin kaavojen noudattamista. Otan seuraavissa luvuissa tarkasteluuni mitä nämä kaavat ovat ja miten ne toteutuvat Waltarin dekkareissa. Tapahtumien lähtöasetelma *Komisario Palmun erehdys* -romaanissa on samankaltainen kuin edeltävässä Palmu-teoksessa: varakkaan suvun jäsen löydetään kuolleena kylpyhuoneestaan, oletettavasti tapaturmaisesti menehtyneenä. Jälleen kerran komisario Palmun havainnointikyky kuitenkin paljastaa uhrin tulleen murhatuksi. *Komisario Palmun erehdys* ottaa jopa edeltäjänsä enemmän vaikutteita alalajinsa klassisesta repertoarista, tullen samaan aikaan korostaneeksi sen parodisia piirteitä. Tätäkin käsittelen lisää tulevissa luvuissa.

Vaikka Waltari menestyikin pohjoismaisessa salapoliisiromaanikilpailussa *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanillaan hyvin, sen saadessa kehuja muun muassa kansainvälisestä tyylistä, pitivät monet aikalaiskriitikot Waltarin uutta aluevaltausta huonona ideana, poikkeamisena vakavasti otettavan kirjallisuuden kentältä ja suoranaisena rahanahneutena (Järvelä 2013, 176–177). Waltari kirjoitti kuitenkin vielä yhden romaanin komisario Palmun tutkimuksista, mutta sitä saatiin odottaa yli kaksikymmentä vuotta. *Tähdet kertovat, komisario Palmu* (= TKKP, 1983/1962) kirjoitettiin alun perin elokuvaa varten, mutta julkaistiin romaanina ennen elokuvan kuvaamista. Se jäi viimeiseksi julkaistuksi komisario Palmu -teokseksi. Elokuviin ollessa todellisia kassamagneetteja niiden tekemistä haluttiin jatkaa. Waltari kirjoitti näytelmämuodossa uutta elokuvaa varten Kassilalle käsikirjoituksen *Lepäisit jo rauhassa, komisario Palmu* (Rajala 2008, 753). Siinä komisario Palmu on jo eläkkeellä, mutta ajautuu selvittämään teatteriyhteisössä tapahtuvaa murhaa. Tätä käsikirjoitusta ei kuitenkaan koskaan filmattu elokuvaksi eikä sitä julkaistu kirjallisessakaan muodossa. (mt., 754.)

Komisario Palmu -teoksia ei ole tähän päivään mennessä tutkittu kovinkaan syvällisesti. Useimmissa Waltarin elämäkerroissa sivutaan kyllä hänen salapoliisikirjailijavaihettaan ja dekkareista seuranneita elokuvia, mutta monesti niistä uupuu esimerkiksi lajin tuntemus ja teosten tieteellinen analysointi

painopisteen ollessa enemmän esimerkiksi Waltarin kirjailijakuvassa. Markku Envall (1994, 147–159) käsittelee teoksessaan *Suuri illusionisti: Mika Waltarin romaanit* (1994) kymmenisen sivun verran Palmu-romaneja tuoden niistä esiin mielenkiintoisiakin havaintoja: esimerkiksi henkilöhahmojen vastaavuuksista teoksesta toiseen (mt., 155) sekä teologisesta tulkinnasta, jonka hän Waltarin ensimmäisestä dekkarista tekee (mt., 150). Envallin mukaan *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanista voi tehdä tulkinnan poliisista jumalan avustajana, jonka jumalallisena voimana on järjen käyttö. Uudemmassa Waltari-elämäkerrasta vastaava Panu Rajala (2008, 371) puolestaan paljastaa aukkonsa salapoliisikirjallisuuden tuntemuksessa verratessaan *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -teosta ”kaikkien dekkareiden äitiin”, Dostojevskin *Rikos ja rangaistus* -romaanin (1866). Itse en ainakaan laskisi Dostojevskin teosta dekkareiden joukkoon, eikä yleensä genren tutkimuksessakaan viitata tähän minkäänlaisena äitinä tai salapoliisikirjallisuuden alkujuurena, vaikka toisinaan se saatetaankin mainita eräänlaisena rikoskirjallisuutena ja myös Envall (1994, 149–150) on löytänyt yhtymäkohtia kyseisten teosten välillä. Molemmissa teoksissa on muun muassa samankaltainen vanha nainen uhrina ja rikoksen vaikuttimet jokseenkin epäitsekkäät. Mielestäni yhtäläisyydet ovat kuitenkin hyvin pinnallisia, eivätkä sellaisenaan riitä linkittämään Dostojevskin ja Waltarin teoksia yhteen, etenkin lajinkautta. Envallin huomiot ovat uskottavia, ja on hyvinkin mahdollista, että Waltari joitakin ideoita dekkareihinsa sai Dostojevskilta. Kokonaisuudessaan kuitenkin, yhdessä Rajalan tekemän vertauksen kanssa, syntyy vaikutelma, että kyseiset tutkijat ovat vain halunneet liittää rakastamansa kirjailijan viihteellisemmän tuotannon johonkin todelliseen korkeakirjallisuuteen nostattaakseen sen statusta.

Yleisemmin salapoliisikirjallisuuden alku sijoitetaan 1840-luvulle Edgar Allan Poen murhamysteeriin *The Murders in the Rue Morgue* (1841) (ks. esim. Arvas 2016, 21). Poen kertomuksista on lähtöisin monia arvoitusdekkareille ominaisiksi muodostuneita piirteitä, joita käsitellen esimerkiksi seuraavassa alaluvussa lisää. Rajala (2008, 374) vertaa Palmu-romaneja Edgar Wallacen Cardby-dekkareihin, mikä on myös sikäli omituista, koska Cardbyt eivät ole Wallacen, vaan kirjailijanimellä David Hume kirjoittaneen John Victor Turnerin käsialaa. Eivät komisario Palmu -teokset itsessään kuitenkaan aivan tutkimattomia ole. Muutakin rikoskirjallisuutta paljon tutkinut Heta Pyrhönen (2004) on käsitellyt eräässä artikkelissaan arvoitusdekkarin konventioiden ilmenemistä alkuperäisestä kontekstistaan poikkeavassa kulttuurissa. Esimerkkinään Pyrhönen käyttää nimenomaan Waltarin ensimmäistä arvoitusdekkaria *Kuka murhasi rouva Skrofin?* tutkimalla miten perinteisesti englantilaiseen yläluokkaan tai ylempään keskiluokkaan sijoittuneet lajityypilliset konventiot näyttäytyvät suomalaisen yhteiskuntaan ja kulttuuriin sijoitettuna. Matti Mäkelä (1994) on puolestaan tutkinut komisario Palmu -romaanien miljöön kuvausta ja verrannut sitä Waltarin muihin Helsinki-kuvauksiin. Historiantutkija Juha Järvelä (2013) on väitöstutkimuksessaan

tarkastellut sukupuolten rakentumista Waltarin teoksissa sekä niiden, että julkisten keskustelujen myötä syntyneen kirjailijakuvan kautta. Vaikka Järvelän tutkimus painottuu enemmän Waltarin muihin teoksiin, ottaa hän kuitenkin käsittelyynsä hahmoja myös *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanista. Hän muun muassa tulkitsee romaanissa esitetyn Kurt Kuurnan rakkauden ystävänsä Kaarle Lankelaa kohtaan osoituksena hahmon piilotetusta homoseksuaalisuudesta, mitä tukevat huomiot Kuurnaan liitetyn dekadenssin ja homoseksuaalisuuden yhdistymisestä aikakauden kirjallisissa kuvauksissa sekä vastaavuudet Oscar Wilden kaltaisiin homoseksuaalin mallityyppeihin. Aikalaiset eivät kuitenkaan lukeneet teosta sillä tavoin. (mt., 192–193.)

Tutkimukseni keskittyy erityisesti kahteen ensimmäiseen Palmu-romaanin, koska ne noudattelevat melko yhtenäisesti klassisen salapoliisiromaanin kaavaa ja hyödyntävät myös muita lajille tavanomaisia konventioita. Näiden lajityypillisten kaavojen ja konventioiden huomioiminen on tutkielmani kannalta erityisen tärkeää, sillä juuri ne muodostuvat elementeiksi, jotka mahdollistavat salapoliisiromaanin tutkimisen pelinä. Viimeisin Palmu-romaanista poikkeaa melko radikaalisti perinteisen arvoitusdekkarin kaavasta, alalajin muuttuessa selkeästi kohti toimintapainotteisempaa trillerin ja varhaisen poliisiromaanin yhdistelmää, mikä puolestaan vaikeuttaa sen mahdollista tulkintaa pelinä. Tästä syystä en tule käsittelemään *Tähdet kertovat, komisario Palmu!* -teosta yhtä systemaattisesti kuin kahta ensimmäistä Waltarin dekkaria vaan käytän sitä lähinnä esimerkkinä teoksesta, joka ei ole varsinaisesti pelimäinen vertaillen sen sisältämiä lajipiirteitä kahteen edeltävään romaaniin ja selvittäen miltä osin myös tämä teos sopisi tutkittavaksi valitsemistani lähtökohdista käsin ja mitkä piirteet sen lopulta estävät.

1.2 Teoreettiset lähtökohdat

Käsittelen tutkielmassani Waltarin kahta ensimmäistä Palmu-romaania arvoitusdekkareina. Esimerkiksi Paula Arvas (2016, 19) käyttää arvoitusdekkari-termiä korvaamaan nimityksen perinteinen tai klassinen salapoliisiromaanin, koska sillä pystytään selkeämmin kattamaan myös sellaiset tapaukset, joissa etsivänä ei olekaan varsinainen salapoliisi, vaan esimerkiksi poliisi, kuten komisario Palmu -teoksissa. Itse viittaan siis Arvaksen tapaan arvoitusdekkarilla kaikkiin teoksiin, joissa keskeistä on rikosarvoitus ja sen selvittäminen: 'whodunit', klassinen salapoliisikertomus ja palapelidekkari kuuluvat kaikki tähän samaan alalajiin. Tutkimusmetodinani on verrata peleistä esitettyjen määritelmien suhdetta arvoitusdekkareiden lajikonventioihin sekä niiden ilmentymiin komisario Palmu -romaanissa, ja analysoida erilaisten lajityypillisten keinojen asemaa peliä tuottavina elementteinä. Hypoteesini mukaan sekä lukija että kirjailija voidaan tulkita pelaajina ja tätä

kautta myös arvoitusdekkari pelinä. Puollan tätä hypoteesia pelitutkimuksen tarjoamalla pelin ja pelaamisen määrittelyillä sekä kirjallisuudentutkimuksessakin varsin usein esitettyjen pelianalogioiden avulla. Tärkein menetelmäni on verrata komisario Palmu-romaaneja rikoskirjallisuuden lajikonventioihin ja havainnollistaa kuinka niiden ilmeneminen vaikuttaa teoksen pelillisyyteen.

1.2.1 Laji ja salapoliisikirjallisuus

Tutkimukseni kannalta on erityisen merkittävää ottaa huomioon kohdeteosten laji, sillä se on suorassa yhteydessä teoksen pelattavuuteen. Lajiteorioiden mukaan jokainen teos kuuluu ainakin yhteen lajiin eli genreen (Fowler 2002/1982, 20). Jako genreihin on lukijan kannalta erityisen merkityksellistä, koska genre vaikuttaa lukijan odotuksiin ja ohjaa tätä kiinnittämään huomiota erilaisiin seikkoihin teoksessa (Culler 1997, 72). Arvoitusdekkarin lajin tunnistaminen on ensimmäinen askel kohti pelattavuutta. Mikäli kyseinen alalaji ei ole lukijalle ollenkaan tuttu, on hänen lähes mahdotonta alkaa pelata, ainakaan millään muulla kompetenssilla kuin tuurilla.

Ennen lajiteorioiden todellista nousua kirjallisuudentutkimuksen piiriin teoksen luokittamista johonkin genreen pidettiin merkinä sen väheksymisestä. Kirjallisuudesta puhuttiin siis mieluiten yleisellä tasolla tai yhteen teokseen keskittyen. (Todorov 1977/1971, 42.) Vaikka nykyään lajiin perustuvaa tutkimusta tehdään paljon, eivätkä genret varsinaisesti muodosta arvohierarkioita, taidetta kuitenkin arvotetaan aina jollain tapaa, jollain kriteereillä (Fowler 2002, 35). Tzvetan Todorov (1977, 43) erottaa populaarikirjallisuuden muusta kirjallisuudesta muun muassa sillä perusteella, että yleensä kirjallisuudessa lajissaan merkittävä teos kuuluu ikään kuin kahteen genreen: siihen, jonka sääntöjä teos rikkoo sekä siihen, jonka se itse sääntöjä rikkomalla luo. Sen sijaan populaarikirjallisuudessa hänen mukaansa suositaan sääntöjen noudattamista. Merkkiteoksiksi nousevat teokset, jotka ilmentävät lajilleen tyypillisiä piirteitä mahdollisimman uskollisesti.

Todorovin näkemykset ovat mielestäni jossain määrin paikkansa pitäviä, mutta kokonaisuudessaan turhan kärjistettyjä, ainakin koskien populaarikirjallisuutta, sovellettuna esimerkiksi arvoitusdekkareihin. Totta on, että etenkin kulta-ajan arvoitusdekkareiden suhteen oltiin tarkkoja niiden noudattamista kaavoista ja muista konventioista ja luotiin jopa listauksia säännöistä, joita kirjailijoiden odotettiin noudattavan kirjoittaessaan arvoitusdekkaria. Nähdäkseni ei voida kuitenkaan väittää, että kulta-ajan merkkiteokset olisivat välttämättä juuri niitä, jotka noudattelevat annettuja sääntöjä tai nimeämättömiäkään odotuksia kaikkein tarkimmin. Muun muassa Julian Symons (1986/1985, 162) on huomauttanut, että etenkin kulta-ajan loppupuolella lukijat alkoivat menettää

kiinnostustaan kirjailijoihin, jotka jämähtivät noudattamaan sääntöjä pilkuntarkasti. Esimerkiksi Agatha Christie, joka on varmasti edelleenkin yksi maailman tunnetuimmista kirjailijoista, niin sanotusti pelasi huomattavan usein rikkomalla sääntöjä, kuten vaikkapa romaanissaan *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), jossa teoksen minäkertoja osoittautuu murhaajaksi. Christien ratkaisu aiheuttikin aikoinaan suuren kiistan siitä, pitäisikö arvoitusdekkareille laatia säännöt, jotka kieltäisivät tämänkaltaiset loppuratkaisut, ja teki samalla näkyväksi konventioiden merkityksen lajille (Lehman 2000/1989, 47).

Todorovin näkemyksessä korostuu lajien yleisen dynaamisuuden uupuminen populaarikirjallisuuden genrejen osalta, mikä mielestäni on harhaanjohtava ja osittain suorastaan väärä tulkinta lajeista, sillä eihän rikoskirjallisuus alalajeineen, kuten ei mikään muukaan laji, ole staattinen. Dynaamisuutta ja rajojen vetämisen vaikeutta painottaa myös Alastair Fowler (2002, 39–42), jonka mukaan jollekin genrelle välttämättömiä ominaisuuksia on vaikea määrittellä niin, että ne toteutuisivat kaikkien kyseisen lajin edustajien osalta.

Yksi Fowlerin (2002, 170–171) lajiteorian keskeisimmistä käsitteistä on lajirepertoari, jonka muuttuminen muuttaa myös lajia ja synnyttää uusia alalajeja. Lajirepertoarilla tarkoitetaan lajipiirteiden valikoimaa, joita tietyissä lajeissa ja alalajeissa hyödynnetään. Fowler erottelee toisistaan historiallisen lajin, alalajin, tyylilajin ja rakennetyypin. Historiallisella lajilla Fowler viittaa lajeihin kuten salapoliisikertomus, jonka alalajeina on esimerkiksi arvoitusdekkari ja kovaksikeitettydekkari. Jaon alalajeihin onkin nähty helpottavan niiltä vaadittujen ominaisuuksien määrittelyä. Salapoliisikertomuksen lajirepertoariin voisi laskea kuuluvaksi esimerkiksi etsivän henkilöahmon, rikoksen, jota selvitetään ja ratkaisun. Kaikki edellä mainitut piirteet kuuluvat sekä kovaksikeitettyyn- että arvoitusdekkariin, mutta monet muut piirteet erottavat ne toisistaan eri alalajeihin. Kovaksikeitettyissä dekkareissa minäkertoja on usein etsivä itse, kun taas arvoitusdekkareissa näin ei ole juuri koskaan. Tällä tavalla korostetaan etsivän irrallisuutta ja etäisyyttä pitämällä hänen ajatuksenjuoksunsa piilossa (Cawelti 1976, 82). Arvoitusdekkarit sijoittuvat usein maaseudulle tai muihin pieniin suljettuihin tiloihin ja yhteisöihin, kuten esimerkiksi kartanoon, pieneen kylään, junaan tai lentokoneeseen (ks. esim. Horsley 2005, 37) kovaksikeitettyjen dekkareiden vieden lukijan, ja etsivän, lähes poikkeuksetta suurkaupunkien rappioituneille kaduille (ks. esim. Arvas 2016, 65). Kovaksikeitettyissä dekkareissa on ominaista myös seksiin ja väkivaltaan liittyvät kuvaukset, jotka arvoitusdekkareissa ovat suorastaan tabuja. Arvoitusdekkareissakin uhri kohtaa väkivaltaisen kuoleman, mutta väkivallalla ei sinänsä mässäillä, eikä etsivä itse osallistu tappeluihin tai käytä väkivaltaa muillakaan tavoin (mt., 37). Kovaksikeitettyissä dekkareissa

väkivalta, jossa etsivä on osallisena, on niin tyypillistä, että siitä on seurannut alalajille muun muassa tajuttomuuden ja muistinmenetyksen -motiivit (Pyrhönen 1999, 246).

Salapoliisikirjallisuuden ('detective fiction') alkupiste paikannetaan yleensä 1800-luvun puolivälin tienoille, kun yhdysvaltalaisen kirjailijan Edgar Allan Poen kirjoittama murhamysteeri *The Murders in the Rue Morgue* (1841) ilmestyi. Syy miksi salapoliisikirjallisuuden nähdään saaneen alkunsa Poen teoksesta, vaikka eräänlaisia rikoskertomuksia kirjoitettiin jo aiemminkin, saattaa johtua siitä, että se piti sisällään monia piirteitä, jotka ovat vallalla sitä seuranneessa ja rikoskirjallisuuden kenttää vuosikymmenet dominoineessa alalajissa eli salapoliisiromaanissa. (Ruohonen 2005, 13.) Eräs näistä piirteistä on yksi salapoliisikirjallisuuden ydinmotiiveista: ensimmäistä kertaa esiteltä salapoliisihahmo. Poen salapoliisi C. Auguste Dupin seikkailee vielä kahdessa muussakin kertomuksessa: *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) ja *The Purloined Letter* (1844). (Arvas 2016, 21–22.) Poen luomat Dupin-kertomukset toimivat malleina ja inspiraationa tuleville kirjailijoille. Dupin salapoliisihahmona ja hänen kertoja-apurinsa ovat jo itsessään salapoliisikirjallisuuteen sittemmin vakiintuneita hahmoja, kuten myös Poen mallintamat muut konventiot, esimerkiksi lukitun huoneen -motiivi, murha-aseen kätkeminen näkyville ja epätodennäköisimmän henkilön syyllisyys (Pyrhönen 1994, 16). Näistä motiiveista kaikki sisältyvät myös Waltarin romaaneihin. Komisario Palmulla on apulainen, joka toimii samalla teosten minäkertojana. Lukitun huoneen -motiivi toistuu kahdessa ensimmäisessä Palmu-romaanissa ja etenkin *Komisario Palmun erehdyksessä* näkyville kätketyn aseiden motiivi on ilmeinen. Näiden motiivien ja muiden konventioiden ilmenemistä komisario Palmu -romaanissa tarkastelen lähemmin luvussa 3.

Klassisen salapoliisikirjallisuuden kulta-aika sijoitetaan yleensä ensimmäisen ja toisen maailmansodan väliselle ajalle, mutta mitään yksimielisen tarkkoja rajoja tälle kaudelle ei ole pystytty vetämään (Knight 2004, 85). Vaikka esimerkiksi Howard Haycraftin (1894/1941) mielestä kyseinen kulta-aika tuli tiensä päähän jo vuonna 1930, itse näkisin kulta-ajan kestäneen ainakin toiseen maailmansotaan asti, sillä 1930-luvulla jatkoivat vielä niin monet kulta-ajan kirjoittajat, kuten esimerkiksi Agatha Christie, John Dickson Carr sekä Dorothy L. Sayers, tutuilla tyyleillään. Nykyajan rikoskirjallisuutta voidaan luonnehtia hybridisoituneeksi, sillä tiettyjen alalajien puhtaita edustajia löytyy uudemmasta rikoskirjallisuudesta vain harvoin useimpien teosten yhdistellessä eri alalajeja (Arvas & Ruohonen 2016, 11). Waltarin komisario Palmu -romaanit ovat tässä mielessä kiinnostavia, sillä vaikka niistä kaksi ensimmäistä ilmestyi aikana, jolloin salapoliisiromaanin ja arvoitusdekkarin kulta-aika oli vielä jokseenkin valloillaan, ne on myös mahdollista tulkita eräänlaisiksi hybrideiksi. Sekä *Kuka murhasi rouva Skrofin?* että *Komisario Palmun erehdys* sisältävät hyvinkin perinteisen ja kaavamaisen arvoituksen sekä juonen monine tunnistettavine

motiiveineen ja konventioineen, mutta toisaalta niiden päähenkilönä ei ole amatöörietsivä, kuten puhtaimmassa salapoliisiromaanissa tulisi olla, vaan ammatillisiviranomainen, poliisi, komisario Palmu. Kuten Arvas ja Ruohonenkin (mt., 11) huomauttavat, luokittelut ja rajat rikoskirjallisuuden alalajien välillä ovat keinotekoisia ja se korostuu esimerkiksi Waltarin rikosromaneja analysoitaessa, eikä mielestäni etsivän ammatillisuus tai amatööriäisyys vielä itsessään riitä generajojen ylittymiseen. Suomalainen salapoliisikirjallisuus on yleisemminkin näyttänyt suosivan ammatillisia amatöörien sijaan. Timo Kukkolan mukaan (1980, 74) suomalaisen rikoskirjallisuuden paras kausi sai alkunsa 1938, kun Marton Taigan komisario Kairala astui ensikertaa estradille. Komisario Kairalan ja komisario Palmun yhteneväisyydet ulottuvat ammatin lisäksi muihinkin ominaisuuksiin: he ovat molemmat leppoisia ja älykkäitä vanhempia miehiä, eikä kumpikaan heistä ole naimisissa tai perheellinen (Arvas 2016, 47). Kenties Dorothy L. Sayersin luoman Lord Peter Wimseyn kaltaiset yläluokkaiset aatelissalapoliisit eivät ole sopineet suomalaiseen pirtaan. Agatha Christien Poirot on mielenkiintoinen hahmo sikäli, että hän on toisaalta hyvin hienostunut ja yläluokkainen yksityisetsivä, mutta toisaalta myös entinen ammattpoliisi. Heta Pyrhösen (2004, 26) mukaan Palmulle valikoitunut status poliisina ilmentää suomalaisten luottamusta oikeisiin viranomaisiin.

Komisario Palmu -romaanit ovat tulkintani mukaan melko klassisia salapoliisiromaneja, joita voidaan kutsua myös arvoitusdekkareiksi. Myöhemmissä luvuissa tulen analysoimaan teoksia tämän tulkinnan puitteissa perinpohjaisemmin, mutta tässä luvussa tuon vielä esille mitä muita alalajeja rikoskirjallisuudella on. Muiden alalajien esittely on perusteltua, koska se auttaa luomaan paremman katsauksen itse lajiin ja sen konventioihin sekä erottamaan selkeästi Waltarin teosten alalajit muista alalajeista.

Pohjoismaista rikoskirjallisuuden genreä, niin kutsuttua nordic noiria, viime vuosikymmenet hallinneissa, monesti synkissä ja pessimistisissä poliisiromaneissa, otetaan usein voimakkaasti kantaa yhteiskunnallisiin ilmiöihin (Arvas & Nestingen 2011, 2–3) ja niissä on yleensä myös trillerimäisiä aineksia (Ruohonen 2016, 111). Esimerkkejä menestyneestä nordic noir kirjallisuudesta ovat muun muassa Stieg Larssonin *Millenium*-trilogia sekä Jens Lapiduksen *Stockholm noir* -sarja (Arvas 2016, 75). Poliisiromaanin on kehittänyt omaksi alalajikseen alun perin 1950-luvun Yhdysvalloissa (Ruohonen 2016, 84), jossa pinnalle nousivat Ed McBainin teokset. Niissä fokus siirtyy yhdestä sankarista isompaan tiimiin, poliisien ja heitä ympäröivien ammattilaisten kuvaukseen, vaikka monissa romaaneissa toki vieläkin nostetaan joku yksittäinen hahmo päähenkilöksi (mt., 84). Esimerkiksi Leena Lehtolaisen Maria Kallio -teokset kuuluvat nykyaikaisen poliisiromaanin alalajiin, samoin muun muassa Voitto Ruohosen paljon tutkimat Matti Yrjänä Joensuun Harjunpää-teokset. Rikoskirjallisuuden uudempana alalajina mainittakoon

sarjamurhaajaromaanit, joiden varsinainen kukoistuskausi sai alkunsa jo yli 30 vuotta sitten Thomas Harrisin teoksista *Red Dragon* (1981) sekä *The Silence of the Lambs* (1988) (Horsley 2005, 138). Sarjamurhaajaromaanit ovat usein eräänlaisia klassisen salapoliisikertomuksen ja poliisiromaanin muodostamia hybridejä, joissa fokus siirtyy sarjamurhaajan psykopatologiseen käsittelyyn (mt., 139) poliisityönkuvauksella ollen silti suuri painoarvo (mt., 140). Lisäksi alalajiin yhdistyy, kuten esimerkiksi Harrisin teosten kohdalla, goottilaisia ominaisuuksia myyttisenä esitetyn sarjamurhaajahirviön ja ruumiin kauhukuvausten kautta (mt., 140–142). Erityisen suosittuja sarjamurhaaja-aiheet olivat 1990-luvulla, mutta ne ovat yhä pinnalla rikoskirjallisuudessa sekä televisiosarjoissa ja elokuvissa.

Tähdet kertovat, komisario Palmu -romaanissa on jo selkeästi siirrytty klassisesta salapoliisikertomuksesta enemmän poliisiromaanin suuntaan, vaikkakaan sitä ei täysin voikaan verrata nykyaikaiseen poliisiromaanin, joista useimmiten huumori loistaa poissaolollaan ja joissa yleensä otetaan voimakkaastikin kantaa johonkin ajankohtaiseen ilmiöön. Waltarin viimeisimmässä dekkarissa yhteiskunnan eri kerrostumat on kuitenkin nostettu esiin aikaisempaa enemmän ja romaani on synkempi kuin edeltäjänsä. Tulkintani mukaan se on useammasta rikoskirjallisuuden alalajista ammentava hybridi. Teoksessa pahoin hakattu ruumis löytyy Helsingin Tähtitorninmäeltä syksyisenä aamuna. Uhrin oletetaan ensin olevan alkoholisoitunut mies, jonka vuoksi poliisikaan ei viitsi pitää kiirettä (TKKP, 18). Välinpitämätön suhtautuminen kuolleeseen ja halu jättää ruumis muiden löydettäväksi (TKKP, 11) luo kuvaa synkästä, kovaksikeitetyistä dekkareista tutusta, maailmasta, jossa jokainen on oman onnensa seppä eikä kukaan viitsi ottaa vastuuta asioista, jotka eivät heitä kosketa. Vaikka todellisuudessa koskettaisikin. Ruumiin löytää 49-vuotias neiti Kaino Pelkonen, tai oikeastaan hänen koiransa Turva Toveri. Aikainen aamu on hiljainen, mutta neiti Pelkonen kohtaa kuitenkin puistossa erään miehen, jolta pyytää apua poliisille ilmoittamisessa. Mies ei kuitenkaan ole halukas osallistumaan ruumiin ilmoittamiseen millään tavoin:

”Tarkoitaa”, herra jatkoi harkitsevasti, ”miksi ehdoin tahdoin hankkia itselleen ikävyyksiä. Jos teemme ilmoituksen, menetämme vain hukkaan omaa aikaamme. Meitä kuulustellaan. On ilmoitettava nimi ja osoite. Kaikenlaista harmia. Ihan suotta. Jonkun puliukon takia.” (TKKP, 11.)

Neiti Pelkonen menee läheiseen hotelliin tarkoituksenaan saada soittaa poliisille, mutta törmää sielläkin vastentahtoisuuteen auttaa asiassa ja ihmettelyyn miksi neiti oli pyrkinyt hotelliin sisään:

”En ole pyrkinyt sisään”, hän jatkoi purevasti. ”Tahdon vain poliisin numeron. Tahdon soittaa.”

”Mutta miksi juuri täältä hotellista”, portieri kysyi epätoivoisesti. ”Miksi sotkette hotellin tähän asiaan. Emme tahdo epämiellyttävää julkisuutta.” (TKKP, 15).

Saatuaan vihdoon poliisiin yhteyden neiti Pelkonen hämmästyy miten nopeasti poliisit saapuvat hotellin edustalle (TKKP, 17). Kohdassa korostuu trillerimäinen vauhdikkuus, joka lopulta sulaa myös poliisien välinpitämättömyydeksi vainajaa kohtaan heidän pysähtyessä matkalla ruumiin luopuuta päin ajaneen yksinäisen auton juureen (TKKP, 19), näennäisestä vauhdista huolimatta. Vaikka Waltarin kolmas komisario Palmu -romaani sisältääkin trillerimäisiä ja kovaksikeitetyyn dekkarin aineksia, sitä ei voi kuitenkaan pitää kovaksikeitettynä dekkarina. Urbaani rappio, alamaailman ja poliisien yhteen kietoutuminen ja kaikkialle levinnyt korruptio ovat kovaksikeitetyille dekkareille tyypillisiä piirteitä (Ruohonen 2008, 205), jotka luovat tunnelmaa, jonkalainen kaikista Palmu-romaaneista uupuu.

Jo murhan sijoittaminen suljetun tilan tai yhteisön sijasta julkiselle paikalle kertoo alalajin erilaisuudesta verrattuna aikaisempiin komisario Palmu -teoksiin, sekä niiden edustamaan arvoitusdekkarin perinteeseen. Murhatavan ja -paikan osalta *Tähdet kertovat, komisario Palmu* muistuttaa jo poliisiromaania. Uhrin henkilöllisyyskin selviää vasta kansalaisvihjeiden ansiosta sivulla 62, mikä on poikkeuksellista, sillä arvoitusdekkareissa uhrin henkilöllisyys on harvoin arvoitus. Jokaiseen sääntöön kuuluu myös poikkeuksensa, esimerkiksi Dorothy L. Sayersin esikoisdekkarissa *Kuka ja Mistä? (Whose Body? 1923)* uhrin henkilöllisyys on pitkään mysteeri ja myös osa arvoitusta. Waltarin teoksessa Fredrik Nordbergin murhasi majuri Vadenblick, joka mainitaan teoksessa ensikertaa vasta sivulla 186, sivuja ollessa kaiken kaikkiaan 254. Arvoitusdekkarissa tämänlainen epäillyn panttaaminen olisi ehdoton sääntörikkomus kirjailijalta, mutta, kuten todettu, *Tähdet kertovat, komisario Palmu* ei tähän alalajiin kuulukaan.

Muita rikoskirjallisuuden alalajeja ovat muun muassa vakoiluromaani ja gangsterikertomus. Gangsterikertomuksissa kuvataan usein päähenkilön nousu köyhyydestä varakkuuteen, ryysyistä rikkauksiin, pahamaineisena gangsterina osana järjestäytyntä rikollisuutta. Kovaksikeitetyissä dekkareissa gangsterit puolestaan esitetään päähenkilön antagonisteina. (Cawelti 1976, 59.) Kovaksikeitetyssä dekkarissa etsivä on aina ammattilainen ja toimii palkkiota vastaan, hän on usein myös kertomuksen minäkertoja. Ympäröivä yhteisö kuvataan kollektiivisesti pahana eikä sankari välty erilaisilta taisteluilta. Tällaiset konventiot ja monet juonikuviot ovat yhteisiä kovaksikeitetyissä rikoskertomuksissa ja westernneissä. (Ruohonen 2008, 127.) Kovaksikeitetty rikoskirjallisuus sai alkunsa 1920-luvulla Yhdysvalloissa uudenlaisen urbaanin ajan siivittämänä (Arvas 2016, 54). Alalajin merkittävimpiä kirjailijoita olivat Dashiell Hammett sekä Raymond Chandler. Arvoitusdekkarit ovat yleisesti ottaen lähempänä kovaksikeitettyä dekkaria kuin esimerkiksi gangsteritarinaa, mutta eroavat niistä kuitenkin huomattavasti. Klassisten salapoliisikertomusten ja kovaksikeitettyjen dekkareiden kulta-aika osui samoille vuosikymmenille, 1920- ja -30-luvuille.

Yhteisöä ei klassisissa salapoliisikertomuksissa kuvata kokonaan pahana, vaan tarkoituksena on nimenomaan henkilöidä pahuus murhaajaan, jolloin rikoksen selvittäminen ja murhaajan kiinni jääminen palauttaa samalla rauhan yhteisöön. (Ruohonen 2008, 124–127.)

Kirjallisuudentutkija John G. Caweltin (1976, 132) mukaan on kolme ehtoa, joiden tulee täytyä, jotta voidaan tulkita teos klassiseksi salapoliisiromaaniksi: teoksessa on oltava mysteeri, tarinan on rakennuttava tämän mysteerin selvittämisen ympärille päähenkilön toimiessa etsivänä ja tarinalla on oltava loppuratkaisu, jossa esille tulleet faktat kootaan ja tuodaan ilmi. Salapoliisiromaanin ei voi päättyä tavalla, jossa esimerkiksi syyllinen jää kertomatta lukijalle tai selvittämättä kokonaan. Caweltin ehdot täyttyvät Waltarin kahden ensimmäisen rikosromaanin osalta varsin kirkkaasti. Salapoliisikertomuksissa on myös yleensä hyvin kaavamainen juonirakenne. Caweltin (mt., 5) mukaan kaavalla ('formula') voidaan tarkoittaa teoksen konventionaalista tapaa esittää jokin henkilö tai asia, mutta kaikki samankaltaiset konventiot eivät välttämättä kuulu samaan kaavaan tai välitä samanlaista viestiä. Tästä esimerkkinä hän mainitsee vielä 1800-luvulla vallinneen stereotypian vaaleahiuksisesta naisesta neitseellisyyden perikuvana, kun taas myöhemmässä kirjallisuudessa naisen vaaleus on saanut lähes päinvastaisia konnotaatioita. Toinen tapa käyttää kaavan käsitettä on viitata sillä kaavamaiseen juonirakenteeseen. Nämä kaksi tapaa yhdistyvät salapoliisikirjallisuuden osalta: ne ovat kaavamaisia sekä konventionaalisuudessaan että juonensa perusteella. (mt., 5) Cawelti (mt., 82) on myös tehnyt oman määritelmänsä rakenteesta, johon salapoliisikertomusten juonen kaava perustuu. Se muodostuu kuudesta osasta. Juoneen kuuluu salapoliisin esittely, rikoksen ja johtolankojen ilmeneminen, rikoksen tutkinta, ilmoitus tapauksen selvittämisestä, ratkaisun selittäminen sekä loppuratkaisu. Tämä on myös rakennekaava, jota tutkin komisario Palmu -romaanien osalta luvussa 3. Juonen osat eivät välttämättä esiinny juuri yllä mainitussa järjestyksessä, mutta ne tulisi kuitenkin löytyä, jotta voitaisiin tulkita teos klassiseksi salapoliisikertomukseksi, tai kuten itse alalajin määrittelen, arvoitusdekkariksi. Vaikka järjestys ei ole absoluuttinen, ei se kuitenkaan voi olla ihan minkälainen tahansa. Esimerkiksi loppuratkaisu ei voi olla ensimmäisenä eikä rikoksen tutkinta ennen salapoliisin esittelyä. Mahdollista kuitenkin on, että rikos esitellään ensimmäiseksi ja sen jälkeen salapoliisi. Caweltin kaavan lisäksi otan vertailuun mukaan myös W. H. Audenin (1948) määrittelemän kaavan, jota avaam tarkemmin luvussa 3.

1.2.2 Peli ja pelaaminen

Pelitutkimuksen piirissä pelille vaikuttaa löytyvän määritelmiä lähes yhtä paljon kuin on tutkijoitakin. Jokaisella on hieman omanlaisensa näkemys siitä mikä loppujen lopuksi on peli ja mitkä ovat ominaisimmat elementit, joita asia tarvitsee ollakseen peli. Englanninkielisessä tutkimuksessa peleihin ja pelaamiseen viitataan yleisimmin termeillä 'play' ja 'game'. 'Play' on verbi, joka käsittää pelaamisen lisäksi muutakin tekemistä, muun muassa musiikin soittamisen, näyttelemisen ja leikkimisen. 'Game'-sanalla puolestaan tarkoitetaan yleisimmin peliä, mutta myös leikkiä, johon saatetaan viitata myös 'play'-sanan substantiivimuodolla. Lisäksi, kun puhutaan peleistä ('game'), voidaan tarkoittaa joko konkreettista objektia pelinä tai jotakin aktiviteettia (Frasca 2007, 39–41).

Tutkin salapoliisikirjallisuutta nimenomaan pelinä ja pelaamisena, eli sekä objektina että aktiviteettina, enkä yritä sovittaa tutkijoiden muita näkemyksiä 'play'-käsitteen merkityksistä omiin analyyseihini, ellei niissä viitata nimenomaan peliin ja pelaamiseen siinä merkityksessä kuin ne suomenkielessä ymmärretään. Arvoitusdekkarin asema peli-objektina tulee huomioiduksi osana peli-aktiviteettia: aktiviteetista irrallinen objekti ei ainakaan tässä yhteydessä ole kiinnostava. Saatan mainita jonkun tutkijan esimerkiksi käsittelevän koko englanninkielisen 'play'-käsitteen merkityskenttää, mikäli näin on, mutta vertaillen arvoitusdekkareita peleihin ja pelaamiseen, en ota huomioon esimerkiksi niitä merkityksiä, joita 'play'-sanalla on suhteessa musiikin soittamiseen tai lasten vapaaseen leikkiin.

Lukuisat pelitutkijat viittaavat tutkimuksissaan alan pioneeriin, hollantilaiseen kulttuurihistorioitsijaan Johan Huizingaan, joka teoksessaan *Homo Ludens* (2014/1938) otti ensimmäisiä kertoja käsittelynsä pelin ja leikin olemuksen. Hän loi pohjan pelaamisen ja leikin määrittelyille, joihin useimmat määritelmät sen jälkeen ovat tukeutuneet, vaikkakin hänen näkemyksiään on myös kritisoitu ja osa niistä on kiistattakin aikansa eläneitä nykyisyydestä käsin arvioituna ja kyseenalaisia jo teoksen ilmestymisaikana. Myös tässä tutkielmassa pelimääritelmää lähdetään erittelemään aloittaen Huizingasta. Hän kiteyttää pelaamisen aktiviteetiksi, joka on vapaaehtoista ja todellisuudesta irrallaan. Se on ajallisesti, paikallisesti ja säännöin rajoitettua toimintaa, joka ei tuota materiaalista tai taloudellista hyötyä. (mt., 13.)

Huizingan teorioille oman vastauksensa on antanut ranskalainen sosiologi ja filosofi Roger Caillois (2001/1958, 9–10), jonka mukaan pelaaminen on pohjimmiltaan toimintaa, joka on:

1. Vapaata eli se ei ole pakollista.
2. Erillistä eli rajoitettu jollain tavalla ajan ja paikan mukaan.

3. Epävarmaa eli sen lopputulos on aina ennalta hämärän peitossa.
4. Tuottamatonta eli sen aikana tai seurauksena ei synny mitään uutta. Tilanne on pelin loputtua sama kuin sen alkaessa, sillä erotuksella, että omaisuus on voinut vaihtaa omistajaa.
5. Sääntöjen määräämää.
6. Kuvittelua.

Caillois erottaa kohdat 5. ja 6. toisistaan määrittelemällä pelin tai leikin joko kuvitteluksi tai sääntöjen määräämäksi toiminnaksi (mt., 9). Siinä menee määrittelyjen osalta raja pelaamisen ja leikkimisen välillä. Toisaalta on olemassa pelejä, esimerkiksi monet roolipelit, jotka vaativat eläytymistä ja kuvittelua, mutta etenevät tarkkojen sääntöjen mukaan. Mielestäni myös lukemisen voisi nähdä tämänkaltaisena pelaamisena, sillä selvittäessään arvoitusta lukija-pelaajan pitää jatkuvasti omaksua erilaisia rooleja: etsivän, rikollisen, kirjailijan. Lisäksi tällaisessa pelissä on myös säännöt ja tavoite. Pyrhösen (1999, 5–6) mukaan salapoliisi esitetään eräänlaisena tekstuaalisena mallilukijana ('model reader'), jonka saappaisiin lukija voi hypätä yrittäessään päätellä tapahtumien kulun. Siinä missä lukija vertautuu salapoliisiin, kirjailija on puolestaan analoginen rikollisen kanssa: rikollinen pyrkii luomaan asetelman, jossa hän voi suorittaa murhan jäämättä kiinni, hämäämällä rikostutkijoita ja salaamalla hänen osallisuutensa siihen. Sen lisäksi, että kirjailija on käytännössäkin vastuussa kirjoittamastaan kertomuksesta, hän myös pelaa kuin kuvaamansa rikollinen: johdattamalla harhaan ja juonimalla kuvion, joka olisi vaikeaa selvittää. Tässä tulee esiin kuitenkin kirjailijan kaksoisrooli, sillä kirjailija ei kehitä pelkästään peiteltyä tarinaa rikoksesta, vaan myös sen selvittämisestä. Kirjailija vertautuu siis yhtä aikaa sekä rikolliseen että etsivään. (mt., 6.) Itse vetäisinkin rajan leikkimisen ja pelaamisen välille ennemminkin tavoitteellisuuteen, kuin kuvitteluun. Leikkiminen ei useinkaan pidä sisällään mitään tiettyä tavoitetta, johon leikkijät pyrkisivät, mutta kaikki pelaaminen sen sijaan pitää. Filosofi Bernard Suits (1978, 34) linjaa pelin pelaamisen toiminnaksi, jonka päämääränä on saavuttaa tietynlainen asiointila sääntöjen määrittelemien keinojen puitteissa, sääntöjen tehdessä toiminnasta vaikeampaa kuin se olisi ilman sääntöjä.

Mielestäni ei ole tarpeellista pohtia sen suuremmin vapaaehtoisuutta arvoitusdekkareiden lukemisen osalta. Lienee selvää, että kaunokirjallisuuden lukeminen useimmiten on vapaaehtoista, eikä ketään pakoteta siihen. Toisaalta, vaikka lukija kokisi tulleen pakotetuksi lukemaan jokin teos, esimerkiksi opintosuoritusta varten, se ei nähdäkseni poistaisi mahdollisuutta pelaamiseen. Rajoitukset ja erillisyys ajan ja paikan suhteen puolestaan toteutuvat mielestäni yleensäkin kirjallisuutta luettaessa samalla tavalla kuin muissakin peleissä: lukeminen on rajoitettu paikallisesti objektiin, josta luetaan tai jopa itse tekstiin ja ajallisesti lukuhetkeen. Tätä voisi verrata esimerkiksi mobiilipelin pelaamiseen: pelaaminen rajoittuu siihen hetkeen, kun peli avataan ja siihen käyttöliittymään, jossa se avautuu. En

aio enää myöhemmin pohtia näitä pelaamisen ominaisuuksia, vaan keskityn erityisesti sääntöihin ja niihin liittyviin seikkoihin.

Pelisuunnittelijat ja -tutkijat Katie Salen ja Eric Zimmerman (2004, 33) ovat tiivistäneet pelin pelaamisen valintojen ja toimintojen tekemiseksi. Jokainen toiminto vaikuttaa pelin kulkuun tavalla tai toisella. He mainitsevat tärkeänä osana pelaamista mielekkyyden, joka syntyy monen asian summana. Jos pelaaja ei saa palautetta tekemiensä toimintojen seurauksista, mielekästä pelaamista on vaikea saavuttaa. (mt., 35.) Kenties haastavin osa arvoitusdekkarin tulkitsemisesta pelinä onkin interaktiivisuus ja toiminnoista ja valinnoista seuraavan palautteen hahmottaminen. Kirja ja teksti pysyvät käytännössä samana, vaikka lukija oivaltaisi jotakin tavoitteen saavuttamisen kannalta merkittävää ja pääsisi sitä kautta lähemmäs ratkaisua. Toisaalta voi myös nähdä, että lukija havaitsee tekstistä eri asioita sen mukaan mitä hän on aiemmin havainnut. Toisin sanoen lukija-pelaajan toiminta on lukemista ja kaikki luetut, ja sisäistetyt, kohdat vaikuttavat tavalla tai toisella pelin lopputulemaan ja pelaajan kykyyn selvittää peli.

Interaktiivisuutta pidetään melko yleisesti yhtenä huomattavimmista piirteistä, joita peleillä on. Salen ja Zimmerman (2004, 59–60) jakavat interaktiivisuuden neljään erilaiseen muotoon: kognitiiviseen, funktionaaliseen, eksplisiittiseen sekä objektin ulkopuoliseen interaktiivisuuteen. Kognitiivinen interaktiivisuus merkitsee näkymätöntä psykologista, älyllistä tai emotionaalista vuorovaikutusta, jota pelaajan ja systeemin välillä ilmenee. He nimittävät sitä myös tulkitseväksi osallistumiseksi ('interpretive participation'). Ymmärrän sen vuorovaikutuksena, jota arvoitusdekkariakin pelatessa voidaan saada aikaan: pohdintaa ja analysointia pään sisällä koskien vastapelaajan ajatuksenjuoksua ja hänen potentiaalisesti tekemiään ratkaisuja. Lukija-pelaaja miettii, mitä kirjailija-pelaaja on miettinyt, ja kirjailija-pelaaja kirjoittaessaan pohtii, miten lukija-pelaaja tulee arvoitusta tulkitsemaan ja pelaamaan. Funktionaalisella interaktiivisuudella Salen ja Zimmerman (mt., 59–60) viittaavat puolestaan pelin käytettävyyteen liittyviin ominaisuuksiin ja objektin ulkopuolisella interaktiivisuudella varsinaisesta systeemistä, esimerkiksi pelistä, irralliseen vuorovaikutukseen, josta esimerkkinä mainitaan erilaisten yhteisöllisten todellisuuksien kehittäminen jonkin fanikulttuurin pohjalta. He korostavat kuitenkin erityisesti eksplisiittisen interaktiivisuuden merkitystä pelien osalta. Se on ilmiselvintä ja avointa vuorovaikutusta, joka ilmenee esimerkiksi pelin sääntöjen seuraamisena ja klikkauksina (mt., 59–60). Yksi osoitus tällaisesta interaktiivisuudesta voisi olla lukija-pelaajan suorittama sivun kääntäminen. Pelaaja kääntää sivua, kun on lukenut sivun ja paljastaa samalla uudenlaisen uuden sivun ja sisällön. Pelaaja voi myös valita toisin: hän voi hyppiä sivujen yli tai palata takaisin aiemmille sivuille. Vaikka lukemista, ja kirjallisuutta, pidetään helposti ainoastaan lineaarisena, sitä voi lähestyä muullakin tavalla. Etenkin, kun tutkitaan arvoitusdekkaria

pelinä, tulee ottaa huomioon tavat, joilla lukeminen voi muuttua pelaamiseksi ja poiketa tavanomaisista lukemisen tavoista. Mielestäni on selvää, että lukija-pelaaja voi toimia pelaajan tavoin ja arvoitusdekkarin lukeminen on mahdollista tulkita interaktiivisena toimintana. Eri asia kuitenkin on, saako lukija-pelaaja tekemistään valinnoista mielekäästä, pelin kulkuun vaikuttavaa palautetta.

Salenin ja Zimmermanin (2004, 81) ytimekkään määritelmän mukaan peli on systeemi, jonka puitteissa pelaajat osallistuvat keinotekoiseen konfliktiin. Peliä rajoittavat säännöt ja sen tulisi johtaa määriteltävissä olevaan lopputulokseen. Pelitutkija ja -kehittäjä Jane McGonigal (2011, 21) puolestaan näkee kaikilla peleillä olevan neljä yhteistä, välttämätöntä ominaisuutta: tavoite ('goal'), säännöt ('rules'), palautemenetelmä ('feedback system') ja vapaaehtoisuus ('voluntary participation'). Harva peli kuitenkaan rakentuu pelkästään näistä palikoista. Monissa peleissä on jonkinlainen sääntöjen määräämä tai muu keinotekoinen este. Esimerkiksi golfissa tavoitteena on saada pallo reikään mahdollisimman vähillä lyönneillä. Niin sanotuksi esteeksi muodostuukin vaatimus, että pallo pitää lyödä mailalla tietyn välimatkan päästä reiästä. Este toimii siis keinon ja tavoitteen välisenä vaikeuttajana luomassa haastetta ja pelillisyyttä. (mt., 22–23.)

Monet tutkijat ovatkin nostaneet yhdeksi pelien yleisimmistä ominaisuuksista keinotekoisesta esteestä selvittämisen. Caillois'n (1958/2001, 7) mukaan pelissä pitäisi aina olla jonkinlainen haaste tai este, sillä liiallisen helppo voitto tai pelistä suoriutuminen ei tuota tarpeeksi mielihyvää. Olen samaa mieltä. Mielestäni tällaista haastetta voi pitää ikään kuin pelin sieluna: pelejä voi olla ilman haastettakin, mutta pelin olemuksesta puuttuu tällöin paljon. Mikä idea olisi esimerkiksi kisailta tikanheitossa itseohjautuvalla tikalla, joka osuu napakymppiin joka heitolla? Tai pelata golfia viemällä pallo käsin reikään? Monet pelit muuttuvat ihan muuksi, jos niistä poistaa esteen: este määrittelee pelille myös säännöt ja on samalla osa niitä. Jos arvoitusdekkarin pelaamisessa tavoitteena on selvittää rikos, itse arvoitus toimii esteenä. Jos pelaaja haluaisi olla mahdollisimman tehokas tavoitteen saavuttamisessa, eikä pelissä olisi sääntöjä, hän voisi mennä viimeisille sivuille ja ottaa selville kuka murhaaja on. Mutta, jottei peli olisi liian helppo, ja että se olisi peli ylipäätään, on esteeksi luotu arvoitus, joka lukija-pelaajan tulisi selvittää.

Arvoitusdekkareista saatetaan puhua myös esimerkiksi palapelidekkareina (Arvas & Ruohonen 2016, 19) ja englanninkielellä 'puzzleina'. 'Puzzle' kääntyykin suomeksi palapeliksi, mutta myös arvoitukseksi tai pulmaksi. 'Puzzlet' lasketaan usein kuuluvaksi peleihin, mutta eroavan muista peleistä etenkin siksi, koska toisin kuin peleillä yleensä, arvoituksilla, pulmilla ja palapeleillä on aina jokin oikea, yksiselitteinen ratkaisu (Salen & Zimmerman 2004, 80). Esimerkkejä tällaisista peleistä ovat muun muassa sudokut ja sanaristikot. Salenin ja Zimmermanin (mt., 81) mielestä esimerkiksi

ristisanatehtävät täyttävät pelille asetetut kriteerit ja ovat näin ollen pelejä, kuten muutkin 'puzzlet'. Pelitutkija Jaakko Stenros (2015, 112) puolestaan väittää 'puzzlejen' ja pelien eron piilevän siinä, että pelit ovat interaktiivisia 'puzzlejen' ollessa staattisia. Tässä nousee kysymykseksi mitä interaktiivisuudella tarkoitetaan. Stenrosin (mt., 112) esimerkki Rubikin kuution staattisuudesta ei vakuuta, sillä sehän nimenomaan muuttuu pelaajan tekemien toimien myötä, vaikka se ilmiselvästi on tietynlaisen ratkaisun saavuttamiseen keskittyvä pulma. Mikä sitten erottaisi arvoitusdekkarin muista niin sanotuista arvoituksista?

Yleisemmän pelitutkimuksen lisäksi Suits (1985) on tutkinut salapoliisikertomusta pelinä. Hänen mukaansa salapoliisikertomusta on mahdollista tarkastella pelinä neljästä eri näkökulmasta. Se voi ensinnäkin olla peli, jota lukija pelaa tai peli, jota lukija seuraa tai katsoo. Tätä seuraamista voisi verrata esimerkiksi jalkapallopeleihin katsomiseen. Näin ollen arvoitusdekkarin voisi lukijasta riippumatta tulkita pelinä. Kaksi muuta Suitsin käsittelemää pelimuotoa liittyvät kirjailijaan: salapoliisikertomus voi toimia pelinä, jota kirjailija pelaa tai jonka kirjailija luo. Nämä pelit ilmenevät usein myös yhtäaikaaisesti. (mt., 200.) Pelataksaan tällaista kirjallista peliä lukijalle pitää esittää rikos, epäiltyjen joukko ja vihjeitä. Tutkin Waltarin dekkareita peleinä, joita pelataan tarkastelemalla erityisesti eri pelaajapositionien kautta ilmeneviä sääntöjä ja teoksen muokkautumista ja sen vastaanottamista niiden mukaan. Lisäksi tutkin vuorovaikutuksen toteutumista Waltarin romaaneissa erityisesti lukija-pelaajalle osoitettujen vihjeiden kautta. Näitä vihjeitä ja muuta interaktiivisuutta käsittelem pelielementteinä, jotka kirjallisuustieteellisesti tarkasteltuna ovat motiiveja ja muita lajityypillisiä konventioita. Tarkastelemani lukijat ja lukija-pelaajat ovat eräänlaisia implisiittisiä lukijoita, joilta voidaan odottaa myös kompetenssia lajipiirteiden tunnistamiseen. Luvussa 2.2 avaam lukijaan liittyviä käsitteitä tarkemmin. Käsittelem myös kirjailijan roolia pelaajana.

1.2.3 Metafiktivisyys

Arvoitusdekkarin lajin historia sekä lajissa toistuvat konventiot ja stereotyyppit tuottavat itsereflektoivaa kerrontaa, joka luo hyvät puitteet metafictionin ja intertekstuaalisuuden tutkimukselle (Pyrhönen 1994, 2). Yleisimmin metafictionilla tarkoitetaan kaunokirjallisuutta, joka jollain tavalla tekee oman fiktiivisyytensä ilmeiseksi esimerkiksi kommentoimalla omia kerronnallisia tai kielellisiä valintojaan (Hutcheon 1980, 1). Arvoitusdekkareissa yleinen metafictionin keino on lukijaan viittaaminen, kuten tulen osoittamaan myöhemmin. Metafictionin käsite ja sitä koskeva tutkimus on suhteellisen uutta, vasta 1980-luvulta alkunsa saanutta postmodernia tutkimusta (Hallila 2006, 12).

Metafiktion tutkimisen verrattain myöhäinen alkua liittyy varmasti asemaan, joka metafiktioksi ymmärretyllä kirjallisuudella oli. 1960-luvulla valloilleen päässyttä suuntausta pidettiin vielä seuraavalla vuosikymmenellä ohimenevänä villityksenä, mikä saattoi osaltaan vaikuttaa aiheen tutkimisen viivästymiseen (Hutcheon 1980, 1). Esimerkiksi Mika Hallila (2006, 12) on pohtinut voiko metafiktion käsitettä edes ylipäättään soveltaa muuhun kuin postmodernin ajan kirjallisuuteen, mutta oma näkemykseni sen suhteen on, että koska tutkimus on kirjallisuudesta jossain määrin erillistä, sitä voidaan soveltaa muidenkin aikakausien kirjallisuuteen, sikäli kun sopivaa tutkittavaa löytyy. Myös vanhassa voi nähdä jotakin uutta, eikä näin ollen uuden teorian, metodin tai käsitteen soveltaminen vanhemman kaunokirjallisuuden tutkimukseen ole mitenkään poissuljettua, kuten toki on yleisesti ymmärrettykin. Tutkimuksessani ei siis tulla pohtimaan sen suuremmin postmodernismia, sen puuttumista tai merkitystä, etenkin siitä syystä, että käsittelemäni Waltarin teokset eivät ole postmodernistisia, vaikkakin viimeisin niistä ilmestyi 1962, eli saattaisi ajallisesti jo sopia postmodernismin määritelmiin.

Hallilan (2006, 29) mukaan metafiktioteoreettisena käsitteenä sijoittuu sekä romaaniteoreettiseen että lukijalähtöisten teorioiden yhteyteen. Oman tutkimusasetelmani kannalta mielenkiintoista onkin tarkastella metafiktiota nimenomaan suhteessa lukijoihin, sillä hypoteesini mukaan metafiktiivisyys toimii keinona luoda eräänlaista vuorovaikutusta lukijan ja salapoliisiteoksen, tai sen tekijän, välille, mikä puolestaan ilmenee pelillisenä elementtinä. Metafiktioteoreettisena ”fiktiona fiktiosta” (Saariluoma 1992, 24) ei riitä määrittelemään Waltarin Palmu-romaneja kokonaan, eikä näin ollen synny myöskään tarvetta pyrkiä sijoittamaan näitä teoksia mihinkään niin kutsuttuun metafiktion genreen. Sen sijaan hedelmällisintä on tarkastella elementtejä, jotka ovat metafiktiivisiä, eli viittaavat jollain tapaa omaan fiktiivisyyteensä, sekä pohtia niiden merkitystä suhteessa teosten varsinaiseen genreen eli salapoliisikirjallisuuteen, tarkemmin sanottuna arvoitusdekkariin. Myös Hallila (2006, 41) erottelee metafiktion tarkoittamaan joko tietynlaista romaanityyppiä tai romaanin elementtiä. Luvussa 4 nostan esille salapoliisikirjallisuuden ja metafiktion yhteyksiä toisiinsa sekä analysoin tapoja, joilla metafiktiivisyys synnyttää arvoitusdekkareihin pelillisyyttä. Esimerkkejä tästä poimin etenkin Waltarin komisario Palmu -teoksista.

Seuraavassa luvussa erittelen erilaisia sääntöjä, joita arvoitusdekkareiden kirjoittajille on laadittu sekä tarkastelen, miten Waltari on niitä noudattanut. Lisäksi pohdin miten sääntöjen noudattaminen vaikuttaa peliin ja tarkastelen erilaisia peliasetelmia, joita lukijalle ja kirjailijalle voi nähdä muodostuvan. Tutkin miten nämä asetelmat syntyvät ja mitkä seikat vaikuttavat eri positioihin asemoituvien pelaajien kokemukseen. Kenties tärkeimmistä arvoitusdekkariin vaadittavista elementeistä on säännöt ja niiden noudattaminen. Käsittelem melko kattavasti, minkälaisia sääntöjä

historian saatossa arvoitusdekkareille on asetettu, miten ne vaikuttavat peliasetelmiin sekä miten sääntöjen noudattaminen näkyy lukijan ja kirjailijan välisessä pelissä Waltarin Palmu-romaanien kohdalla.

2 Peliasetelmat

2.1 Lukija-pelaaja

Lukijoiden asema suhteessa arvoitusdekkareihin on ollut ristiriitainen: toisaalta niitä on luettu vapaa-ajan viihteenä, mutta myös älyllisen stimulaation vuoksi. Tätä ristiriitaa on selitetty genren kaavamaisuudella ja sen myötä syntyvällä pelimäisyydellä. (Dove 1997, 3.) Toisaalta dekkarit ovat kaavamaisuudessaan tuttuja ja helppolukuisia, mikä helpottaa lukijan uppoutumista tekstiin, mutta samaan aikaan ne tarjoilevat älyllisen haasteen arvoituksen muodossa. Heta Pyrhönen (1999, 7) tuo esiin kaksijakoisen tavan erotella ylipäättään salapoliisikirjallisuuden lukemista: 'highbrow' ja 'lowbrow'. Tämä jako älykkömäiseen ('highbrow') lukemiseen ja yksinkertaisempaan, massasuosion selittävään ('lowbrow') lukemiseen on tavallaan ymmärrettävissä, mutta myös hyvin keinotekoinen, ja on toisaalta sovellettavissa muuhunkin kirjallisuuteen. *Highbrow/lowbrow*-jako on kuitenkin yhdistettävissä lukijan kompetenssiin, joka oman näkemykseni mukaan vaikuttaa myös lukijan kykyyn toimia lukija-pelaajana. Suoranaisesti kyse ei kuitenkaan ole lukijan koulutustasosta tai älykkyydestä, vaan salapoliisikirjallisuuden genren ja kirjailijan käyttämien konventioiden tuntemisesta.

Lukija käsitetään kirjallisuudentutkimuksessa usein joko todellisena, implisiittisenä, kompetentti na tai oletettuna lukijana tai näiden yhdistelmänä (Calinescu 1993, xiii). Tutkin tässä työssä lukija-pelaajaa eräänlaisena implisiittisen ja kompetentin lukijan muodostama hybridinä. Viitatessani lukijaan en siis viittaa keneenkään todelliseen lukijaan. Implisiittisellä lukijalla tarkoitetaan roolia, joka teoksesta käsin lukijalle oletetaan. Arvoitusdekkareiden osalta tämä rooli on usein arvoituksen ratkaisijan rooli. Lukijan odotetaan asettuvan jonkinlaiseksi etsiväksi, vaikka tietenkään kaikki lukijat eivät tähän rooliin todellisuudessa uppoudu. Kompetenssi puolestaan on hyvinkin merkityksellistä tutkittaessa lukijaa pelaajana, sillä käytännössä koko peliasetelma on lähes mahdoton ilman lukijan kompetenssia. Matei Calinescu (mt., 3) viittaa Wolfgang Iserin (1974) konseptoiimaan implisiittiseen lukijaan havaitessaan, että Jorge Luis Borgesin tekstit olettavat lukijaksi uudelleen lukevan lukijan ('rereader'). Uudelleen lukemisella hän tarkoittaa tekstin konkreettista uudelleen lukemista, joka johtuu lukijan halusta palata jonkin tekstin ääreen uudelleen, palauttaa se mieleen tai löytää siitä jotakin uutta (mt., xii). Borgesin kirjoitukset ovat siis Calinescun mukaan tulkittuina tekstejä, joiden oletettu lukija lukee ne uudelleen. Arvoitusdekkareista voisi puolestaan tehdä yleistyksen, että ne olettavat lukijalle pelaajan roolin. Pelaajan rooliin yhdistyy kompetenssi, jolloin minkäänlaista rajanvetoa ei tarvitse tehdä implisiittisen ja kompetentin lukijan välillä. Jollen erikseen mainitse

2.2 Kirjailija-pelaaja

Analogia salapoliisikertomusten ja pelien välillä on huomioitu jo pitkään. Tämä analogia on usein perustunut arvoitusdekkareiden rakenteeseen sekä sääntöihin, jotka määrittivät alun perin etenkin salapoliisikertomusten kirjoittajilta toivottua sitoutumista. Ronald A. Knoxin *A Detective Story Decalogue* (1929) ja S. S. Van Dinen *Twenty Rules for Writing Detective Stories* (1928) ovat erityisen kuuluisia esimerkkejä arvoitusdekkareiden kirjoittajille luoduista konkreettisista säännöistä. Vaikka niitä voi olla vaikea ottaa ainakaan kokonaisuudessaan täysin tosissaan, tällaisten sääntöjen luominen ja esiin nostaminen teki kuitenkin viimeistään silloin näkyväksi yhteneväisyydet klassisen salapoliisikertomuksen ja peli-konseptin välillä. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Heta Pyrhönen on tutkinut sekä väitöskirjassaan (1998) että teoksessaan *Mayhem and Murder* (1999) salapoliisitarinoita pelianalogian kautta. Kirjallisuudentutkija LeRoy L. Panek (1977) on puolestaan käsitellyt Poen Dupin-kertomuksia vertaamalla niiden sisältöä ja etenkin etsivän toimintaa suoraan Huizingan (1938) tekemiin pelaamisen määrittelyihin.

Ronald A. Knoxin ja S. S. Van Dinen jo 1920-luvulla luomat säännöt arvoitusdekkareiden kirjoittajille korostivat alalajia pelinä, jonka sääntöjä kirjailijan pitäisi reiluden nimissä noudattaa. Knoxin 'kymmenen käskyn' mukaan murhaaja tulisi mainita teoksessa jo varhaisessa vaiheessa, rikosta ei saa selittää yliluonnollisilla seikoilla, salakäytäviä tai -huoneita saa olla korkeintaan yksi, eikä murhaajan sovi käyttää ennalta tuntemattomia myrkkyyä. Käskyt edellyttävät myös, että etsivä itse ei saa paljastua rikolliseksi eikä hänen päätelmänsä saa johtua sattumasta tai selittämättömästä intuitiosta ja kaikki etsivän huomaamat johtolangat tulisi tuoda lukijankin tietoon. Myöskään etsivän ”typerä ystävän”, vain hieman keskivertolukijaa tyhmemmän Watson-hahmon, ei pitäisi jättää mitään havaintojaan hämärän peittoon. Lisäksi kaikenlaiset kaksoisolennot ja kiinalaiset olivat Knoxin listalla kiellettyjä. Etenkin epäilyttävien kiinalaisten kieltäminen vaikuttaa huvittavalta, ja ehkä jokseenkin rasistiselta, eikä esimerkiksi Symons (1986, 131) ole keksinyt tälle muuta selitystä kuin uskottavuuden puute: kiinalainen henkilö yläluokkaisessa englantilaisessa miljöössä maailmansotien välisenä aikana olisi väistämättä vaikuttanut epäilyttävältä. Van Dinen (1928) säännöt ovat seuraavanlaiset:

1. Lukijalla on oltava yhtäläiset mahdollisuudet kuin etsivälläkin selvittää arvoitus ja kaikki johtolangat on esitettävä selvästi.
2. Lukijaa ei saa hämätä tahallisesti muilla tavoilla kuin niillä, joilla rikollinen pyrkii hämäämään etsivää.
3. Kertomukseen ei pitäisi sisältyä romantiikkaa.

4. Etsivä itse tai kukaan virallisista rikostutkijoista ei saa olla syyllinen.
5. Syyllinen pitää pystyä selvittämään loogisen päättelyn avulla.
6. Kertomuksessa on oltava etsivä, joka selvittää rikosta.
7. Arvoitusdekkarissa on oltava uhri, joka on murhattu. Mikään muu rikos ei kelpaa.
8. Rikos tulee selvittää luonnollisin keinoin. Kaikenlaiset spiritistiset istunnot tai ennustukset ovat kiellettyjä rikoksen selvittämisen apuna.
9. Varsinaisia etsiviä saa olla ainoastaan yksi. Lukijan pitää tietää kenen päätelmiä hän voi seurata.
10. Syyllisen on oltava merkittävä henkilö teoksessa, henkilö, johon lukija on kiinnittänyt huomionsa.
11. Palvelija ei saa paljastua syylliseksi. Murhaajan on oltava jossain määrin menestynyt henkilö.
12. Syyllisiä pitäisi olla ainoastaan yksi. Hänellä voi olla joku apuri, mutta varsinainen vastuu rikoksesta pitäisi voida henkilöidä yhteen hahmoon.
13. Kaikenlaiset rikollisjärjestöt ja salaseurat ovat kiellettyjä.
14. Sekä murhaan että sen selvittämiseen käytettyjen keinojen tulisi olla rationaalisia ja tieteellisiä. Minkäänlaiselle fantasialle ei ole tilaa arvoitusdekkareissa.
15. Ratkaisun pitää olla ilmeinen, mikäli lukija on tarpeeksi ovela selvittääkseen arvoituksen. Lukijan tulisi voida lukea teos uudelleen ja huomata, että kaikki vihjeet todellakin osoittavat syylliseen.
16. Teoksessa ei pitäisi olla liian pitkiä kuvailevia katkelmia tai mitään arvoituksen kannalta epäoleellista ja arittua.
17. Syyllinen ei saa olla ammattirikollinen, esimerkiksi murtovaras.
18. Rikos ei saa paljastua itsemurhaksi tai onnettomuudeksi.
19. Murhan vaikuttimien pitää olla henkilökohtaisia.
20. Seuraavien keinojen käyttö osoittaa kirjailijan omaperäisyyden puutteen, koska niitä on käytetty jo monet kerrat salapoliisikirjallisuudessa: a) Murhaajan selvittäminen vertaamalla rikospaikalta löydettyä tupakantumppia epäillyn polttamaan merkkiin. b) Tekaistu spiritistinen istunto, joka pelästyttää murhaajan ja paljastaa hänet. c) Väärennetyt sormenjäljet. d) Mallinuken tarjoama alibi. e) Koira, joka ei hauku ja siten paljastaa murhaajan olleen tälle tuttu. f) Murhaajan paljastuminen syyttömän epäillyn kaksoissisareksi tai kaksoisolenoksi. g) Injektioruisku ja tyrmäystipat. h) Murhan tapahtuminen lukitussa huoneessa vasta poliisien murtauduttua sisään sinne. i) Sana-assosiaatiotesti murhaajan selvittämiseksi. j) Salakirjoitus tai koodi, jonka etsivä lopulta purkaa.

Vaikka nämä säännöt saattavat etenkin nykylukijan silmissä näyttäytyä melko koomisinakin, eikä niitä omana aikanaankaan noudatettu systemaattisesti, vetävät ne kuitenkin huomion kirjailijan ja lukijan väliseen vuorovaikutukseen. Lukija otetaan selkeästi huomioon osallisena, jonka odotuksiin tulisi vastata ja jota ei sovi petkuttaa. Arvoitusdekkarin kirjoittamisen tärkeimpinä sääntöinä on pidetty reilun pelin noudattamista ja tekstin luettavuutta (Haycraft 1974, 225). Ja kun on säännöt ja joku jota petkuttaa, on myös peli.

Arvoitusdekkarin laatimisen haasteellisuutta on usein yritetty vähätellä vertaamalla sitä muun muassa lasten leikkiin. Tehtävä ei kuitenkaan välttämättä ole niin helppo kuin voisi kuvitella. Howard Haycraft (1974/1941, 224) viittaa Poen näkemykseen, jonka mukaan salapoliisikertomuksen kirjoittajan tulee olla yhtä aikaa sekä runoilija että matemaatikko. Myös kirjailija Raymond Chandler (1995/1944, 978–979) myöntää muuten melko kriittisessä esseessään, että hyvän salapoliisikertomuksen kirjoittaminen ei ole helppoa, mutta genren runsaista julkaisuista päätellen julkaistavaksi kelpaavan kertomuksen kirjoittaminen ei sen sijaan vaadi juurikaan lahjoja. Ottamatta sen enempää kantaa tarkastelemieni kirjailijoiden lahjakkuuteen, voin kuitenkin yhtyä edellä mainittuihin näkemyksiin. Todella hyvän arvoitusdekkarin kirjoittaminen vaatii innovatiivisuutta, mutta myös lukijan odotuksiin vastaamista ja ennen kaikkea lukijan petkuttamisen välttämistä ratkaisun olematta silti ilmiselvä.

Kirjailija-pelaaja hahmottuu tutkimuksessani käsittelyssä olevien teosten todelliseksi kirjoittajaksi, mutta myös implisiittiseksi tekijäksi. Jos viitataan yleisesti kirjailijoihin pelaajina tai johonkin kiistatta tulkinnanvaraiseen, lukijan tekemään päätelmään koskien kirjailijan toimia, kyseessä on eräänlainen implisiittinen tekijä tai kirjailija. Todellisesta kirjailijasta tai pelaajasta on mahdollista puhua, koska kirjailijan pelaama kirjallinen peli on nimenomaan konkreettisen, todellisen kirjailijan pelaamaa peliä. Kuitenkin implisiittisyys on huomionarvoista myös suhteessa kirjailijaan, sillä pelatessaan tekijää vastaan lukija implikoi teoksesta, genrestä ja omista odotuksistaan käsin kirjailija-pelaajan. Implisiittinen tekijä on siis ennen kaikkea lukijan luoma konstruktio kirjailijasta pelaajana, jolloin lukijan on mahdollista pohtia esimerkiksi kirjailijan pelitoimintaa suhteessa reilun pelin sääntöihin tai lajin muokkaamiin odotuksiin. Nähdäkseni on kuitenkin vaaratonta viitata suoraan esimerkiksi Waltariin sellaisten seikkojen osalta, jotka selkeästi ovat kirjailijan itsensä tekemiä ratkaisuja. Tulkitsen teokset kirjailijoiden luomina tuotteina, joiden sisällöstä heillä on vastuu. Toisin sanoen, jos Waltarin romaanissa lukijaa esimerkiksi johdatetaan harhaan, voi tämän tulkita seurauksena kirjailija-pelaajaneli Mika Waltarin tekemistä ratkaisuksista. Sillä puolestaan ei tutkimukseni kannalta ole merkitystä, mihin kirjailija itse on pyrkinyt, onko hän ajatellut pelaavansa tai onko hän ollut tietoinen tekemiensä ratkaisujen antamista vaikutelmista ja mahdollistamista tulkinnoista.

Kirjailijan olisi luodessaan kirjallista peliä pyrittävä rakentamaan esteitä, joita tyyppillisestikin kaikenlaisissa peleissä on: esimerkiksi tenniksessä on verkko, jalkapallossa maalivahti ja korttipeleissä vastustajan kortit ovat salaiset. Tavoitteena olisi siis luoda peli, joka ei ole liian hankala selvitettäväksi, mutta ei myöskään liian helppo. Vaikeuttaakseen reilua peliä, kirjailija voi harhauttaa lukijaa. Harhautusten tulisi kuitenkin olla reiluja ja sääntöjenmukaisia. Tämä on elementti, joka on ilmeinen myös monissa perinteisesti peleiksi miellettyissä toiminnoissa: pokerissa yritetään bluffata, jalkapallossa potkaistaankin pallo eri suuntaan kuin vastapuolen pelaajille annetaan ymmärtää ja niin edelleen. Harhautus on pelitaktiikka, joka ei varsinaisten sääntöjen puitteissa ole pakollinen, mutta vaikeuttaa vastustajan peliä. (Suits 1985, 201–202.) Tämä siis selvästikin viittaa siihen, että myös kirjailija tulisi laskea pelaajaksi, lukijan vastustajaksi.

Jos kirjailija näin ollen on pelaaja, myös hänellä on oltava jonkinlainen este ja sääntöjä vaikeuttamassa peliä. Tällainen kirjailijan peliä vaikeuttava sääntö on esimerkiksi se, että vihjeiden pitää sopia yhteen loppuratkaisun kanssa ja syyllisen on esiinnyttävä jo varhaisten epäiltyjen joukossa. Loppuratkaisu, jossa murhaajaksi paljastuisi täysin epäiltyjen ulkopuolinen, aiemmin mainitsematon henkilö olisi täysin sääntöjenvastaista. Lukija ja kirjailija pelaavat kuitenkin eri tavalla ja tavallaan eri peliä, tai eri roolia samassa pelissä. Siinä missä kirjailija pyrkii harhauttamaan lukijalla ei tällaista mahdollisuutta, eikä tarvettakaan, ole. Lukijan selvittäessä salapoliisitarinassa esitetyn arvoituksen ennen kuin se paljastetaan tekstissä lukija voittaa. Jos puolestaan lukija ei kirjailijankin sääntöjen noudattamisesta huolimatta pysty ratkaisemaan tapausta, hän häviää ja kirjailija voittaa. Ainakin mikäli sääntöjä on noudatettu.

Seuraavassa alaluvussa tutkin kirjailijan pelaamista ja sääntöjen noudattamista Mika Waltarin arvoitusdekkareissa. Vertaan hänen tekemiään ratkaisuja Knoxin ja Van Dinen laatimiin sääntöihin sekä yleisemminkin niiden vaikutusta lukijan ja kirjailijan välisen pelin sujumiseen.

2.3 Sääntöjen noudattaminen Waltarin romaaneissa

Heta Pyrhösen (2004, 30–31) mukaan komisario Palmu -dekkarit olivat Waltarille ennemminkin eräänlainen tekstiharjoitus, jonka tarkoituksena oli siirtää brittiläisen 'whodunitin' kaava suomalaiseen ympäristöön, kuin keino moralisoida lukijoita. Vaikka arvoitusdekkarit on usein nähty pinnallisina ja teemoiltaan keveinä, on niitä tutkittu myös moraalin kannalta. Esimerkiksi juuri Pyrhönen on useimmissa salapoliisikirjallisuutta koskeneissa tutkimuksissaan käsitellyt nimenomaan syyllisyyttä ja sitä kautta moraalialia ja etiikkaa. Hän viittaa muun muassa teoksessaan *Mayhem and*

Murder (1999, 223) Slavoj Žižekin (1991) argumenttiin, jonka mukaan lukijalle tarjoillaan arvoitusdekkareissa eräänlainen moraalinen fantasia. Tämä fantasia perustuu yhteisölliseen syyllisyyden tunteeseen, joka muodostuu, kun kaikilla epäillyillä olisi ollut syytä uhrin ottamiseen hengiltä. Etsivän selvittäessä todellisen murhaajan henkilöllisyyden muut hahmot vapautuvat syyllisyyden tunteistaan, lukija mukaan luettuna. En kuitenkaan paneudu tämän enempää Waltarin teosten tai muidenkaan arvoitusdekkareiden herättämiin moraalisiin tai eettisiin kysymyksiin ja vaikutuksiin.

Joka tapauksessa tekstiharjoitus-näkökulmaa puolustaa monet Waltarin arvoitusdekkareissa ilmenevät seikat, mikä ei vähennä niiden kirjoittamiseen liittyviä peliaspekteja. Päinvastoin viitteet komisario Palmu -romaneista omanlaisinaan kirjoitusharjoituksina Waltarille itselleen tukevat mielestäni jo ennestään vahvoja tulkintoja arvoitusdekkarin luomisesta pelinä, jossa kirjailijan tehtävänä on noudattaa sääntöjä ja kaavoja. Lisäksi verrattaessa Waltarin dekkarein kirjoittamista pelaamisen määritelmiin korostuu vapaaehtoisuus ja säännöt: Waltari oli kokeilunhaluinen kirjailija, joka kirjoitti monenlaista kirjallisuutta, komisario Palmu -romaanit olivat hänen viihteellisempää tuotantoaan, mistä voisi päätellä niiden kirjoittamisen kenties olleen enemmän harrastus kuin työ. Lisäksi hänen omaksuessaan säännöt joita vasten ja joita noudattamalla kirjoittaa hän omaksui tietynlaisen pelaajaidentiteetin. Toisaalta kaupallisen kaavamaisen arvoitusdekkarin kirjoittamisen voi nimenomaan nähdä työnä, keinona ansaita vähän rahaa.

Pyrhönen (2004, 31) huomauttaa, että usein salapoliisikertomuksia kirjoittaessaan kirjailijan on omaksuttava kaksi roolia, etsivän ja syyllisen, mutta Waltarin on näiden lisäksi täytyntä eläytyä myös kolmanteen rooliin, nimittäin romaneissa esiintyvän Watson-hahmon, nimettömäksi jätetyn minäkertojan rooliin. Tällainen kolmeen rooliin astuminen ei ole mitenkään epätyypillistä vaan esimerkiksi Agatha Christie toimi usein näin kirjoittaessaan (mt.,31–32.). Kertojan rooli on erityisen merkittävä, koska sitä kautta määrittyy mitä lukija saa tietoonsa. Audenin (1948, 409) mukaan yksi arvoitusdekkarin kirjoittamisen suurimmista haasteista on murhaajan identiteetin salaaminen sekä lukijalta että muilta henkilöihahmoilta tavalla, joka paljastuttuaan vaikuttaa uskottavalta ja loogiselta. Uskottavuuden ja loogisuuden yhtäaikainen saavuttaminen vaatii kertojalta paljon.

Mielestäni Mika Waltari käsittelee arvoitusdekkarin lajikonventioita suhteellisen hyvin ja monipuolisesti tuomalla ne samalla uudenlaiseen ympäristöön: suomalaiseen yhteiskuntaan ja Helsinkiin. Siitä huolimatta etenkin teoksessa *Kuka murhasi rouva Skrofin?* lukijalle tarjoillut johtolangat purkautuvat lopulla keinoin, jotka tekevät pelaamisesta lukijalle haastavaa. Tutkin, millaisia vihjeitä Waltari pudottelee lukijalle, millaisia mahdollisuuksia niiden selvittämiseen on ja miten ne lopulta selitetään. *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanin alkaa asukkaan, postineiti

Hallamaan, huomattaessa kaasunhajua erään helsinkiläisen kerrostalon porraskäytävässä (KMRS, 5). Komisario Palmu apulaisineen lähetetään rouva Alma Skrofin asunnolle, josta kaasunhaju oli peräisin. Rouva makaa kuolleen vuoteessaan ja paikan päällä Palmua vastassa ovat konstaapeli Ara, talonmies sekä postinkantaja (mt., 20). Lääkäri, tohtori Markkola, on tutkimassa ruumista (mt.,22). Tulee ilmi, että rouva Skrof on asunut neiti Skrofin kanssa, joka ei kuitenkaan ollut paikalla rouva Skrofin kuollessa (mt., 26). Murhapaikalla ei loppujen lopuksi ole poliisien saavuttua kovinkaan paljon epäiltyjä: henkilöt, jotka siellä ovat eivät muodostu varsinaisiksi epäilyiksi ollenkaan. Vaikka esimerkiksi talonmies kuvataan ensimmäisessä luvussa rouva Skrofia halveksivana henkilönä ja neiti Hallamaa päästään suustaan toteamuksen, jonka voi käsittää eräänlaisena uhkauksena (ks. mt., 7), jäävät nämä hahmot kaikkien epäilysten ulkopuolelle jo heti kättelyssä. Talonmiestä ei juurikaan mainita toisen luvun jälkeen ja neiti Hallamaa on merkityksellinen todistajana¹. Kaiken lisäksi ensimmäisessä luvussa kuvatut tapahtumat menettävät jossain määrin merkitystään, koska kertoja tunnustaa sen olevan ”vain vapaa mielikuvitusahmotelma” ”taiteellisen tehon korostamiseksi” (mt., 161). Näin ollen lukija ei voi luottaa, että siinä kerrotut tapahtumat voisivat toimia todellisina vihjeinä, vaikka toisaalta kertoja olisi voinut upottaa siihen jonkin vihjeen, varsinkin kun kertoja on myös dekkarikirjailija, joka kertoo kirjoittaneensa ”tämän kirjan” (mt., 221).

Varsinaisia epäiltyjä romaanissa esitellään viisi: tuomari Lanne, saarnaaja Mustapäätä, uhrin veljenpoika Kaarle Lankela, Lankelan ystävä taiteilija Kurt Kuurna sekä rouva Skrofin edesmenneen aviomiehen tytär Kirsti Skrof. Epäiltyjen joukko muodostuu uhrin lähipiiriin kuuluvista henkilöistä, joilla lähes kaikilla olisi jonkinlainen taloudellinen syy murhaan. Rouva Skrof oli alun perin testamentannut varansa saarnaaja Mustapään johtamalle Betlehem-seurakunnalle (mt., 48) ja rouva Skrofin asianajajana toiminut Lanne on puolestaan perimässä 400 000 markkaa rouvalta tämän kuoltua (mt., 56). Neiti Skrofin ja Lankelan syihin liittyy myös ihmissuhdeaspekti, sillä rouva Skrof oli halunnut testamenttiinsa ehdon, jonka mukaan Kirstin ja Kaarlen olisi mentävä keskenään naimisiin periäkseen rouvan (mt., 49). Molemmat ovat kuitenkin näennäisesti tätä vaatimusta vastaan. Lisäksi rouva Skrof oli pohtinut tarjoavansa Lankelaan yhdistetylle tanssija Iiri Salmialle 200 000 markkaa, jotta tämä lopettaisi yhteydenpitonsa Lankelan kanssa (mt., 80). Rouva Skrof oli ensin luvannut kyseiset 200 000 markkaa Betlehem-seurakunnalle, mutta perui lupauksensa oletettavasti siksi, koska sai selville Mustapään käyttävän hyväkseen seurakuntansa nuoria naisjäseniä (mt., 113–114). Sen jälkeen Skrof oli suunnitellut antavansa rahat Kaarle Lankelalle (mt., 72), joka oli onnistunut tuhmaamaan perintönsä ja nuoruusvuotensa yliopistossa ilman yhtään tutkintoa (mt., 45), jotta tämä saisi hoitaa asiansa kuntoon. Tuomari Lanne sai rouva Skrofin taivuteltua väliaikaiseen

¹ Ks. luku 3.2.1 Tilanne- ja esinemiivit.

testamenttiin, jossa määrätään koko loppuomaisuuden jakautuvan tasan puoliksi neiti Skrofile ja Kaarle Lankelalle. Neiti Skrof ja Lankela olisivat siis saattaneet taloudellisen hyödyn lisäksi haluta rouva Skrofin kuolemaa myös päästäkseen irti hänen pyrkimyksistään dominoida ja manipuloida heidän ihmissuhteitaan. Lopulta juuri se onkin murhan taustalla vaikuttanut syy, mutta syyllinen ei ole neiti Skrof eikä Lankelakaan. Kurt Kuurna paljastuu syylliseksi murhaan, vaikka hän vaikuttaa kaikkein epätodennäköisimmältä rikoksen suorittajalta², eikä hänen vaikuttimensa murhaan olekaan kovin vakuuttavat. Lukijalla on periaatteessa samanlaiset mahdollisuudet selvittää rikos kuin Palmullakin, mutta niin kauan kuin todellisia epäiltyjä on teoksessa jäljellä, lukija voisi päätyä muuhunkin kuin oikeaan ratkaisuun: toisin sanoen siinä vaiheessa, kun kaikki vihjeet osoittavat ainoastaan Kurt Kuurna, kukaan muu epäilty ei ole enää epäilyksen alla. Näin ollen lukija joutuu arvailemaan, kunnes selviää, ettei murhaaja ole voinut olla kukaan muu kuin Kuurna. Lukijan on kuitenkin mahdollista etenkin motiivien ja erilaisten lajityypillisten konventioiden kautta yrittää päätellä millaiseen ratkaisuun tekijä on päätenyt. Huomattavin näistä on epätodennäköisimmän syyllisen -motiivi.

Niin kutsutuksi avainjohtolangaksi *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanissa muotoutuu niljakkaalle saarnaaja Mustapäälle uhrin nimissä lähetetty 200 000 markkaa sisältänyt kirjekuori. Mustapää tosin väittää poliisille, että rouva Skrof lahjoitti rahat hänelle henkilökohtaisesti (KMRS, 124), mutta poliiseille selviää, että rouva Skrof oli jonkin kirjeen osoittanut Mustapäälle (mt., 142) ja myöhemmin Mustapään hallusta kerrotaan löytyneen kirjeen:

Hän otti taskustaan ruttuisen, isohkon kirjekuoren. Se oli osoitettu vapisevalla naisen käsialalla saarnaaja P. G. Mustapäälle ja postimerkki oli leimattu postissa murhapäivän jälkeisenä aamuna kello 6. (KMRS, 217.)

Kirjeen leimausajan ja alueen postilaatikoiden tyhjentämisaajan perusteella komisario Palmu päätelee, että murhaajan on täytynyt postittaa Mustapäälle rahat. Lukija voi luottaa Palmun päätelmiin ja johtautua pohtimaan Pyrhösen (1999, 137) kysymyksiä hieman soveltaen; minkälainen henkilö tekisi näin? Kenelle raha ei olisi ollut motiivina murhaan? Ketä huvittaisi syystä taikka toisesta saattaa rouva Skrofin rahat Mustapään haltuun? Ainoa epäilty, jolla ei ole puutetta rahasta on Kurt Kuurna (KMRS, 197), jonka kerrotaan lainailleen rahaa uhrin veljenpojalle Lankelalle. Lisäksi tässä vaiheessa teosta epäiltyjen joukosta on jo melko luotettavin keinoin pudotettu sekä Kirsti Skrof, Kaarle Lankela (mt., 214) että saarnaaja Mustapää itse (mt., 218), joten kovin montaa varteen otettavaa murhaajaehdokasta ei ole enää selvittelylukuun päästäessä edes jäljellä. Oikeastaan ainoa toinen jäljelle jäänyt epäilty on rouva Skrofin asianajaja Lanne, jolta puuttuu kunnollinen alibi hänen

² Ks. 3.2.2 Henkilömotiivit.

kuulemma vain kävellessään murha-aikaan yksin ulkona humalaansa pois (mt., 184) ja joka myös hyötyi uhrin kuolemasta periessään tältä 400 000 markkaa (mt., 56). Palmu kuitenkin ilmaisee uskovansa asianajajan alibia nimenomaan siksi, kun se on niin huono (mt., 185).

Van Dinen säännöistä suurinta osaa on noudatettu *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanissa: löytyy uhri, joka on murhattu, rikosta tutkii etsivä, joka ei itse ole syyllinen, syyllinen on huomattavassa osassa teoksessa, eikä hän ole palvelija tai rikollisjärjestön jäsen. Lukijaa hämätään merkittävimmin väärentämällä Kuurnan alibi sekä Kirsti Skrofin tunnustuksella. Kirsti Skrof yrittää tehdä itsemurhan jäljittelemällä rouva Skrofin kuolintapaa: otettuaan morfiinia hän kääntää kaasuhanat auki ja odottaa kuolemaa (mt., 202). Hänet kuitenkin ehditään pelastaa, mutta Kurt Kuurna yrittää piilottaa Kirstin taakseen jättämää kirjettä ja syyttää itsemurhayrityksestä murhaajaa. Kuurna luovuttaa kuitenkin kirjeen, josta Palmu lukee neiti Skrofin tunnustuksen (mt., 204–206). Tunnustuksellaan hän yrittää pelastaa Lankelan ja tulee viimeistään siinä vaiheessa paljastaneeksi todelliset tunteensa Lankelaa kohtaan. Kirsti pystyy kirjeessään kuvailemaan murhan melko uskottavasti, koska Palmun apulainen oli kertonut tälle lähes kaiken tutkimuksistaan. Samalla kun Lankela vapautuu syytöksistä väärän veriryhmän perusteella (mt., 210), Kuurnan asema muuttuu: hän ottaa tehtäväkseen korostaa Kirsti Skrofin syyttömyyttä ja tämän rakkautta Kaarle Lankelaan (mt., 208, 210). Lukija voikin tässä vaiheessa viimeistään havaita, että Kuurna ei ole pelkästään Lankelan ystävä vaan myös henkilö, joka välittää neiti Skrofin ja Lankelan välisestä suhteesta. Kuurna kertoo sukunsa aateloimisesta: ”[...] Joku hullu esi-isäni lainasi hevosensa Kustaa Adolfille kolmikymmenvuotisessa sodassa, niin että kuningas pääsi pinttelemään kypälämäkeen ja esi-isäni listittiin kiireessä hengiltä. [...]” (mt., 78–79). Lisäksi tulee ilmi, että Kuurna ja Lankela ovat olleet parhaita ystäviä siitä asti, kun Lankela pelasti Kuurnan hukkumiselta eräällä purjehdusretkellä (mt., 102). Tämänkaltaisista vihjeistä lukija voi päätellä, että Kuurna on henkilö, joka voisi perimänsä perusteella uhrata itsensä muiden puolesta. Lisäksi hän on henkensä velkaa Lankelalle. Teoksen loppupuolella ei ole siis mahdotonta tulla päätelmään, että Kuurna olisi voinut murhata rouva Skrofin suojellakseen jollain tavalla parasta ystävänsä. Kyseenalainen on sen sijaan Kuurnan itsensä tekemä järkeily, että ainoa keino saattaa toisiaan rakastava pari yhteen olisi raivata heidän tieltään henkilö, joka haluaa kyseisen parin päätyvän yhteen (mt., 233). Kuurna oli rakastunut Kirsti Skrofiin, ja saattamalla hänet yhteen Lankelan kanssa maksoi ikään kuin velkansa Lankelalle takaisin. Todellisuudessa ei ole välttämättä kaukaa haettu, että yksilöt kokisivat haluavansa päättää itse naimisiinmenostaan sen sijaan, että joutuisivat siihen pakotettuina. Kuitenkin arvoitusdekkarin pelattavuuden kannalta ratkaisu ja syyt murhaan ovat kyseenalaisia.

Komisario Palmun erehdys -romaanin sisältää erittäin paljon lajilleen tavanomaisia konventioita. Teoksessa surmansa saa rikkaaseen Rykämön sukuun kuulunut ”Helsingin sekalaisen rahaylimystön verrattomasti pahin mätämuna” (KPE, 12) Bruno Rygseck. Bruno on täydellinen uhri, sillä hän on sopivan vastenmielinen hahmo, olematta kuitenkaan varsinainen rikolliskonna, jotta epäilyillä voisi olla syy päättää hänen päivänsä. Lisäksi uhrin vastenmielisyys tekee murhasta helpommin kestettävän sekä muille hahmoille että lukijalle. Teoksen miljöössä korostuu perinteisen englantilaisen arvoitusdekkarin tapaan suljettu yläluokkainen yhteisö tapahtumien sijoituessa Bruno Rygseckin korkeiden muurien ympäröimään taloon. Vaikka teos jäljittelee lajinsa perinteitä näennäisen puhtaasti, on Waltari kuitenkin ripotellut tekstin joukkoon monia parodisia elementtejä, jotka näyttävät kohdistuvan nimenomaan lajikonventioihin itseensä. Arvoitusdekkareiden perinteessä huumori tyylikeinona on varsin tavanomainen. Parodia on kuitenkin usein liitetty ennen kaikkea postmoderniin metafiktioon ja rikoskirjallisuuden alalajeista etenkin metafiktiiviseen rikoskirjallisuuteen, jota edustaa muun muassa Umberto Eco, Paul Auster ja Italo Calvino, sen esiintyessä tyylikeinona muissakin rikoskirjallisuuden alalajeissa (Ruohonen 2016, 213). Waltarin teoksissa on runsaasti parodisia elementtejä, joissa korostuu pyrkimys lajin tyylipuhtaaseen esitykseen. Ruohosen (mt., 231) mukaan monet klassisten arvoitusdekkareiden nykyään näennäisen parodiset ilmentymät olivat kirjoitusajankohtanaan vakavasti otettavia, tarkoituksenaan kuvata oman aikansa stereotyyppisiä henkilöahmoja.

Waltarin romaaneissa sen sijaan on nähtävissä melko selkeästi kirjailijankin tietoinen pyrkimys parodiaan. Parodialla tarkoitetaan tapaa, jolla tekstissä pyritään koomisesti mukailemaan jotakin toista teosta tai lajia ja se perustuu aina imitaatioon (Laakso 2014, 26). *Komisario Palmun erehdys* -romaanissa kylmäverisen murhaajan uhriksi joutuneella Bruno Rygseckillä on hovimestari nimeltään Veijonen. Hovimestari arvoitusdekkareissa on erittäin tavallinen motiivi, johon kulminoituu myös lajin stereotypioihin kohdistuva iva ja kritiikki, jonka mukaan ”hovimestari on aina murhaaja”. Todellisuudessa hovimestari on melko harvoin syyllinen selviteltävissä olevaan rikokseen ja näin on myös Waltarin teoksessa. Hovimestarin yhdistäminen syyllisyyteen johtuu kenties siitä, että hovimestari on eräs yleisimmistä yksittäisistä epäilyksen alle joutuvista henkilöahmoista arvoitusdekkareissa, eikä niinkään siitä, että hovimestari usein olisi syyllinen. Palvelijoiden valikoitumista syylliseksi on yleisestikin pidetty huonona ratkaisuna ja esimerkiksi Van Dinen säännöt edellyttävät murhaajan olevan statukseltaan palvelusväkeä korkeassa asemassa. Jo pelkkä hovimestarin käyttäminen arvoitusdekkarissa osoittaa Waltarilta konventioiden tuntemista ja niiden jäljittelyä. Mikä lisää hovimestarin parodisuutta entisestään on hänen kutsumanimensä Butler.

”... Itse olen herra Rygseckin – hm – hovimestari. Nimeni on Veijonen, mutta herralla on tapana sanoa minua Batleriksi.”

”Miksi niin?” kysyi Palmu epäluuloisesti.

”En tiedä, herra komisario”, tunnusti Batler avoimesti.

”Se on englantia”, huomautin avuliasasti. ”Sana *butler* merkitsee miespalvelijaa, vaikkapa hovimestaria.”

”En kysynyt sinulta mitään”, tiuskaisi Palmu minulle ja kääntyi uudelleen Batlerin puoleen. (KPE, 17.)

Lukijan mahdollisuudet voittaa kirjallinen arvoitusdekkaripeli kirjailijaa vastaan vaatii tämänkaltaisten konventioiden tuntemista ja tunnistamista.

Tähdet kertovat, komisario Palmu -romaanissa juoni etenee trillerille tyypilliseen tapaan tilanteesta ja johtolangasta seuraavaan. Joitain epäiltyjä nostetaan esiin, kuten uhrin Fredrik Nordbergin veljentyttären Saaran poikaystävä Ville Valkonen ja uhrilta vaihdossa rikkinäisen postimerkin saanut filatelisti Maunu Kettunen. Kettunen saapuu uhrin asunnolle ja selvittää poliiseille suhteensa tähän (TKKP, 83). Palmu huomaa, että filatelistilla on melko pienet jalat (mt., 84) ja muutaman sivun päästä poliisit tulevat johtopäätökseen, että murhaajalla puolestaan on melko suuret jalat, koska vessasta löytyy isojen kumipohjaisten kenkien jäljet, jotka eivät vastaa sen enempää Kettusen kuin uhrin omiakaan kengänjälkiä (mt., 90). Tämän jälkeen Kettusta ei enää mainita. Varsinaisesta murhaajasta tai hänen perheestään ei puolestaan mainita sanallakaan ennen sivua 186. Sivuja koko romaanissa on 254. Myös suurin osa murhaan johtaneista syistä ja seikoista on vielä teoksen loppupuolella hämärän peitossa. Lukija on voinut ennen murhaajaksi paljastuvan majuri Vadenblickin esittelyä aavistaa korkeintaan, että Nordberg oli nähnyt kaukoputkellaan jotain, joka koitui hänen kohtalokseen. Tällaisen asetelman vallitessa, jossa epäiltyjen joukkoa ei varsinaisesti ole, eivätkä johtolangat viittaa suoraan murhaajaan, lukijalle ei tarjoudu mahdollisuutta yrittää ratkaista syyllistä vaan ainoastaan tilaisuus selvittää yksi vihje kerrallaan. Nämä vihjeet eivät niinkään viittaa syylliseen vaan seuraavaan vaiheeseen, joka vie kohti syyllistä. Tällaista romaania voisi pelata yrittämällä selviytyä pienistä vihjeistä ja arvoituksista yksi kerrallaan, mutta se vaatii myös lukijalta erityistä valppautta huomata kulloinenkin pienoisarvoitus. Esimerkiksi poliiseille ja lukijalle käy ilmi, että Kaivopuistossa on nuorisoa leikkimässä kaukoputken kanssa (mt., 55), murhapaikan läheltä löytyy tasavuisenkolmiön muodostavat kolme syvää reikää maassa (mt., 59) ja että uhri harrasti horoskooppeja (mt, 73). Edellä mainitut toimivat jo sellaisenaan vihjeinä, jotka ainakin valpas lukija osaa yhdistää toisiinsa ja tehdä niiden pohjalta järkevän päätelmän, mutta ne saavat erityisen korostuksen päällikön ja Palmun suhtautumisesta viimeisimpään niistä:

Hän aukaisi käsilaukkunsa ja otti esille vanhanaikaisen nimikilven FREDRIK NORDBERG sekä iän kellastaman pahvipalan, johon oli kirjoitettu hienolla, hiukan vapisevalla käsialalla: ”Horoskooppeja. Filateliaa. Kirjanpitoa.”

Olimme kaikki kolme innokkaasti kumartuneet lukemaan. ”Horoskooppeja”, sanoin itsenäni ja jokin ajatus alkoi kierrellä päässäni. Mutta en osannut yhdistää, ei leikannut. Palmu vihelsi itsekseni. ”Sokeakin kana voi nokkaista jyvän”, hän sanoi arvoituksellisesti ja läimäytti minua lujasti olkapäähän. ”Poika, poika, olen ylpeä sinusta.” (mt., 73.)

Lukijan huomio pyritään kiinnittämään horoskooppien ja jonkin muun, jo aiemmin ilmi tulleen, asian yhdistämiseen. Minäkertoja, tarinan Watson-hahmo, asettaa itsensä jälleen ikään kuin lukijan paikalle, tai tarjoaa paikkaansa lukijalle: kertomalla, että tässä kohtaa hän ei ymmärrä jotakin asiaa, jonka Palmu on jo osannut yhdistää hän kehottaa myös lukijaa pohtimaan mitä se voisi olla. Tässä kyseessä oleva niin sanottu pienoisarvoitus ratkeaa 15 sivua myöhemmin Nordbergin veljentyttären tajutessa, että sedän kaukoputki puuttuu asunnosta (TKKP, 88). Lukijalle selviää siis, että uhri oli mitä luultavimmin tähystellyt kuolemansa iltana Tähtitorninmäellä kaukoputkellaan ja ehkä nähnyt jotakin. Sen pidemmälle vihjeet eivät kuitenkaan siltä osin vie, ne eivät esimerkiksi viittaa vielä kenenkään syyllisyyteen. Oikeaa syyllistä hän ei ole edes tässä kohtaa vielä esitelty. Siinä vaiheessa, kun majuri Vadenblick lopulta tuodaan näyttämölle, muut epäillyt ovat jo unohtuneet. Villen sekä hänen ystävänsä Arskan syyttömyys vahvistuu viimeistään, kun Palmu kertoo, ettei heidän ainoista kengistään löytynyt mitään, mikä yhdistäisi heidät murhaan (mt., 171). Lukijallekaan ei jää juuri arvailtavaa murhaajan henkilöllisyyden suhteen Vadenblickin noustessa mukaan henkilökaartiin.

Erityisen tärkeitä Van Dinen kirjailijalle asettamia sääntöjä ovat mielestäni murhaajan esitleminen tarpeeksi varhaisessa vaiheessa sekä hahmon merkityksellisyys: murhaaja ei voi olla kuka tahansa ohi kulkija ja vaikka nämä säännöt näyttäisivät keinotekoisilta, ne ovat kuitenkin melko vahvasti läsnä arvoitusdekkareiden perinteessä. Toisin sanoen kirjailijat ovat noudattaneet sääntöjen merkityksellisimpiä osia melko laajalti ja poikkeukset niistä, kuten esimerkiksi Christien *The Murder of Roger Ackroyd* kyllä huomataan.

Komisario Palmun erehdys rakentuu erityisen vahvasti arvoitusdekkarin lajille tyypillisten motiivien varaan. Sen takia käsittelen kyseistä romaania enemmän seuraavassa luvussa, jossa erittelen pelielementit juoneen ja motiiveihin.

3 Pelielementit

3.1 Juoni

Tzvetan Todorov (1977, 44–45) nostaa esiin arvoitusdekkareiden kaksijakoisen luonteen: niissä on aina kaksi tarinaa, jotka eivät puhtaimmassa muodossaan kohtaa. Ensimmäinen on tarina rikoksesta ja toinen tarina sen selvittämisestä. Ensimmäinen tarina päättyy ennen kuin toinen alkaa, mutta juoni sitoo ne yhteen. Juonella tarkoitetaan järjestystä ja tapaa, jolla tarina kerrotaan. Tarina jäsentyy aina kronologisesti, mutta juoni ei läheskään aina. (mt., 44–45.) Kun puhutaan arvoitusdekkarin peruskaavasta, voitaisiin puhua myös sen juonen peruskaavasta. Cawelti (1976, 82) määrittelee salapoliisikertomuksille kaavan, johon kuuluu a) salapoliisin esittely, b) rikoksen ja johtolankojen ilmeneminen, c) rikoksen tutkinta, d) ilmoitus tapauksen selvittämisestä, e) ratkaisun selittäminen sekä f) loppuratkaisu eli 'denouement'. Kaavan osat eivät välttämättä esiinny juuri edellä mainitussa järjestyksessä, vaan voivat vaihtaa paikkaa keskenään ja esiintyä rinnakkain.

W. H. Audenin (1948, 406) mukaan arvoitusdekkarin peruskaava on seuraavanlainen: tapahtuu murha, monia henkilöitä epäillään, mutta lopulta yksi paljastuu syylliseksi ja murhaaja kuolee tai hänet pidätetään. Arvoitusdekkareiksi ei voida laskea kertomuksia, joissa syyllinen on alusta asti selvillä tai esimerkiksi trillereitä ja vakoiludekkareita, joissa murhaajan selvittäminen on alisteisessa asemassa suhteessa rikollisen pysäyttämiseen. Auden (mt., 406) lisää myös, että tavanomaista arvoitusdekkareille on myös henkilöhahmojen todellisen luonteen salaaminen esittämällä viattomat syyllisinä ja syylliset viattomina, mutta lopulta asioiden todellinen laita tuodaan lukijan tietoisuuteen. Auden (mt., 407) jäsentelee arvoitusdekkarin kaavan täsmällisemmin seuraavalla tavalla:

1. Rauhallinen tilanne ennen murhaa – Valheellinen viattomuus
2. Murha – Syyllisyyden läsnäolon paljastuminen
3. Valevihjeet, toissijainen murha, yms. – Syyllisyyden paikantaminen virheellisesti
4. Ratkaisu – Todellisen syyllisyyden paikantaminen
5. Murhaajan pidättäminen – Jännityksen laukeaminen (katarsis)
6. Rauhallinen tilanne pidätyksen jälkeen – Todellinen viattomuus

Waltarin arvoitusdekkarit noudattelevat Audenin kaavaa jossain määrin. Etenkin *Komisario Palmun erehdys* noudattaa sitä lähes täydellisesti, mikä ei sinänsä ole erikoista sillä Audenin kaava on melko geneerinen.

Kuka murhasi rouva Skrofin? -romaanin ensimmäisessä luvussa kerrotaan, miten rouva Skrofin kotitalon rappukäytävässä havaittiin kaasun hajua hänen asunnostaan. Varsinaisesti luvussa ei vielä mainita, että rouva Skrof on murhattu tai edes kuollut, mutta asia lienee lukijalle melko selvä ottaen huomioon teoksen nimenkin. Teoksen nimi yleensäkin ohjaa lukijaa lajin tai alalajin tunnistamisessa (Fowler 2002, 98). Joka tapauksessa Caweltin kaavan noudattelu alkaa lupaavasti, sillä jo 2. luvussa, joka on ensimmäinen minäkertojan kertoma luku, esitellään heti komisario Palmu (KMRS, 14), joka vielä Waltarin ensimmäisessä dekkarissa mainitaan komissaariksi. Palmun ja nimeämättömäksi jätetyn, Palmun Watsonina esiintyvän, minäkertojan välinen suhde tehdään selväksi heti.

Minä olen joka tapauksessa ylioppilas ja lukenut lakia ja perehtynyt rikostutkimusta käsittelevään kirjallisuuteen. Joskin tätini mies hänen toisesta avioliitostaan on oikeusministeriössä kansliapäällikkönä, ei Palmulla mielestäni ole oikeutta yksinomaan siitä syystä kohdella minua idioottina, joka pelkää sukulaisuussuhteiden perusteella on saanut armon päästä harjoittelijaksi hänen alaisekseen. (KMRS, 14–15.)

Kertoja on sekä Palmun alainen, että taustaltaan oppinut ja ylempään yhteiskuntaluokkaan kuuluva kuin Palmu. Lisäksi hän on Palmua huomattavasti nuorempi ollessaan 22-vuotias. Palmun iästä mainitaan, että hän on yli 50-vuotias. Itse asiassa, jopa Palmun oma esimies Hagert on häntä huomattavasti nuorempi:

”Voisitko kuvitella, että minä olen tuttipullolla imettänyt tuota Hagertia hänen potkiessaan äitinsä sylissä. Hyi hemmetti, miten ruma lapsi hän oli! Ja minä opastin hänet ensimmäisille sotapoluille ja annoin hänen haukata ensimmäisen murtovarkaansa –. Nyt hän on luutnantti, ja arvo on pihautanut päähän.” (KMRS, 15.)

Palmun suhtautumisessa Hagertiin korostuu sekä isällisyys, että kaikenlaisten titteleiden ja nimellisten auktoriteettien halveksinta. Palmu suhtautuu esimieheensä jokseenkin ylenkatseellisesti, koska on vanhempi ja tälle ”kuin isä” (mt. 18). Palmun hahmoon rakentuu ristiriita hänen periessä arvovaltaa ikänsä ja kokemuksensa vuoksi (ks. esim. mt., 18) ja esiintyessään miehenä, nuorempien ollessa vasta poikia (ks. mt., 34). Samaan aikaan Palmu kuitenkin tuntee vastenmielisyyttä ”sedättelyä” kohtaan (mt., 34), mikä osoittaa, että kaikista iän ja kokemuksen tuomista hyödyistä huolimatta hän ei ole aivan sinut vanhenemisensa kanssa. Palmusta kerrotaan myös, että vaikka hän oli kouluja käymätön ja aloittanut poliisiuransa juoksupoikana, hänen sivistyneisyytensä on vertaansa vailla (mt., 19). Hänessä yhdistyy samaan aikaan poliisin ammattimaisuus sekä amatöörietsiviin yhdistetty sivistyneisyys, ja jopa nerous (Symons 1986/1985, 129). Nerous toki joutuu hieman

parodiseen valoon tullessa ilmi, että Palmulla on huomattavia vaikeuksia sivistyssanojen kanssa, vaikka muuten onkin ”suuri mies” (KMRS, 19–20).

Komisario Palmua esitellään osin päällekkäin rikoksen esittelyn kanssa. Rouvan Skrofin kuolemasta ilmoitetaan Palmulle ja hänet määrätään apulaisineen tapaturmapaikalle (KMRS, 16). Murha esitellään pääpiirteittäin, vaikka vielä ei tiedekään sen olevan murha. Lukija kuitenkin saa viimeistään tässä vaiheessa tietoonsa uhrin ja tapahtumapaikan sekä oletuksen kaasumyrkytyksestä. Rikoksen tutkinta ja johtolankojen ilmeneminen esiintyvät yleensä rinnakkain: etsivä tutkii ja löytää johtolankoja. Johtolangat tosin eivät aina ole konkreettisia etsivän tekemiä löydöksiä tai havaintoja, vaan voivat liittyä esimerkiksi lukijalle välitettyihin kuvauksiin. Esimerkiksi jokin merkittäväksi osoittautuva esinemotiivi voi ilmetä tällä tavalla. Johtolankana toimii myös lukijan johdattelu kysymysten avulla. Palmun ja apulaisen käytyä ensimmäistä kertaa uhrin asunnolla kertoja heittää ilmaan kysymyksen: ”Mutta miksi hän [rouva Skrof] ei tuntenut kaasunhajua?” (mt., 23). Tähän kysymykseen saadaan tosin vastaus jo seuraavalla sivulla rouva Skrofin lääkärin kertoessa, että tämä oli menettänyt hajuaistinsa struuman takia (mt., 24). Palmu ihmettelee myös miksei paikalta löydetty koira tullut levottomaksi kaasun takia (mt., 27) ja miksi rouva Skrof oli jättänyt yli kuohuneen vellin siivoamatta hellalle (35). Nämä kysymykset eivät johdata lukijaa niinkään lähemmäs murhan selvittämistä vaan huomioimaan seikat, joiden perusteella Palmu päättelee kyseessä olleen murhan. Koira löytyy omituisesta asennosta pieluksen päältä, josta Palmu tekee omat johtopäätelmänsä:

”Sen silmät ovat jääneet auki, se on kokenut pahan äkkikuoleman”, sanoi Palmu. ”Silmät ovat pullistuneet, sen niska on väännetty nurin. Näethän pään luonnottoman asennon. Murhaaja on sitä paitsi nostanut sen pielukselle. Sekin on virhe. Jos koira olisi herännyt kaasun kuristukseen, olisi se alkanut juoksennella ympäri huonetta tai piiloutunut vuoteen alle pimeimpään loukkoon. [...]” (KMRS, 38–39.)

Palmu suorittaa tutkimuksiaan observoiden ympäristöään ja tehden havaintojensa perusteella deduktiivisia päätelmiä, kuten yllä esitetystä katkelmasta käy ilmi. Hänen menetelmiinsä kuuluu totta kai myös epäiltyjen kuulustelut. Palmu korostaa tosiasioiden merkitystä ja kaikenlaisen psykologisen ja intuitioon perustuvan tutkimuksen poissulkemista, mutta itse asiassa hän tukeutuu päätelmissään jossain määrin intuitiivisiin arvioihin sekä uhrista, että murhaajasta. Hän muun muassa tunnistaa Kuurnan murhaajaksi, koska Kuurna on ainoa epäilty, jolla on murhaajan tekoihin yhteensopiiva huumorintaju (KMRS, 227). Teoksessa nostetaan esiin kaksi erityisen epäilyttävää epäiltyä: Kaarle Lankela sekä saarnaaja Mustapäätä. Lankelan alibi tarkistetaan Hotelli Helsingissä apulaisen ottaessa aikaa, miten kauan hotellilta kestäisi rouva Skrofin luo ja takaisin, mikä korostaa Palmun tarvetta järkiperaiselle ja aukottomalle tutkimukselle.

Yksi asia erottaa sekä *Kuka murhasi rouva Skrofin?* että *Komisario Palmun erehdyksen* vahvasti lajinsa juoneen liittyvistä traditioista: kummassakaan niistä ei esiinny kohtausta, jossa etsivä kokoaa kaikki epäillyt koolle ja vapauttaa yksi kerrallaan heidät syytöksistä paljastaen lopulta murhaajan. Se on pelaamisen kannalta merkittävää siinä määrin, että lukija ei pääse tilanteeseen, jossa kaikki olisi kerrottu, mutta epäiltyjen syyttömyys ja syyllisyys tulisi järkeillä.

3.2 Motiivit

Motiivilla voidaan kirjallisuudentutkimuksessa tarkoittaa pienimpiä itsenäisiä elementtejä, jotka luovat merkitystä kirjalliseen teokseen (Drux 2000, 638). Motiivit ovat usein rakentamassa teoksen teemaa, mutta erotetaan tavallisesti teemasta esimerkiksi sillä perusteella, että ne ovat konkreettisempia kuin teema (Lummaa 2007, 51, 53). Siinä missä teeman hahmottaminen on kokonaisvaltaisemmin teokseen perustuvasta tulkinnasta johtuvaa, motiivit voidaan puolestaan paikantaa tarkasti. Tutkin motiiveja ennen kaikkea konkreettisina tekstuaalisina elementteinä, jotka luovat pelimäisyyttä ja vastaavat lajityypillisiin vaatimuksiin. Waltarin dekkareissa ilmenevien motiivien temaattisten merkitysten pohdinta ei kuulu tutkimukseeni.

Runoja tutkittaessa motiivit ovat usein kuvia tai figuureja, mutta kertomakirjallisuudessa motiivit voivat olla melko suuriakin elementtejä, joita leimaa toistuminen. Mattila (1984, 53) on määritellyt motiiveiksi muun muassa henkilö- ja arkkityypit sekä tilanteet, henkilöasetelmat ja esineet, jotka ovat joko rakenteellisesti tai temaattisesti merkittäviä. Lisäksi esimerkiksi tunnistettavat, monissa teksteissä toistuvat juonikuviot on mahdollista käsittää motiiveina. Vaikka arvoitusdekkareissa juonikaava on eräänlainen motiivi, tutkin juonta motiiveista erillään.

Tieteen termipankki määrittelee motiivin seuraavalla tavalla viitaten Yrjö Hosiaisloman *Kirjallisuuden sanakirjaan* (2003) sekä professori Aatos Ojalan kokoamaan kirjallisuudentutkimuksen sanakirjaan:

Määritelmä toistuva kielellinen elementti, joka on kaunokirjallisen tekstin tematiikan ja rakenteen kannalta merkittävä

Selite Motiivi on aina tunnistettavissa kaunokirjallisesta tekstistä vaikka se voi esiintyä hyvin moninaisin tavoin. Motiivin esiintymismuoto on riippuvainen myös lajityypistä. Lyriikassa motiivi on usein kuva tai figuuri, kertoma- ja draamataiteessa esimerkiksi tietty henkilöhahmo, tilanne, symboli tai esine. Motiivi on pienin temaattinen tai narratiivinen yksikkö, joka tuo toistuessaan ja muuntuessaan koherenssia teoksen rakenteeseen. Motiiveille on tunnusomaista universaalius ja ajattomuus.

Karoliina Lummaa (2007) käsittelee motiivien esiintymistä lyriikassa, mutta mielestäni monet hänen käyttämänsä määritelmät soveltuvat myös proosan tutkimiseen. Hänen mukaansa motiivit käsitetään runoissa usein toistuviksi merkityselementeiksi, jotka ilmenevät jonain konkreettisena asiana, kuten esimerkiksi henkilönä, esineenä tai paikkana. (Lummaa 2007, 43.) Lummaa käyttää lähteenään yllä mainittua Hosiaisloman teosta.

Salapoliisikirjallisuus ei ole juurikaan ollut motiivitutkijoiden mielenkiinnon kohteena, minkä kirjallisuudentutkija Salla Laakkonen (2006, 9) näkee johtuvan siitä, että salapoliisikirjallisuuden lajin tutkimus alkoi kunnolla vasta motiivitutkimuksen menettäessä kiinnostavuuttaan. Mielestäni asiaa saattaa selittää myös arvoitusdekkareissa ilmenevien motiivien konventionaalisuus, jolloin niistä ei ole ajateltu voivan löytää mitään uutta. Ei lienekään virheellistä tulkita, että teeman rakentamisen sijaan arvoitusdekkareiden motiivit toimivat ennemminkin lajia tuottavina elementteinä. Tietyt lajityypilliset motiivit ovat nimenomaan lajikonventioita. Motiivien avulla teos voidaan myös sijoittaa johonkin alalajiin (Fowler 1982/2002, 112). Salapoliisikirjallisuuden konventioihin kuuluukin monenlaisia motiiveja, jotka eivät muissa lajeissa esiintyessään olisikaan enää motiiveja, saati konventioita. Vanhimmat näistä motiiveista ulottuvat genren alkulähteille saakka osoittaen samalla miten oleellisesti ne liittyvät lajiin. Edgar Allan Poen salapoliisikertomuksista on lähtöisin muun muassa esille piilotetun esineen -motiivi (ks. Poe 1844), lukitun huoneen arvoitus (ks. Poe 1841), etsivähahmon ja hänen apulaisensa -motiivit (ks. Poe 1841). Käsittelen etenkin tilanne- ja esinemotiiveja, sillä ne ovat arvoitusdekkareissa oleellisimpia ja niiden tunnistaminen voi todennäköisimmin ohjata myös pelin kulkua. Henkilömotiiveiksi voidaan käsittää salapoliisiteoksissa esiintyvät stereotyyppiset hahmot, joita itse etsivä watsoneineenkin yleensä edustaa. Otan käsittelyyni myös muutaman henkilömotiivin, keskittyen erityisesti uhriin sekä murhaajaan.

3.2.1 Tilanne- ja esinemotiivit

Käsittelen *Komisario Palmun erehdys* -romaanista tarkemmin kahta motiivityyppiä: esine- ja tilannemotiivia, tarkennettuna lukitun huoneen arvoitus ja esille piilotetun esineen arvoitus. Nämä molemmat motiivit ovat perua Edgar Allan Poelta, joka hyödynsi niitä kirjoituksissaan. Tilannemotiivit voivat olla toimintoja tai tapahtumia, jotka eroavat toisistaan sillä tavalla, että asiaan liittyvät henkilöt osallistuvat tapahtumiin passiivisesti, mutta toimintoihin joku on vaikuttanut aktiivisesti (Laakkonen 2006, 11). Esinemotiivit puolestaan ilmenevät usein toistuvina kuvauksina, mainintoina tai viittauksina jostain esineestä.

Nostan Waltarin romaanista esiin tilannemotiivin, joka on hyvin tyypillinen salapoliisikirjallisuudessa: lukitun huoneen arvoitus. Lukitun huoneen arvoituksessa on yleensä kyse sisältä päin lukitusta huoneesta tai muusta ensi näkemältä läpi pääsemättömästä tilasta, jossa on tapahtunut rikos, jota etsivä ja lukija yrittävät selvittää. Keskeinen kysymys arvoituksessa on, miten rikollinen on päässyt tilasta ulos.

Waltarin kolmesta dekkarista klassisen salapoliisiromaanin ehdot täyttää parhaiten toisena julkaistu romaani *Komisario Palmun erehdys*. Teos suorastaan vilisee lajityypille ominaisia motiiveja ja konventioita henkilömotiiveista tilanne- ja esinemotiiveihin. *Komisario Palmun erehdyksessä* uhri Bruno Rygseck löydetään kuolleen kotinsa kylpyhuoneesta. Hänen hovimestarinsa Batler oli mennyt kylpyhuoneen ovelle ihmetellen miksi Brunolla kestää niin kauan ja huomannut oven olevan sisältäpäin lukittu. Kun Bruno ei vastannut Batlerille mitään, tämä lähti hakemaan insinööri Vaaran ja Aimo-herran avukseen, jotta ovi saataisiin murrettua auki. Bruno löytyy kylpytakki päällään kuolleen kylpyaltaastaan. (KPE, 24.) Arvoitus, joka lukijan tulisi nyt etsivän rinnalla selvittää on, miten murhaaja pääsi lukitusta huoneesta ulos, tai miten ovi on saatu lukkoon sisältäpäin jälkikäteen. Waltarin kehittänyt arvoitus on ratkaisultaan melko yksinkertainen ja uskottava. Alun perin sekä poliisi, että Brunon lähipiiri olettavat kuoleman johtuneen tapaturmaisesta liukastumisesta. Lukijalle lienee alusta alkaen selvää, että kyseessä on murha. Komisario Palmu tajuaa jotain mitä muut eivät olleet hoksanneet ja päättelee, että kuolema ei näennäisistä olosuhteista riippumatta ollutkaan tapaturmasta johtuva. Palmu menee tutkimaan kylpyhuonetta, jossa rikos tapahtui ja sieltä poistuessaan sammuttaa kylpyhuoneen valot sen ulkopuolella olevasta katkaisijasta, ”sähkönappulasta” (mt., 34). Batlerin selostuksesta tapahtumien kulusta oven aukaisun hetkellä Palmu päättelee, ettei kyseessä ollut onnettomuus.

”Kaikki kävi hyvin yksinkertaisesti”, selitti Batler. ”Siihen ei kulunut minuuttiakaan. Havaittuani siis, että kylpyhuoneen ovi oli lukittu sisäpuolelta eikä kukaan vastannut koputuksiini, hain salista insinööri Vaaran ja Aimo-herran. Tulimme hallista alas näitä portaita, insinööri ensimmäisenä, minä viimeisenä. Insinööri meni suoraan ovelle ja koputti lujasti. Kuuntelimme kaikki pienen hetken. Myös Aimo-herra koputti, mutta insinööri sysäsi hänet syrjään. Ensin hän ravisti ovea kädensijasta, sitten hän yritti iskeä sen auki kyynärpäällään, mutta kun sekään ei auttanut, hän otti pari askelta vauhtia ja potkaisi oven auki, niin että rytisi. Minä kiersin sähkönappulaa ja törmäsimme kaikki sisään, minä viimeisenä. Salpa oli murtunut ja ovi halkeillut saranain kohdalta, niin luja oli potkaisu.” (KPE, 34)

Palmu ei kuitenkaan paljasta päätelmiään saman tien eikä syitä johtopäätöksiinsä, joten lukijallekin jää aikaa huomata asia itse. Palmu päättelee, että kyseessä on murha, koska sen jälkeen, kun Batler oli kääntänyt sähkönappulaa mennessään kylpyhuoneeseen, siellä oli palanut valo. Lukijalle

tarjoillaan vielä toinen tilaisuus keksiä, mistä Palmu päätteli kyseessä olleen murhan, kun osallisten käsketään rekonstruoida kylpyhuoneeseen murtautuminen.

Insinööri Vaara koputti oveen ja kumartui kuuntelemaan, Aimo Rykämö tunki hänen rinnalleen ja yritti hänkin koputtaa, mutta insinööri työnsi hänet sivuun ja markkeerasi hartiallaan oven sysäämistä auki. Sitten hän peräytyi, otti pari askelta vauhtia ja potkaisi oven auki. Batler kiersi samassa hetkessä sähkönappulaa ja yhtenä rykelmänä he törmäsivät sisään kylpyhuoneen huikaisevaan valoon. (mt., 53)

Koska valon saa päälle ainoastaan kylpyhuoneen ulkopuolelta, eikä Bruno Rygseck oletettavasti kylpenyt pimeässä, tapauksen on pakko olla Palmun logiikan mukaan murha, jos valo oli sammuksissa ennen kuin Batler kiersi sähkönappulaa.

Yhden kiinnostavimmista lukitun huoneen mysteereistä tarjoilee John Dickson Carr teoksessaan *The Hollow Man* (1935), jossa varsinaisen arvoituksen lisäksi käsitellään varsin didaktisesti erilaisia ratkaisuja lukitun huoneen arvoitukseen yleisesti. Jo heti romaanin alussa vedotaan lukijaan, voisi jopa sanoa lukija-pelaajaan, sillä kertojan huomautukset toimivat eräänlaisina peliohjeina lukijalle, jonka oletetaan ilman muuta pyrkivän selvittämään eteen tulevan mysteerin. Tällaisella huomioimisella korostuu myös oletus, että mysteeri tosiaan on selvitettävissä.

We must be very careful about the evidence when it is not given at first-hand. And in this case the reader must be told at the outset, to avoid useless confusion, on whose evidence he can absolutely rely. That is to say, it must be assumed that somebody is telling the truth – else there is no legitimate mystery and, in fact, no story at all.

Therefore it must be stated that Mr Stuart Mills at Professor Grimaud's house was not lying, was not omitting or adding anything, but telling the whole business exactly as he saw it in every case. Also it must be stated that the three independent witnesses of Cagliostro Street (Messrs Short and Blackwin, and Police-constable Withers) were telling the exact truth.

Under these circumstances, one of the events which led up to the crime must be outlined more fully than is possible in retrospect. It was the keynote, the whip-lash, the challenge. And it is retold from Dr Fell's notes, in essential details exactly as Stuart Mills later told it to Dr Fell and Superintendent Hadley. (Carr, 2013/1935, 2.)

Yllä esitetty selvitys henkilöhahmojen luotettavuudesta on kuin käden ojennus lukijalle reilun pelin merkiksi. Lukija ei tosin välttämättä koe voivansa täysin luottaa kertojan sanaan, ja helposti huomio saattaa kiinnittyä Stuart Millsiin ja hänen mahdollisuuksiinsa hämätä lukijaa kertomalla näennäinen totuus. Loppujen lopuksi kertoja on kuitenkin luotettava ja samoin Stuart Mills, joka ei osoittaudu rikolliseksi vaan kertoo totuuden omasta todistajanasemastaan käsin, kuten heti alussa luvattiin. Samalla kun tiedotetaan luotettavista todistajista, lukijalle esitetään myös kuvaus tapahtumasta, joka synnytti rikoksen ja vihjailee menneisyydestä, jonka vuoksi rikollinen ryhtyi toimeen. Nähdäkseni kaikki teoksessa esitetyt palaset lokahtavat kohdilleen, eikä mitään jää lopulta selittämättä. Siitä huolimatta lukijaa yritetään myös hienovaraisesti johdatella harhaan, kuten tapana on. Esimerkiksi

Stuart Millsiin kohdistetaan epäilyjä kuvailemalla tätä pieneksi ja hoikaksi mieheksi (mt., 19) ja toisaalla huomioimalla eteisessä sijaitseva haarniska (mt., ks. esim. 58) sekä pohdinnoilla, että jonkinlaisen haarniskan avulla lyhyempikin henkilö voisi vaikuttaa pidemmältä (mt., 90–91). Murhaajan todistajat puolestaan kertovat olevan pitkä mies (mt., 25).

Lukijan mahdollisuudet selvittää Carrin laatima rikosarvoitus on pitkälti riippuvainen siitä uskaltaako lukija luottaa alussa tehtyihin huomautuksiin. Jos lukija päättää olla luottamatta Stuart Millsin todistukseen, jonka mukaan hän istui koko rikoksen tapahtumisajan työhuoneessaan ja vahti kuolleeksi päätyneen Grimaudin ovea nähden murhaajan menevän sisälle huoneeseen Grimaudin ihmetellessä kuka vieras oikein oli (Carr 2013/1935, 25), arvoituksen selvittäminen vaikeutuu huomattavasti, ellei jopa esty kokonaan. Millsin todistus nimittäin oli totuudenmukainen ja sen järjeistämässä piilee koko ratkaisu. Sen lisäksi, että teoksen myötä pohdittavaksi tulee murhaajan henkilöllisyys, oleellista on myös selvittää, miten kaikki tapahtui. Mielestäni koko tapahtumakulun selvittäminen on jopa oleellisempaa kuin henkilöllisyyden, sillä murhaajan henkilöllisyys ei oikeastaan edes voi selvitä tyydyttävällä tavalla ilman tietoa siitä, miten kaikki tapahtui. Carrin romaanissa on runsaasti viittauksia taikatemppeihin ja illuusioihin, ja niiden huomioimisessa ja yhdistämisessä todistajalausuntoihin piilee yksi ratkaisun avain.

Carrin teoksessa esimerkiksi lukijaan viitataan jo heti alkumetreillä, mutta erityisen metafiktiivisiksi teos yltyy sen loppupuolella, kun etsivähahmo Dr Gideon Fell on aloittelemassa luennoimistaan salapoliisikirjallisuudesta hänen seuralaisensa ihmetellessä tämän tarkoitusperiä:

’But, if you’re going to analyze impossible situations,’ interrupted Pettis, ’why discuss detective fiction?’ ’Because,’ said the doctor, frankly, ’we’re in a detective story, and we don’t fool the reader by pretending we’re not...’ (Carr 2013/1935, 152.)

Mikäli lukija olisi lukenut *The Hollow Man* -romaanin ennen Waltarin teosta, hänellä olisi ratkaisu jo valmiina. Lukitun huoneen arvoituksen ratkaiseminen *Komisario Palmun erehdyksen* osalta ei kuitenkaan auta ratkaisemaan teoksen merkittävintä arvoitusta, eli kuka murhasi Bruno Rygseckin. Toisin kuin Carrin teoksessa, lukitun huoneen arvoituksen selvittäminen ei paljasta murhaajaa, ainakaan suoraan. *The Hollow Manissa* päähenkilön ja amatöörietsivän virkaa toimittava Dr Fell luennoi teoksen loppupuolella melko kattavasti erilaisista ratkaisuksista lukitun huoneen arvoitukseen sekä keinoista saada huone lukittua sisäpuolelta nostaen samalla esiin teoksia ja kirjailijoita, esimerkiksi Gaston Leroux (Carr, 156) ja Anna Katherine Green (Carr, 157), jotka ovat kyseisiä ratkaisuja hyödyntäneet. Hän perustelee luentonsa huomiolla siitä, että kyseessä on salapoliisitarina, jolloin genressä ominaisten keinojen erittely voisi olla hyödyllistä lukijalle (Carr, 152). Fellin tarjoama esitelmä ei suoraan anna lukijalle vastausta käsillä olevaan mysteeriiin, mutta pitää sisällään

monia vihjeitä. Esimerkiksi kohdassa 5 selitetään lukitun huoneen arvoitus illuusiolla, joka syntyy murhaajan naamioituessa uhriksi, jolloin todistajat kuvittelevat uhrin olevan elossa vielä silloin kun tämä on kuollut (Carr, 157). Kohdassa 7 puolestaan esitellään ratkaisu, joka on kuin kohta 5 käänteisesti, jolloin uhrin uskotaan olevan kuollut paljon aikaisemmin kuin hän oikeasti onkaan (Carr, 159). Tässä on vihje, joka liittyy kohdan 5 toteutumiseen käänteisesti: huomionarvoista ei ole niinkään milloin uhri on kuollut, vaan kuka esittää ketä. Romaanissa murhaaja ei naamioitu uhriksi vaan uhri naamioituu murhaajaksi. Tätä mahdollisuutta Fell ei kuitenkaan suoraan mainitse.

Toinen vihje liittyy romaanissa esitettyyn toiseen uhriin, joka löytyy kuolleeksi ammuttuna keskeltä autiota katua. Fell kertoo, että murha voidaan toteuttaa jollakin ohuella terällä, jolloin uhri voi liikkua pitkällekin murhapaikalta ennen kuin huomaa, että mitään on tapahtunut, ja kuolla (Carr, 158). Tämä vihje korostaa, että uhria ei ole välttämättä ammuttu kadulla, kuten alun perin oletetaan, vaan hän on saattanut tulla jostakin valmiiksi ammuttuna. Carr on erityisen tunnettu kyseisen lukitun huoneen motiivin käytöstä ja kenties Waltarinin sai ideansa *Komisario Palmun erehdykseen* Carrilta.

Komisario Palmun erehdyksessä syy kylpyhuoneen lukitsemiseen sisäpuolelta on saada uhrin kuolema näyttämään onnettomuudelta, siltä kuin kukaan muu ei olisi voinut olla paikalla. Palmu kuvailee kylpyhuoneen lukitusmekanismia, jolloin lukijallekin tarjoutuu mahdollisuus pohtia tarkemmin keinoja oven lukitsemiseen toiselta puolen sitä.

”Niinkuin näette, on ovi rakenteeltaan mitä yksinkertaisin”, hän aloitti hiljaiseen luennoitsijan sävyyn. ”Varsinaista lukkoa ei ole lainkaan, ovelta on vain pyöreä joustava lukon kieli, joten ovi avautuu nykäisemällä tai työntämällä kädensijasta ja sulkeutuu samalla tavoin. Sisäpuolella on tuollainen tavallinen salpa, joka voidaan työntää eteen, milloin kylpijä haluaa olla häiriintymättä. Salpa luistaa kourussaan tavallisissa oloissa aivan vaivattomasti, mutta nyt kärki, joka sopii ovenkehyksessä olevaan kouruun, on vääntynyt ja itse kourunreunat taipuneet ovea murrettaessa voimakeinoin ulkopuolelta auki...” (KPE, 30.)

Kun Palmu vielä myöhemmin ilmoittaa etsivänsä Rygseckin talosta noin seitsemänkymmenen sentin mittaista langanpätkää (KPE, 59), on lukijalle tarjoiltu kaikki vihjeet lukitun huoneen arvoituksen selvittämiseen. Lukija voi selvittää arvoituksen päätelemällä omalla järjellään mitä on voinut tapahtua, tai sitten hän voi käyttää hyväkseen salapoliisikirjallisuuden konventioiden tuntemista. Näitä kahta voi monessa tapauksessa toki käyttää rinnakkain. Konventioiden tunteminen yleisesti ottaen helpottaa lukijaa saavuttamaan voiton tässä pelissä.

Vaikka aiemmin huomautin, että Waltarin teoksen lukitun huoneen arvoituksen selvittäminen ei vielä paljasta rikollista, antaa se kuitenkin pienen vihjeen rikollisen henkilöllisyydestä, mihin Palmukin lopulta viittaa. Oven lukitsemiseen käytettiin nimittäin lankaa.

”Lanka?” keskeytin. ”Mistä hän sai langan?”

”Hänen kaltaisellaan naisella on aina jokin virkkaus- tai neuletyö käsilaukussaan”, otaksui komisario Palmu. (KPE, 229.)

Lankavihje ei tietenkään rajaa ketään varsinaisesti epäilysten ulkopuolelle, koska kyllähän kenellä tahansa voisi olla jonkinlaista lankaa käytettävissään. Mutta ei ole liian kaukaa haettua vetää myöskään yhteyttä langan, käsitöiden ja vanhojen naisten välille. Yksi tunnettu esimerkki lankoja kantavasta naisesta salapoliisikirjallisuudessa on tietenkin Agatha Christien Jane Marple, joka tosin on hyvin erilaisessa roolissa kuin Waltarin romaanin neiti Rygseck. Neulominen onkin yhdistetty ominaisena aktiviteettina vanhapiika-hahmoille (Shaw & Vanacker 1991, 47), jonkalaisina sekä Christien että Waltarin neidit esitellään. Neiti Marplen kohdalla lankojen voi tulkita viittaavan kuvainnollisesti rikosvyyhtiin, jota hän yrittää selvittää tai hänen pehmoiseen olemukseensa. Bruno Rygseckin täti, neiti Amalia Rygseck puolestaan kuvataan kautta linjan jäätävään sävyyn keskustelevaksi, sateenvarjoaan heristäväksi onnettomaksi vanhaksi neidiksi, jonka lankojen käsittelyllä ei voi nähdä olevan muuta tulkintakehystä, kuin konkreettinen yhteys neulomisen ja kylpyhuoneen oven lukitsemiseen käytetyn narunpätkän välillä. Waltarin teoksessa pilkahti myös tähän lankaan liittyvä valevihje, jolla lukijaa voidaan johtaa harhaan. Kirjailija Laihosen käsikirjoitus löytyy Brunon huoneesta sidottuna langalla (KPE, 84). Laihonen kauhistelee papereiden ympärille sidottua lankaa, sillä hän itse haluaa pitää käsikirjoitukset siisteinä ja viedä kustantajalle pahvikansissa. Irma Vanne tunnustaa sitoneensa langan, minkä johdosta myös lukijan epäilykset voivat ainakin hetkeksi kohdistua häneen (KPE, 86.), vaikka oletettavaa onkin, ettei murhaaja paljastu vielä näin varhaisessa vaiheessa.

Myös *Kuka murhasi rouva Skrofin?* tarjoilee omanlaisensa lukitun huoneen -motiivin, mutta varsinaiseksi arvoitukseksi se ei ehdi muodostua. Rouva Skrof löydetään kuolleena asunnostaan, jonka ”Ovi oli sisältäpäin lukittu kahdella lukolla” ja ”varmuusketju oli päällä [...]” (KMRS, 20). Myös parvekkeen oven kerrotaan olleen lukossa, avain poissa ja avaimenreikään oli lisäksi työnnetty pumpulia (mt., 33). Jo sivulla 42 vihjataan Palmun tajunneen, että murhaajan on täytynt mennä asuntoon parvekkeen kautta. Vaikka lukittu huone ei lopulta olekaan niin arvoituksellinen, siihen liittyy eräs vihje, joka viittaa oikeaan syylliseen. Postineiti Hallamaa, joka asuu suoraan rouva Skrofin alapuolella, kertoo poliisille heränneensä murhayönä kello 12.17 koiran haukuntaan ja huomanneensa heijastuksen kautta, että rouva Skrofin asunnossa on valo (mt., 139). Lisäksi hän oli löytänyt parvekkeeltaan tulitikun (mt., 140), joka ei ollut voinut joutua sinne minään muuna ajankohtana kuin murhayönä eikä mistään muualta kuin ylhäältä, rouva Skrofin parvekkeelta (mt., 141). Kertoja mainitsee nähneensä Kuurnalla samanlaisia Hotelli Helsingin tikkuja (mt., 141), mikä tietenkin on

yksi erittäin konkreettinen vihje Kuurnan syyllisyyden suuntaan. Toisaalta tikut olisivat voineet olla myös Lankelan, joka viettää Kuurnan kanssa kaiken aikansa.

Envallin (1994, 148) mukaan *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanissa hyödynnetään myös lajille konventionaalista esille kätketyn esineen -motiivia, koska avain, jolla murhaaja oli päässyt uhrin asunnon parvekkeen ovesta sisään, löytyy lopulta murhaajan asunnon ovesta (KMRS, 236). Vaikka romaanissa tosiaan tapahtuu näin, motiivi ei esiinny pelielementtinä, sillä se ei toimi vihjeenä murhan selvittämisestä lukijalle. Avainta ei nimittäin kertaakaan kuvailta ennen kuin murhaaja on jo selvillä. Tämä poikkeaa hyvin paljon esimerkiksi *Komisario Palmun erehdyksessä* ilmenevästä esille kätketyn esineen -motiivista. Envallin esimerkissä motiivi käyttäytyy enemmän jopa tilannemotiivin kuin esinemotiivin kaltaisesti, mutta *Komisario Palmun erehdyksessä* asetelma kääntyy ikään kuin pääläelleen: murha-ase on tuntematon eli tavallaan piilossa, mutta esillä kuvauksen kohteena ja toiminnan välineenä erittäin näkyvästi.

Murha-aseen selvittäminen liittyy usein olennaisesti rikoksen selvittämisen kulkuun salapoliisikertomuksissa ja on sidoksissa murhatapaan. *Komisario Palmun erehdyksessä* uhrin oletetaan aluksi kuolleen kaaduttuaan kylpyaltaaseen ja lyöden päänsä, mitä seurasi hukkuminen. Kun tapaus paljastuu henkirikokseksi, koko kuolintapa asettuu uuteen valoon, eikä murha-asetta paljasteta suoraan kuin vasta aivan teoksen viimeisellä sivulla. Harjaantunut lukija on tosin saattanut tehdä päätelmänsä sen suhteen jo paljon aikaisemmin, sillä murha-ase mainitaan huomattavan moneen kertaan ja se toimii eräänlaisena näkyville piilotetun esineen tai aseiden -motiivina:

Sitten Amalia Rygseck risti kätensä sateenvarjonsa kahvan ympärille ja sanoi levollisesti kummallisen lauseen: ”Bruno vältti maallisen tuomarin, mutta taivaan tuomiota hän ei välttä.” (mt., 26)

Hän [Amalia Rygseck] kääntyi Batlerin puoleen ja tökkäsi häntä vatsaan sateenvarjollaan. (mt., 58)

”Täällä on vieraita!” huomautti neiti Rygseck tyyliä ja osoitti sateenvarjollaan neiti Vannetta. (mt., 58)

Kirjailija Laihonen kavahti taakse päin sateenvarjon tieltä. (mt., 58)

Hän [Aimo Rykämö] olisi luultavasti jatkanut sähkönappulan vatkaamista, ellei Amalia Rygseck olisi läväyttänyt häntä sormille sateenvarjon nupilla. ”Mitä poika hourii sähkönappulasta”, hän tiuskaisi hermostumisesta kimeällä äänellä. (63)

Viimeisin lainaus paljastaa myös murhaajan hermostuneisuuden, kun alkaa paljastua, että kyseessä tosiaan on murha, minkä voi lukea vihjeenä lukijalle senkin. Sähkönappula nimittäin paljastaa Palmulle, että kyseessä oli murha ja lukitun huoneen arvoitus, kuten aiemmin toin esille. Sateenvarjo

on murha-ase ja se erittäin vahvasti esinemiiviksi runsaan toiston ja piilotetun merkityksen rakentamana. Sateenvarjo mainitaan vielä useaan kertaan:

Mutta Amalia Rygseck pysähtyi vielä hallin ovella kohottaen sateenvarjoaan. (mt., 67)

Neiti Rygseck kopautti sateenvarjollaan lattiaan. ”Mielestäni poikkeamme asiasta”, hän tiuskaisi. (mt., 122)

Brunon vaimon, rouva Rygseckin kuollessa myrkytettyyn absinttiin juomaa tarjoillut Aimo Rykämö kertoo neiti Rygseckin käskeneen hänen tarjota sitä ensin rouvalle (mt., 124). Tämä vihjaa taas, että neiti Rygseck on syyllinen. Aimo oli leikillään tarjonnut juomaa myös tädilleen neiti Rygseckille, joka tajuaa mahdollisuutensa hämäykseen:

”Aimo!” sanoi vanhaneiti Rygseck hitaasti ja kohotti sateenvarjoaan kuin punniten sitä kädessään. ”Mitä oikein tarkoittit tarjotessasi minulle sitä helvetinjuomaa?” (mt., 124-125)

Huomattavaa tässä esinemiivissä myös on, että se esiintyy johdonmukaisesti painostavan tai uhkaavan oloisissa tilanteissa ja yhteyksissä.

Hänen sateenvarjonsa paksu kärki rummutti lattiaan sanoja selvemmin: vihdoinkin! (mt., 146)

[...] hän tökkäsi sateenvarjonsa kärjellä komisario Palmua vatsaan. (mt., 148)

Amalia Rygseck tökkii, rummuttaa, kohottaa ja osoittelee sateenvarjollaan. Esimerkiksi kohottaminen ja tökkiminen on helppo yhdistää aseisiin ja sellaisen tulkinnan sekä toistuvien esiintymisten perusteella on vaikea olla huomaamatta kyseistä motiivivia ja päätellä sateenvarjoa aseeksi.

3.2.2 Henkilömotiivit

Salapoliisikirjallisuudessa usein toistuvat henkilötyypit muodostuvat tälle lajille tavanomaisiksi henkilömotiiveiksi. Itse salapoliisi, tai etsivä, on arvatenkin yleisin henkilömotiiveista. Myös rikollinen on ehdottoman merkittävä ja aina kyseisen lajin teoksissa esiintyvä hahmo. Aina ei kuitenkaan välttämättä ole syytä tarkastella juuri näitä henkilöitä. (Laakkonen 2006, 12.) Täydellisiä etsiviä on Audenin (1948, 409) mielestä harvassa. Olipa etsivä amatööri tai ammattilainen hänen tulisi joka tapauksessa olla ulkopuolinen yhteisössä, jossa rikos tapahtuu. Sen vuoksi etsivä ei myöskään joudu epäillyksi. Ammattilaisetsivä ei yleensä tarvitse mitään varsinaista syytä tutkia rikosta. Monet amatöörietsivät ovat Audenin (mt., 410) näkemyksen mukaan epäonnistuneita juuri vaikuttimiensa takia: esimerkiksi Philo Vancen ja Lord Peter Wimseyn kaltaiset tärkeilevät hahmot,

joilla ei näytä olevan mitään muita syitä salapoliisitoiminnalleen kuin hetken mielijohde ja itsensä huvittaminen. Molemmat edellä mainituista salapoliiseista ovat vähintäänkin yhtä yläluokkaisia kuin miljööt, joissa heidän tutkimansa rikokset tapahtuvat sekä niissä esiintyvät henkilöt. Myös useimmat kovaksikeitettyjen dekkareiden etsivät ovat Audenin mukaan epäonnistuneita, sillä heitä motivoi yleensä raha (mt., 410).

Etsivää merkittävämpi hahmo kirjallisen pelin kannalta komisario Palmu -romaaneissa on hänen apulaisensa, joka jätetään nimeämättä, teosten minäkertoja. Hänen roolinsa on erityisen tärkeä, koska hänen kauttaan lukija hahmottaa tarinaa ja saa vihjeet. Minäkertojaa käsittelen kuitenkin enemmän metafiktiivisyyttä koskevassa luvussa. Myös rikollishahmojen henkilömotiivien tarkastelu on välttämätöntä, sillä juuri rikollisen identiteetistä lukija-pelaaja yrittää päästä selville. Onko rikollishahmoilla joitain yleisiä piirteitä, muuta kuin rikollisuus, jotka toistuisivat monissa teoksissa? Keskeistä on pohtia lisäksi henkilömotiiveja rikollisen henkilöahmon taustalla. Heta Pyrhönen (1999, 136) on analysoinut salapoliisikertomusten henkilöahmoja tarkastelemalla niiden oletettua eetosta ('ethos'), henkistä olemusta. Hän viittaa tutkimuksessaan James Phelanin teoriaan, jonka mukaan henkilökuvan hahmottuminen on seurausta mimeettisen, synteettisen ja temaattisen ulottuvuuden vuorovaikutuksesta. Mimeettisellä ulottuvuudella tarkoitetaan attribuutteja, jotka mahdollistavat lukijan uppoutumisen kuvittelemaan mahdollista henkilöahmoa. Samalla muotoutuu esimerkiksi näkemys siitä, ovatko hahmot uskottavia sijoitettuina omaan maailmaansa. Synteettinen ulottuvuus puolestaan koostuu ominaisuuksista, jotka paljastavat fiktiivisen hahmon keinotekoisuuden. Temaattinen ulottuvuus liittyy hahmoon ominaisuuksia, jotka linkittyvät johonkin yleiseen väittämään. Käytännössä sillä tarkoitetaan henkilön identiteetin hahmottamista jonkin häneen liitetyn aatteen tai arvomaailman perusteella. (mt., 136.) Vaikka en kovin syvällisesti analysoi Waltarin luomia hahmoja Phelanin ulottuvuuksien pohjalta, ne kuitenkin linkittyvät seuraavaan pohdintaani taiteen, taiteilijan ja murhan yhdistelmästä.

Rouva Skrofin murhaajaksi paljastuva Kurt Kuurna on vapaaherra ja taiteilija. Salapoliisikirjallisuudessa esiintyy tavanomaisesti kahdenlaisia motiiveja taiteilijuudesta: taiteilija murhaajana tai murhaaja taiteilijana. Taiteilijan eetoksesta voi tehdä tulkinan sen mukaan minkälaista hänen taiteensa on. (Pyrhönen 1999, 137–138.) Poliisien saapuessa ensimmäistä kertaa Kuurnan ja Lankelan luo heidän huomionsa kiinnittyy asunnon vallitseviin taideteoksiin:

Katselin ympärilleni ja tyrmistyin hiukan. Samassa tiesin, missä yhteydessä olin lukenut nimen Kurt Kuurna. Hänellä oli ollut yksityisnäyttely jossakin hämäräperäisessä taidesalongissa ja joku arvostelija oli kirjoittanut tunteneensa pahoinvointia poistuessaan sieltä.

”Kaikesta järjettömästä himphampusta, mitä elämäni aikana olen joutunut näkemään –”, aloitti komissaari Palmu, mutta tunne pakotti hänet vaikenemaan ja hän vajosi huokaisten istumaan ylellisen mukavaan nojatuoliin.

”Surrealismia”, sanoin lyhyesti ja katselin kiinnostuneena ympärilleni. Olen vielä siksi nuori, että minusta kaikessa uudessa voi sittenkin olla pohjalla jotakin, miten järjettömältä se ensi silmäyksellä näyttäneekin. (KMRS, 65)

Yllä olevassa katkelmassa korostuu kaksi tulkinnan ja tapauksen ratkaisemisen kannalta kiinnostavaa seikkaa. Taiteilijahahmon henkisten ominaisuuksien analysoiminen hänen taiteensa mukaan johtaa Kuurnan osalta päätelmään, että tämä on jokseenkin häiriintynyt. Tämä vaikutelma saa lisätukea siitä, että Palmun kauhistellessa teoksia hänen apulaisensa osoittaa kiinnostusta niitä kohtaan.

Pyrhönen (2004) on verrannut *Komisario Palmu* -teoksissa esiintyviä lajikonventioita niiden esikuviin eli Edgar Allan Poen salapoliisikertomuksiin sekä brittiläiseen ’whodunit’-perinteeseen. Lisäksi hän on analysoinut Waltarin itsensä asettumista sekä etsivän että syyllisen rooliin tutkiakseen ideologian ja arvoitusdekkarin kirjoittamisen välistä yhteyttä. (mt. 25–26.) *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanin hahmot ovat Pyrhösen mukaan hyvin tyypillisiä arvoitusdekkareissa: kunnollinen tytärpuoli (Kirsti Skrof), huolettomaan ja tuhlailevaan elämäntapaan tottunut hulivili veljenpoika (Kaarle Lankela), tyrannisoiva vanhempi uhrina (rouva Skrof) ja rappioituneen aatelissuvun viimeinen jäsen, taiteilija murhaajana (Kurt Kuurna). Myös *Komisario Palmun erehdys* tarjoilee monia lajille tavanomaisia hahmoja: esimerkiksi epäilyttävän hovimestarin (Batler Veijonen) ja rikkaan suvun dekadentin jälkeläisen uhrina (Bruno Rygseck). Waltarin kahden ensimmäisen dekkarin henkilögalleriassa on mielenkiintoista se, että ne peilaavat tavallaan osittain toisiaan, murhaaja ja uhri vain ovat vaihtaneet paikkaa. *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanin uhri peilautuu *Komisario Palmun erehdyksen* murhaajaan neiti Rygseckiin molempien ollessa vanhoja ja ankaran oloisia naisia. Samaten ensimmäisen dekkarin murhaaja Kurt Kuurna vertautuu seuraavan romaanin uhriin Bruno Rygseckiin. (vrt. Envall 1994, 155.) Envall (1994, 155) on tulkinnut lisäksi Kaarle Lankelan jakautuvan ikään kuin kahdeksi *Komisario Palmun* erehdyksessä: vakavaksi insinööri Vaaraksi ja huolettomaksi huliviliksi Aimo Rykämöksi, joka on uhrin, Bruno Rygseckin, serkku.

W. H. Auden (1948, 407) jaottelee arvoitusdekkarin viiteen elementtiin: miljööseen, uhriin, murhaajaan, epäiltyihin ja etsiviin. Hänen mukaansa murhan tulisi sijoittua suljettuun yhteisöön, jossa ulkopuolisen murhaajan mahdollisuutta ei ole vaan kaikki yhteisön jäsenet asettuvat epäilynalaisiksi. Tällainen yhteisö voi muodostua esimerkiksi joukosta sukulaisia, jotka ovat kokoontuneet yhteen, samassa paikassa työskentelevistä ihmisistä tai tiiviistä maantieteellisestä ihmisjoukosta, kuten pienen kylän asukkaista. Yhteisön ja sen jäsenten pitäisi olla hyviä, samoin miljööseen tulisi olla mahdollisimman paratiisimainen, jotta ristiriita normaalin olotilan ja murhan aiheuttaman kriisin

välillä korostuisi. Yleensä suositelluin valinta Audenin (mt, 408) mukaan on vauras maaseutumiljöö. Audenin jaottelussa korostuu hyvin vahvasti henkilöpainotteisuus, sillä ainoastaan yksi hänen viidestä elementistään on jotain muuta kuin henkilö: miljöö. Miljöö on tulkittu kytkeytyvän hyvin vahvasti yhteen arvoitusdekkareissa esiintyvien henkilögallerioiden kanssa, joten myös sen voi nähdä eräänlaisena henkilöhahmojen jatkumona (ks. Laakkonen 2006, 13).

Konventionaalista on valita rikoksen uhriksi jokseenkin epämiellyttävä henkilö, jonka kohtalon suremiseen lukijan huomio ei keskittyisi. Kun uhri on jollain lailla moraalisesti vajavainen, esimerkiksi tyrannisoiva isä, on lukijan vaikeampi samastua tähän (Pyrhönen 1998, 188). Audenin (1948, 408–409) mukaan uhrilla on kaksi tehtävää: asettaa yhteisönsä jäsenet epäilyksen alle sekä saada kaikki tuntemaan syyllisyyttä. Jotta nämä tehtävät onnistuisivat, on uhrin oltava samaan aikaan sekä hyvä että paha. Toisin sanoen tarpeeksi paha, jotta kaikilla epäillyillä voisi olla syy hänen murhaamiseensa, mutta tarpeeksi hyvä, jotta epäillyt saattaisivat tuntea syyllisyyttä hänen kuolemastaan. Uhri ei mielellään saisi olla varsinainen rikollinen, ja jos uhreja on kaksi, pitäisi jälkimmäisen uhreista olla viattomampi kuin ensimmäisen.

Sekä *Komisario Palmun erehdyksessä* että *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanissa uhri on kiistanalainen ja epämiellyttävä henkilö. Sen lisäksi, että rouva Skrof ja Bruno Rygseck kuvataan molemmat omilla tavoillaan vastenmielisiksi, kumpainenkin heistä nautti eläessään korkeasta statuksesta ja olivat siis huomattavan varakkaita.

Arvoitusdekkarissa paljastuvalle murhaajalle Auden (mt., 409) näkee kolme mahdollista loppua. Joko hän tekee itsemurhan ja kieltäytyy katumasta, tulee hulluksi eikä kykene katumaan tai teloitetaan. Toivottavin loppu Audenin mukaan olisi teloitus, jolloin murhaaja pystyy sovittamaan tekonsa. Teloitus ei nykyään ole kovin laajalti käytössä länsimaissa, ja mielestäni Audenin näkemyksen voisi laajentaa koskemaan vankeusrangaistusta. Näin ollen murhaaja voisi sovittaa tekonsa, ja katua, myös kärsimällä vankeusrangaistuksen. Kiintoisaa on, että Waltari valitsi kahdessa ensimmäisessä dekkarissaan murhaajien lopuksi hulluuden sekä itsemurhan. *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanissa (236) murhaajaksi paljastuva taiteilija Kurt Kuurna päätyy itsemurhaan tunnustuksensa jälkeen. Palmu ottaa kantaa murhasta oikeutettuun tuomioon romaanin alkupuolella käsittäessään, että kyseessä on murha:

”Pieni koira”, hän sanoi kunnioittavasti. ”Sinä et kyennyt pelastamaan emäntäsi henkeä. Mutta hänen murhaajansa sinä – sinä yksin toimitat elinkaudeksi kuritushuoneeseen. Sillä meidän maassamme ei valitettavasti panna täytäntöön kuolemanrangaistusta.” (KMRS, 37.)

Lopulta murhaaja saa eräänlaisen kuolemanrangaistuksen hänen jäädessä kiinni ja tehdessä itsemurhan, mutta Palmun kommentista voi lukea myös kirjailijan piilohuomautuksen: kuolemanrangaistus sopisi kyllä lajiin, mutta Suomeen sijoitetussa dekkarissa se on mahdottomuus. Kuoleminen sijaan *Komisario Palmun erehdyksessä* murhasta kiinni jäävä Amalia Rygseck menettää lopuksi viimeisetkin järjen rippeensä (KPE, 233–234) ja komisario Palmun sanoin: ”Hänen elämänsä loppuaika tulee kulumaan erossa maailmasta niinkuin hänen isänsäkin, vanhan ukko Rygseckin” (mt., 236). Jo aiemmin teoksessa mainitaan Rygseckien suvun rasitteista, kuten Amalian isän, Rykämön konsernin perustajan, mielisairaudesta sekä hänen poikansa, Brunon isän, alkoholismista (ks. 14, 171–172).

Salapoliisikirjallisuus eroaa muusta rikoksia käsittelevästä kirjallisuudesta siinä, että varhainen tunnustus arvoitusdekkarissa on lähes varma merkki kyseisen epäillyn syyttömyydestä, kun taas muunlaisissa teoksissa asia on usein päinvastoin (Dove 1997, 5). Muidenkin henkilöhahmojen kuin varsinaisen murhaajan tulisi vaikuttaa epäilyttäviltä ja heillä jokaisella pitäisi olla jotain salattavaa, esimerkiksi halu tai aikomus murhata uhri tai aavistus, jonkun tärkeän ihmisen osallistumisesta murhaan, mikä johtaa todistusaineiston tuhoamiseen tai muuhun vastaavaan (Auden 1948, 409). Kahdessa ensimmäisessä Palmu-romaanissa molemmissa murhaajaksi osoittautuu henkilö, jolla on näennäisesti alibi eli todiste siitä, että oli murhan aikaan muualla. Tällainen asetelma johtaa arvoitusdekkareissa hyvin yleiseen motiiviin eli epätodennäköisimmän henkilön syyllisyyteen. *Komisario Palmun erehdyksessä* murhaaja Amalia Rygseckin alibi Brunon murha-ajalle on riippuvainen Brunon vieraantuneen vaimon todistuksesta: Amalia väittää heidän olleen yhdessä murhan aikaan. Rouva Rygseck suostuu todistamaan Amalian alibin kiristämällä tätä samaan aikaan. Kun rouva Rygseck päätyy toiseksi uhriksi, voi lukijakin miettiä, kenellä on syytä murhaan.

Mikään konventio salapoliisikertomuksissa ei ole vedenpitävä, kuten esimerkiksi Agatha Christie on useampaan otteeseen näyttänyt toteen. Niinpä murhaajankaan tuntomerkit ei päde jokaisessa kertomuksessa, mutta yleistyksiä ja silmällä pidettäviä piirteitä voi silti hahmotella. Murhaajan tuntomerkit ovat osa koko lajin konventioita, joita tarkkailemalla myös teoksen pelaaminen toteutuu. Yksi melko tyypillinen piirre murhaajalla on jonkinasteinen hulluus tai mielisairaus. Jos tekstissä kuvaillaan hahmolla olevan jonkinlaista perinnöllistä taipumusta hulluuteen tai rikollisuuteen, on tämä erityisen vahva ehdokas syylliseksi. Vaikka rikollisen mielisairaudet ovat salapoliisikirjallisuudessa melko yleistä, esimerkiksi Pyrhönen (1994, 205) huomauttaa, että murha ei saa johtua pelkästään hulluudesta klassisissa salapoliisikertomuksissa, koska se poistaisi teosta moraalisen ulottuvuuden. Murhalla on oltava jokin muu, kuin mielenterveydenhäiriöstä johtuva syy, jotta lukijat saisivat vapauttavan kokemuksen, jolla pahuus voidaan paikantaa johonkin yksittäiseen

hahmoon, itsen ja satunnaisten sattumusten ulkopuolelle. Malliesimerkki hullusta murhaajasta on *Komisario Palmun erehdys* -romaanin neiti Rygseck, josta kerrotaan että uhri halusi lähettää hänet mielisairaalaan ja, jonka mielenterveys romahti täysin Brunon tappaessa hänen kissansa (mt., 232–233).

Agatha Christien kolmannessa salapoliisiromaanissa *The Murder on the Links* (1923) murhaaja paljastetaan lukijalle aivan loppumetreillä sen jälkeen, kun juttu vaikuttaa jo loppuun käsitellyltä. Marthe Daubreuil on kylmän ja laskelmoivan, miehensä murhan suunnitelleen ja sen seurauksia piiloutuneen, äidin tytär, jota ei varsinaisesti kuvata hulluksi, mutta jonka murhanhimoa selitetään perinnöllisyydellä (Christie 1923/2007, 310–311). Tästä perinnöllisyydestä ei mainita ennen kuin syyllinen paljastetaan, mutta hänen äitinsä menneisyys tulee lukijan tietoon jo paljon aikaisemmin, jolloin syntyy tilaisuus pohtia mahdollisia sukurasiitteita Marthe Daubreuilin hahmon osalta. Murhalle on kuitenkin muitakin syitä kuin hahmon mielenterveys, tässä kyseisessä tapauksessa vaikuttimena on raha. Epäiltyjen mielenterveyttä pohtimalla voi kuitenkin hyvinkin mahdollisesti päästä murhaajan jäljille. Saman kaltainen asetelma toistuu myös neiti Rygseckin kohdalla: lukijalle kerrotaan Rygseckin suvussa ilmenneistä mielisairaustapauksista pyrkimyksenä viitata ennen kaikkea Bruno Rygseckin hulluuteen. Lukijalle avautuu samanlainen mahdollisuus, kuin Christienkin romaanissa pohtia keitä muita tämänlainen perinnöllisyys voisi koskettaa ja millä seurauksin. Jo melko alkuvaiheissa romaania tuodaan esiin hulluus ja sen perinnöllisyys Palmun kertoessa alaiselleen Bruno Rygseckistä ja tämän perheestä:

”...Tämän kuorman kantaa nykyinen johtaja Rygseck ja muut jälkeläiset kantavat vain osinkonsa ja ovat hulluja kukin omalla tavallaan niinkuin Bruno esimerkiksi!”
”Rahan kirous!” sanoin ymmärtäväisesti.
”Perinnöllisyys”, sanoi Palmu, ”nerous ja hulluus käyvät käsi kädessä ja niin edespäin...” (KPE, 14.)

Lukijalla on siis mahdollisuus päätellä, että uhrin mielisairauteen liittyvät piirteet saattavat koskea myös jotain hänen sukulaisiaan.

Kuka murhasi rouva Skrofin? -romaanissa tiiviin epäiltyjen joukon näennäisesti viattomin henkilö osoittautuu murhaajaksi. Kurt Kuurna kuvataan varsin epämiellyttävänä hahmona, mutta hänen alibinsa näyttää vahvalta eikä hänellä näytä olevan minkäänlaista syytä murhata rouva Skrofia, toisin kuin muilla epäillyillä, jotka hyötyvät rouvan kuolemasta joko taloudellisesti tai muilla tavoin. Kuurna ei ole perimässä rouva Skrofilta mitään, eikä vapaaherra Kuurnalla ylipäättään ole rahasta puutetta (KMRS, 150), vaikka hän kertookin käyneensä pyytämässä rouva Skrofilta apua vekseleidensä maksamiseen (mt., 78). Tuomari Lanne valottaa Kuurnan tilannetta Palmulle ja tämän apulaiselle heidän ihmetellessä, mistä Kuurna on saanut rahaa:

”Jutteliko hän [Kuurna] teillekin vekseleistä ja taulukaupoista”, kysäisi hän [Lanne] huvittuneena. ”Hän on vain olevinaan! Ja hänen suurin kunnianhimo on saada joskus myydyksi jokin taulu. Siksi hän on olevinaan boheemi ja ruikuttaa vekseleitään. Tietysti hänet potkitaan ulos, jos hän menee pankkiin ja sanoo olevansa taiteilija Kuurna ja puhuu kotimaisen taiteen tukemisesta. Mutta totta puhuen hän on huomattavan varakas. Vapaaherra Kurströmin vekseli menee kyllä mutinatta mihin pankkiin hyvänsä ja luulisin hänen tarpeen vaatiessa saavan luottoa pariinkin miljoonaan asti. Mutta hän hoitaa siististi asiansa puheistaan huolimatta, vaikka on olevinaan kuin eläisi viimeistä päivää.” (mt., 150.)

Kurt Kuurnassa kulminoituu täydellisesti epätodennäköisimmän syyllisen -motiivi: hänellä ei ole mitään näennäistä syytä murhata uhria ja lisäksi hänellä on alibi. Kuurna todistaa olleensa murhan aikaan Lankelan kanssa selvittämässä päätään Hotelli Helsingin pienemmän salin yhteydessä olevassa verholla eristetyssä alkovissa (mt., 166–167). Kuurnan alibi on mielenkiintoinen, sillä ensisilmäyksellä vaikuttaa hänen yrittävän kehittää vain ystävälleen alibin muiden seurueen jäsenten ollessa epävarmoja Lankelan läsnäolosta:

Kukaan läsnäolijoista ei voinut vanhoa, että Lankela oli tuona aikana ollut mukana huoneistossa. Jokainen arveli hänen olleen joko isommassa tai pienemmässä salissa tai toalettihuoneessa tai sivuhuoneessa.

Tunnelma alkoi väkisin vaimentua ja huoneeseen levisi jäätävä hiljaisuus. Lankela oli hyvin kalpea, mutta hän puri tiukasti hampaansa yhteen siteen peittämä käsi takin sivutaskussa. Kuurna katseli halveksivasti ympärilleen.

”Siinä on meillä toverit”, hän sanoi ivallisesti. ”Kyllä olette raukkoja kaikki. Ja tällaisille minä tarjoan päivällisen. Tekisi mieli antaa risiiniöljyryppy jokaiselle. Jospa olisin tiennyt sen, kun cocktailia tarjottiin.” (mt., 166.)

[...] ”Tässä paikassa minä olen valmis vannomaan”, hän [Kuurna] sanoi juhlallisesti, ”että Kalle eilen illalla täsmälleen kello kaksitoista tuli luokseni tuonne alkooviin ja tunnusti olevansa päissään kuin käki. Hän pani hajamielisesti jääpalasen sisään paidanrinnuksestani ja lankesi viereeni makaamaan. Lepäsimme siinä yhdessä kaulakkain ja itkimme hiljaa elämän surkeutta kumpikin muistellen viatonta lapsuuttamme. Täsmälleen puoli yksi – älkää keskeyttäkö, komissaari, minä katsoin kelloa – Kalle ryhdistäytyi ja sanoi minulle: ’Otetaan ryppy sen asian päälle!’ Me nousimme ja otimme ryypyn, niin kuin kuka hyvänsä täällä voi todistaa. Itse teossa me otimme liiankin monta ryppyä, vaikka minulla on huono vatsa, niin että olimme vähällä joutua ikäviin selkkauksiin myöhemmin yöllä Johan Ludvigin tähden.” (mt., 167.)

Tarjotessaan Lankelalle alibin Kuurna luo sellaisen myös itselleen.

Alibin ja syyn puuttumisen lisäksi Kuurna on ainoa epäillyistä, joilla ei ole verta vuotavaa jälkeä itsessään. Poliisi on olettanut rouva Skrofin koiran pureen murhaajaa, koska katolta oli löytynyt verta ja murhaajan oli liikuttava sitä kautta (mt., 90). Kirsti Skrof myöntää viattomasti koiran pureen häntä ranteeseen (mt., 116), myös Mustapää kertoo Paroonin pureen häntä nilkkaan (mt., 135). Sen sijaan Kaarle Lankela ei suostu kertomaan minkä takia hänellä on side kädessään (mt., 87), mutta lopulta

paljastuu, että Iiri Salmia oli purrut häntä heidän riitansa aikana (mt., 211). Kuurnan verenvuoto katolla ei tosiaan johtunutkaan koiranpuremasta vaan hänen nenänsä oli alkanut vuotaa verta henkisen ja fyysisen ponnistelun seurauksena (mt., 228).

Henkilöhahmojen alkuperästä on myös mahdollista tehdä päätelmiä. Kuten jo aiemmin mainittu, palvelusväkeä ei tavallisesti aseteta murhaajan rooliin. Van Dinen säännötkin sen kieltää. Pyrhönen (2004, 28) huomauttaa, että *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanissa sekä uhri, murhaaja että pääepäilty ovat kaikki suomenruotsalaista alkuperää ja sitä rappeutuneempia, mitä vanhemmasta suvusta. Huomiota ei voi toki kiistää, mutta eri mieltä voi olla Pyrhösen perustelujen vedenpitävyydestä. Hänen mukaansa moraalisesti rappioituneiksi hahmoiksi on valikoitunut suomenruotsalaisia, koska suomalaiset ovat suhtautuneet ruotsinkieliseen vähemmistöön epäilevästi näiden vuosisatoja pitämän valta-aseman takia. Itse näkisin ennemminkin, että murhaajaksi on valittu suomenruotsalainen aatelin sen takia, koska kyseisessä alalajissa on tyypillistä, että syyllinen, kuten yleensä muutkin hahmot, on vähintäänkin ylempää keskiluokkaa. Suomessa yläluokka on etenkin aiemmin historian saatossa ollut ruotsinkielistä, joten valinta ei liene Waltarilta mitenkään ideologinen vaan puhtaasti soveltava. Aatelin Kuurna syyllisenä eroaa kuitenkin siinä mielessä brittiläisistä esikuvistaan, että hänen asemansa on hyvin poikkeava muuhun väestöön nähden. Klassisissa salapoliisikertomuksista murhaaja kuuluu yleensä samaan yhteiskuntaluokkaan muiden epäiltyjen kanssa ja hänen kiinni jäämisensä palauttaa rauhan ja moraalisen oikeamielisyyden yhteisöön.

4 Metafiktiivisyys

4.1 Metafiktion yhteys salapoliisikirjallisuuteen

Metafiktion lajiin kuuluu paljon kirjallisuutta, joka kenties metafiktion tutkimuksen näkökulmasta mielletään metafiksioksi, mutta rikoskirjallisuuden lajitutkimuksen näkökulmasta metafiksiiviseksi rikoskirjallisuudeksi. Tämä laji tunnetaan lisäksi metafyyssisenä rikoskirjallisuutena ja teoksiin on viitattu myös antidekkareina, jotka hyödyntävät rikoskirjallisuudelle tyypillisiä lajikonventioita kääntämällä ne pääläelleen. (Ruohonen 2016, 211.) Waltarin salapoliisiromaanit eivät suinkaan ole metafiksiivistä tai metafyyssistä rikoskirjallisuutta, saati sitten antidekkareita, mutta näitä jossain määrin rinnakkaisia alalajeja on mielenkiintoista verrata toisiinsa, koska ne sisältävät kuitenkin eräitä samankaltaisia elementtejä. Linda Hutcheon (1980, 1) liittää metafiktion attribuutin 'narsistinen', jolla hän viittaa metafiktion olemukseen itsensä tiedostavana tekstilajina. Tällainen itsensä tiedostavuus näkyy metafiksiivisen rikoskirjallisuuden lisäksi perinteisessä salapoliisikirjallisuudessa sekä suorina viittauksina lukijaan tai teokseen fiktiivisenä esityksenä, että epäsuorasti esimerkiksi lajin tai kirjailijan omien konventioiden tiedostamisena ja toistamisena.

Hutcheonin (1980, 25) mukaan parodia on usein oleellinen osa metafiksiivistä kirjallisuutta. Parodiassa ei hänen mukaansa loppujen lopuksi ole kyse niinkään parodioitavan kohteen naurunalaiseksi tekeminen vaan vanhojen konventioiden yhdistäminen uudelleen. Lisäksi parodioissa kutsutaan lukijaa kiinnittämään huomio lajikonventioihin ja kirjallisiin koodeihin. Näin tapahtuu myös Palmu-romaaneissa, joissa sekä parodiset että metafiksiiviset elementit ovat ilmeisiä. Kuitenkaan teokset eivät tunnu nauravan koko genrelle sinänsä, ehkä jopa päinvastoin niistä on aistittavissa kirjailijan pyrkimys vakavasti otettavan, toki myös hauskan ja osittain naurettavan, mysteerin luomiseen.

Metafiktio ja salapoliisikirjallisuus linkittyvät toisiinsa myös tutkimuksen kautta. Vaikka monesti varsinaista metafiksiota pidetään ennemminkin korkeakirjallisuutena ja salapoliisikirjallisuutta puolestaan viihdelukemisena, tutkijat ovat löytäneet niistä yhteneväisyyksiä ja lähestyneetkin lajeja jokseenkin samankaltaisista näkökulmista. Yksi näistä näkökulmista on huomio siitä, että salapoliisikertomukset pitävät usein sisällään jonkinlaisia metafiksiivisiä elementtejä, esimerkiksi itserefleksiivistä kerrontaa. Toinen näkökulma on soveltaa pelianalogiaa sekä salapoliisikirjallisuuteen että metafiktion. Molempia on siis tutkittu eräänlaisina peleinä, joissa

etenkin lukijan rooli korostuu. Samankaltainen asetelma toistuu klassisen salapoliisikertomuksen osalta myös, mutta lukija ei asemoidu niinkään toiseksi tekijäksi vaan pelaajaksi. Kummassakin tapauksessa lukijan on mahdollista ottaa rooli, jonka tarkoituksena on tehdä tulkinta ja selvittää merkityksiä.

Hutcheon jakaa narsistisen, metafiktiivisen, kerronnan kahteen käytäntöön: diegeettiseen ja kielelliseen. Hän esittää salapoliisitarinan toimivan mallina diegeettisestä tasosta (Hutcheon 1980, 31). Hänen mukaansa niiden rakenne, joka perustuu kaavamaiseen arvoitukseen, on jo itsessään itsetietoinen. Ei ole mitenkään poikkeuksellista, että salapoliisikirjallisuudessa viitataan kyseisen lajin kirjallisuuteen, ja kuten Hutcheonkin huomauttaa, hahmot monesti keskustelevat siitä miten kyseisessä tarinassa esitetyn kaltaisia tapahtumia tapahtuu ainoastaan salapoliisikirjallisuudessa eikä todellisessa elämässä. Tällainen viittaussuhde on toki ilmeinen teoksen kommentoissa kaltaisiaan teoksia ja samalla korostaessaan ikään kuin omaakin fiktiivisyyttään. Mielestäni tämän itsetietoisuuden taustalla voi olla muutakin kuin jonkinlainen pyrkimys nokkelaan metafiktioon, vaikka toisaalta esimerkiksi *Komisario Palmun erehdyksessä* mainitaan murhan olevan ainoa salapoliisikertomukseen sopiva rikos ja kerrotaan apulaisen kirjoittaneen kirjan rouva Skrofin murhasta (KPE, 6).

Salapoliisikirjallisuudessa kaikki raskauttavat todisteet on esitetty tekstissä (Hutcheon 1980, 31), jolloin myös lukijalle avautuu mahdollisuus tehdä päätelmiä niiden perusteella. Hutcheonin mukaan etenkin uuden romaanin ('nouveau roman') edustajat käyttivät innokkaasti pelimallia romaaneissaan. Erilaisten sääntöjen noudattamisen ja peliin osallistumisen vaatimus lukijoita kohtaan on sekin mahdollista nähdä osoituksena narsistisesta kerronnasta. (Hutcheon 1980, 33.) Hutcheonin (1980, 37) mukaan lukija asettuu metafiktiossa ikään kuin kanssatuottajan rooliin, mikä korostaa teoksen riippuvuutta lukijasta. Lukijalla on samankaltainen asema myös salapoliisikirjallisuuden suhteen lukija-pelaajan ollessa osa pelin tuottajista: toinen osa on kirjailija. Ilman lukijan panosta peliä ei synny, mutta pelkkä lukija ilman teosta ei ole edes lukija. Näin voi toki kuvitella olevan totta muunkin fiktion osalta.

Myös Heta Pyrhönen (1999, 7) on havainnut metafiktion ja itsereflektiivisen kerronnan yhteyden salapoliisikirjallisuuteen. Hänen mukaansa monet tutkijat ovat käsitelleet tämän genren kirjallisuutta esimerkkinä itsetietoisesta oman muotonsa peilaamisesta sekä oman kerrontansa kommentoimisesta. Yksi metafiktion tutkimuksen keskeisistä käsitteistä ja merkittävä metafiktiivisyyttä luova menetelmä on *mise en abyme* -kuvio. Yksinkertaisimmillaan selitettynä se tarkoittaa eräänlaista peilautumista, joka ilmenee teokseen upotettuna pienempänä osana, joka on analoginen kokonaisuuden kanssa (Björninen 2017, 68). Kuvioon syntyy syvyyttä lisää sitä enemmän mitä useammin se peilautuu

uudelleen ja uudelleen. Usein *mise en abyme* käyttöä on pidetty erityisesti taiteellisena tehokeinona (Björninen 2017, 70), mutta näkisin että etenkin perinteisessä salapoliisikirjallisuudessa kuvio toimii yleensä peillisten rakenteiden osoittajana. Esimerkiksi Waltarin teoksissa voi havaita eräänlaisen *mise en abyme* -kuvion niiden käsittäessä kertojan, joka kirjoittaa kerrotun tarinan, jota lukija lukee. Ne ovat siis kertomuksia kirjailijasta, joka kirjoittaa kirjan kerrotuista tapahtumista. Kertoja ei kuitenkaan ylen määrin kommentoi omia kirjoitusprosessejaan, vaikka selväksi tämä kuvio käykin ja kirjoittamisesta kerrotaan suoraan moneen otteeseen. Tällainen *mise en abyme* -kuvion käyttäminen osoittaa pelillisiä rakenteita muun muassa tehden lukijalle selväksi, että kertoja itse asiassa kertoo tarinaa retrospektiivissä, jolloin kaikki vihjeiltä näyttävät elementit saattavat todella olla tarkoin harkittuja vihjeitä. Tämä puolestaan palvelee lajityypillisiä pyrkimyksiä, eli tavoitetta saada lukija yrittämään selvittää rikosarvoituksen.

Metafiktion tutkiminen osana eräänlaista kirjallista peliä, joka salapoliisikertomuksesta muodostuu, on mielenkiintoista niin ikään siksi, koska kuten arvoitusdekkariinkin myös metafiktion on viitattu tutkimuksissa ja tieteellisessä keskustelussa jonkinlaisena pelinä (Hallila 2006, 38). Yksi ongelma salapoliisikertomuksen näkemisenä eräänlaisena pelinä on useamman loogisen ratkaisun ilmeneminen ja mahdollisuus: onko oikeaan lopputulokseen päätyminen lopulta ainoastaan kiinni sattumasta, sattumanvaraisesta oikeaksi osoittautuvan päätelmän valitsemisesta? Monesti tämä mahdollisuus saatetaan tuoda suoraan esille esimerkiksi etsivän tai hänen apurinsa toimesta, mutta jokin logiikka on lopulta oltava myös oikean ratkaisun yksinomaisen toimimisen takana. Heta Pyrhösen (1999, 94) mukaan tulkintaa voisi tällaisessa tilanteessa lähestyä teeman ja tematisoinnin kautta.

Metafiktivistä rikoskirjallisuutta voidaan kuvailla kirjallisuutena, joka ottaa käsittelyynsä perinteisen rikoskirjallisuuden konventioita parodioimalla ja liioittelemalla niitä. Usein esimerkiksi etsivän rooli niin sanottuna sijaislukijana asettuu parodioitavaksi ideana nousta mysteerijuonen yläpuolelle. Metafiktiviselle rikoskirjallisuudelle tyypillistä on 1. etsivä, joka kärsii tappion, 2. maailma tai teksti eräänlaisena labyrinttina, 3. varastettu kirje, jonkinlainen upotettu teksti tai *mise en abyme* -rakenne, 4. monimerkityksisyys tai esimerkiksi vihjeiden merkityksettömyys, 5. kadonnut henkilö, kaksoisolento tai jollakin tavalla menetetty tai varastettu henkilöllisyys, sekä 6. rikostutkimusten ratkaisujen virheellisyys, poissaolo tai kehämäisyys. (Merivale & Sweeney 1999, 2–8.) Nämä ovat elementtejä, jotka tekevät metafiktivisestä rikoskirjallisuudesta ainutlaatuisia ja erottaa sen selvästi perinteisestä salapoliisikirjallisuudesta. Arvoitusdekkarit eivät yleensä koskaan pääty etsivän tappioon, ainakaan siitä mielessä, että rikos jäisi selvittämättä. Myöskään vihjeet eivät ole merkityksettömiä, vaikkakin joukossa saattaa olla lukijaa harhaanjohtavia vihjeitä. Kadonneen

henkilön motiivi puolestaan on hyvinkin tavanomainen kovaksikeitetystä dekkariperinteestä, mutta ei niinkään arvoitusdekkareissa. Ratkaisut eivät perinteisessä salapoliisikirjallisuudessa ole ikinä virheellisiä, ainakaan lopulliset ratkaisut, eikä tapausten kulku jää avoimeksi. Monilta osin metafiktiivinen rikoskirjallisuus eroaakin siis hyvin paljon perinteisemmistä serkuistaan.

4.2 Metafiktiivisyys ja lukija

Mika Hallila (2006, 179) tutkii metafiktiota lukijan kautta ja viittaa Wolfgang Iserin implisiittiseen lukijaan sekä käsitykseen lukemisesta aina aktiivisena toimintana. Fenomenologiseen filosofiaan pohjautuva ajatus siitä, että havaitsevaa subjektia ei voida erottaa havaitusta objektista on kiehtova ja tukee näkemystä kirjallisuuden mahdollisuudesta vuorovaikutukseen. Kuten aiemmista pelimäärittelmistä on käynyt ilmi, vuorovaikutus on tärkeä ominaisuus määriteltäessä pelimäisyyttä. Sen rajaaminen on kuitenkin haasteellista. Hallilan (mt., 181) mukaan perinteisen romaanin lukeminen voi olla jokseenkin passiivista siinä mielessä, että lukijalta ei vaadita aktiivista kannanottoa tekstiin liittyvistä asioista eikä lukijan tarvitse esimerkiksi tiedostaa omaa lukuprosessiaan varsinaisesti, toisin kuin vaikkapa tietoisesti metafiktiota luettaessa. Hän myös painottaa, että metafiktiota ei voida lukea samoin kuin esimerkiksi modernistista kirjallisuutta (mt., 165). Tämä on huomionarvoinen näkemys, jonka ulottaisin koskemaan yleisemminkin kirjallisuutta: kaikkea kirjallisuutta ei lueta samalla tavalla. Arvoitusdekkareiden lukemista voi kuitenkin mielestäni verrata metafiktion lukemiseen. Pyrhösen (1999, 164) mukaan arvoitusdekkareiden pelimäisyys vaatii lukijaa tuntemaan lukijan ja kirjailijan välisen pelin säännöt voidakseen ymmärtää mitään tekstissä käytettyjä elementtejä. Jos lukija ei tunne pelin sääntöjä, hänelle voi aiheuttaa ihmetystä salapoliisikertomuksista välittyvä kuva maailmasta. Lukijan on kuitenkin mahdollista valita asemansa arvoitusdekkaria lukiessa. Hän voi ottaa joko passiivisen tai aktiivisen roolin, jolloin koko teoksen luonne muuttuu. Selvää on, että lukija-pelaaja-roolin ottaminen vaatii aktiivista lukutapaa, kuten metafiktiota lukiessa lukija-tekijän roolin omaksuminen, mutta aina lukijan rooli ei ole valinnasta kiinni. Aktiivisen lukijan tulee olla myös kompetentti lukemansa kirjallisuuden suhteen, muulloin hänelle lähes väistämättä lankeaa passiivisen lukijan osa.

Metafiktio on kaunokirjallisenä piirteenä tai keinona yksi arvoitusdekkarin konventioista. Waltarin komisario Palmu -romaneissa ilmenevä metafiktiivisyys ei siis ole mitenkään lajityypillisesti poikkeavaa, vaan päinvastoin esimerkiksi lukijan puhuttelu suoraan kerronnantasolla on melko yleistä tässä genressä. Tässä mielessä tosin kyseenalaistuu metafiktion sisältämät ominaisuudet konventioiden paljastajana. Voidaanko toisaalta väittää, etteikö jokin konventio voisi paljastaa

tekstissä piileviä muita konventioita? Nimittäin juuri tällä tavoin metafiktio salapoliisikertomuksissa ilmenee. Perinteisen salapoliisikirjallisuuden motiivit metafictionin hyödyntämiseen ovat kuitenkin erilaiset kuin itse metafictionin lajilla. Sen sijaan, että metafictionia käytettäisiin kirjallisuusteoreettiseen pohdintaan tai realismikritiikkiin, sillä pyritäänkin osoittamaan ja tekemään ilmeiseksi lukijan rooli sekä ne konventiot, joihin lukijan tulisi kiinnittää huomiota ymmärtääkseen käsillä olevaa tekstiä ja arvoitusta, mutta myös laajemmin koko genreä. Monissa salapoliisikertomuksissa puhutellaan lukijaa suoraan, tai vihjaistaan epäsuorasti, että tässä kohtaa kaikki vihjeet ja todisteet on annettu ja on lukijan tilaisuus tehdä arvoituksen selvittävät päätelmät. Yhdysvaltalainen kirjailijakaksikko, joka julkaisi salapoliisikertomuksiaan nimellä Ellery Queen, on tästä keinosta erityisen tunnettu. Ellery Queenin esikoisromaanissa *The Roman Hat Mystery* (2015/1929, 324) esitetään välihuomautus ennen neljättä, viimeistä, osaa, jossa ”kunnioittavasti vedotaan lukijan tarkkaavaisuuteen” ja annetaan lukijalle haaste vastata kysymykseen: kuka murhasi uhrin?

The current vogue in detective literature is all for the practice of placing the reader in the position of chief sleuth. I have prevailed upon Mr. Ellery Queen to permit at this point in the ROMAN HAT MYSTERY the interpolation of challenge to the reader... ”Who killed Monte Field?” ”How was the murder accomplished?”... Mr. Queen agrees with me that the alert student of mystery tales, now being in possession of all the pertinent facts, should at this stage of the story have reached definite conclusions on the questions propounded. The solution—or enough of it to point unerringly to the guilty character—may be reached by a series of logical deductions and psychological observations... In closing my last personal appearance in the tale let me admonish the reader with a variation of the phrase *Caveat Emptor*: ”Let the reader beware!”

(Queen 2015/1929, 324.)

Ellery Queen -esimerkki painottaa salapoliisikirjallisuuden pelimäisyyttä haastaessaan lukijan viimeistään tässä vaiheessa osallistumaan peliin. Samalla on huomion arvoista panna merkille, että kirjailijat olivat myös itse ilmeisen tietoisia lajin pelimäisyydestä ja mahdollisuudesta luoda lukijalle arvoitus, jonka ratkaisu on, ainakin jossain määrin, loogisesti pääteltävissä. Lisäksi edellinen katkelma tuo esille metafictionivisyyden kannalta useamminkin kiinnostavan kohdan. Lukijaan viittaaminen jo itsessään luo tietynlaista itsereflektiivisyyttä, joka viittaa tietoisuuteen lukijasta ja samalla itse teoksesta, joka myös sijoitetaan osaksi salapoliisikirjallisuuden genreä. Katkelmassa viitataan Ellery Queeniin, joka on paitsi romaanin etsivähahmo, myös sen kirjoittaneen kaksikon salanimi. Näin ollen puhuttelun voi lukea ainakin kahdella tavalla, joko viittauksena etsivään tai viittauksena kirjailijakaksikkoon. Luultavasti kyse on molemmista: sekä etsivä on tullut tutkimuksissaan vaiheeseen, jossa lukija voi tehdä omat lopulliset päätelmänsä, että tekijä on saavuttanut pisteen, jossa arvoitus on ratkaisua vaille valmis. Samankaltainen tekijän ja henkilöihahmon välinen suhde on S. S. Van Dinen nimellä kirjoittaneen Willard Huntington Wrightin

dekkareissa, joissa etsivä Philo Vancen watsonina toimii hänen ystävänsä nimeltä Van Dine. Kirjailijaan itseensä viittaaminen on metafiktiivisyyttä, jossa korostuu teoksen fiktiivisyys. Kirjailijan ja lukijan välisessä pelissä se tuo vastustajan konkreettisemmin läsnä olevaksi lukijalle.

4.3 Metafiktiivisyys ja lukijan rooli Waltarin salapoliisiromaaneissa

Samana kaltaisen kehoitus pohtia arvoituksen ratkaisua kuin Queenin teoksessa esiintyy myös *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanissa:

Lukija voi nyt tuokioksi laskea kirjan pois kädestään ja syventyä myötätuntoisesti miettimään mielentilaani. Hän voi mielellään myös koettaa arvata, kuka murhasi rouva Skrofin, sillä tuo komisarion näyttämä kirjekuori oli tosiaan viimeinen johtolanka, viimeinen kouraantuntuva tosiasia, mikä joutui käsiimme. Kuka, miksi, miten? Kaikki tosiasiat ovat nyt hallussamme ja ratkaisu on lähellä. Jos pystytte vastaamaan näihin kolmeen kysymykseen, kohotan hattuani, sillä silloin olette viisaampi kuin minä. Se tosin ei vielä ole paljon, sillä en pystynyt ratkaisemaan tätä juttua, vaikka kaikki oli tällä tavoin levitetty silmiäni eteen. Mutta komissaari Palmu teki sen ja siksi on mielestäni kannattanut kirjoittaa tämä kirja hänestä. No niin, antakaa kuulua. Kuka? Miksi? Miten? – Ja huomautan vielä, että rouva Skrof ei äkillisen mielenhäiriön vallassa lähettänyt saarnaaja Mustapäälle noita kahtasataatuhatta markkaa ja tehnyt sen jälkeen itsemurhaa. Sillä myös koiraa on muistettava –. (KMRS, 221)

Watson-hahmona esiintyvä minäkertoja pyrkii saamaan lukijan pelaamaan ja selvittämään arvoituksen asettumalla Palmun saappaisiin. Samalla hän tekee toisen metafiktiivisen huomautuksen todetessaan, että kannatti kirjoittaa tämä kirja, mikä korostaa teoksen fiktiivisyyttä ja luo eräänlaisen *mise en abyme* -kuvion, johon viittasin jo sivulla 53. Linda Hutcheonin (1980, 72) mukaan salapoliisikertomukset ovat sisimmältään itsetietoisia. Agatha Christien romaanissa *And Then There Were None* (1939) esiintyy myös omanlaisensa *mise en abyme* -kuvio teoksen loppuun liitetyn murhaajan laatiman dokumentin muodossa, jossa tämä kertoo murhamysteerin synnyttämisestä. Sen voi nähdä peilaavan Christien omaa kirjoittamisprosessia ja pyrkimystä luoda uskomaton ja vertaansa vailla oleva arvoitus. (Hutcheon 1980, 72.)

Komisario Palmun erehdys -romaanissa komisario Palmu julistaa apulaiselleen jo teoksen ensisivuilla omia rikostutkimusmetodejaan, korostaen kaikenlaisen psykologian ja intuition unohtamista keskittyen ainoastaan faktoihin. Minäkertoja, Palmun alainen ja hyvin perinteinen Watson-hahmo, muistuttaa lukijoita heti alkuun Palmun metodeista:

Siksi lukija on paremmassa asemassa. Kun hän kertomukseni loppupuolella miettii kaikkea tapahtunutta, ei loppu enää voi häntä yllättää, jos hän vain pitää mielessään komisario Palmun ainoan johtavan periaatteen: on kerättävä faktat, asetettava ne oikeihin yhteyksiin ja tehtävä niistä välttämättömät johtopäätökset. (KPE, 8)

Kertojan lukijaan kohdistamalla puhuttelulla yritetään houkutella lukijaa mukaan peliin, huomaamaan konventiot, vihjeet ja faktat. Tällainen puhuttelu on jo lajityypillinen konventio itsessään, mutta tulkitsemisen sen myös kirjailijan tarjoamaksi ylimääräiseksi käden ojennukseksi, vuorovaikutuksen hakemiseksi, jolla nimenomaan teoksen kirjoittaja ikään kuin kutsuu lukijaa pelaamaan. Lukijan tiedostamisesta seuraa myös teoksen tekijän olemassaolon tiedostaminen. Vuorovaikutus sellaisenaan on dynaamista, ja useiden pelimääritelmien ehtona, mikä saattaa hämmentää näkemystä kirjallisesta teoksesta, kirjallisuudesta, pelinä. Kirjailija-pelaajahahmo voi olla lukijan vastuksena, mutta varsinainen kirjailija pelaa ainoastaan kerran, luodessaan teoksensa. Näin ollen ajateltuna lukija voi pelata kirjailija Mika Waltaria vastaan lukiessaan Waltarin komisario Palmu -romaaneeja, mutta Waltari itse on jo oman vuoronsa käyttänyt aikoja sitten. Jonkinasteinen vuorovaikutus on kuitenkin olemassa lukijan tullessa tietoiseksi tästä käden ojennuksesta ja haasteesta, jonka kirjailija hänelle tarjoilee. Yksi syy siihen, miksi monet arvoitusdekkareiden lukijat eivät kaikista mahdollisista pelielementeistä huolimatta kuitenkaan vastaa haasteeseen pelata, on edellisessä lainauksessa mainittu yllättyminen. Nautinnollinen lukukokemus perustuu usein yllätetyksi tulemiseen, mutta haasteeseen vastaamattomuuteen vaikuttaa arvatenkin myös lukijoiden laiskuus sekä tietenkäin kompetenssi. Useimmat teokset eivät ole täysin itsestään selviä, vaan päätyäkseen oikeaan ratkaisuun muuten kuin sattumalta, lukijan on nähtävä hieman vaivaa yhdistellessään palasia ja painaessaan muistiin pieniä tärkeitä yksityiskohtia.

Waltarin romaanien minäkertojan itserefleksiivisyyden erottaa perinteisestä postmodernistisen metafiktioin vastaavasta kertojan tiedostamattomuus omasta fiktiivisyydestään. *Kuka murhasi rouva Skrofin?* -romaanin ensimmäistä lukua kertoja kommentoi seuraavasti:

(Edellisen keskustelun toistan tässä Palmun luotettavan muistin mukaan. Se ei siis ole vain vapaa mielikuvitusahmotelma, niin kuin tämän teoksen ensimmäinen luku, jonka olen liittänyt siihen noin vain ikään kuin taiteellisen tehon korostamiseksi. Tämä keskustelu sen sijaan on täysin autenttinen, ja olen pitänyt välttämättömänä toistaa sen tässä, sillä siitä ilmenee ainakin, että Kuurna jo silloin tiesi –. Mutta en riennä tapausten edelle.) (KMRS, 161.)

Kertoja ei missään vaiheessa ilmaise tunnustavansa omaa fiktiivisyyttään, vaikka koko romaani on ikään kuin kertomus kertomuksesta. Tarkemmin ottaen vaikuttaa siltä, että kertoja kertoo fiktiivistä tositarinaa fiktion keinoin. Tapaus siis on todellinen fiktiivisestä maailmasta käsin, mutta minäkertoja

kertoo sen salapoliisiromaanin muodossa, jollaisena se myös lukijalle välittyy. Jos siis perinteisessä postmodernistisessä metafiktiossa kertoja pyrkii todistamaan ja korostamaan oman sekä koko teoksen fiktiivisyyden, komisario Palmu -romaanien kertoja puolestaan painottaa tapahtumien autenttisuutta osoittamalla samalla kohdat, jotka ovat vain sepitteellisiä. Ensimmäisen luvun sepitteellisyyttä kommentoidaan vasta verrattain myöhään teoksessa, reippaasti yli puolessa välissä, eikä suinkaan heti luvun jälkeen. Tarkka lukija kyllä saattaisi huomata tämän luvun poikkeavuuden ilman mainintaakin, koska toisin kuin muissa luvuissa, ensimmäisessä luvussa minäkertoja ei ole itse läsnä. Toisin sanoen ensimmäisen luvun kertoja ei ole minäkertoja laisinkaan. Vaikka edellisessä lainauksessa kertoja pyrkiikin todistelemaan kertomansa autenttisuutta, siinä samalla korostuu juuri päin vastainen ja kertojan koko luotettavuus asettuu jossain määrin kyseenalaiseksi. Tämänkaltaista paradoksaalisuutta on käsittäakseni yleisemminkin tavattu metafiktiossa.

Myös *Tähdet kertovat, komisario Palmu* alkaa samanlaisella kaavalla: minäkertojan kirjoittamalla tarinalla tapahtumien kulusta. Kertoja viittaa ensimmäisen luvun ainakin osittaiseen sepitteellisyyteen heti toisen luvun alussa, toisin kuin sarjan ensimmäisessä romaanissa.

Olen kertonut näin pitkälti neiti Kaino Pelkosen kokemuksista sinä lauantaiaamuna noin vain koetellakseni kertomataitoani, mutta ennen kaikkea sen tähden että minulla on paha omatunto koko jutusta. Tuskanhiki nousee edelleen selkään, kun vain ajattelen. Siksi olen ensimmäisessä luvussa koettanut hienovaraisesti saada lukijan käsittämään, miten tavattoman suuret väärinkäsitykset uhkaavat ihmisiä ihan tavallisissa asioissa ja että me poliisimiehetkin olemme sentään vain ihmisiä. (TKKP, 22.)

Kertoja tunnustaa samalla, että ainakin osa teoksesta on fiktiota, ja tunnustamalla sen sekä viittaamalla lukijaan paljastuu koko teoksen fiktiivinen luonne. Kuitenkin siinä missä kahdessa edellisessä komisario Palmu -romaanissa metafiktiivisyys toimii keinona kohdistaa lukijan huomio teoksen tapahtumiin ja ikään kuin kutsua pelaamaan, trilogian viimeisessä osassa metafiktion luonne muuttuu. Se toimii enemmän perinteisen metafiktion tavoin ottamalla kantaa kirjallisuuteen ja korostamalla omaa fiktiivisyyttään. Kesken tapahtumien kerronnan minäkertoja poikkeaa aiheesta puhuakseen teoksen tyylivalinnoista:

Muistaessani, tässä välissä minun on puhuttava vähän tyylikysymyksestä, jos ymmärrätte mitä tarkoitan. Ensin ajattelin panna täyttä slangia koko keskustelun Villen kanssa, kun sellainen on muotia nykyisin. Mutta itseänikin hirvitti, kun yritin. Niin että kysäisin neuvoa eräältä kirjailijalta, jonka satun tuntemaan, kun sillä oli kerran – no jaa. Vanhempi kirjailija, tarkoitan. Ei, ei se Waltari ollut. Se on akateemikko ja siksi turhantarkka näissä tyyliaasioissa. Oikeakielisyydessä ja sellaisessa. Enkä minä näistä nuoremmista. Tarkoitan että onhan se Pentti Saarikoski, mutta ampuu minusta vähän

ohi maalin. Tuntisin minä hänetkin. Mutta paras olla kirjoittamatta, haastaa vielä raastupaan. Ne nuoret kun ovat niin kärkkäitä kunniastaan.

Joka tapauksessa se vanhempi kirjailija tuli happameksi, kun näistä asioista otin puheeksi. Se sanoi että pistä täyttä slangia ja kiroo niin perkeleesti, niin erehtyvät vielä uskomaan että tämä on taideromaani. Mutta vakuutin etten sellaista edes yritä, ei juolahtaisi mieleeni. Niin hän tuumi asiaa ja arveli että paras minun on kirjoittaa luonnollisesti vain, tarkoitan jonkinlaista suomea sentään, että vanhemmatkin ihmiset ymmärtävät eivätkä ärsyty suotta. Ne ne kuitenkin kirjat ostavat ja maksavat. Ei ne nuoret. Ei niillä ole rahaa ostaa kirjoja. Tarkoitan että niin se kirjailija selitti, en minä.

Vielä hän sanoi että siellä täällä noin vain luontevasti, kuin vihjeeksi, voin käyttää kirjoittaessani tavallista puhekieltä. Tavallisen sivistyneen ihmisen, niinkuin esimerkiksi lakitieteitten kandidaatin puhekieltä. Mutta liioittelematta, hän varoitti. Ja kun en itse kovin pahasti kiroo, äiti pesi suun saippualla, niin en ole kirosojakaan paljon viljellyt tässä tekstissä, noin vain muutaman kerran näyttääkseni että osaisin minäkin jos vain tahtoisin.

Mutta en minä tiedä, kiinnostaako tämä tyylIJuttu lukijaa, niin että jatketaan asiaa. (TKKP, 181–182)

Tässä erityisen mielenkiintoisessa katkelmassa kertoja viittaa sekä teoksen todelliseen kirjoittajaan Mika Waltariin että Pentti Saarikoskeen, joka oli yksi 1960-luvun seuratuimpia tunnustuskirjailijoita, runoilijoita ja julkisuudenhenkilöitä Suomessa (Hollsten 2012, 3–4). Saarikoski oli Waltaria lähes 30 vuotta nuorempi ja hänen teostaan *Mitä tapahtuu todella?* (1962) on joissain yhteyksissä pidetty yhtenä ensimmäisistä suomenkielisistä postmodernistisistä teoksista (Kantola 1999, 326). Waltari luultavasti näkee Saarikoskessa eri sukupolven kirjailijan, jonka viehätykseen hän ei koe voivansa vastata. Envallin (1994, 157) mukaan edellä esitetyssä lainauksessa osoitetaan arvostelevalla sormella nimenomaan Saarikosken edeltävänä vuonna tekemään käännökseen J. D. Salingerin romaanista *Sieppari Ruispellossa* (*The Catcher in the Rye*, 1951), jota kritisoitiin liiallisten vapauksien ottamisesta ja kielellisistä tyyliratkaisuista koskien siinä käytettyä slangia. Nuorison ja nuorten lukijoiden mainitseminen saattaa viitata myös Waltarin *Sinuhe egyptiläisen* myötä saamaan konservatiiviseen leimaan ja sen myötä kirjailijan todellisiin vaikeuksiin löytää uskottavuutta yhtä aikaa nuorten (Rajala 2008, 778) ja varttuneempien lukijoiden keskuudessa. Tähän ristipaineeseen voidaan liittää myös pohdinnat kirjojen ostajakunnasta. Samalla kaupallisuuden nostaminen esiin yhdistyy Waltarin kohtaamaan kritiikkiin hänen teostensa kaupallisuudesta. Etenkin hänen salapoliisiromaaneitansa parjattiin tämän takia ja vaikka yleisesti ottaen esimerkiksi *Kuka murhasi rouva Skrofin?* sai hyviä arvosteluja, ei hänen arvostuksensa vakavasti otettavana kirjailija varsinaisesti noussut (Järvelä 2013, 176–177). Waltari ei kirjailijana ollut varsinaisesti mikään postmodernisti, vaikka hän esimerkiksi *Neljä päivänlaskua* (1949) -teoksellaan toimikin jonkinasteisena edelläkävijänä suomalaisen metafiktio saralla, ja nähdäkseni hän yllä olevalla

tekstillä pyrkiikin ottamaan epäsuorasti kantaa kohtaamaansa kritiikkiin sekä ajan vallitseviin kirjallisuustrendeihin, itseironiaa unohtamatta.

Mika Waltarin komisario Palmu -romaanit ovat mielenkiintoisia tarkasteltavia, sillä kaikissa kolmessa teoksessa on metafiktiivisiä elementtejä, mutta elementit myös paikoin eroavat eri romaaneissa toisistaan. Erot saattavat selittyä yksinkertaisesti pyrkimyksellä uudenlaiseen kerrontaan ja erojen tekemiseen, mutta myös teosten kirjoitusajankohdalla on saattanut olla osuutta metafiktion erilaiseen käyttöön. Kahden ensimmäisen Palmu-romaanin ilmestyttyä vuosina 1939 ja 1940, kolmas ja viimeinen teos *Tähdet kertovat, komisario Palmu* julkaistiin vasta 1962. Vielä 1930- ja -40-lukujen vaihteessa oli taiteessa vallalla modernistinen kausi, jonka nähdään kuitenkin yleisesti ottaen 1960-luvulle tultaessa jo väistyneen postmodernismin tieltä (Hallila 2006, 48). Rikoskirjallisuuden alalajeista metafiktiivisten keinojen käyttö on ollut tyypillistä perinteisissä salapoliisikertomuksissa sekä tietenkin metafyysisessä rikoskirjallisuudessa, jota esimerkiksi Umberto Econ *Ruusun nimi* (1980) edustaa.

5 Lopuksi

Tarkoitukseni oli pro gradu -tutkielmassani löytää vastauksia siihen voiko arvoitusdekkaria pelata ja minkälaiset elementit ja asiat teoksessa mahdollistavat pelaamisen. Tulin siihen päätelmään, että tällaisia elementtejä arvoitusdekkareissa ovat erilaiset lajityypilliset konventiot: motiivit, henkilöhahmot ja juoni. Myös yhteys metafiktiivisyyden ja pelaamisen välillä hahmottui merkittäväksi tekijäksi. Metafiktiivisyyden voi tulkita yhdeksi monista arvoitusdekkareissa tavanomaisista konventioista, joka lisäksi usein ilmenee yhtenä merkittävimmistä pelielementeistä, jonka arvo on yleensä kommunikaation luomisessa lukijan ja kirjailijan välille.

Sain tutkittua arvoitusdekkareita yleisemmin sekä Mika Waltarin komisario Palmu -romaaneeja monipuolisesti pelianalogisesta näkökulmasta käsin, painopisteen ollessa vahvasti lajitutkimuksellinen. Hypoteesikseni mainitsin, että arvoitusdekkareita voi pelata lukemalla ja kirjoittamalla niitä. Toivoin, että jonkin kirjallisuudenlajin onnistunut liittäminen osaksi jotain muuta aktiviteettia kuin lukemista, voisi hämärtää rajoja eri medioiden välillä entisestään. Kaikenlaisen pelaamisen ollessa nykyään suositumpaa kuin koskaan halusin selvittää dekkareiden pelattavuutta. Vaikka pelianalogia käytännössä ja näennäisesti ainakin lukemisen jälkeen teoksia analysoitaessa päällisin puolin toimi, osoittautui sen odotettua monitahoisemmaksi ja haasteellisia kysymyksiä sisältäväksi. Jatkotutkimusta aiheesta voisi tehdä soveltaen pelitutkimuksen teoriaa vielä voimakkaammin dekkareiden analyysiin, esimerkiksi pohtimalla pelaamista vielä enemmän erilaisten pelaajatyyppejen kautta.

Tutkimuskysymyksiäni olivat: minkälaisia alalajilleen tyypillisiä konventioita Waltarin komisario Palmu -teoksissa esiintyy ja miten nämä konventiot toimivat osana lukijan ja kirjailijan pelaamaa peliä pelielementteinä? Vaikka moniin kysymyksiin olisintoivonut kattavampia vastauksia, onnistuin mielestäni melko hyvin hahmottelemaan keinoja, joita arvoitusdekkareissa käytetään pelimäisyyden luomiseksi sekä analysoimaan Waltarin tekemiä ratkaisuja niiden osalta.

Pelielementtien erottelu teoksista oli varsin helppoa. Mika Waltarin kaksi ensimmäistä komisario Palmu -dekkaria pitävät sisällään monia arvoitusdekkarin alalajille tyypillisiä piirteitä. Merkittävimpiä näistä piirteistä ovat lajityypilliset motiivit, jotka ilmenevät esimerkiksi henkilö-, tilanne- ja esinemotiiveina. Lajin pioneerilta Edgar Allan Poelta peräisin olevia motiiveja, kuten lukitun huoneen arvoitus, esille kätketyn esineen -motiivi sekä epätodennäköisimmän epäillyn syyllisyys, löytyy joissain muodoissa Waltarin molemmissa arvoitusdekkareissa.

Kuka murhasi rouva Skrofin? epäonnistuu kuitenkin jossain määrin mielestäni lukijalle suunnattuna pelinä. Waltari pudottelee lukijalle raskauttavia vihjeitä kertomuksen viime hetkillä, kun jo melkein kaikki epäillyt on vapautettu epäilyistä, eikä varsinaista pääteltävää enää ole. Vaikuttaa siltä, kuin kirjoittaja itse haluaisi ehtiä selvittämään arvoituksen ennen lukijaa panttaamalla ensiksi merkityksellisiä johtolankoja kalkkiviivoille asti ja paljastaessaan samaan hengenvetoon, ketkä eivät ainakaan ole murhaajia. Toisaalta lukijalla todellakin on hyvät mahdollisuudet selvittää oikea syyllinen ennen kuin se varsinaisesti paljastetaan viimeisessä luvussa, sillä niin monet muut vaihtoehdot eliminoituvat ennen loppuratkaisun esittelyä ja lukijalle kohdistettua kehotusta päätellä murhaaja. Lukija siis hyvin todennäköisesti voittaa pelin, jos pelin tavoitteena on ainoastaan selvittää murhaaja ennen kuin se paljastetaan kirjan sivuilla suoraan.

Komisario Palmun erehdys sitä vastoin toimii pelinä paremmin. Erityisen merkittäväksi motiiviksi arvoituksen selvittämisen kannalta siinä nousee esille kätketyn esineen -motiivi, joka paljastaa tarkkaavaiselle ja lajia tuntevalle lukijalle murhaajan. Murhaaja Amalia Rygseck suorittaa myös toisen murhan peitelläkseen ensimmäistä ja päästäkseen eroon kiristäjästään, mikä luo teokseen lisää jännitteitä ja johtolankoja. Myös syyt murhalle ovat uskottavampia ja helpommin hahmoteltavissa kuin Waltarin edeltävässä Palmu-romaanissa. Syiden tunnistaminen parantaa lukijan pelikokemusta ja luo mielekkyyttä.

Molemmissa Waltarin arvoitusdekkareissa murhaajaksi osoittautuu henkilö, jolla on näennäisesti vahvin alibi. Epätodennäköisimmän epäillyn syyllisyys on hyvin perinteinen motiivi arvoitusdekkareissa. Se myös toimii motiivina, jota tarkkailemalla lukija voi suoraan yrittää päätellä murhaajan. Kuitenkaan motiivin tunnistaminen tai sen odottaminen, ei välttämättä johda lopputulokseen, jonka lukija siitä päättelee. Toisin sanoen motiiveilla leikkittely toimii kirjailijan keinona johtaa lukijaa harhaan tai olla johtamatta, eikä esimerkiksi esille kätketyn esineen -motiivin käyttäminen hämäystarkoituksessa ole varsinaisesti kielletty. Lukijan voi olla siitä johtuen vaikea, ellei jopa mahdoton tehdä päätelmiä, jotka olisivat aivan vedenpitäviä.

Oman tulkintani mukaan lukijan ja kirjailijan välille on mahdollista hahmottaa eräänlainen peli, jota etenkin lukija saattaa halutessaan pelata, mutta pelin säännöt eivät ole täysin selvät. Sääntöjen hämäryys johtaa lukijan pelaaman pelin mielekkyuden epävarmuuteen. Mikäli lukija pystyy kompetenssiaan, havainnointi- ja päättelykykyään apuna käyttäen ratkaisemaan hänelle luodun arvoituksen, peli on onnistunut ja mielekäs, ja mielestäni tällöin myös selkeästi peli. Jos kertomus kuitenkin päättyy epäloogiseen lopputulemaan, on se epäonnistunut. Siitä huolimatta lukija on voinut yrittää pelata. Kenties tarkkojen sääntölistausten sijaan tärkein sääntö kirjailijalle olisikin ainoastaan luoda johdonmukainen, loogisesti selvitettävissä oleva arvoitus. Tällöin erilaiset motiivit menettävät

arvoaan pelielementteinä ja etenkin vihjeinä, sillä ne eivät ole absoluuttisen luotettavia vaan vaativat tulkintaa ja lajikonventioiden tunnistamista.

Motiivit ja muut lajityypilliset konventiot toimivat kuitenkin arvoitusdekkarin alalajin rakentajina, joten arvoitus ilman niitä ei olisi arvoitusdekkari ollenkaan. Lisäksi motiivit lisäävät vuorovaikutusta lukijan ja kirjailijan sekä koko teoksen välille, sillä luodessaan lukijan tunnistaman motiivin kirjailija puhuu samaa kieltä vastustajansa kanssa. Kirjailija voi myös harhauttaa lukijaa motiivien käytöllä, kääntämällä ne pääläelleen tekemällä esimerkiksi näkyvästi todennäköisimmästä epäilystä syyllisen tai nostaessaan esille esinemotiivin, joka ei lopulta vihjaakaan mitään. Kirjailijan peliin harhautukset on sallittava, mutta niiden rinnalle olisi tuotava myös luotettavia johtolankoja, joihin lukija voisi tarttua ja selvittää arvoituksen oikeasti. Waltari käyttää dekkareissaan pelielementeistä erityisen hyvin motiiveja, metafiktiivisyyden toimiessa lähinnä satunnaisten ohjeviivojen antamisen tapana ja jonkinlaisena parodiointikeinona. Waltarin teosten juonikaavat ovat kahdessa ensimmäisessä dekkarissa melko yhteneväiset, mutta eroavat alalajissa vallitsevista kaavoista etenkin loppujensa perusteella: kummassakaan ei ole loppua, jossa etsivä paljastaisi murhaajan epäiltyjen joukosta kertoen samalla omat päätelmänsä.

Komisario Palmun erehdys -romaani toimii mainiosti pelinä lukijalle, joka tuntee arvoitusdekkarin lajityypillisiä konventioita ja pystyy tekemään päteviä tulkintoja niiden pohjalta. Esille piilotetun esineen -motiivi osoittaa suoraan murhaajaan, näennäisesti alun perin vahvin alibi onkin heikoin ja paljastuu toisen uhrin myötä, Amalia Rygseckin hahmo on murhaajalle sopiva ja niin edelleen. Yleisesti ottaen ei kuitenkaan aina arvoitusdekkaria pelattaessa voida alkuun olla varmoja, miten reilusti kirjailija on loppujen lopuksi pelannut eli vastataanko vihjeisiin loogisilla tai lajityypillisillä ratkaisuilla. Jos kirjailija poikkeaa sekä johdonmukaisuudesta että lajikonventioista, tulee pelistä lähes mahdoton, ainakin jos tavoitteena on ratkaista murha-arvoitus. Pelianalogian toimivuus ja dekkarin pelattavuus ovat tutkimukseni mukaan riippuvaisia ennen kaikkea teoksen sisällöstä, eivät niinkään kirjan kyseenalaisuudesta ylipäätään pelinä.

Lähteet

Kohdeteokset

- Waltari, Mika 2001/1939: *Kuka murhasi rouva Skrofin?* Helsinki: Otava. (=KMRS)
Waltari, Mika 2006/1940: *Komisario Palmun erehdys*. Helsinki: WSOY. (=KPE)
Waltari, Mika 1983/1962: *Tähdet kertovat, komisario Palmu!* Helsinki: WSOY. (=TKKP)

Muu kaunokirjallisuus

- Carr, John Dickson 2013/1935: *The Hollow Man*. Lontoo: Orion Books.
Christie, Agatha 2007/1923: *The Murder on the Links*. Lontoo: HarperCollinsPublishers.
Christie, Agatha 2013/1939: *And Then There Were None*. Lontoo: HarperCollinsPublishers.
Poe, Edgar Allan 2009/1841: *The Murders in the Rue Morgue*. Lontoo: Wordsworth.
Poe, Edgar Allan 2009/1842: *The Mystery of Marie Rogêt*. Lontoo: Wordsworth.
Poe, Edgar Allan 2009/1844: *The Purloined Letter*. Lontoo: Wordsworth.
Queen, Ellery 2015/1929: *The Roman Hat Mystery*. New York: Open Road.

Tutkimuskirjallisuus

- Arvas, Paula 2009: *Rauta ja Ristilukki: Vilho Helasen salapoliisiromaanit*. Helsinki: SKS.
Arvas, Paula; Nestingen, Andrew (toim.) 2011: *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press.
Arvas, Paula; Ruohonen, Voitto 2016: *Alussa oli murha. Johtolankoja rikoskirjallisuuteen*. Helsinki: Gaudeamus.
Auden, W. H. 1948: The Guilty Vicarage. *Harper's Magazine* 5. URL: <https://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> [tarkistettu 29.3.2018]
Björninen, Samuli 2017: *Poetics at the Interface. Patterns of Thought and Protocols of Reading in Pynchon Scholarship*. Tampere: Tampereen yliopisto.
Caillois, Roger 2001/1958: *Man, Play and Games*. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press.

- Calinescu, Matei 1993: *Rereading*. New Haven: Yale University Press.
- Cawelti, John G. 1976: *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chandler, Raymond 1995/1944: *The Simple Art of Murder*. Kokoomateoksessa: *Raymond Chandler: Later Novels & Other Writings*. New York: The Library of America.
- Culler, Jonathan 1997: *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Dove, George N. 1997: *The Reader and the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Drux, Rudolf 2000: *Motiv. Reallexicon der deutschen Literaturwissenschaft II*. Berliini: de Gruyter.
- Envall, Markku 1994: *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit*. Helsinki: WSOY.
- Fowler, Alastair 2002/1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frasca, Gonzalo 2007: *Play the Message. Play, Game and Videogame Rhetoric*. Doctoral Dissertation, ITU of Copenhagen.
- Haavikko, Ritva 2008: *Mika Waltari. Valloittaja*. Helsinki: WSOY.
- Haycraft, Howard 1974/1941: *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. New York: Biblio & Tannen.
- Hollsten, Anna 2012: *Tapaus Kejonen: esimerkki 1960- ja 1970-luvun tunnustuskirjallisuuden ja julkisuuden suhteesta. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain 1. 3–4.*
- Horsley, Lee 2005: *Twentieth-century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Huizinga, Johan 2014/1938: *Homo Ludens: A Study of the Play-element in Culture*. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing.
- Järvelä, Juha 2013: *Waltari ja sukupuolten maailmat*. Helsinki: Avain.
- Kantola, Janna 1999: *The Joyce of Influence: Moments of Joyce in the Poetry of Pentti Saarikoski. Scandinavian Studies. Vol. 71. Nro. 3. 325–340.*
- Knight, Stephen 2004: *Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Knox, Ronald A. 1946/1929: *Detective story decalogue*. Teoksessa: *The Art of Mystery Story. A Collection of Critical Essays*. Toim. Howard Haycraft. New York: Simon & Schuster.
- Kukkola, Timo 1980: *Hornanlinnan perilliset. 70 vuotta suomalaista salapoliisikirjallisuutta*. Helsinki: WSOY.
- Laakkonen, Salla 2006: *Amatöörit tutkimuksen hämärillä poluilla. Henkilöt, miljö ja intuitio 1940-luvun suomenkielisissä salapoliisiromaanisarjoissa*. Suomen kirjallisuuden väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.

- Laakso, Maria 2014: *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- McGonigal, Jane 2011: *Reality is Broken. Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*. Lontoo: Jonathan Cape.
- Mäkelä, Matti 1994: Mätämunia ja surrealistejä. Kaupunkiromantiikka ja urbaani dekadenssi Mika Waltarin Palmu -teoksissa. Teoksessa: *Murhaava miljöö. Tutkielmia dekkarikirjallisuuden ympäristökuvauksista*. Toim. Johanna Matero & H.K. Riikonen. Turku: Turun yliopisto.
- Panek, LeRoy L. 1977: Play and Games: An Approach to Poe's Detective Tales. *Poe Studies*, 10:2, 39–41.
- Pyrhönen, Heta 1994: *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia: Camden House.
- Pyrhönen, Heta 1998: ”*CRIME IS COMMON, LOGIC IS RARE*”: *Narrative And Moral Issues in the Detective Story*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Pyrhönen, Heta 1999: *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pyrhönen, Heta 2004: Five-Finger Exercises: Mika Waltari's Detective Stories. *Orbis Litterarum*. Vol. 59, (2004), 23–38.
- Rajala, Panu 2008: *Unio Mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Ruohonen, Voitto 2005: *Paha meidän kanssamme. Matti Yrjänä Joensuun romaanien yhteiskuntakuvasta*. Helsinki: Otava.
- Ruohonen, Voitto 2008: *Kadun varjoisalla puolella. Rikoskirjallisuuden ja yhteiskuntatutkimuksen dialogeja*. Helsinki: SKS.
- Salen, Katie; Zimmerman, Eric 2004: *Rules of Play. Game Design Fundamentals*. Cambridge: The MIT Press.
- Shaw, Marion & Vanacker, Sabine 1991: *Reflecting on Miss Marple*. Lontoo: Routledge.
- Stenros, Jaakko 2015: *Playfulness, Play and Games: A Constructionist Ludology Approach*. Akateeminen väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Suits, Bernard 1978: *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*. Toronto: University of Toronto Press.
- Suits, Bernard 1985: The Detective Story: A Case Study of Games in Literature. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Litterature Comparee* 12(2), 200–219.
- Symons, Julian 1972/1986: *Murha! Murha! Salapoliisikertomuksesta rikosromaaniiin (Bloody Murder)*. Käänt. Leena Tamminen. Helsinki: WSOY.
- Tieteen termipankki 13.12.2017: *Kirjallisuudentutkimus:motiivi*. (Tarkka osoite: <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:motiivi>.)

Todorov, Tzvetan 1977/1971: *The Poetics of Prose (La Poétique de la prose)*. Käänt. Richard Howard. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Van Dine, S. S. 1946/1928: Twenty rules for writing detective stories. Teoksessa: *The Art of Mystery Story. A Collection of Critical Essays*. Toim. Howard Haycraft. New York: Simon & Schuster.