

Marjo Vallittu

# SYYLLISIÄ, SÄHKÖNAPPULA JA SATEENVARJO

Henkilöhahmot *Komisario Palmun erehdyksen* elokuva-adaptaatiassa

Pro gradu -tutkielma

Tammikuu 2013

Kirjallisuus

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Marjo Vallittu	
Työn nimi – Title Syyllisiä, sähkönappula ja sateenvarjo. Henkilöhahmot <i>Komisario Palmun erehdyksen</i> elokuva-adaptaatioissa.	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Tammikuu 2013	Sivumäärä – Number of pages 118 + liite 17
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Analysoin tässä pro gradu -tutkielmassani, muuttuvatko henkilöhahmot ja mitä niille tapahtuu Mika Waltarin <i>Komisario Palmun erehdyksen</i> (1940) elokuva-adaptaatioissa Matti Kassilan samannimiseksi elokuvaksi (1960). Hypoteesinani on, että ainakin päähenkilöt tulevat muuttumaan tämän prosessin aikana. Tutkielmani rakenne pohjautuu hypoteesiini, että henkilöhahmot paljastavat myös yhden ilmaisumuodon sisällä itsestään erilaisia piirteitä, kun sosiaalinen tilanne muuttuu.</p> <p>Käytän tutkielmassani Brian McFarlanen (2004), Linda Hutcheonin (2006) ja Sarah Cardwellin (2002) adaptaatioteoriaa. Valitsemani teoreetikot edustavat adaptaatiotutkimuksen modernia koulukuntaa, jonka mukaan adaptaatiotutkimus ei ole arvottavaa tutkimusta, vaan siinä tarkkaillaan kahden tasavertaisen itsellisen teoksen välillä olevaa muutosprosessia. McFarlanen mukaan kerronnan elementit voidaan jakaa bartheslaisesti kahteen tyyppiin: jaettaviin ja siirrettäviin elementteihin. Näitä elementtejä tutkimalla nähdään, kuinka kerronta muuttuu ja miksi. Henkilöhahmoteorianani käytän Aleid Fokkeman (1991) kooditeoriaa, jonka mukaan hahmoista voidaan erottaa loogisia, biologisia, psykologisia, sosiaalisia sekä metaforisia ja metonyymisiä koodeja. Näiden koodien avulla pystyn konkretisoimaan henkilöhahmojen muutoksia adaptaatioprosessissa: mikä koodi on missäkin tilanteessa keskeinen, ja miten jonkin koodin ilmeneminen on muuttunut. Käytän myös kerronnan teoriaa henkilöhahmotutkimukseni tukena, erityisesti Henry Baconin tutkimuksia musiikista, miljööstä ja kertojuudesta.</p> <p>Havaitsin tutkielmassani, että henkilöhahmot muuttuvat adaptaatioprosessin aikana – ja erityisesti päähenkilöissä muutos on hyvin selkeä. Ilmaisumuoto ja erilainen merkkijärjestelmä ovat toki vaikuttaneet tähän, mutta kaikki muutokset eivät selity vain adaptaation kautta – osa on esimerkiksi tekijöiden tietoisia valintoja ja osa kulttuuristen muutosten vaikutusta. Myös hypoteesini sosiaalisten tilanteiden muutoksesta hahmojen koodiston käytössä osoittautui paikkansa pitäväksi. Adaptaatioprosessin tutkimus paljasti myös uutta tietoa teorioista: havaitsin aukkoja sekä musiikki-, kertojuus- että henkilöhahmoteoriassa.</p>	
Asiasanat – Keywords kirjallisuus, elokuva, elokuva-adaptaatio, henkilöhahmo, kerronta, Waltari Mika, Kassila Matti	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information	

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuskysymykset ja hypoteesit	3
1.2. Palmu-sarjat ja <i>Komisario Palmun erehdykset</i>	3
1.3. Aiempi tutkimus	7
1.4. Adaptaatio, henkilöhahmo ja kerronta	10
2. TEOREETTIS-METODOLOGISET LÄHTÖKOHDAT	13
2.1. Adaptaatioteoriaa	16
2.2. Henkilöhahmoteoriaa	22
2.3. Kooditeoria ja sen soveltaminen	26
2.4. Kerronta	28
2.4.1. Kertojuus	29
2.4.2. Miljö	33
2.4.3. Musiikki	36
3. ENNEN MURHAA JA MURHAAJAN LIIKKUESSA	41
3.1. Leikkiä kuoleman kanssa	42
3.2. Kappelin kahvilassa – neiti Vanteen totuus?	54
3.3. Perinnönjako ja komisario Palmun erehdys	60
4. POLIISIT SAAPUVAT	67
4.1. Poliisi on poliisille esimies ja syylliselle tuomari	67
4.2. Kuulustelut Brunon talossa	75
4.3. Rykämö-konsernin vieraana	80
4.4. Kämpin kabinetti – neiti Vanteen totuutta jälleen?	83
4.5. Murhaaja palaa aina murhapaikalle	91
4.6. Sateenvarjo, herätyskello ja sikarilaatikko	94
5. PÄÄTÄNTÖ	104
LÄHTEET	112
LIITE	

## 1. JOHDANTO

Mika Waltarin salapoliisiromaani *Komisario Palmun erehdys* ilmestyi vuonna 1940, ja kaksikymmentä vuotta myöhemmin Matti Kassila ohjasi samaan rikostarinaan pohjautuvan elokuvan. Romaanin adaptoiminen elokuvaksi on prosessi, jonka lopputuloksena syntyy uusi teos. Tässä prosessissa tapahtuu vääjäämättä muutoksia, sillä romaani ja elokuva ovat hyvin erilaisia ilmaisumuotoja. Analysoin tässä tutkielmassa, kuinka *Komisario Palmun erehdyksen* henkilöhahmot muuttuvat elokuva-adaptaatioissa. Keskeisin tutkimuskysymykseni siis on, muuttuvatko henkilöhahmot adaptaatioissa. Hypoteesinani on, että ilmaisuvälineen ja -muodon muutos muuttaa henkilöhahmoja, joten on olennaista vastata myös kysymyksiin, miten oletettu muutos ilmenee, ja mikä on saanut tämän muutoksen aikaan. Adaptaatiotutkimuksessa on tärkeää myös analysoida, kuinka adaptaatioprosessi ja kahden eri ilmaisumuodon välineet ja ilmaisutavat ovat vaikuttaneet mahdolliseen muutokseen. Huomioin myös, että romaani on tehty kaksikymmentä vuotta aiemmin kuin elokuva eli kuinka paljon ajallinen konteksti on muuttanut teoksien henkilöhahmoja.

*Komisario Palmun erehdykset* ovat löytäneet yleisönsä, mutta niitä ei ole vielä tutkittu paljon. Tutkimus on keskittynyt kirjallisuudessa, historiassa ja sosiologiassa joko tekijöihin, yksittäisiin teoksiin tai ajanjaksoihin biografistisesta tai queer-tutkimuksellisesta näkökulmasta. *Komisario Palmua* on tutkittu vain osana laajempaa sukupuolisuuden analyysia Tuula Juvosen väitöskirjaan pohjaavassa teoksessa *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia. Homoseksuaalisuuden rakentuminen sotienjälkeisessä Suomessa* (2002). Siinä Juvonen keskittyy Palmu-romaanisarjan ensimmäiseen osaan *Kuka murhasi rouva Skrofin?* (1939) ja Kassilan siitä tekemään elokuva-adaptaatioon *Kaasua, komisario Palmu* (1961). Waltarin teoksissa oleva elokuvallisuus on saanut huomioita esimerkiksi Kari Uusitalon populaarissa teoksessa *Valkokankaan Waltariana* (2010), jossa kuvaillaan sekä Waltarin romaaneista tehtyjä elokuvia että Waltarin omia elokuvakäsikirjoituksia. Siten teoksessa viitataan myös *Komisario Palmun erehdyksiin*, mutta akateemisessa tutkimuksessa ne ovat jääneet vaille huomioita. Kiinnostus elokuva-adaptaatioon on kasvanut viime vuosina suomalaisessakin tutkimuksessa, mutta teoriaa on luotu lähinnä englanninkielisillä alueilla. Lähikuva-lehdessä on viime vuosina käsitelty elokuva-adaptaatiota eri näkökulmista, ja vuonna 2011 lehti omisti kokonaisen numeron adaptaatiolle.

Käytän tutkimuksessani Brian McFarlanen (2004), Linda Hutchenin (2006) ja Sarah Cardwellin (2002) adaptaatioteorioita, koska niissä analysoidaan melko kattavasti elokuva-adaptaation kahtiajakautunutta luonnetta. Teoreetikot korostavat, kuinka osa kerronnan elementeistä on jaettavia ja osa siirrettäviä. Näillä elementtien eroilla selittyy moni elokuva-adaptaatioprosessissa syntynyt kerronnan muutos. Analysoin *Komisario Palmun erehdyksien* henkilöahmoja Aleid Fokkeman kooditeorian (1991) avulla. Fokkema purkaa henkilöahmot osiin: biologiseen, loogiseen, psykologiseen, sosiaaliseen ja metonymiseen sekä metaforiseen koodiin. Käytän näitä koodeja tutkimusmetodinani analysoidessani, kuinka henkilöahmot muuttuvat adaptaatioprosessissa. Henkilöahmoteorian tukena tässä tutkimuksessani on kertojuuden, musiikin ja miljöön teoriaa, sillä nämä kolme elementtiä ovat merkittäviä paitsi henkilöahmon ilmenemisen myös elokuvallisuuden luomisen kannalta. Musiikki on niistä ilmeisimmin elokuvallinen ilmaisukeino, mutta adaptaatioprosessia analysoidessa tulee myös huomioida, kuinka kertojuuden ja miljöön tekstuaalinen kuvaus vaihtuu elokuvalliseksi audiovisuaaliseksi kuvaukseksi, sillä kaikki tämä vaikuttaa henkilöahmojen tulkintaan. Elokuvan kuvatutkimuksen tukena käytän liitteenä olevaa segmentti- ja kuva-analyysiani Kassilan *Komisario Palmun erehdyksestä*. Siitä käy ilmi esimerkiksi kuvakulmilla luodut henkilöahmojen väliset valtasuhteet, joita ei romaanin kuvauksessa voida tuoda ilmi samalla tavoin. Myös tämän tutkimukseni elokuvaviitteet pohjautuvat kyseiseen liitteeseen, sillä viitteissä olevat aikamääreet tarkoittavat liitteessä eriteltyjen segmenttien alkamisaikoja.

Tutkielmani analyysiosuus jakautuu henkilöahmokoodeista muodostamani hypoteesin mukaisesti kahtia. Oletan, että henkilöahmon sosiaalinen koodi ja toiminta muuttuvat ympäristön mukaan. Näin ollen kohtaukset, joissa poliisit ovat läsnä ja murha on jo tapahtunut, luovat erilaisen ympäristön kuin kohtaukset, joissa murhaa ei ole vielä tapahtunut tai murhaaja on vasta liikkeellä. Virallisen poliisi-instituution läsnäolo siis muuttaa hypoteesini mukaan tapaa, jolla henkilöahmojen koodeja ilmennetään. Tämän vuoksi käsittelen kolmannessa luvussa kohtaukset, joissa murhaa ei ole vielä tapahtunut tai murhaaja on liikkeellä, ja neljännessä luvussa kuulustelukohtaukset sekä tilanteet, joissa poliisit ovat keskenään. Toisessa luvussa esittelen käyttämäni teorit, joista henkilöahmoteoria toimii myös tutkimusmetodinani, ja viimeisessä luvussa esittelen tutkielmani tulokset.

### 1.1. Tutkimuskysymykset ja hypoteesit

Keskeisin tutkimuskysymykseni on, muuttuvatko henkilöhahmot *Komisario Palmun erehdyksen* elokuva-adaptaatiossa. Hypoteesinani on, että hahmot muuttuvat adaptaatioprosessin aikana, minkä vuoksi on oleellista selvittää, miten oletettu muutos ilmenee, ja miksi muutos on tapahtunut. On oletettavaa, että adaptaatioprosessi muuttaa henkilöhahmoja, koska tekstuaalinen kirja ja audiovisuaalinen elokuva ovat jo lähtökohtaisesti hyvin erilaisia ilmaisuvälineitä. Huomioin tämän vuoksi myös henkilöhahmoihin vaikuttavia kerronnallisia ja kuvailevia elementtejä, kuten kertojuuden, miljöön ja musiikin.

Kaikki muutos ei välttämättä selity ilmaisumuodon vaihtumisella, vaan tutkielmani tarkoitus on selvittää myös, onko konteksti muuttanut henkilöhahmoja jotenkin. *Komisario Palmun erehdys* -romaani julkaistiin vuonna 1940 ja elokuva vuonna 1960. Teosten välisen kahdenkymmenen vuoden aikana suomalaisessa kulttuurissa tapahtui paljon, joten on huomioitava esimerkiksi sota-aika ja sen päättymisen. Waltari oli jo tunnettu kirjailija tehdessään salapoliisiromaaneitaan sodan aikana, kun Kassilan 1960-luvun epookkielokuvassa merkittävänä tekijänä on myös näyttelijöiden, kuvaajien, valaisijoiden, lavastajien ja puvustajien työpanos. Kumpikin teos on ymmärrettävissä ilman kontekstiaan, mutta ajankuva näkyy molemmissa teoksissa, vaikka ne onkin tehty 1930-luvun epookkiin. Mika Waltarin hahmot eivät kuvaa Suomen tilannetta vuonna 1940, vaan pikemminkin vapaampaa 1930-luvun alkua, kun taas Kassilan elokuvassa pirstaleisuus ja jopa postmoderni maailma tulevat esiin välähdyksinä hahmojen suhtautumisessa toisiinsa ja kuvaustavassa, vaikka epookin illuusio on haluttu säilyttää. Jotkin sivuhenkilöistä perustuvat stereotypioihin, mutta arkirealismista poikkeava tapahtumasarja ja -ympäristö tuovat litteisiinkin hahmoihin enemmän pyöreyttä. Tunnelma ennen rikosta on erilainen kuin poliisien kuulustellessa rikoksesta epäiltyjä. Hypoteesinani on siten myös, että henkilöhahmojen käytös muuttuu sosiaalisten tilanteiden mukaan. Yhdessä henkilöhahmossa tapahtuva muutos voi siis vaikuttaa sosiaaliseen tilanteeseen ja sitä kautta toisiin hahmoihin.

### 1.2. Palmu-sarjat ja *Komisario Palmun erehdykset*

Mika Waltari on tunnettu kirjailija ja hänen teoksiaan on käännetty useille eri kielille. Waltarin teksteihin perustuvia elokuvia on tehty 36 vuosina 1933–1985. Näistä filmeistä on

toteutettu Suomessa 33 ja yhdet Yhdysvalloissa, Ruotsissa ja pohjoismaisena yhteishankkeena. (Uusitalo 2010: 9.) Waltari oli itse kiinnostunut elokuvasta jo nuorena. Panu Rajalan mukaan nopea ja uusi taidemuoto oli helsinkiläispojalle jopa elämysten korvike. Hän olikin elokuvien suhteen kaikkiruokainen. (Rajala 2008: 329.)

Mika Waltari 'joutui filmiin' sen vuoksi, ettei ollut muitakaan käsikirjoitusten tekijöitä. Maisteri Särkkä koetti innoittaa häntä tarttumaan eräisiin aiheisiin ja onnistuikin. - - Mikan käsikirjoitusten luku on melkoinen, mutta tiedustellessamme, mille niistä hän itse antaa eniten arvoa, hän mainitsi 'Kulkurin valssin', 'Helmikuun manifestin' ja 'Vieras mies tuli taloon' ja sanoi muistelevansa niitä mielellään. Myöhemmistä elokuvista 'Gabriel tule takaisin' menettelee. Sittemmin Mikan elokuvakäsikirjoitusten tuotantokausi keskeytyi ja hän tyytyi myymään valmiiden töidensä filmausoikeuden jättäen varsinaisen elokuvakäsikirjoituksen muokkaamisen muiden tehtäväksi. - - »mielestäni [=Waltari] kirjailijan työ päättyy silloin, kun hän luovuttaa käsikirjoituksen. Hän on tehnyt sen osan työstä, josta hän on vastuussa, ja siitä ohjaajan työ alkaa. Kirjailija ei saa pakottaa noudattamaan omaa näkemystään tämän pidemmälle, vaan ohjaajan tulee saada toteuttaa omansa. Vain siten syntyy ehyt, yhtenäinen tulos.» (Kivitie 1952: 10–11.)

Waltaria voidaan pitää erittäin elokuvallisena kirjailijana, ja hänen uransakin on alkanut niin sanotulla elokuvan kultakaudella 1920–30-luvulla. Hän kuului myös Tulenkantajiin, jotka suhtautuivat myötämielisesti tähän uuteen ilmaisumuotoon. Ohjaaja Matti Kassilan mukaan Waltari myös näki asiat hyvin pitkälti elokuvallisesti, sillä monet hänen teoksistaan ovat unenomaisia – ovathan jotkin aiheet suoraan kirjailijan unista. Myös kansainvälisyys on Waltarin teosten elokuvallista lähestymistä helpottava asia, sillä hän oli kirjoittaessaan kiinnostunut yleismaailmallisista teemoista, aiheista, symboleista ja tarinoista. Hän suhtautui myös tilaustyönomaisiin käsikirjoitusprojekteihin myönteisesti, joten ohjaajien oli helppo tehdä ehdotuksia ja pyytää korjauksia teksteihin. Kassila korostaa myös Waltarin tyylin sopivuutta elokuvalliseen ilmaisuun sen vuoksi, että kirjailija pyrki yksinkertaisuuteen ja tarinallisuuteen – ominaisuuksiin, jotka on helppo adaptoida myös elokuvaan. (Kassila 1983.)

Matti Kassila on arvostettu suomalainen ohjaaja, jonka viimeisin palkinto on vuodelta 2011, jolloin hän sai Betoni-Jussin elämäntyöstään – jatkoksi jo aiemmille seitsemälle Jussille, yhdelle Rouenin pohjoismaisten elokuvan Grand Prizelle ja yleisöpalkinnolle sekä ehdokkuuksille Hopeinen karhu ja Kultainen Palmu -palkinnoissa. Betoni-Jussin kiitospuheessaan Kassila muistelikin monia elokuva- ja kirjallisuusalan ammattilaisia, joiden kanssa hän on saanut työskennellä. Yksi nimi nousi esiin useamman kerran: Mika Waltari. Tämä ei ole yllättävää, sillä Kassila on tehnyt useita elokuvia Waltarin tekstien pohjalta, ja kriitikot ja toimittajat äänestivät 14 kertaa televisiossa esitetyn *Komisario Palmun erehdyksen*

vuonna 2012 parhaaksi kotimaiseksi elokuvaksi Yle Uutisten kyselyssä. Kassila päätyikin kysymään Betoni-Jussi-yleisössään olevilta elokuva-alan tekijöiltä, miksei nykyään tehdä kotimaiseen kirjallisuuteen pohjautuvia elokuvia. (NelonenMedia 2011.) Tähän voisi toki vastauksena mainita useammankin viime vuosina adaptoidun kotimaisen klassikkoromaanin, mutta on ennen kaikkea tärkeää huomata, että side kirjallisuuden ja elokuvan välillä on Kassilasta merkittävä. Tätä taustaa vasten on mielenkiintoista tutkia hänen ohjaamaansa Waltarin alkuperäiskäsikirjoitukseen perustuvaa elokuvaa.

Ensimmäinen Palmu-teos, *Kuka murhasi rouva Skrofin?*, voitti vuoden 1938 pohjoismaisessa salapoliisiromaanikilpailun Suomen osakilpailun ja ilmestyi romaanina 1939. Tässä tarinassa kuvataan vanhaa, ilkeää leskeä, jonka yli-ihmiseksi itsensä tunteva boheemi taiteilija surmaa – teoksen Dostojevski-viittaukset kiinnittävät huomion vain hetkeksi, sillä tarina on muuten modernin vauhdikas ja nykyaikainen kilpa-autoilijoiheen ja Paratiisi-seurakuntineen. Toinen Palmu-romaanin valmistui jo vuonna 1940. *Komisario Palmun erehdys* on klassinen suljetun huoneen mysteeri, jossa kuvataan rappeutuneen yhteiskuntaluokan viimeisiä hetkiä kohtalokkaan rikosleikin kautta. Siinä Bruno Rygseck kuolee kylpyammeeseensa, ja Komisario Palmu päättää, että kyseessä on murha. Syyllinen, Brunon täti Amalia Rygseck, jää lopulta kiinni Palmun virittämän ansan avulla. Viimeinen Palmu-romaanin, *Tähdet kertovat, komisario Palmu*, ilmestyi vasta vuonna 1962, ja siinä on siirretty kolmekymmentäluvun maailmasta sotien jälkeiseen aikaan. Edeltäjänsä tavoin siinäkin murhaaja tulee menneisyydestä. Waltari kirjoitti sen omakohtaisiin kokemuksiensa pohjalta, sillä häntä oli uhkaillut eräs helsinkiläinen nainen, jonka Waltari on julistanut jopa tahtovansa surmata. Tapaus päättyi kuitenkin kirjaksi, jossa kiristäjäksi päätynyt tähtiharrastaja kuolee entisen sotilaan käsissä.

Kaksi ensimmäistä Palmu-romaanin, *Kuka murhasi rouva Skrofin?* (1939) ja *Komisario Palmun erehdys* (1940), on alaotsikoitu salapoliisiromaaniksi. Nykymäärittelyllä ne olisivat kuitenkin poliisiromaanin (Koskinen 2009: 9–10), sillä komisario Palmu on virassa toimiva poliisimies eikä yksityisetsivä. Poliisi- ja salapoliisiromaanit eli dekkarit ovat molemmat rikosromaanin alalajeja, ja niissä on paljon yhteisiä piirteitä. Palmu-romaanit eivät ole kuitenkaan kerronnaltaan poliisiromaanin kaltaisia, sillä niissä ei kuvata rikostutkimusta tarkasti, vaan keskitytään humanimpaan lähestymistapaan. Moderni poliisityö alkoi 1800-luvun lopulla, ja silloin rikoskirjallisuuteenkin tuli vahva usko tieteeseen, tietoon ja analyttiseen järkeen. Edgar Allan Poen *The Murders in Rue Morgue* (1841) -teosta pidetään



ensimmäisenä salapoliisikertomuksena, ja sen tyyli määritteli genreä pitkälle 1900-luvulle saakka. (Scaggs 2005: 18–19.) Palmu-romaanit ovat tämän tradition jatkajia, sillä niissä murharyhmä selvittää rikoksia tutkinnallisoin keinoin, mutta lopullinen ratkaisija on kuitenkin yksilö, komisario Palmu

Palmu-elokuvista ensimmäisenä tehtiin *Komisario Palmun erehdys* vuonna 1960. Kassila ei aluksi mieltynyt tekstiin, jossa oli paljon pysähtyneitä kuulustelukohtauksia, ja murhaajaa piiloteltiin aivan loppuun saakka, mutta elokuva kuitenkin valmistui, kun hän sai Suomen Filmiteollisuuden johdolta luvan käyttää parhaita mahdollisia näyttelijöitä, lavasteita ja puvustusta. Kassila muokkasi tekstistä komedian, koska Waltarin romaanissa oli paljon huumoria, mutta elokuva pysyy silti salapoliisikertomuksen asettamissa genererajoissa. Komediaallisuutta korostetaan elokuvassa kolmen pääroolin kautta asettamalla komisario Palmun ja tämän apulaiset epäsuhtaiseen dialogiin. (Kassila 1996.) Tyyllillään Kassila kunnioittaa kotimaisia elokuvaperinteitä, mutta kuvaa asioita suoremmin, realistisemmin ilman liioiteltuja dramaattisia tunteita kuin monet edeltäjänsä – 1960-luvulla tätä tyyliä käyttivät monet muutkin ohjaajat, mutta Kassila teki *Komisario Palmun erehdyksestä* ajalle poikkeuksellisesti epookkielokuvan. 1960-luku näkyy selkeimmin *Tähdet kertovat, komisario Palmussa*, jossa lättähatut ja moderni musiikki kohtaavat ajoittain nopeatempoisinkin kuvauksen (Mattila 2002: 466).

Seuraava Palmu-elokuva ilmestyi Fennadan tuottamana jo vuonna 1961. Romaani *Kuka murhasi rouva Skrofin* adaptoitui *Kaasua, komisario Palmu* -elokuvaksi. Sen ensi-illassa tyhjän paperin kammaa poteva Mika Waltari lupautui pohtimaan Mauno Mäkelän ehdotusta kolmannesta Palmu-käsikirjoituksesta. Kolmen viikon kuluttua *Tähdet kertovat, komisario Palmu* olikin valmis – noin 300-sivuisena romaanina, josta adaptoitu elokuva valmistui 1962. Neljäs ja viimeinen Palmu-elokuva, *Vodkaa, komisario Palmu*, valmistui vuonna 1969, mutta se ei liity Waltarin teksteihin. Palmu-televisiosarjan tekemistä on myös harkittu, mutta aihio kuitenkin hylättiin kaksi ja puoli vuotta kestäneen näyttelijäntyön lakon vuoksi. Samoin unohdettiin luonnokseksi asti Waltarin kanssa tehty elokuvakäsikirjoitus *Lepää rauhassa, komisario Palmu*, jota Matti Kassila suunnitteli Matti Raninin ohjattavaksi. (Kassila 1983: 1996; Ranin 2004: 302.)

Suomessa on harvinaista tehdä yhdeksän vuoden aikana neljän elokuvan sarja, joissa kaikissa selvitetään rikosta, ja joissa on samat näyttelijät, samat päähenkilöt ja sama ohjaaja.

Elokuvien tarinallisuus on vahva, jopa niin vahva, että rikoselokuvan genre jää henkilöhahmojen varjoon. Kertomuksissa ei ole vahvaa yhteiskunnallista taustaa, jota yleensä kyseisessä tyyllilajissa vaaditaan, sillä niin Palmu-kirjoissa kuin -elokuviissakin yksilö tekee poikkeavan siirron, joka vaikuttaa vain hetken pieneen ihmisjoukkoon. Koomisuuden nostaminen jännityksen edelle oli puolestaan ohjaaja Matti Kassilan valinta. Väkivaltaa ei kuvata, ja raskaista aiheistakin Kassila pääsee yli pienillä kuvakulmamuuutoksilla ja kamera-ajoilla. Murha koetaan teoksissa tuomittavaksi, mutta dekkareiden tapaan rikollinen vain paljastetaan eikä tätä viedä edesvastuuseen. Poliisilaitoksestakin on tehty virallisesti hierarkkinen, mutta se on janusmaisesti kahtiajakautunut auktoriteettimaiseen, kaikkitietävään stereotyyppistä stabiilia sädekehää kannattelevaan poliisiin ja koomiseen vääristymään, jossa poliisi on osa jäykkää virkakoneistoa, mutta silti inhimillisen erehtyväinen. Waltari kirjoitti teokseensa jopa stereotyyppiset poliisit Virran (Matti Ranin) ja Kokin (Leo Jokela), joista kuvaannollisesti ensimmäinen osaa kirjoittaa ja toinen lukea. (Mattila 2002: 464, 467–468.) Waltari myös lähes huvitteli romaanissaan Helsinki-tietämyksellään, ja Kassila on tälle tyyllille uskollinen elokuvaohjauksissaan (Mattila 2002: 468).

### 1.3. Aiempi tutkimus

Mika Waltarin teoksia ja elämää on tutkittu, mutta Palmu-romaneja on käsitelty akateemisessa tutkimuksessa ja populaaritietokirjallisuudessa melko vähän. Tuula Juvonen on keskittynyt sukupuolisuuteen väitöskirjassaan *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia. Homoseksuaalisuuden rakentuminen sotienjälkeisessä Suomessa* (2002), jossa hän käsittelee ensimmäistä Palmu-romania.

Waltarin yksittäisistä teoksista eniten akateemista huomiota on saanut historiaromaani *Sinuhe egyptiläinen*. Siitä on tehty Jyväskylän yliopistossakin kaksi kirjallisuuden pro gradu -tutkielmaa, mutta eri näkökulmista: Päivi Kuhmosen *Yksinäisyyden teema Mika Waltarin romaanissa Sinuhe egyptiläinen* -tutkielma käsittelee nimensä mukaisesti yksinäisyyden ilmentymiä (1989), ja Leena Aallon tutkielma *Mika Waltarin Egypti: historiallisen miljöön funktioita Mika Waltarin romaanissa Sinuhe egyptiläinen* (1990) keskittyy miljöötutkimukseen. Waltarin teoksia onkin analysoitu useissa pro gradu -tutkielmissa kirjallisuustieteen, historian ja sosiologian näkökulmista. Tutkimusaiheina ovat tällöin olleet Waltarin teosten symboliikka, kieli, henkilönimet ja sukupuoliuus. Waltarin historiateokset ja Helsinki-trilogia ovat saaneet huomiota myös väitöskirjoissa. Taru Tapioharju on tehnyt

väitöskirjan *Tyttö kaupungissa. Uuden naisen diskurssi Mika Waltarin 1920- ja 1930-luvun Helsinki-romaaneissa* (2010). Tapioharju tarkastelee siinä uuden naisen tyyppiä Waltarin varhaistuotannossa. Pelkästään Palmu-sarjaan keskittyvää akateemista tutkimusta ei sen sijaan ole tehty.

Populaaritietokirjallisuudessa Waltari on suosittu aihe niin henkilönä kuin kirjailijana. Hänen elämästään on tehty useita pienoiselämäkertoja keskittyen joko yksittäiseen elämänvaiheeseen tai esimerkiksi taiteilijatuottaviin. Viimeisin Waltari-elämäkerta on Panu Rajalan *Unio mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset* (2008), mutta tunnetuimpia Waltari-tutkija on Ritva Haavikko, jonka kanssa Waltari kirjoitti omaelämäkerran *Kirjailijan muistelmia* (1980). Haavikon toimittamassa *Mika Waltari – mielikuvituksen jättiläinen* -teoksessa myös Matti Kassila kirjoittaa Waltarin yhteyksistä elokuvaan sivuten samalla Palmu-sarjojen valmistumista (Kassila 1982: 126–128). Waltarin tuotannosta on myös useita tietokirjoja, mutta Palmu-sarja saa niissä vain lyhyitä mainintoja. Markku Envall on muun muassa pyrkinyt havainnoimaan Palmu-romaanien yhteyksiä F. M. Dostojevskin ja Edgar Allan Poen tuotantoon teoksessa *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit* (1994). Envall kuitenkin sortuu vertailemaan sarjan romaaneja keskenään arvottamalla niitä paremmuusjärjestykseen originaalisuusperusteilla (Envall 1994: 154) vastauksena Timo Kukkolan *Hornanlinnan perilliset* -teoksessa tekemälle arviolle sarjan osien ansioista (Kukkola 1980: 84). Komisario Palmun hahmo on asetettu rikoskirjallisuusgenreen vertaamalla häntä toisiin rikoksen ratkoihin. Timo Kukkola vertaa häntä *Sherlock Holmes & Co* -teoksessa Marton Taigan komisario William J. Kairalaan (Kukkola 1985: 218) ja Eila Pennanen Simononin komisario Maigretiin (Pennanen 1970: 319).

Mika Waltarin teosten elokuvallisuudesta on kirjoitettu myös jonkin verran. Tunnetuin Waltarin elokuvallisuuden tutkija on elokuvaneuvos Kari Uusitalo, joka julkaisi aiheesta teoksen *Valkokankaan Waltariana* (2010). Teoksessa kuvataan laajasti koko Waltarin elokuvapuoli niin adaptaatioiden kuin varsinaisten elokuvakäsikirjoitusten osalta. Waltarin käsikirjoituksista eniten huomiota populaarissa elokuvatietokirjallisuudessa on kuitenkin saanut suosittu sota-ajan elokuva *Kulkurin valssi*, josta on tehty jopa kuvateos (Waltari & Haapio 1978). Palmu-elokuvasarja saa useita mainintoja suomalaista elokuvaa ja Waltarin tuotantoa käsittelevissä yleisissä teoksissa, esimerkiksi Sakari Toiviaisen *Waltari ja taiteilijaystävät* -teoksessa (2008) ja Risto Lindstedtin ja Reijo Vahtokarin teoksessa *Mika Waltari. Muukalainen maailmassa* (2007). Pietari Kääpä puolestaan mainitsee keskeisimpiä

Palmu-elokuvien miljöitä *World Film Locations: Helsinki* -teoksessa (Kääpä 2012a; Kääpä 2012b; Kääpä 2012c; Kääpä 2012d). Varsinaista *Komisario Palmun erehdyksen* elokuva-adaptaatiotutkimusta ei kuitenkaan ole ennen tehty.

Matti Kassilan elokuvia ei ole vielä tutkittu kattavasti akateemisesti. Hän on itse kuitenkin kertonut töistään, myös Palmu-sarjasta, omaelämäkerrallisissa teoksissaan, dokumenteissaan ja haastatteluissa, esimerkiksi *Kassilan tv-dokumentti Komisario Palmuista* -dokumentissaan (1996) ja *Käsikirjoitus ja ohjaus: Matti Kassila* -teoksessaan (2004).

Suomessa on tehty jonkin verran elokuva-adaptaatiotutkimusta. Esimerkiksi Jyväskylän yliopistossa on tutkittu ulkomaista nykyfiktiota ja adaptaatioteorioiden lajittelua: Sara Rauma keskittyy yksittäiseen teokseen pro gradu -tutkielmassaan *Reinventing the story: inventions in the film adaptation The green mile by Frank Darabont* (2006), ja Sanna-Mari Tikka pohtii adaptaatioteorioiden yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia pro gradu -tutkielmassaan *50 vuotta adaptaatiotutkimusta: 'adaptaation' määritelmää etsimässä* (2007). Lähikuva-lehdessä on julkaistu viime vuosina artikkeleita adaptaatiosta. Antonin Artaud kirjoittaa artikkelissaan ”Elokuva ja todellisuus”, että visuaalinen hybriditaide pyrkii muuttamaan elokuvalliseen muotoon jotakin, mikä sopii näyttämölle tai kirjan sivuille (Artaud 2010: 112). Outi Hakola sen sijaan analysoi vampyyrisarjojen olevan osa vampyyriperinnettä, jota on rakennettu kirjallisuuden pohjalta (Hakola 2011). Sanna Karkulehto tutkii Heikki Turusen romaanista adaptoidun *Simpauttaja*-televisiosarjan maskuliinisuutta. Hän analysoi artikkelissaan klassisen myyttisen sankarin matkan rakennetta ja kaikkivoipaa, pelastavaa maskuliinia. (Karkulehto 2008.) Lähikuvan numero 3 vuonna 2011 on omistettu kokonaan adaptaatiolle. Siinä on pääkirjoituksen lisäksi kaksi elokuva-adaptaatiotutkimuksellista artikkelia: Jukka Sihvonen analysoi artikkelissaan ”David Cronenbergin ekspressionistinen biologia”, kuinka adaptaatioteorian kenttä on muuttunut viime vuosien aikana. Hän toteaa, että ala on aktivoitunut, sillä adaptaatiota käsittelevä englanninkielinen kirjallisuus on lisääntynyt huomattavasti 2000-luvulla. Tästä huolimatta yhtenäistä teoriakehystä ei ole pystytty luomaan. (Sihvonen 2011: 7.) Kaisa Kurikka sen sijaan tutkii Henry Farrellin *What ever happened to Baby Jane?* -romaanin, Robert Aldrichin samannimisen elokuvan ja Sofi Oksasen *Baby Jane* -romaanin yhteyksiä. Kurikka venyttää näin elokuva-adaptaatiotutkimuksen rajoja kohti intertekstuaalisuutta, sillä Oksasen romaani ei perustu kumpaankaan edellä mainituista teoksista, vaan pelkästään viittaa niihin. (Kurikka 2011.)

#### 1.4. Adaptaatio, henkilöhahmo ja kerronta

Romaani ja elokuva ovat hyvin erilaisia ilmaisumuotoja, sillä tekstuaalinen ja audiovisuaalinen teos käyttävät eri kerronnan keinoja, jolloin niiden kesto ja rytmi vaihtelevat. Elokuva-adaptaatio onkin monipuolisuutensa vuoksi vaikeasti määriteltävä termi ja sille on monia synonyymeja.

Käytän tässä tutkielmassani elokuva-adaptaatiotermiä filmatisoinnin, dramatisoinnin tai sovituksen sijaan osittain juuri adaptaation määrittelyn vaikeuden vuoksi. Adaptaatiosta käytetään media-alalla myös liiketalouden termiä *franchising*, kun aiheeseen viitataan tuotannollisesta tai taloudellisesta näkökulmasta, mitkä eivät ole olennaisia tutkimukseni kaltaisen elokuva-adaptaatioanalyysin kannalta. Elokuva-adaptaatio tarkoittaa paitsi valmista teosta myös prosessia (Hutcheon 2006: 15). Valmis elokuva on itsenäinen teos, enkä tahdo asettaa sitä alisteiseksi romaanille kutsumalla sitä sovituksi. Sovitus sisältää sanana odotuksen siitä, että on jokin ensisijainen, joka vain sovitetään uuteen ilmaisumuotoon. Filmatisoinnissa ja dramatisoinnissa on samankaltainen sävy: jotakin siirretään filmille tai jokin elävöitetään dramatisoimalla. Adaptaatioissa huomioidaan prosessin moninainen luonne ja mahdollisuus luoda kokonaan uusi teos, jossa vaikutteita otetaan muualtakin kuin lähde-teksestä ja elokuvallisuudesta. Suomalaisessa tutkimuksessa käytetään kuitenkin vielä paljon termiä filmatisointi, mutta merkittävimpiä ja yksinkertaisimpia syitä käyttää sen sijasta adaptaatiotermiä on teknologian muutos ja halu välttää välinekeskeisyyttä. Nykyään elokuva kuvataan useimmiten ilman filmiä pikseleiksi ja jälkikäsitellään sähköisessä muodossa. Elokuvan tarkoituksena ei useimmiten ole kiinnittää vastaanottajan huomiota itse välineeseen, vaan teokseen, tarinaan ja juoneen. Huomioin tämän myös terminologian tasolla, vaikka elokuva-adaptaatiotutkimuksessa teoksen välineen aiheuttamien muutosten tarkasteleminen on muuten tärkeää. *Komisario Palmun erehdys* on kuvattu filmille, mutta käytän termiä elokuva-adaptaatio, jottei tutkimusterminologiaa olisi sidottu pelkästään filmikuvaukseen.

Linda Hutcheon käyttää myös adaptaatiotermiä ja vertaa adaptaatioprosessia kääntämiseen. Sananmukaista käännoästä ei tehdä, sillä siinä jäisi huomioimatta eri kielten taustalla oleva kulttuuri. Kääntäjä ei seuraa vain kirjailijan sanoja, vaan pyrkii tavoittamaan ajatuksen. Sananmukaista adaptaatiota ei voida tehdä samasta syystä. (Hutcheon 2006: 16–17.) Adaptaatiotutkimusta tehtiin pitkään 1900-luvulla lähdeorientoituneista lähtökohdista, jolloin jätettiin huomiotta, että siirryttäessä välineestä toiseen, tai pysyttäessä jopa saman

ilmaisuvälineen piirissä, teos muuttuu (Hermans 1985: 9). Tarinan muokkaaminen toiseen ilmaisuvälineeseen vaatii myös kulttuurien ja aikojen välistä viestintää (Bassnett 2002: 9). Walter Benjamin on päätenyt lopputulokseen, että adaptaatio ei ole epätekstuaalisten merkitysten muuttamista niin, että ne voidaan kopioida, kertoa toisin sanoin tai jäljentää. Adaptaatio on tapa saada näkemään teksti toisin. (Benjamin 1992: 77.) Adaptaation uusi määrittely kiteytyykin siihen, kuinka tarina muokkautuu merkkijärjestelmästä toiseen – muutos on tällöin välttämätöntä. Esimerkiksi tehtäessä elokuvaa historiallisesta tapahtumasta tai ihmisten elämästä ei pystytä kuvaamaan autenttisesti tapahtumia, vaan ne välittyvät aina jonkin kautta. Vaikka tapahtumassa mukana ollut henkilö kertoisi tai jopa näyttelisi tapahtuman kulkua kameralle, sanoma muuttuu. Tällöin puhutaan toisen tason adaptaatiosta, jossa tapahtuman kuvailija ymmärtää, että hän voi nähdä tapahtuman uudelleen vain kameran linssin läpi. Elokuva on tällöin hänelle tekstin kaltaista adaptoitavaa materiaalia, ja tapahtumat elävät paitsi hänen muistoissaan myös uudessa ilmaisuvälineessä. Tällaisessa ontologisessa muutoksessa ei voi siten puhua historiallisesta tarkkuudesta. Hutcheon huomioi myös, että elokuvan tekijä on ensisijaisesti tulkitsija, joka suodattaa tekstin, ja vasta sen jälkeen luo uuden teoksen. (Hutcheon 2006: 16–18.)

Jos katsoja on nähnyt alkuteoksen, adaptaatio on hänelle intertekstuaalisuutta. (Hutcheon 2006: 21.) Se on jatkuva dialoginen prosessi teosten välillä (Stam 2000: 64). Adaptaatio on täynnä sitaatteja, jotka voivat olla näkyvissä tai näkymättömiä. Adaptaatioon voi liittyä myös useampi teksti ja teos. Vastaanottaja voi kirjoittaa teoksen päälle intertekstuaalisuuden kautta, sillä teosten välinen yhteyden tunnistaminen on osa vastaanottajan muodollista tai hermeneuttista identiteettiä. Tämä hallinnoi taustamelua (Hinds 1998: 19) eli kaikkia intertekstuaalisia paralleleja, joihin vastaanottajat voisivat teoksen yhdistää. Teosta yleensä näytetään ja kerrotaan, mutta vastaanottaja voidaan saada myös osallistumaan siihen. Kun näitä kolmea vastaanoton näkökulmaa tarkkaillaan, huomioidaan ilmiöitä, joita pelkän välineen tutkimisella ei havaitse. Välinekeskeisyydestä ja adaptaation muodollisista määritelmistä siirrytään huomioimaan koko adaptaation prosessi, sillä vastaanottajankaan tulkinnat eivät synny tyhjiössä, vaan hänen omassa kontekstissaan. (Hutcheon 2006: 21–28.) Termi adaptaatio soveltuu analyysiini siis paremmin kuin filmatisaatio, dramatisointi tai sovellus, sillä termi kattaa kaiken merkkijärjestelmän muutoksesta valmiiseen elokuvaan ja sen vastaanottoon. Adaptaatio on myös kaikkien käyttämäni teoreetikoiden termivalinta.

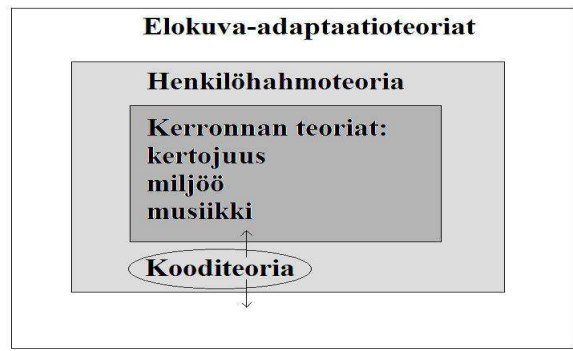
Hutcheonin teorian lisäksi käytän Brian McFarlanen (2004) ja Sarah Cardwellin (2002) adaptaatioteoriaa selvittäessäni syitä henkilöhahmojen mahdolliseen muutokseen. McFarlane erottaa kerronnasta siirrettävät ja jaettavat elementit, joista jälkimmäisiä joudutaan useimmiten varsinaisesti adaptoimaan merkkijärjestelmän muutoksen vuoksi. Henkilöhahmot luokitellaan usein helposti siirtyviksi, mutta pyrin osoittamaan, että niidenkin pohjimmainen luonne voi muuttua adaptaatioprosessissa.

Henkilöhahmoteorianä käytän Aleid Fokkeman kooditeoriaa (1991), jonka mukaan jokaisesta hahmosta on eroteltavissa biologinen, looginen, psykologinen, sosiaalinen ja metonyyminen sekä metaforinen koodi. Nämä koodit ovat keskeinen osa analyysiani, sillä ne ovat tutkimusmetodini, jonka avulla havainnollistan, kuinka hahmot mahdollisesti muuttuvat adaptaatioprosessissa. Henkilöhahmojen ilmenemiseen vaikuttavat myös kerronnan eri keinot, joten huomioin analyysissäni myös kertojuuden, musiikin ja miljöön. Nämä elementit vaikuttavat henkilöahmon lisäksi myös elokuvallisuuden luomiseen, joten ne ovat olennainen osa elokuva-adaptaatiotutkimusta.

## 2. TEOREETTIS-METODOLOGISET LÄHTÖKOHDAT

Käytän työssäni teoriaa kolmitasoisesti. Kaikkein laajimpana teoriapohjana työlleni toimii elokuva- ja erityisesti elokuva-adaptaatioteoria, jonka kehyksessä tutkin hahmojen muutosta henkilöahmoteorian avulla. Tämän kaiken ytimessä käytän kerronnan eri teorioita kertojuudesta, miljööstä ja musiikista tutkiessani henkilöahmojen muutosta adaptaatiossa. (Ks. kuvio 1.)

Tutkimukseni kannalta keskeisin teoriaosio on kuitenkin henkilöahmoteorioiden osuus, sillä niiden avulla käsitteellistän muutoksen, joka adaptaatioprosessissa syntyy. Tämän vuoksi käytänkin analyysissäni paljon Aleid Fokkeman koodistokäsitteitä. Elokuva-adaptaatioteoriat selittävät muutoksia, ja kerronnan teoriat puolestaan selittävät musiikin, miljöön ja kertojuuden vaikutusta hahmotulkinnassa nähtäviin muutoksiin ja henkilöahmokokodien vaihtelevaan voimakkuuteen.



Kuvio 1

Adaptaatiota on vaikea määrittellä, sillä itse lopputulos voidaan nimetä, mutta prosessia on vaikea luonnehtia (Hutcheon 2006: 15). Adaptaatio saatetaan mieltää käännökseksi, jolloin normatiivisuus ja lähdesuuntautuneisuus ovat voineet värittää kahden erillisen teoksen suhdetta (Hermans 1985: 9) tai prosessi tuntuu vaativan jonkinlaista uudistusta (Stam 2000: 62). Uudemmat käännösteorian kannattajat ovatkin korjailleet näitä vääristymiä puhumalla tekstien ja kielten vuorovaikutuksesta eli kulttuurien ja aikojen välisestä viestinnästä (Bassnett 2002: 9). Toisaalta teoretikot korostavat myös kiertoilmauksia, omin sanoin sanomista. Käytännössä tämä tarkoittaa vapaata tulkintaa ja tarinan etenemisen vahvistamista, jolloin jopa kirjoittajan metaforinen tyyli voidaan adaptoida valkokankaalle. On siis muistettava, että adaptaation tekijät ovat aluksi tulkitsijoita ja sitten luojia. On siis keskeisempää analysoida



luovuuden käyttöä kuin uskollisuutta alkuteokselle. Tekstit voidaan mieltää sitaattien mosaiikiksi – samoin kuin elokuva-adaptaatioiden voidaan ajatella viittaavan useampiin teoksiin ja kontekstiinsa. (Hutcheon 2006: 17–18, 20–21.)

Romaania ja sen elokuva-adaptaatiota verrataan usein toisiinsa – elokuvan tai televisiosarjan haitaksi, vaikka useat arvostetuimmista länsimaisista elokuvista ovat adaptaatioita. Jokainen adaptaatio on kuitenkin yleensä vain elokuvantekijän näkemys teoksesta, ja useimmiten hänen tarkoituksensa onkin luoda uusi, erillinen teos. Useinhan elokuva-adaptaatiota seuraavat myös henkilöt, jotka eivät ole lukeneet kirjaa, *Komisario Palmun erehdyksen* tapauksessa romaania. Toisaalta tarinan kerronnassa eri välineillä joudutaan myös huomioimaan eri asioita, sillä romaaneissa, novelleissa ja jopa historiallisissa selonteoissa kuvaillaan, selitetään, tiivistetään ja laajennetaan, jolloin kertojalla on näkökulmineen mahdollisuus hyppiä ajassa ja paikassa ja käydä henkilöhahmojen mielissä. Sen sijaan näytettäessä tarinaa esimerkiksi elokuvissa tai näyttämöllä on huomioitava suoran auditiivisen ja yleensä myös visuaalisen reaaliaikaisen esityksen vaatimukset. Hutcheonin mielestä lineaaristen realististen romaanien elementit olisivat helpommin adaptoitavia kuin kokeellisten. (Hutcheon 2006: XIII, 13, 15.) Nähdäkseni vapaampi ja kokeellisempi muoto on elokuvallisia elementtejä haastava, mutta samalla myös enemmän mahdollisuuksia antava muoto. En siis lähde arvottamaan tekstien elokuva-adaptaatioita kuin Mark Axelrod, jonka mielestä radikaalit tekstit lievennetään elokuvallisiksi yhdenmukaistuksiksi (Axelrod 1996: 204).

Elokuva- ja adaptaatioteoriat liittyvät vahvasti toisiinsa, sillä ne kertovat, minkälaiseksi elokuva mielletään. Veijo Hietala on jakanut elokuvateoriat kahteen ryhmään: klassisiin ja uusiin elokuvateorioihin. Näiden kahden ryhmän keskeisin ero on, että aiemmin elokuvateoriat luotiin erillisille kahden tunnin filmeille, ja nykyään joudutaan käsittelemään monimuotoisia ja monen median kautta välittyvän audiovisuaalisen tarjonnan kulttuurituotteita. Tämän muutoksen seurauksena teoriakin on muuttunut jopa ihmisen ja maailman välisen suhteen pohdinnaksi. Klassisen ja uuden teorian rajana pidetään 1960-luvun alkupuolta, semioottisen ajattelun syntyä, jolloin alettiin pitää taidemuotoa lähinnä merkkiluontoisena. Tällöin mielenkiinto suunnattiin monipuolisemmin populaariinkin elokuvaan, ja samalla myös perinteisimmät alan edustajat saivat osakseen enemmän huomiota kuin ennen. Analyttinen tarkastelu myös laajeni elokuvan ulkopuolelle, toisillekin audiovisuaalisille foorumeille, tosin televisiotutkimus yleistyi vasta 1980-luvulla. Hietala jakaa klassiset teoriat formaaleihin teorioihin, joihin kuuluvat hahmoteoreetikot, kuten Hugo

Münsterberg ja Rudolf Arnheim, sekä Neuvostoliiton montaasiteoreetikoihin, Leo Kuleshoviin, V. I. Pudonkiin ja Sergei Eisensteiniin. Sergei Eisensteinin oma elokuvatuotanto on hyvä esimerkki tällaisista klassisista montaasielokuvista, esimerkiksi hänen teoksensa *Lakko* (1925). Balázsin kannattajien kautta Hietala etenee realistisen teoriaperinteeseen, johon kuuluvat muun muassa André Bazin sekä Cahiers-koulukunta ja auteur-teoriat. Tämän suuntauksen teoreetikot ovat kiinnostuneita esimerkiksi ranskalaisen elokuvan uudesta aallosta – ohjaajista kuten François Truffaut ja Jean-Luc Godard. Uuden elokuvateorian alkuun sisältyvät jo edellä mainitut merkitysten ja kielen korostajat eli semantikot, Chistian Metzin koulukunta, Pasolini ja Econ semantiikan tulkinta. Jälkistrukturalismi taas kiinnitti huomion muotoon tutkien lacanilaisuutta, ideologiateorioita, voyerismia, fetissejä, fetisointia, psykoanalyysia, feminismiä ja kontekstuaalisuutta elokuvissa. Tutkimuskohteina ovat usein eurooppalaiset taide-elokuvat, esimerkiksi Jean Cocteaun tuotanto, minkä monisyisiä merkityksiä puretaan eri näkökulmien avulla. Muita uusia teorioita ovat myös genre- ja tähtiteoria sekä neoformalismi. (Hietala 1994.)

James Monaco on myös jakanut elokuvateoriat käytännönläheisesti preskriptiivisiin eli ohjeistaviin ja deskriptiivisiin eli kuvaileviin teorioihin (Monaco 1981b: 310). Nämä muistuttavat Hietalan klassisen ja uuden teorian rajoja siten, että ohjailevat teoriat keskittyvät pohtimaan, millaisia elokuvia pitäisi olla, kun kuvailevat teoriat haluavat analysoida olemassa olevia teoksia mahdollisimman neutraalisti – tällöin teorioiden välillä asetellaan vastakkain ihanne ja käytäntö. Hietalan klassiset teoriat vastaavat siis hyvin pitkälti Monacon ohjailevia teorioita, mutta uudet elokuvateoriat sen sijaan sisältävät elementtejä sekä preskriptiivisistä että deskriptiivisistä teorioista siten, että nykyisessä tutkimuksessa ei niinkään arvoteta elokuvia taiteellisuuden mittapuulla vaan ideologisista lähtökohdista. Kuvailevuus on suosittua erityisesti populaarikulttuurintutkimuksessa, jossa tuotteen taiteellinen arvo ei enää kiinnosta niin paljon kuin esimerkiksi kysymys siitä, mitä teoksen suosio kertoo ajastaan. Uuden elokuvateorian alateorioita voidaankin kuvata generatiivisiksi, tekstuaalisiksi tai reseptioon keskittyviksi. Näistä ensimmäiset kuvaavat tekijän, kontekstin ja teoksen suhdetta, toinen keskittyy itse teokseen, erityisesti tekstin tapaan muodostaa merkityksiä jopa propagoiden, ja viimeinen kaikkein uusimpien teorioiden mukaan leimallisesti vastaanoton tutkimiseen. (Hietala 1994: 10–12.) Yhdistän erityisesti uusien elokuvateorioiden näkökulmia, kun keskityn diskurssianalyttisen laajan tekstikäsitteilyn pohjalta kahden kaunokirjallisen *Komisario Palmun erehdyksen* analysointiin.

Nämä kaksi eri muotoa, romaani ja elokuva, osoittavat hyvin, kuinka näytetty ja kerrottu tarina eroavat toisistaan erilaisten ilmaisuvälineidensä vuoksi. Kertominen on tietenkin ominaista lineaariselle tekstille samoin kuin näyttäminen audiovisuaaliselle elokuvalla, mutta myös vuorovaikutus yleisön kanssa tulee huomioida, koska siinä ei käytetä pelkästään auditiivista ja visuaalista vastaanottoa, vaan myös fyysistä ja kinesteettistä vastaanottoa. Linda Hutcheonin esittelemä vastaanoton moodi onkin hänen mielestään ainoa interaktiiviseksi luokiteltava tapa käsitellä teosta. Lukeminen ja elokuvan katsominen aktivoivat toki mielikuvitusta ja emootioita, mutta vuorovaikutuksellisuus on erilaista aktiivisuutta – parhaiten se tulee esiin videopelien kautta. (Hutcheon 2006: 22–23.) Itse olen kuitenkin taipuvainen painottamaan hieman enemmän kontekstin aktiivisuutta, sillä teatterin ja elokuvan kyseessä ollessa yleisö voidaan aktivoida osallistumaan tilanteeseen paitsi mielikuvituksellisesti myös fyysisesti vuorovaikutuksellisen draaman keinoin.

Näyttämisen ja kertomisen moodit ovat kuitenkin lähtökohtaisesti erilaisia. Kertomisen moodi alkaa mielikuvituksen aktivoinnilla audiovisuaalisissa rajoissa. Lukija voi pysähtyä milloin tahtoo, siirtyä tekstissä eteen- ja taaksepäin ja konkreettisesti nähdä kirjasta lukemisen etenemisen. Näyttämisen moodissa sen sijaan on edetty suoran havaitsemisen piiriin, missä huomioidaan yksityiskohtia ja laajaa kuvausta, mitä voidaan ohjailla esimerkiksi musiikin avulla. Elokuvaa pystyy täten provosoimaan yleisön reaktioita, mutta se ei kykene kirjoitetun tekstin tavoin yhdistämään havainnointia, kerrontaa ja selityksiä. Kyseessä on siis selkeästi kaksi eri tapaa kuvata tarina: kaksi eri teosta. (Hutcheon 2006: 22–23.)

## 2.1. Adaptaatioteoriaa

Geoffrey Wagner esittää kolme klassista mahdollisuutta adaptoida romaani: transponointi, selitysteos tai analogia. Transponointia voisi kutsua myös siirtämiseksi. Siinä alkuperäiseen tekstiin tehdään niin vähän muutoksia kuin mahdollista. Teksti pyritään vain siirtämään toiseen muotoon. Selitysteoksessa sen sijaan idea on säilytetty, mutta teosta sinänsä on muutettu hieman. Laajin muutos tapahtuu analogian kautta. Siinä esitetään uusi lähtökohta teokselle, joka on oma yksittäinen työnsä – erillään romaanista. (Wagner 1975: 222–231.) Millicent Marcus on luonut vielä karkeamman jaon: tarina voi olla olemassa itsenäisenä ilmaisumuodosta huolimatta, tai sitä ei voida ajatella esitysmuodosta irrallisena (Marcus 1993: 14). Tästä jälkimmäinen lienee totta elokuvaa materiaalisena kohteena katsovan yleisön

osalta, mutta teoreetikot ja adaptaatioiden tekijät ajattelevat elokuvan osia toisistaan erillisinä elementteinä (Gaudreault & Marion 1998: 45).

Perinteisemmän teorian mukaan adaptaatiota voidaan sanoa prosessiksi, jossa kirja muotoutuu toiseen muotoon. Tämän käsityksen mukaan audiovisuaalista teosta ei käsitellä taidemuotona, vaan puhtaasti tutkimuksen kohteena. Tällöin adaptaatio jakautuu vain kahdeksi osa-alueeksi: biologiseksi ja kulttuuriseksi adaptaatioksi. Biologinen adaptaatio korostaa uuden muodon ottamista luonnollisen valinnan kautta, jolloin uusi muoto mielletään myös paremmaksi, ja se on säilyttämisen arvoinen. Kulttuurisesta adaptaatiosta puhuttaessa taas halutaan säilyttää vanha teos, mutta uuden muodon kautta siihen voidaan palata. Sekä biologinen että kulttuurinen adaptaatio ovat analogisia, sillä ne tarvitsevat lähteensä, josta tietyt piirteet on siirretty uuteen muotoon. Vaihtoehtoisesti adaptaatiota voidaan pitää myös metatekstin kehittyneenä muotona, jossa näkyy paitsi alkuteos myös aiemmat adaptaatiot ja niiden traditiot. (Cardwell 2002: 10–11, 13, 25.) Tällöin korostuisi myös ajatus siitä, ettei kirjoitettu tekstikään ole täysin lineaarista, vaan siinä on spatiaalisia elementtejä, kuten aukeaman visuaalinen ilme, tekstin läpi kulkevat metonymiat sekä äänteelliset rinnastusrakenteet.

Adaptaatio voidaan jakaa kolmeen ryhmään, kuten Linda Hutcheon on tehnyt: itsenäinen kokonaisuus, tuotanto sekä luomisen ja vastaanoton prosessi. Näistä ensimmäiseen kuuluvat Hutcheonin mukaan transkoodatut (*transcoded*) teokset, joissa adaptaatio on toteutettu esimerkiksi välineen, genren, kehyksen ja siten myös kontekstin muutoksella. Välineen muutoksesta puhuttaessa Hutcheon ottaa esimerkiksi runosta muokatun elokuvan, genremuutoksessa eepin tekstin muutoksen romaaniksi, ja kehysmuutoksella hän tarkoittaa uutta näkökulmaa teoksen teemaan. Toisaalta tällaiset muutokset voivat myös olla fiktion ja faktan välistä rajankäyntiä. Luomisen prosessi sen sijaan vaatii aina uudelleentulkintaa ja -luomista, kun taas vastaanoton prosessissa on kyse intertekstuaalisuudesta. Hutcheonin mukaan vastaanottaessa uutta teosta sitä verrataan aiemmin tunnettuihin teoksiin ja siten se hakee kaikuja vastaanottajan mielestä. (Hutcheon 2006: 7–9.) Nämä kaikki kolme adaptaation muotoa ovat myös tämän tutkielmani taustalla, mutta en analysoi teoksia vastaanoton prosessin osalta. Huomioin analyysia tehdessäni, että oma teoksien vastaanottoni saattaa vaikuttaa tulkintoihini. En tule etsimään reaali maailman viittauskohteita hahmoille tai yritä luoda siltaa Waltarin tai Kassilan teoksista kirjallisuuden tai elokuvan kaanoniin. Teokset ovat tarkasteltavina nimenomaan itsenäisinä kokonaisuuksina.

Brian McFarlane on sen sijaan jakanut adaptaation kahteen osaan: siirtoon ja varsinaiseen adaptaatioon. Hänen mukaansa siirrossa kuvaus voidaan kopioida elokuva-adaptaatioon, mutta artikulaatiota ei voi siirtää. Siirrossa tärkeään osaan nousee tietenkin juoni, jolla säilyy sama runko, vaikka juonen strategiat ja ilmenemismuodot voivat muuttua. McFarlane painottaa myös eroa jaettaviin ja siirrettäviin elementteihin pohjaten Roland Barthesin ajatuksiin. (McFarlane 2004: 23–24.) Barthesin mukaan tekstissä on kerrontaa (*narrative*), josta osa on jaettavissa ja osa siirrettävissä, kuten edellä jo tuli ilmi. Varsinaiset toiminnot ovat luonnossa horisontaalisia, ja paperilla ne kulkevat yleisesti ottaen lineaarisesti läpi tekstin – niitä voi kuitenkin verrata varsinaiseen tekemiseen. Sen sijaan Barthesin mukaan indeksit, jotka ovat tarinan tarkoitukselle tärkeitä, ovat vaikeammin siirrettäviä jakautuneita konsepteja. (Barthes 1977: 92.) Ensimmäinen ero romaanin ja elokuva-adaptaation välillä näkyy yleensä juuri tässä, sillä kiinnitämme helposti huomiota jaettaviin osiin kuuluvien käännekohtien käsittelyyn ja haluamme verrata omaa tulkintaamme ohjaajan tulkintaan. Hahmojen funktioiden ja toiminnan tunnistaminen pohjautuu myös samaan logiikkaan: tutkitaan teoksia arvottamatta, kuinka kauaksi ohjaaja on vienyt hahmot romaanista – kuten tässä *Komisario Palmun erehdyksen* tutkimuksessani tulen tekemään. Hahmoihin kiinteästi liittyvät psykologiset ja myyttiset kaavat ja niiden identifikaatio ovat myös tärkeitä rakenteita, joita pystytään siirtämään elokuva-adaptaatioon. Nämä säilyvät kerronnassa, tarinassa, eivätkä niinkään yksityiskohdissa, kuten tyyli- tai syntaksissa. Ne kuuluvat siis tekstin syvärakenteeseen. (McFarlane 2004: 25–26.)

Varsinaisessa adaptaatiossa piirteet voivat helposti ryhmittyä indekseiksi, esimerkiksi artikulaatioksi tai kerronnallisuuden merkitsijöiksi. Tällaisessa adaptaatiossa voi olla kaikki siirron elementit, mutta se on myös itsenäinen teos. Varsinaisessa adaptaatiossa on siis kyse siitä, kuinka kauas ohjaaja on vienyt aiheet, jotka eivät olleet siirrettävissä. Tällöin on huomioitava kaksi merkitsemisen systeemiä: romaani on verbaalinen viestijä, kun taas elokuva-adaptaatiossa on yhtä aikaa esillä sekä visuaalinen että auditiivinen materiaali. Elokuv-adaptaatiossa voi olla myös verbaalisia merkitsijöitä, kuten kirjeitä ja tienviittoja, jolloin elokuvassa on enemmän huomioitavaa yhdellä kertaa, mikä on mahdotonta perinteiselle kirjoitetulle tekstille. Tämä elokuvan havainnoitavan materiaalin laajuus haastaa ohjaajan, sillä on vaikeaa saada katsoja keskittymään juuri oikeaan asiaan, kun sen sijaan kirjailija ohjailee melko tiukasti lukijan tietoja ja havaintoja tapahtumista. Voidaan siis todeta, ettei sanan toisensa jälkeen lukeminen vastaa elokuvan kuva toisensa jälkeen katsomista.

Elokuvan spatiaalisuus ja romaanin lineaarisuus eivät vastaa suoraan toisiaan, mikä adaptaation täytyy ottaa huomioon. (McFarlane 2004: 27–30.)

McFarlane tuo adaptaation teoriaansa mukaan koodit, joita ei voi ohittaa. Niistä ensimmäinen on kielellinen koodi, johon kuuluvat niin aksentit kuin äänensävytkin. Sen avulla luodaan kuvaa henkilöstä, hänen sosiaalisesta statuksestaan ja temperamentistaan. Toinen koodi eli visuaalinen koodi on tärkeä elokuva-adaptaatiossa samoin kuin ei-lingvistiset ääniefektit, kuten musiikki. Melko tärkeään osaan nousee myös kulttuurinen koodi eli tietoisuus siitä, kuinka eletään tai elettiin. Perusoletuksena on, että katsoja tunnistaisi adaptaation tekoon liittyvän kulttuurisen koodin. (McFarlane 2004: 29.) *Komisario Palmun erehdys* -elokuva tekee tässä kuitenkin poikkeuksen, sillä jo ilmestymisaikanaan se ilmensi hienojuonteisin viittein epookkia ja siten tavoittamatonta maailmaa, johon kuitenkin liitettiin filmausajankohdan elementtejä. Myös Waltarin valinta kuvata vuonna 1940 jo mennyttä 1930-luvun kaupunkimiljöötä ja sosiaalista verkostoa tuottaa lähtökohtaisesti kulttuurisen koodin vastaanottoon haasteita. Metatekstin adaptoituminen on sen sijaan kritiikkiä herättänyt aihe. McFarlanen mukaan kirjoissa esiintyvää metatekstiä ei yleensä siirretä elokuva-adaptaatioon, sillä elokuva ei tarvitse samanlaista kertojaa kuin kirja. Kerrotuilla ja näytetyillä tarinoilla on siis jo lähtökohtaiset eronsa. (McFarlane 2004: 24–29.) Hutcheon toteaa, että hänestä kaikessa on kuitenkin kysymys vain eri merkkijärjestelmistä, joita voidaan havainnoida kaikista tarinan elementeistä, muun muassa teemoista, tapahtumista, seurauksista, kontekstista, symboleista, maailmasta, näkökulmasta, henkilöahmoista ja motivaatiosta (Hutcheon 2006: 10).

On hyvä tehdä ero myös terminologiaan vastaparien kautta: kertomus (*narrative*) ja kerronta (*narration*), tarina ja diskurssi, ääntämys ja ääntäminen sekä tarina (*fabula*) ja juoni (*suzet*) (McFarlane 2004: 19–20). Näissä pareissa jälkimmäiset osat ovat materiaalia, joita on vaikeita adaptoida suoraan elokuva-adaptaatioon. Esimerkiksi *fabula* vastaa tarinan kronologista tapahtumisjärjestystä, mutta *suzet* merkitsee juonta, jonka kirjoittaja on editoinut tahtomaansa aikajärjestykseen. Jos elokuvassa tehtäisiin liian usein liian nopeita aikahyppyjä, katsoja hämääntyisi, mutta romaanissa tällainen on helpompi kertoa ja jäsentää. Elokuvaa adaptaatio ja kirjallinen teksti eivät siis voi olla täysin toisiaan vastaavia, mutta osa kerronnasta voidaan siirtää adaptoimalla.

Linda Hutcheonin mukaan helppoiten adaptoitavia kohteita ovat teemat ja henkilöt (Hutcheon 2006: 10–11). Linda Segerin mukaan on kuitenkin muistettava, että teemat ovat tärkeimpiä näytelmille ja romaaneille, mutta televisiossa ja elokuvassa teemojen on palveltava tarinan toiminnallisuutta tai täydennettävä itseään soveltumaan paremmin audiovisuaaliseen muotoon – poikkeuksia tästä toki löytyy, esimerkiksi eurooppalainen taide-elokuva (Seger 1992: 14). Näkökulmani tähän on kuitenkin erilainen kuin Segerillä. Myönnytys taide-elokuvien osalta ei nähdäkseni riitä, koska teemojen tärkeyttä ei voi väheksyä missään elokuvan genressä, eikä niitä siten voi vain alistaa toiminnalle. Niiden on toki mukauduttava audiovisuaalisen ilmaisumuodon rajoihin, mutta se ei tarkoita, etteivät ne olisi elokuvalle yhtä tärkeitä kerronnallisia elementtejä kuin romaanille. Henkilöhahmot sen sijaan ovat perinteisesti merkittäviä retorisisille ja esteettisille efekteille sekä kirjoitetussa että esitetyssä tekstissä. Tämä johtuu henkilöhahmojen erityisasemasta, sillä ne pystyvät ohjailemaan katsojan huomioita tunnistamisen, kohdistamisen ja kuuliaisuuden avulla. (Smith 1995: 4–6.) Hutcheonin mielestä tarinan eli *fabulan* yksiköt voidaan myös siirtää adaptaatiossa, mutta ne voivat muuttua prosessin edetessä: Juonen järjestys, rytmitys, fokalisaatio tai näkökulma voi muuttua. Hutcheon huomaa myös, että on olemassa erilaisia moodeja, joiden mukaan eri elementtien adaptoituminen voidaan huomioida. (Hutcheon 2006: 12–13.)

Hutcheon korostaa, että tarina ei kuitenkaan myötäile vain sen esitystapaa ja rakenteen sääntöjä, vaan siihen liittyy aina kerronnallisia odotuksia ja vuorovaikutuksellista kerronnallisuutta. Käytännössä tämä tarkoittaa, että joku puhuu tarinassa jollekin jossakin kontekstissa. Aika, paikka, yhteiskunta ja kulttuuri ovat tärkeitä tekijöitä tulkittaessa kaunokirjallisiakin tekstejä, sillä vastaanoton ja luomisen kontekstit ovat paitsi kulttuurisia, persoonallisia ja esteettisiä myös julkisia, ekonomisia ja materiaalisia. (Hutcheon 2006: 26, 28.) On siis tärkeää huomioida muidenkin teorioiden osalta, kuinka ne suhtautuvat kontekstuaalisuuteen ja intertekstuaalisuuteen. McFarlane kritisoikin adaptaatiokäsitystä, jossa ei ymmärretä näitä seikkoja, sillä katsottaessa elokuva-adaptaatiota on huomioitava sekä elokuvalliset käytänteet että alkuteksti. Hän käyttää tästä elokuvaa ja kirjallisuutta yhdistävästä vuorovaikutuksesta termiä romaanin ulkopuoliset vaikutukset (*extra-novelistic influences*) viitaten sillä intertekstuaalisuuteen. (McFarlane 2004: 200–202.) D. Andrew viittaa elokuvan intertekstuaalisuudella aikakausiin, tyyliin, kansojen kulttuureihin ja subjekteihin (Andrew 1984: 16), mutta McFarlane vie tämän idean eteenpäin puhuessaan adaptaation intertekstuaalisesta kontekstuaalisuudesta (Cardwell 2002: 66). McFarlanen mukaan kaikki kerronnalliset elokuvat tehdään tiettyjen elokuvallisten traditioiden mukaan, ja

koska adaptaatiot tehdään intertekstuaalisuuden periaatteen mukaisesti, on niitä tutkiessa huomioitava kulttuurinen autonomisuus yhtä lailla kuin prosessi, jossa kirjan pohjalta on tehty toinen teos, elokuva (McFarlane 2004: 200). Nähdäkseni *Komisario Palmun erehdyksen* kohdalla on kuitenkin huomioitava myös, että kirjan ja elokuvan tekemisen välillä on kriittiset kaksikymmentä vuotta, sillä romaani kirjoitettiin sota-aikana ja elokuva tehtiin 1960-luvun vaihteessa. Romaanin ja elokuvan kuvauksessa on siis eroja paitsi lineaarisuuden ja spatiaalisuuden vuoksi myös siksi, ettei vuoden 1940 romaanissa ole voitu kuvata samoja asioita kuin vuoden 1960 elokuvassa, siis McFarlanen mukaisesti on kysymys erilaisesta kulttuurisesta ympäristöstä (McFarlane 2004: 27–30). Esimerkiksi Bruno Rygseckin (näyttelijä Jussi Jurkka) mieltymys alastonkuviin on esillä molemmissa teoksissa, mutta vasta elokuvassa konkreettinen alastomuus nousee esiin, sillä se voidaan näyttää paitsi audiovisuaalisesti myös kulttuurin uusien moraalisäädösten mukaisesti. Moraalikäsityksiin ja kulttuurin muutokseen vaikuttivat tuona aikakautena monet asiat, mutta niistä suurimpana tekijänä on kriisitilanteiden, sotien, kohtaaminen ja niistä selviäminen. Kontekstuaaliset tekijät ovat siis merkityksellisiä, sillä ne sisältävät niin sosiokulttuurisen, institutionaalisen kuin intertekstuaalisen kontekstin, ja nämä kaikki on huomioitava, kun elokuva asetetaan kaanoniin tai analysoitavaksi (Cardwell 2002: 64–65).

Sanna Tikka (2007) on puolestaan jakanut adaptaatiotutkimuksen kolmeen eri aikakauteen: media-spesifiyteen, komparatismiin ja pluralismiin. Tikka pohtii myös postpluralismin mahdollisuutta. Näistä ensimmäisen aikakauden näkökulmana on ollut selkeästi välineellinen lähestymistapa elokuva-adaptaatioon, jolloin adaptaatio on nähty ainakin osittain mahdottomana toimintona. Komparatismi sen sijaan pohjaa jo laajemmalle ajatukselle, jonka mukaan jokainen elokuva on adaptaatio, sillä mikään ei reagoi suoraan todellisuuteen. Tällöin adaptaation mahdottomuuden olemus purettiin ja pyrittiin pääsemään eroon kirjan yliarvostuksesta. (Tikka 2007.) Tikka katsoo Brian McFarlanen teoksen kuuluvan juuri tämän näkökulman edustajien joukkoon, mutta itse kritisoin tätä luokittelua, sillä McFarlanen jako transferoitaviin eli siirrettäviin ja adaptoitaviin muuttujiin on nähdäkseni monisyisempi kuin komparatistien näkemykset yleensä (ks. McFarlane 2004: 23–24), ja hän korostaa nimenomaan intertekstuaalisuuden vaikutusta tulkintaan. Cardwellin Tikka sijoittaa pluralismin näkökulman institutionaalisen kannan edustajaksi, sillä tässä ryhmässä tehdään selkeä ero adaptaatioprosessin ja lopputuotoksen välille sekä määrittellään romaania ja elokuvaa postmodernin tematiikan kautta – tähän pirstaloituneeseen oppikuntaan itse luokittelisin myös McFarlanen ja Hutcheonin. (Tikka 2007.) Hutcheon ei nimitäin ole



niinkään kiinnostunut määrittelemään adaptoidun tekstin ja adaptaation välistä suhdetta eli lainaamisen, risteymän tai muunnoksen tilaa kuten esimerkiksi J. Dudley Andrew (Andrew 1980: 10–12). Hän ei myöskään käytä lähdettä raakamateriaalina tai tulkitse uudelleen kerronnallista syvärakennetta tai kirjallista käännöstä kuten Michael Klein ja Gillian Parker (Klein & Parker 1981: 10). Hutcheon ei määrittele edes analogian, kommentoinnin ja transponoinnin ongelmaa wagnerlaisittain (Wagner 1975: 222–231). Sen sijaan hän on kiinnostunut adaptaatiosta toistona, jolla ei ole toisinnetta eli kaikkua toisessa teoksessa (Hutcheon 2006: 7). Postpluralismista puhuminen adaptaation yhteydessä, esimerkiksi Cardwellin ur-tekstin pohjalta, on puolestaan erittäin postmoderni ajatus, mutta toisaalta siinä olevaa elementtejä on huomioitu jo runsaasti pluralismin koulukunnassa, joten itse en näe syytä tehdä keinotekoista jakoa pluralistisen ja postpluralistisen adaptaatiokäsityksen välille. Sarah Cardwell onkin pyrkinyt tutkimuksessaan tuomaan esiin erilaisia adaptaationäkemyksiä filmihistorian koko aikakaudelta, joten hänen teokseensa on hyvä peilata näitä kahta muuta käyttämääni teoreetikkoa, McFarlanea ja Hutcheonia. En kuitenkaan allekirjoita kaikkia Cardwellin tulkintoja, sillä hän soveltaa ajatuksiaan lähinnä television alalle eikä televisuaalisuus ole ollut Kassilan elokuvan tavoitteena. Käsittelen adaptaatiota siis kokonaisuudessaan lähinnä pluralistisena näkemyksenä.

## 2.2. Henkilöhahmoteoriaa

Audiovisuaalisen kerronnan pintatasolla voidaan katsoa olevan suuri merkitys hahmojen tulkintaan ja vastaanottoon. Elokuva tarjoaa katsojalle kokonaisvaikutelman, josta hahmojen ominaisuudet poimitaan Henry Baconin mukaan neljällä tavalla: realistisesta, kompositionaalisesta, transtekstuaalisesta ja taiteellisesta motivaatiosta. Hahmoja siis verrataan reaalimaailmaan, toisiinsa, toisten tekstien hahmoihin ja esteettiseen näkemykseen. Hahmon ulkoisen olemuksen, käytöksen eli muihin suhtautumisen sekä kertojäänen ja hahmon oman äänen kautta syvennetään tätä kuvaa. (Bacon 2000: 172, 174.)

Tässä suhteessa Kassilan elokuvassa on huomioitava näyttelijöiden ulkoinen olemus, sillä mitä lähempänä hahmo on sosiaalisesti ja psykologisesti Bruno Rygseckiä, sitä laihemmiksi ja kuihtuneemman näköisiksi näyttelijät on pyritty tekemään. Ainoita rikostarinoille klassisen pyyleviä hahmoja ovat Bruno Rygseckin keittäjätär (Irja Rannikko) ja komisario Palmu (Joel Rinne). Keittäjä on kuin toisesta maailmasta pehmeine olemuksineen ja kuoleman herättämine pelkoineen, ja komisario Palmu vaikuttaa todella arvovaltaiselta ja perinteiseltä

poliisimieheltä pyöreähköine vatsoineen ja näyttelijä Joel Rinteen pehmeän karheine äänineen. Kun näitä hahmoja vertaa kapeaposkiseen Bruno Rygseckiin tai tämän kalvakkaan ja kuivaääniseen hovimestariin, on havaittavissa selkeitä samastumisen ja vieraannuttamisen keinoja: keittäjätär tuntuu normaalimmalta, todellisemmalta hahmolta kuin todella laihaaksi, kalvakaksi ja kuivakaksi maskeerattu Batler (Leevi Kuuranne) eli hovimestari Veijonen. Näiden ulkoisestikin epäilyttävien ja etäännyttävien hahmojen ympärille on luotu salapoliisikertomuksen tarvitsema jännite – Batler on ensimmäisten epäiltyjen joukossa. E. M. Forsterin mukaisesti puhutaan pyöreistä tai täyteläisistä (*round*) eli moniulotteisista ja litteistä (*flat*) eli karikatyyrimaisen kaksiulotteisista hahmoista (Forster 1962). Tässä elokuvassa hahmotyypit konkretisoituvat jopa edellä esitettyinä fyysisinä piirteinä, vaikka lopulta lukija ja katsoja saavat enemmän suoraa tietoa hahmojen luonteenpiirteiden ulottuvuuksista lähinnä epäilyttäväiksi koettavista henkilöistä. Tällöin he ovatkin tekstuaalisesti pyöreämpiä, joskaan eivät samastuttavampia kuin sympaattisemmiksi koetut hahmot. Jännityselokuvalla on tyypillistä, että hahmon ominaisuudet kääntyvät loppuratkaisun lähestyessä päinvastaisiksi: mukavaksi koettu hahmo onkin psykopaatti – vaikutelma, joka on luotu psykologisella ulottuvuudella hahmon pyöreiden kustannuksella. Elokuvan lajityyppi siis vaikuttaa erilaisten moodien lisäksi hahmon tulkintaan. (Bacon 2000: 176.) On nähdäkseni myös merkittävää havaita, kuinka vähän *Komisario Palmun erehdyksissä* paljastetaan poliisihahmojen yksityiselämästä, erityisesti yhdeksi päähenkilöistä nousevasta komisario Palmusta, jota ei edes nimetä teoksissa kovin tarkkaan. Vasta teossarjojen myöhemmissä osissa käy ilmi edes komisarion etunimi Frans.

Valtavirtaelokuvassa hahmon ensivaikutelma usein ohjaa paljon hahmotulkintaa, vaikkei hahmo olisikaan ohut. Hahmon keskeiset piirteet liittyvät myös usein ammatillisiin seikkoihin, kuten komisario Palmulla ja tämän apureilla, Kokilla (Leo Jokela) ja Virralla (Matti Ranin). Usein myös katsotaan, että toisin kuin taide-elokuvissa valtavirtaelokuvassa hahmot eivät välttämättä kuvasta omaa identiteettiään, vaan pikemminkin ryhmän, tyyppin tai luokan kuvaa. Tästä huolimatta karikatyyrin ja psykologisoidun hahmon välillä on jatkumo, joten nämä hahmotyypit voivat toimia yhtäaikaaisesti. Henkilöhahmoja on nimittäin aina mahdollista kuvata motivaatioiden neliyhteyden kautta: hahmot ovat jollakin tasolla toden kaltaisia, käyttäytyvät lajityypin mukaisesti, saattavat olla toistensa vastapareja tai kontrasteja, ja hahmon ilmiäiselliset pyrkimykset voivat säädellä näiden vastaparien muodostumista. (Bacon 2000: 176–178.) Kirjallisuudessa lukija jää useimmiten kertojan havaintojen varaan

henkilöhahmokuvausten näiltä osin. Tässä onkin perustavanlaatuinen eroavaisuus tekstuaalisen ja audiovisuaalisen teoksen välillä.

Näitä erilaisia hahmomuodostuksen osa-alueita on perinteisesti havaittu ja analysoitu semioottisesti, mutta nykytutkimuksessa on usein psykologian innoittamana huomioitu myös luonnollinen havaitseminen ja arkiymmärrys. Ulkoisen käytöksen avulla aletaan seurata sisäistä liikettä, motivaatiota ja pyrkimyksiä. (Bacon 2000: 172–176.) Yhdistän tämän ajatuksen avulla Baconin henkilöteorian ja Aleid Fokkeman henkilöahmoteorian, jota käytän tässä työssäni kerronnan syvärakenteiden osalta. Fokkema käsittelee teoksessaan *Postmodern Characters* (1991) erilaisia konnotatiivisia ja denotatiivisia koodeja. Denotaatiolla tarkoitetaan ensisijaisia merkityksiä, kuten stereotyyppistä kuvaa, joka ihmisellä on esimerkiksi virkapukuisesta liikennepoliisista. Konnotaatio poliisista on yksityiskohtaisempi kuvaus, esimerkiksi komisario Palmu. Käsittelen tässä työssäni vain konnotatiivisia hahmojen merkitsemistapoja eli bartheslaisesti sitä vuorovaikutusta, joka syntyy, kun kokijan tuntemukset ja kulttuuriset arvot kohtaavat merkin – denotaatio sen sijaan keskittyy merkin sisäisen merkitsijän ja merkityn suhteeseen (Lehtonen 1996: 108–109). Hahmot tuottavat näitä merkityksiä puheellaan ulkopuoliselle ja muodostavat siten mimesistä eli jäljittelevät todellisia ideoita.

Fokkema pohjaa teoriansa Umberto Econ semioottiseen teoriaan ja Eco puolestaan merkkiteoreettiseen saussurelaiseen ja peirceläiseen koulukuntaan sekä L. Hjelmslevin tutkimuksiin. Fokkema ei siis ajattele hahmoa ihmisenä, koska tällöin kirjallisuuden konnotaatiot jäävät luonnollisten prosessien alle, vaikka hänen koodeissaan onkin viittauksia psykologiaan. Hahmo on Fokkeman teorian mukaan suljettu eikä avoin kuten ihminen, mikä mahdollistaa sen, että romaanin loputtua lukija voi muodostaa kuvan henkilöstä. Nähdäkseni tässä tulisi kuitenkin jättää varaa lukijan tulkinnalle, joka saattaa tapahtua vasta myöhemmin lukijan oman kontekstin vaikutuksesta. Käsittelen tässä tutkimuksessa kuitenkin henkilöahmoja nimenomaan kirjallisuudellisina henkilöinä, hieman strukturaalisesti tulkiten: Hahmot voivat perustua ihmisiin, mutta lähinnä intertekstuaalisesti. Henkilöhahmot ovat siis dualistisen luonteensa mukaisesti rakenteellisesti semioottisia ja narratologisia. (Fokkema 1991: 21, 27, 30.)

A. J. Greimas ja J. Courtés ovat todenneet, että strukturalistisen semiotiikan pitäisi tutkia tapahtumia yhteyksien ja vastakohtien kautta tekstin syvärakenteessa. Tekstin

pintarakenteessa ei heidän mukaansa ole lainkaan jälkiä hahmoista, vaan ne ovat riippuvuussuhteessa tai vastakkainasettelussa syvärakenteen loogisesti toimivan tason kanssa. (Greimas & Courtés 1982: 292–293.) Greimas kutsuu tätä toimijoiden tasoksi – toimija on siinä vain kerronnallinen toiminto ja näyttäytyy tekstin pintarakenteessa toisen toimijan tai toimijoiden joukon kautta. On siis vain analyttisiä abstraktioita yksilöistä, kollektiiveista, konsepteista ja eläimistä. Seuraavalla tasolla nämä toimijat ovat olemassa modaalisten roolien kautta, ja kun tämä yhdistyy temaattiseen rooliin, syntyvät varsinaiset toimijat. (Greimas 1966: 175; 1970: 166–168; Greimas & Courtés 1982: 6–7, 343).

Fokkema keskittyy teoriassaan näitä strukturalistisia tekstitasoja enemmän kieleen ja sen merkkeihin. Tällöin hahmoakin ajatellaan merkinä. Näin Greimasin esittämä hahmojen dualistinen luonne asettuu vastaamaan karkeasti merkitsijän ja merkityn määritelmiä. (Fokkema 1991: 36.) Seymour Chatman sijoittaa nämä kaksi tekstin ja tarinan välimaastoon. Tällöin hahmot eivät rajoitu vain sivulle painettuihin sanoihin – Chatman ei määrittele, miten merkki asettuu tekstuaalisten rajojen sisälle. Hänen mielestään hahmot voivat olla merkinä fyysisestä tai psyykkisestä toiminnasta, henkilöstä tai paikasta. Täten on entistä vaikeampi mieltää, että hahmolla olisi merkitsijänään persoona – elokuvassa persoona toimisi kuten hahmo. (Chatman 1978: 117, 138.) Roland Barthes on vienyt tätä merkitsijä-ajatusta eteenpäin puhumalla hahmosta merkitsijöiden lopputuloksena. Hän jakaa hahmot jo edellä mainittuihin litteisiin ja pyöreisiin hahmoihin eli hahmoihin ja figureihin. (Barthes 1970: 69, 74.) En kuitenkaan käytä tätä hahmotelmaa tutkielmassani, koska se ei nähdäkseni riitä kuvaamaan hahmojen monimutkaisuutta. Sen sijaan saussurelaisen merkkiteorian mukaan merkki on kaksiosainen kokonaisuus, joka ei huomioi merkin ja merkityn tai referentin välistä suhdetta. Merkkiä siis havainnoidaan relationaalisesti, ilman viitteitä tekstin ulkopuoliseen maailmaan. Merkki on siten konseptin ja äänneasun, ei asian ja nimen, välinen linkki. (Saussure 1983: 66.) Kirjallisuustieteessä tämä tarkoittaa, että kirjallisuus erottuu omaksi kokonaisuudekseen eikä ole näin vain reaali maailman ilmaisija – juuri vastakkaisella tavalla kuin peirceläiset semiootikot asian mieltävät. Tämä ero johtuu siitä, että Ferdinand de Saussure keskittyi kieleen ja Charles Sanders Peirce filosofiselta kannalta siihen, kuinka ihminen ajattelee ja omaksuu tietoa. (Fokkema 1991: 43.)

Kun henkilö hahmo tulkitaan merkiksi, katsotaan sen olevan välittömästi läsnä tekstissä. Tällöin se on mukana tekstin rakentamisessa. Saussurelaisen ajattelutavan mukaisesti merkin merkitsijät ja merkityt ovat asian kaksi puolta: Jos hahmo on merkki, se sisältää myös

ajatuksen merkitsijästä ja sen suhteesta merkittyyn. Hahmon merkitty muuttuu siten samalla kuin merkitsijäkin. Merkitty voi myös ottaa materiaalisesta tai fyysisestä näkökulman merkitsemiseen tai materiaalisesta näkökulman kirjan konkreettisiin sanoihin – merkitsijät ja merkityt eivät siis ole pelkästään metaforisia toimintoja. (Greimas & Courtés 1982: 300; Eco 1976: 49.) Saussurelainen Louis Hjelmslev sen sijaan lisäsi tähän ajatteluun ilmaisun ja sisällön tason tarkentaen Econ ajatusta siitä, että merkki ei ole fyysinen tai muunneltu semioottinen kokonaisuus, vaan näiden kahden yhtymäkohta (Eco 1976: 49; Fokkema 1991: 44). Hahmo kehittyy näiden kahden tason yhdistelmästä ja muokkautuu sen jälkeen tekstin mukaiseksi.

Eco hajottaakin merkit koodiksi, koska merkit korreloivat säännönmukaisesti sekä ilmaisun että sisällön tasolla. Nämä koodit siis selittävät, miten tiettyjen elementtien ilmaisullisen tason on mahdollista yhdistyä sisällölliseen tasoon. On olemassa sekä säännönmukaisia että innovatiivisia koodoja. Säännönmukaiset kannattavat kirjallisuuden perinteisiä konventioita, ja niihin pätevät lainalaisuudet – ne pitää siis joko tietää tai päätellä tekstistä. Innovatiiviset koodit puolestaan pitää aina arvata, ja Charles Sanders Peircen innoittamana Eco kutsuukin tätä arvaamista innovatiiviseksi sieppaamiseksi (*innovative abduction*). (Eco 1976: 49–54, 131–132; Fokkema 1991: 45, 47.) Käytännössä lukija osaa siis yhdistää merkitsijän ’komisario’ sen merkittyyn – ja tässä tapauksessa viedä tulkinnan jopa niin pitkälle, että tulkitsee sen tarkoittavan lähes aina komisario Palmua. Lukija yhdistää hahmoon tekstile tyypillisten koodien lisäksi oman kokemusmaailmansa sekä sosiaalisen, kulttuurisen ja historiallisen näkökulman. Peirseläisittäin hahmo on siten semanttinen symboli lukijan mielessä, tulkinnois (*interpretant*). Econ mukaan tämä symboli on merkki, joka ei välttämättä ole vain mentaalinen, vaan myös konkreettinen kuva tai kaavamainen esitys. (Fokkema 1991: 48; Eco 1976: 68–72.) Hahmo siis suhteutuu monimutkaiseen aiempien kirjallisuuden konventioiden reaktioiden verkostoon. Ja toisaalta mitä modernimmista hahmoista puhutaan, sitä tärkeämpää on ottaa huomioon realismisuuden näkökulma, vaikka hahmoja pidetäänkin tekstuaalisina. Tässä keskeisiksi käsitteiksi nousevat koherenttius ja psykologinen motivaatio. (Hutcheon 1988: 90; Hamon 1973: 424–425; Bersani 1975: 53.)

### 2.3. Kooditeoria ja sen soveltaminen

Kuten edellä on todettu, Fokkema pohjaa kooditeoriaansa Umberto Econ semioottiseen teoriaan ja Eco puolestaan merkkiteoreettiseen saussurelaiseen ja peirseläiseen koulukuntaan

sekä L. Hjelmslevin teoriaan. Tämä Aleid Fokkeman henkilöahmoteoria on hyvin keskeinen tässä tutkielmassani, sillä käytän sitä analysoidessani henkilöahmojen käytöstä ja ilmenemistä kahdessa eri *Komisario Palmun erehdyksessä*. Katson siis henkilöahmoja kooditeorian läpi eli käytän teoriaa konkreettisesti työkaluna etsien sen avulla vastauksia tutkimuskysymyksiini. Mikä koodi on milloinkin hallitseva? Muuttuuko koodien käyttö teosten välillä? Jos muutosta tapahtuu, minkälainen muutos on? Etsin myös vastauksia, miksi jokin koodi tai koodien käyttö on mahdollisesti muuttunut. Tässä syiden etsinnässä käytän apunani muita esittelemiäni teorioita adaptaation ja kerronnan osalta.

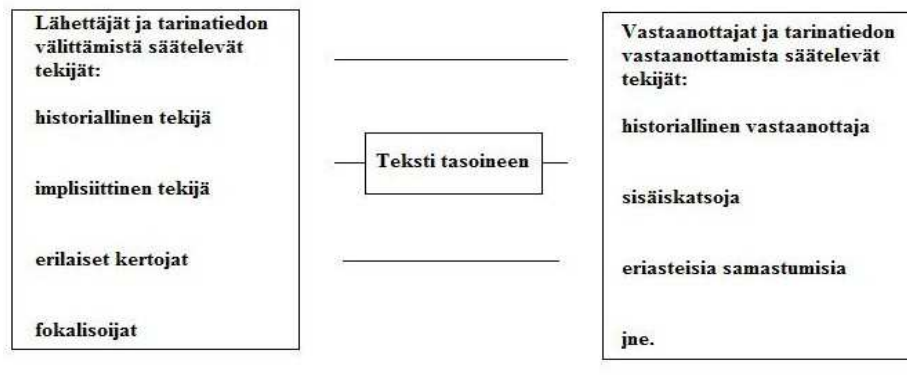
Fokkema jakaa henkilöahmon koodeihin. Ensimmäisenä Fokkema esittelee *loogisen koodin*, joka pyrkii nimensä mukaisesti välttämään ristiriitoja. Se takaa, että hahmolla ei voi olla kahta äärimmäistä ominaisuutta samanaikaisesti, esimerkiksi hahmo ei voi olla elävä ja eloton. Toiseksi koodiksi Fokkema on nimennyt *biologisen koodin*. Tällöin hahmolla on biologiset ominaisuudet kirjallisen hahmona. Econ mukaan lukija kokee kirjallisuudellisen hahmon eläväksi hahmoksi eikä vain nimeksi paperilla. Joskus hahmot rikkovat tätä kaavaa havaitsemalla olevansa kirjoitettuja henkilöitä eivätkä todellisia ihmisiä. Tämä on useimmiten postmodernin kirjallisuuden piirre. (Fokkema 1991: 74–75.) *Komisario Palmun erehdys* -romaanissa tätä ei tapahdu, mutta elokuvan loppuratkaisu lähestyy tämänkaltaista brechtiläistä toteutustapaa, jossa henkilöahmo astuu ulos fiktiivisestä maailmasta ja on sekä tietoisena fiktiivisyydestään että suorassa vuorovaikutuksessa katsojan kanssa. *Psykologinen koodi* sen sijaan perustuu hahmojen sisäisen elämän ilmaisujen hallitsevalle otteelle tekstissä: vertaamme yksilön tekoja muiden tekoihin ja toisaalta katsomme hahmojen puheen assosioivan psykologisia ominaisuuksia. Siinä verrataan jälleen henkilöahmoja eläviin olentoihin ja tutkitaan heidän mielenliikkeitään biologisen koodin avulla. *Sosiaalinen koodi* on lähellä psykologista koodia. Se on hyvin yleinen tapa jäsentää hahmo antamalla sille sija yhteiskunnassa, kuin se kuuluisi realistiseen konventioon. Kirjailija pystyy ohjailemaan sosiaalisen koodin muodostumista *kuvauksen koodilla*, joten sisällytän kuvauksen koodin osaksi sosiaalista koodia tutkielmassani. Kuvauksen koodin avulla luodaan realistinen kuva hahmosta muun muassa tapojen ja ulkomuodon kuvauksen avulla. Viimeiseksi Fokkema esittelee *metaforan ja metonymian koodin*. Tämän avulla lukijalle luodaan ajatusyhteyksiä tekstien ja paikkojen, jopa tapahtumien, välille. (Fokkema 1991: 75.) Metaforassa yhdistetään kaksi elementtiä toisiinsa niin oleellisesti, että ne alkavat tarkoittaa samaa asiaa tekstissä. Metonymia sen sijaan vain tuottaa viittauksen johonkin toiseen kohteeseen eikä suoranaisesti artikuloi samaa aihetta. (Eagleton 1991: 114.) Usein metonymian koodi innostaa lukijoita

yhdistämään teoksen henkilöhaamot todellisuudessa eläneisiin ihmisiin. Kuten aiemmin on mainittu, keskityn tässä tutkielmassani kuitenkin hahmoihin fiktiivisinä henkilöhaamoina enkä ota reaali maailmavertailuja huomioon.

#### 2.4. Kerronta

Audiovisuaalisen ja tekstuaalisen tekstin kerronta poikkeavat toisistaan suuresti, sillä ne toimivat erilaisilla periaatteilla, kuten tässä luvussa on todettu. Se, mitä näytetään ja mitä kerrotaan, määrittää, kuinka vastaanottaja hyväksyy tekstin viestit, ja tässä tapauksessa millaisen kuvan hän saa hahmoista. Audiovisuaalisessa tekstissä kerronta ulottuu kuvalliseen ja äänelliseen ilmaisuun, kun taas tekstuaalisessa maailmassa lukija on usein kertojan havaintojen varassa. Keskityn tässä työssäni kerrontaan kertojuuden, miljöön ja musiikin kautta.

Henry Bacon kuvailee kerronnan Lanserin ja Braniganin kaavion mukaisesti eri tasoiksi.



Kuvio 2

Ylemmän tason osiot ehdollistavat alemmat, mutta eivät pysty alistamaan niitä täysin. Elokuva puolestaan ohjaa katsojaa keskittymään vuorotellen eri tasoihin – alimmalla tasolla käydään yleensä vain, jos elokuva vahvasti ohjaa siihen. Kuva mielletään yleensä objektiiviseksi, jos sen subjektiivisuutta ei erikseen tuoda esiin, koska objektiivisuudessa on vähemmän oletuksia kerrontaa ehdollistavista tekijöistä. (Bacon 2000: 230–231.) *Komisario Palmun erehdyksissään* on adaptaatiovaiheessa vaihdettu kertojaa tämän säännön mukaisesti. Elokuvan kertoja luokkin vastaanottajalle objektiivisemmän vaikutelman kuin romaanin minäkertoja, jonka kerronta tulkitaan usein väritettyneeksi. Historiallinen tekijä vaikuttaa elokuvan katsojan ennakko-oletuksiin, sillä se on tekstien luoma konstruktio esimerkiksi ohjaajasta. Tämä käsite muistuttaa teoksen kontekstiin sijoittamisesta, mutta sen avulla voidaan jättää

ongelmallinen tekijyytaspekti käsittelemättä. Sisäistekijä taas edustaa sitä, että joku, muu kuin ohjaaja, on muokannut elokuvasta koherentin kokonaisuuden. Elokvallinen kertoja sen sijaan kuvaa tapahtumia kuin tarinan maailman ulkopuolisena ja ajallisesti myöhempänä ilmiönä. Kertoja voi käyttää apunaan kuvia, ääniä, ei-diegeettisten tekstien, voice-over-kertojan ja henkilöiden toimintaa ja puhetta. Implisiittinen diegeettinen tekijä puolestaan on kuin näkymättömänä fiktion maailman sisällä ja tarkkailee tapahtumia tarinahetkessä. Elokuva avautuu tällöin suoraan nähtävänä ja kuultavana, koska tämä tekijä mielletään neutraaliksi, näkymättömäksi ja objektiiviseksi, kun taas todellista ihmistä määrittävät tekijät, kuten ikä, sukupuoli ja sosiaaliryhmä, liittyvät sisäistekijään – tämä ulottuvuus onkin lajispesifi erikoisuus. Audiovisuaalisen kerronnan kaksijakoinen luonne nousee tässä kohtaa hyvin esiin, sillä elokvallinen kertoja kuvaa tarinaa jo tapahtuneesta ja tämä diegeettinen tarkkailija välittää tietoa kuin tapahtumishetkessä. Kaiken tämän yllä on sisäistekijä, jolle nämä molemmat ovat alisteisia. (Bacon 2000: 230–231.)

Puhuttaessa elokuvan kerronnallisista tasoista ei voi unohtaa ulkoista ja sisäistä fokalisaatiota. Ulkoisen fokalisaation mukaisesti kerronta seuraa henkilöahmoja, mutta ei mukaudu hahmojen asenteisiin. Sisäinen fokalisaatio voi puolestaan olla joko pinnallista tai syvällistä. Pinnallinen fokalisaatio tarkoittaa, että kuvan tai äänen voi kuvitella vastaavan niitä kuvia ja ääniä, joita henkilöahmo kuulee elokuvassa. Syvällisellä fokalisaatiolla tarkoitetaan henkilöiden kokemus- ja tunnemaailman avautumista yleisölle. Tämä poikkeaa kahdesta edellisestä, koska tavallisimmillaan siinä katsojalle näytetään henkilöahmo itse ja tämän reaktio tapahtuneeseen. (Bacon 2000: 323.) *Komisarion Palmun erehdyksessä* pysytellään kuitenkin useimmiten pinnallisessa fokalisaatiossa, sillä salapoliisikertomukselle on olennaista, että katsoja saa tietoa tapahtumista ja ympäristöstä kuin olisi havainnoimassa tapahtumia paikan päällä – tätä tietoa tosin vääristetään usein epäluotettavalla kertojalla ja henkilöahmoilla, joilla on rajallinen tietämys tapahtumista.

#### 2.4.1. Kertojuus

Salapoliisikertomus genrenä asettaa omia rajojaan ja mahdollisuuksiaan kertojuudelle. Usein tapahtumia havainnoidaan hahmon näkökulmasta, mikä muodostuu eri henkilöiden myötä salapoliisikertomuksissa erityisen keskeiseksi kerronnan keinoksi, sillä kuulusteluissa jokainen hahmo ikään kuin muuttuu tapahtumien kertojaksi ja kuvaa tilanteita ja toisia hahmoja oman näkökulmansa kautta. Kertojuus ei kuitenkaan tarkoita yksiselitteisesti sitä,



kenen äänellä konkreettisesti tapahtumia kuvataan, sillä kertojakin saattaa välittää henkilöiden näkökulmia omalla äänellään katsojalle. Kertojallakin saattaa olla oma näkökulmansa, jolloin hänen välittämänsä tieto ei välttämättä ole kertomuksen tasolla totta. Seymour Chatman kuvaa näkökulman kannalta tärkeitä sanan funktioita: havainnollistamista, käsitteellistämistä ja intresseihin liittyvää toimintaa. Havainnollistaminen kertoo henkilöihahmon visuaalisen näkökulman, kun taas käsitteellistäminen kertoo hahmon ideologiasta, ja intresseihin sidotut sanat puolestaan ajavat hahmon henkilökohtaisia etuja. (Chatman 1980: 151–157.) Chatman erottaa teoriansa perinteisistä narratologian teorioista, muun muassa Gérard Genettestä, koska tämä ei hänen mukaansa tuo esille riittävän selvää eroa tarinan sisäisten ja ulkoisten strategioiden välille fokalisaatiossa. Genette erottelee ulkoisen ja sisäisen fokalisaation, mutta toteaa, että 1800–1900-lukujen proosassa kertoja on usein poissa tai kerronta on ulkoista fokalisaatiota. Genette laskeekin nämä nolafokalisaatioksi (*zero focalisation*), jossa kerronnalla ei ole sijaa, mutta hän myös lisää, ettei kaikkietävä kertojakaan ratkaise ongelmaa, koska tämä kertoo kaiken, mitä tietää, ja rajaa tiedon siten fiktiiviseen tai faktuaaliseen – tiedon tulisi liikkua niiden välillä. Kirjoittaja ei voi Genetten mukaan tietää edes yhden saati kaikkien hahmojen ajatuksia. (Genette 1993: 66–67.) Chatman tekee eron Genetten kaltaisiin narratologisiin teoreetikoihin, jotka käsittelevät kertojaa kuin tämä voisi havaita tarinamaailman sellaisenaan. Hän korostaa, että kerronta on usein väritynyttä, jolloin kertojan funktio muuttuu. Keskeisiksi nousevat tällöin käsitteet painotus (*slant*), filtteri (*filter*), keskus (*center*) ja intressi (*interest-focus*). Näistä ensimmäinen kuvastaa yleisön mielipiteitä ja relevantteja asenteita diskurssin välittämisestä. Tällöin kyseessä voi olla eksplisiittinen kommentaari. Filtteri sen sijaan kuvastaa henkilöiden laajempaa henkistä toimintaa tarinamaailmassa, eli he havainnoivat, ymmärtävät, ilmentävät asenteitaan, tunteitaan ja muistojaan – perinteisessä tutkimuksessa tätä kuvataan fokalisaatio-termillä. Henkilöhahmojen keskeisyys puolestaan riippuu siitä, kuinka paljon vastaanottaja pääsee tutustumaan hahmon tietoisuuteen. Intressi kuvaa nimensä mukaisesti henkilöihahmojen intressiä tapahtumiin. (Chatman 1990: 143, 148.)

Kertojuuden keskeisyys narratologiassa on selviö, mutta se ilmenee elokuvassa eri tavoin kuin tekstissä. Kertojuudesta puhuttaessa ei voida sivuuttaa Seymour Chatmanin määrittelemää sisäistekijää, jonka mainitsin jo ohimennen kerronnan osalta ja jonka Henry Bacon esittelee fiktiassa olevaksi teoksen seuranta ohjaavaksi agentiksi. Kyseessä on siis katsojan tai lukijan luoma konstruktio, josta teoksen merkitykset ovat lähtöisin. Sisäistekijä on eräänlainen fiktiivinen elokuvan tai romaanin tekijä, jonka rooli korostuu erityisesti kollektiivisesti

tehdyssä elokuvassa. Teoksessa esitetyt arvot ja kommentit tulevat todeksi sisäistekijän kautta, sillä jotta yleisö tietäisi, valehteleeko kertoja, on teoksen vedottava tähän korkeampaan tekstuaaliseen auktoriteettiin. Sisäistekijä siis vastaa teoksen organisoimisesta sekä sen pohjalta syntyvistä eksplisiittisistä ja implisiittisistä merkityksistä. Bacon esittelee lähes vastaavaksi konstruktioksi Kendall Waltonin fiktionaalisen tekijän, joka on kuitenkin kuvitteellinen henkilö, joka esittää fiktion maailmassa tarinaa yleisölleen totena. (Bacon 2000: 218–220.) Tässä elokuva-adaptaatiota tarkastelevassa tutkielmassani keskityn sisäistekijän, kertojan ja näkökulman välimaastoon, siihen, miten kameran kerronta on vuorovaikutuksessa romaanin kertojan kanssa.

Baconin mukaan tekstin ulkopuolisia tekijöitäkin tarvitaan esimerkiksi pohdittaessa, mikä on tahallista ja mikä tahatonta komiikkaa (Bacon 2000: 220). Tästä huolimatta en lähde tulkitsemaan teoksia kovinkaan biografistisesti, koska kuten Bacon itsekin toteaa, fiktiossa on aina enemmän merkityksiä kuin tekijät ovat sinne tarkoituksellisesti laittaneet. Katsoja ja konteksti tuovat aina osansa teokseen. (Bacon 2000: 215.)

Varsinainen elokuvallinen kertoja eli esittäjä sen sijaan voi Chatmanin mukaan olla kertoja (*Teller*) tai näyttäjä (*Shower*) (Chatman 1990: 113). Baconin mukaan Jerrold Levinson tarjoaa tälle vastapainoksi käsitettä aistimahdollistaja (*perceptual enabler*) ja Sarah Kozlov puolestaan termiä *the grand image maker* (Bacon 2000: 223). Käytän Chatmanin termejä, mutta näyttäjän termillä tahdon kuvata myös muidenkin aistien kautta kommunikoivaa kertojaa, minkä Levinsonin termi kattaa. Otan huomioon myös ekstradiegeettisen eli fiktiivisen maailman ulkopuolisesta kertojan ja intradiegeettisen eli fiktion maailman sisäisen kertojan. Näistä jälkimmäinen voi olla homo- ja heterodiegeettinen, eli kertoja joko osallistuu tarinaan tai jättäytyy sen ulkopuolelle. Elokuvan vastaava kertoja on usein voice-over-kertoja, jonka luotettavuus on rajoitetun tiedon, vääristyneen arvomaailman tai omien intressien varassa. Tällainen kertoja on hahmotettavissa usein vain siten, että hän astuu tehtävänsä ulkopuolelle ja näyttäytyy teoksen kokonaisuudessa, jolloin hänet voi havaita sisäistekijän näkökulman avulla. Voice-over-kertojan suosio on vaihdellut 1930-, 1940- ja 1980-luvun kulta-ajoista laskusuhdanteisiin, mutta koko fiktiivisen teoksen ajan kuuluva voice-over-kerronta on silti hyvin harvinaista. Voice-over-kertoja vertautuu usein kaikkitietävään kertojaan, joka ekstradiegeettisenä saattaa saada jopa kreikkalaisen kuoron piirteitä ilmentämällä ironiaa, sääliä, alistumista asioiden vääjäämättömälle etenemiselle ja pelkoa. Homodiegeettiset kertojat ovat siten läsnä kahdessa eri ajassa: ajassa, josta he kertovat, ja

toisessa ajassa, jossa kerronta tapahtuu. Tällaiset kertojat usein motivoidaan mieltämällä kerronta tajunnanvirraksi, kirjeiksi tai päiväkirjaksi. Homodiegeettinen kertoja, niin kuin heterodiegeettinen kertojakin, voi olla hyvin subjektiivinen salaten tietoa tai valehdellen – kertoessaan hän saattaa paljastaa jotain itsestään eikä viekään tarinaa eteenpäin. Tällaiset kertojat ovatkin hyvin yleisiä salapoliisikertomuksissa. (Bacon 2000: 223–228.)

Ideologiakritiikki on melko vähän käytetty elokuvallinen keino. Siinä katsojaa provosoidaan tietyllä ideologialla väritetyllä kertojalla, sillä kaikkitietävä kertoja ei vaikuta jättävän tilaa kriittiselle katsojalle – tätä voidaan toteuttaa esimerkiksi niin, että kertoja ei kommentoikaan tarinaa vaan sen ideologisia ulottuvuuksia. Kertojan avulla voidaan myös vahvistaa fiktiivisyyden tunnetta, sillä usein elokuvien alussa käytetty voice-over-kertoja puhuttelee katsojaa suoraan ja asettuu täten kuin fiktion ulkopuolelle, vaikkei elokuvallinen kertoja voi olla muutakin kuin persoonallinen. Kertojan osalta on myös yleisesti huomioitava, että heitä voi olla useampiakin – näin voisi ajatella *Komisario Palmun erehdyksessä*kin olevan. Eri kertojat voivat tällöin tarjota tarinaan erilaisia näkökulmia, jotka kehyskertomus nivoo yhdeksi teokseksi. (Bacon 2000: 228.)

Kuulusteltavat epäillyt ovat *Komisario Palmun erehdyksessä* voice-over-kertojia, sillä Palmu saa heidät kertomaan tapahtumista omien muistojensa pohjalta. He ovat siis kaikki hyvin epäluotettavia kertojia, koska kuka tahansa heistä voi salapoliisikertomuksen ideologian mukaisesti olla etsitty murhaaja ja valehdella omaksi edukseen. Toisaalta kukaan heistä ei tiedä koko totuutta, vaan oman osuutensa tapahtumista, ja kaikilla heistä tuntuu olevan komisarion mielestä motiiveja valehteluun niin romaanissa kuin elokuvassakin. Elokuvassa pyritään kerrontaan myös muun muassa kameran asennoilla ja asemoinneilla. Sisäistekijä ja näkökulma ovat tällöin keskiössä, sillä kamera pysähtyy hyvin usein komisario Palmun olantaakse, jolloin tapahtumia katsotaan hänen näkökulmastaan – samoin epäillyt, jotka kertovat tapahtumista, kuvataan edestäpäin, aivan kuin Palmun perspektiivistä. Kun epäillyt kertovat tarinaansa, kamera muuttuu objektiivisemmaksi, ekstradiegeettiseksi kertojaksi. Homo- ja heterodiegeettisen kertojan määrittely on tällöin haastavaa, sillä kamera ei sinänsä ole tarinassa mukana, sille ei puhuta, mutta silti se näyttää kuvaa tarinasta. Romaanissa puolestaan käytetään intra- ja homodiegeettistä minä-kertojaa, joka on klassisen salapoliisikirjallisuuden, muun muassa Arthur Conan Doyle'n, hengessä komisario Palmun lähin työtoveri Virta. Hän havainnoi tapahtumia kuin Sherlock Holmes -teosten tohtori Watson. Virta ei tiedä koskaan niin paljon kuin Palmu. Kerronta on siten rajoittunut kertojan

rajallisen tiedon vuoksi, mikä kyseenalaistaa myös hänen luotettavuutensa. Kertoja kuitenkin pyrkii tekemään kirjailijamaisia havaintoja, koska hän, kuten Watsonkin, on amatöörikirjailija. Mika Waltari on valinnut genrelle hyvin tyypillisen kertojan. Kerronnan osalta on myös mielenkiintoista havaita, että Waltari on kirjoittanut jokaisen luvun alkuun tiivistelmän siitä, mitä tulee tapahtumaan. Tämä on ajan kirjallisuuden konventio, mutta samalla myös erikoisuus, sillä kyseessä on salapoliisikertomus, jossa lukija yrittää päästä selville kerronnan ja juonenkäänteiden taakse kätketystä salaisuudesta. Nämä tiivistelmät ovat kuitenkin täysin intradiegeettisen kertojan osuuksia, ikään kuin sisäistekijän kommentaareja, mutta genren ajatuksen mukaisesti niidenkin todenmukaisuus voidaan kyseenalaistaa ainakin sillä varjolla, ettei niissä tietenkään kerrota kaikkea, vaan tietoa joko tietoisesti salataan tai kertoja ei ole kaikkietävä. (Kassila 1960; Waltari 1982.)

#### 2.4.2. Miljö

Kun elokuva sijoittuu jollakin tavoin rakennettuun ympäristöön, arkkitehtuuri toimii dramaturgisena ehdollistajana tai jopa tulevien tapahtumien mahdollistajana. Miljööstä nousee usein esiin metonyymisiä ja metaforisia ulottuvuuksia niin hahmoille kuin koko tarinan kuvauksellekin. Tilan konnotaatiot nimittäin kuvaavat keskeisiä inhimillisiä merkityksiä. (Bacon 2005: 224.) Näin on myös *Komisario Palmun erehdyksessä*, jossa murhatuksi joutuneen Bruno Rygseckin talo on ulkoapäin vakaa ja suuri kivirakennus eteläisessä Helsingissä. Talo on sokkeloinen ja sisustustyylyltään ristiriitainen, ja siitä kuvataan vain muutamaa huonetta sekä romaanissa että elokuvassa. Brunon piilevä mielisairaus ja salaperäisyys siis konkretisoituvat miljöön kuvauksessakin. Eikä liene kerronnan kannalta sattumaa, että elokuvan poliisiaseman ikkunastakin näkyy juuri Tuomiokirkon kello ennen traagisia tapahtumia. (Kassila 1960; Waltari 1982.) Tätä sijainnin luomaa vaikutelmaa ei vähennä edes tietoisuus, että Senaatintorin laidalla on reaali maailmassakin ollut poliisilaitos.

Jokaisella miljööllä, jossa elokuva liikkuu, on subjektiivinen merkitys henkilöhahmoille tuottaen heille erilaisia tunteita. Nämä tunteet ovat merkittäviä, vaikka ne eivät olisi kovin suurieleisiääkään, sillä ne kuitenkin kuvastavat asioita hahmoista elokuvatekijöiden ja tyylilajin asettamissa rajoissa. Tapa, jolla kuvataan visuaalisesti tai tekstuaalisesti työpaikkaa, henkilöiden suhtautumista siihen ja hierarkkisuutta, vaikuttaa katsojan tai lukijan tulkintaan. Erityisesti institutionaaliset rakennukset, kuten poliisiasemat, ovat elokuvien peruskuvastoa,

sillä tällaisten miljöiden avulla kuvataan yleensä yhteisön ja yksilön elämän keskeisimpiä asioita. Miljööseen suhtautuminen kertoo myös paljon hahmojen välisistä suhteista: kuka on tervetullut ja kuka tahtoo poistua. Rakennuksen symboliikalla voidaan katsoa olevan myös kerronnallinen, symbolinen taso, sillä varsinkin kotiympäristöt ovat yleensä suljettuja tiloja, joista tahdotaan pitää poissa ei-toivotut vieraat, kuten rikolliset, vihamiehet ja entiset puoliset. Tämän vuoksi kodit usein kuvataan turvapaikoiksi lämpimin sävyin, tavanomaisin kalustuksin ja hillityin valaistuksin. Modernius koetaan tällaisessa ympäristössä usein epämiellyttäväksi kylmyydeksi, joka kuvaa siellä asuvaa epäilyttävää luonnetta. (Bacon 2005: 224–225.) Bruno Rygseckin koti on tässäkin suhteessa hyvä esimerkki, sillä se on sisustettu menneiden aikojen mahtailevilla tyylihuonekaluilla ja valaistus on henkilön eläessä hoidettu kynttilöin, mikä luo hämyisää tunnelmaa tapahtumille. Ainoat modernit tilat ovat keittiö, tarjoiluhuone ja kellari. (Kassila 1960.) Näistä kahta ensimmäistä käyttävätkin vain palkolliset, keittäjä ja hovimestari, ja kolmanteen Bruno murhataan. Tyyllillinen ristiriita kuvaa siis hyvin uhrin psykologista koodia.

Se, että rakennettu miljöö nostaa esiin vahvoja konnotaatioita, on hämmentävää sitä taustaa vasten, että elokuva ja arkkitehtuuri kuitenkin koetaan aivan eri tavoin. Ainoastaan inhimillinen kokemustaso yhdistää näitä kahta eri taidemuotoa, sillä elokuva artikuloi elettyä tilaa. Valaistus ja kuvarajaus ovat elokuvallisia keinoja, jotka paitsi kehystävät henkilöiden olemassaoloa, myös osallistuvat tilan ja henkilöiden väliseen vuorovaikutukseen. Arkkitehtuuri ja elokuva ovat molemmat poikkeuksellisia siinä mielessä, että ne ovat sekä tila- että aikataiteita, sillä ne avaavat uusia ulottuvuuksia paitsi tilassa myös ajan kuluessa, tarinan edetessä tai rakennusta kiertäessä. Kameran liikkeen voi myös katsoa vastaavan rakennuksen avautumista liikkeen kautta. Katsoja kuitenkin hahmottaa tilaa toiminnallisuuden ja kuvatun tajunnallisen olemisen kautta, sillä diegeettistä, tarinan sisäistä, tilaa ei hahmoteta vain audiovisuaalisuuden ja visuaalisuuden kautta. Kokemustaso on aina läsnä tulkinnassa. (Bacon 2005: 223–224.)

Kuvan kokemiseen voidaan vaikuttaa leikkauksen, kameratekniikan, äänen ja henkilöiden ajoittaisen kuvan ulkopuolelle suuntaamisen kautta. Tällöin tila näyttää esimerkiksi jatkuvan kuvarajauksen ulkopuolellekin. Diegeettinen tila jatkuu näytetyn ulkopuolelle, mutta siellä ei ole yleensä draamallisesti muuta kuin uhkaa tai moraalisia tuomareita, jotka tarkkailevat tilannetta. Tunnelman lisäksi miljöö luo siis myös draamallisia mahdollisuuksia muun muassa henkilöiden sijoittamisen kautta. Se, kuinka hahmot asettuvat miljööseen, kertoo heidän

välisistä suhteistaan, mutta myös dramaturgiasta: kuka on tilan keskellä, kuka tai mitä jää piiloon, mitä kukin näkee, kuka on valossa, kuka varjossa. Spatiaaliset ratkaisut vaikuttavat kuvallisuuden dramaattisuuteen ja sitä kautta henkilöiden tulkintaan, sillä erilaiset sisääntulomahdollisuudet, poistumiset, tilojen sulkemiset, toisiin huoneisiin pääsy, tarkkailumahdollisuudet ja toisten henkilöiden alisteinen asema ilmentyvät nimenomaan miljöön kautta. Myös se, mihin huoneeseen tapahtumat on sijoitettu, vaikuttaa sanomien tasoon. On eri asia keskustella eteisessä kuin keittiössä, kylpyhuoneessa tai makuuhuoneessa. Ympäristö kuvaa henkilöiden suhteiden etäisyyttä tai läheisyyttä. Elokuvahistorian selkeimmin arvottavia ympäristöjä ovatkin portaikot, jotka asettavat henkilöahmot konkreettisesti eri tasoille. Tilallinen vaikutelma siis luo erilaista resonanssia suhteiden monipuolisuudesta. (Bacon 2005: 226–228.)

Ympäristön henkinen merkitys on suuri, kun tarkkaillaan varsinkin elokuvallisuutta, jossa elämää suuremmilta tuntuvat hahmot asuvat tiloissa, jotka voivat olla olemassa vain elokuvallisuuden ja mielikuvituksen keinoin. Miljöö saattaa nousta tällöin suureen arvoon ja jopa henkilöahmon, tai vähintään draaman agentin, asemaan kerronnassa. Kaupunkikuvauksissa monumentit ja tunnettujen suurkaupunkien siluetit ovatkin usein nousseet ikonien asemaan, koska niillä on jo tietty kulttuuriarvo, status ja symbolinen lataus. Ne luovat itsessään merkityksiä niin, että tulkitsijan miellelyhtymät johtavat valmiiksi oikeaan tunnelmaan ja tilaan. Elokuvat ja kirjallisuus ovat myös olleet luomassa näitä mielikuvia, sillä tekstin tai kameran läpi havaitsee jopa omasta kotikaupungistaan uusia puolia. Ilmeisimmillään huomaa vain uusia yksityiskohtia, mutta vaikuttavimmillaan tilat koetaan erilaisen eksistenssin näyttämöinä. Tällainen näyttämö on sinänsä objektiivinen tila, joka näytetään vain kerronnan, henkilöiden ja intertekstuaalisuuden näkökulmien kautta. (Bacon 2005: 229, 243–244.) John Urry puhuikin turistin katseesta, jolla suhtaudutaan vieraannutettuun tai täysin vieraaseen ympäristöön. Miljöötä katsotaan ulkopuolisena bussin ikkunasta ohi vilahtavana maisemana, ja siitä havainnoidaan juuri ne asiat, joita opas neuvoo katsomaan. Jos tähän kokemukseen liitettäisiin vielä opasnauha jatkuvana ei-diegeettisenä taustana, joka sulkisi pois kaikki autenttisen äänet, olisi katsomiskokemus jollakin tapaa vielä enemmän vääristynyt. Kaikkien aistimismahdollisuuksien käyttö antaa todellisemman tunnon elokuvallisuudessa. (Urry 1990.)

Bacon pitää Matti Kassilan Palmu-elokuvia hyvinä esimerkkeinä Helsingin käytöstä rikostarinan näyttämönä. Pääkaupunki onkin ollut monien suomalaisten elokuvien miljöönä,

ja varsinkin sen kaupunkiarkkitehtuuria ja muutosta on kuvattu usein. Sitä on myös redusoitu tuntemattomaksi suurkaupungiksi, mutta useimmiten sen monumentteja hyödynnetään selkeyttämässä miljöön ja ajan hahmottamista. (Bacon 2005: 247–248.) Näin on tehty myös *Komisario Palmun erehdyksessä*, jossa tarina kietoutuu lähinnä Senaatintorin laidalla sijaitsevaan poliisilaitokseen, Kaivopuistossa sijaitsevaan Bruno Rygseckin taloon ja muutamaan tunnettuun kohteeseen, kuten ravintola Kämpiin ja Kappelin kahvilaan. Bruno Rygseckin talon ulkokuvaus on todellisuudessa tehty Eirassa, mutta elokuva ei paljasta tätä sijaintia katsojalle

Konkreettisen visuaalisen miljöön lisäksi äänikin voi muodostaa arkkitehtuuria ja ympäristöä. Äänimaisema kuvaa fyysistä tilaa ja tunnelmaa hyvin tehokkaasti (Bacon 2005: 229). Äänimaiseman perusäänet muodostuvat elokuvassa yleensä puheesta, muusta kommunikaatiosta, musiikista, äänitehosteista tai tarinan etenemiseen liittyvistä äänistä. Kertomus vie katsojan huomion, jolloin ääniin ei aina kiinnitetä edes huomiota, vaikka äänitehosteet olisivat tavallistakin räikeämmät. Joskus äänen lähde ja tulkitsijan siihen liittämät odotukset eivät edes kohtaa, mutta tulkinnassa kuitenkin pystytään luomaan selittävä yhteys. Tulkinta on tällöin merkittävämmässä asemassa kuin se, mikä äänen alun perin aiheutti. Täten voidaan olettaa, että elokuvan katsominen vaatii tiettyjen elokuvallisten ominaisuuksien tuntemusta. Näillä ominaisuuksilla voidaan luoda tunne nostalgisuudesta, esimerkiksi liitettäessä tuhottavaksi määrätyn puutalomiljöön kuvaukseen rauhallisia ja harmonisia ääniä ja leikkaamalla sen jälkeen nopeasti ruuhkaiseen kaupungin keskustaan. Tilan muutoksen voi siis aistia selkeästi myös äänistä, ja se voi jopa esitellä uuden miljöön. (Tani 1996: 50–55.) Näkemykseni mukaan äänettömyys voi kuitenkin olla yksi tehokkaimpia keinoja kiinnittää huomio tapahtumiin ja tunnelmaan. Se tiivistää kaiken nähdyn ja koetun, pysäyttää tilanteen.

### 2.4.3. Musiikki

Musiikilla on elokuvissa yleensä keskeinen funktio. Se voi olla diegeettistä tai ei-diegeettistä. Näistä ensimmäinen on elokuvan sisäisen maailman ilmentymä, sillä termi kuvaa elokuvassa kuuluvaa musiikkia. Tämä voi olla orkesteri, lauluesitys tai vaikka vain kohtauksen taustalla päällä oleva radio. Ei-diegeettinen musiikki sen sijaan on ikään kuin kohtauksen päälle asetettu tunnelman luova elementti, jota elokuvan henkilöhahmot eivät yleensä kuule. Näitä tasoja muuntelemalla jopa kontrapunktiin asti voidaan luoda monialainen äänimaisema

kohtauksen tueksi. Taso saatetaan vaihtaa jopa kesken kappaleen muuttamalla ei-diegeettinen musiikki osaksi elokuvan sisäistä äänimaailmaa. (Bacon 2000: 236–237.) Molemmilla tasoilla voidaan myös toiston kautta siirtää musiikki osaksi tunteita tai jopa henkilökuva. Musiikkia, jota ei voi selkeästi määrittää diegeettiseksi tai ei-diegeettiseksi, Rick Altman kutsuu supradiegeettiseksi. Yleensä tällaisella musiikilla irtaudutaan arkipäivän kausaliteetista esimerkiksi kuvaamalla kohtausta, jossa tanssitaan, mutta diegeettisen musiikin lähdettä ei ole havaittavissa. (Altman 1987: 69.) *Komisario Palmun erehdyksessä* musiikki vaihdetaan diegeettisestä ei-diegeettisesti niin nopeasti, että katsoja kokee hetken ajan illuusion supradiegeettisestä musiikista, kun poliisit siirtyvät lounaalta ravintola Kämpistä humaltuneina poliisiasemalle (Kassila 1960: 46;20–1:00;23).

Perinteisessä elokuvakerronnassa taustamusiikilla on katsottu olevan siis kaksi päätehtävää, se ilmentää henkilöiden tunteita, kohtausten tunnelmia tai toimii kuten romaanien kantaa ottavat kertojat. Taustamusiikin osuus on yleensä vahva, joten hiljaisuuden korostaminen tai muiden elokuvan keinojen kehittäminen jää usein valitettavankin vähiin. Musiikkiin tukeudutaan jopa niin paljon, että tarinan ulottuvuuksia tai visuaalista ilmaisua ei viedä eteenpäin. (Bacon 2005: 255.) Sergei Eisenstein pelkäsi oikeutetusti äänielokuvan ilmestyessä valkokankaille, että äänen käyttö pelkästään visuaalisten eleiden ilmentäjänä vähentäisi elokuvallisten keinojen ilmaisuvoimaa. Tämän vuoksi hän toivoi äänen ja kuvan olevan epäsynkroniassa, jotta näitä hyödyntävien kahden aistien ärsykkeet muodostaisivat oikeanlaisen kontrapunktin. (Eisenstein 1977: 257–259.)

Baconin mukaan Aaron Copland on erottanut elokuvamusiikille viisi eri tehtävää, joista osa on päällekkäisiä perinteiseksi miellettyjen tulkintojen kanssa. Musiikki voi luoda tunnelmaa herkkänä taustana tai kaiken yli paisuvana kaaoksena tai toimia taustan täydentäjänä. Se voi myös kiinnittää huomiota henkilöahmon tunteisiin, kuten edellä on jo kerrottu perinteisen elokuvakerronnan osalta. Toiston avulla voidaan luoda kuva jatkuvuudesta liittämällä eri kohtauksia toisiinsa, ja sillä voidaan ylläpitää jännitystä ja lopussa sulkea koko elokuvan vaikutelma. On myös pohdittu, voisiko musiikilla olla täysin oma funktionsa erillään jo esitetyistä. Useimmiten se kuitenkin toimii kommentaarina juonen tapahtumille tai henkilöahmojen tunteille. Baconin mukaan Jerrold Levinson on sen sijaan todennut, että kertojan käytössä ollessa ei-diegeettisen musiikki hallitsee kerronnallisia elementtejä, jolloin se palvelee tarinan välittömiä tarpeita, mutta epäkerronnallisessa tehtävässä se palvelee sisäistekijän intentioita. Yleisesti musiikin voidaan kuitenkin katsoa olevan alisteinen



kerronnalle, jos musiikin ansiosta jokin on fiktiivisesti totta tai vahvistuneemmassa asemassa kuin ilman musiikkia. Henry Bacon onkin määritellyt, että musiikki voi narratiivisessa funktiossa tuoda henkilöhahmon luonteesta tai asiain tilasta esiin uusia seikkoja. Ei-narratiivinen musiikki taas saa elokuvan tapahtumat vaikuttamaan mahtipontisilta suurentaen tunteita ja merkityksiä. Ei-narratiivisuus antaa elokuvalla tai sen osille koherenssia ja jatkuvuutta, ja se voi vastaavasti sulkea kohtauksen tai koko elokuvan lopun. Se myös johdattaa katsojan erilaisten tunnetilojen luo samalla, kun se ehdollistaa katsojan samastumaan esitettyihin tunteisiin, hävittää elokuvallisuuden luonnetta johdattamalla katsojan huomion pois elokuvasta konstruoituna tuotteena, ja tietenkin rikastuttaa elokuvaa taide-elämyksenä. (Bacon 2000: 238–240.)

Musiikki voi olla elokuvan kerronnan kanssa joko tyylillisesti eheää, parafrasista, vahvistaen ja sävyttäen näin tarinan etenemistä. Vastakohtana tälle musiikki voidaan myös asetella kontrapunktisesti elokuvan tapahtumien vastaiseksi. (Bacon 2000: 234–235.) Kontrapunktisuuden taso voi vaihdella, mutta sitä pidetään vahvimpana, kun se ilmenee diegeettisenä musiikkina – tällöin kyetään kuvaamaan jopa traagisuutta ironisoiden. Ei-diegeettisenä voimakas kontrapunkti toimisi inhimillistä tragiikkaa vastaan. (Bacon 2005: 256.) *Komisario Palmun erehdyksessä* tätä tehokeinoa on käytetty tuomaan aiheeseen kepeyttä ja koomisuutta muun muassa marssittamalla juopuneet rikospoliisit Kämpistä poliisiasemalle iloisen marssitahdin saattelemana, kun toisaalla rouva Alli Rygseck (Aino Mantsas) on kuollut (Kassila 1960: 1:00;23). Kuolemasta ilmoittamisen hetki tosin pysäyttää iloisen musiikin, joten aivan makaaberiin mustaan huumoriin elokuva ei pyri.

Taitava synkronointi on myös erittäin tehokas keino, jonka avulla musiikki voi luoda jopa oman tunnelmallis-kerronnallisen ulottuvuutensa (Bacon 2005: 256). Liiallinen synkronointi voi johtaa siihen, että jokaista hahmon liikettä korostetaan idiomaattisella musiikilla, tällöin puhutaan ns. *mickey mousingista*, jota edellä esitelly Sergei Eisenstein pelkäsi äänielokuvaluotannon alkaessa. (Bacon 2000: 235.) Termi on syntynyt Disneyn piirretyissä käytetyistä ei-diegeettisistä musiikeista, jotka saivat ajoittain maisemankin tanssimaan (Bacon 2005: 256). Scott Curtis kuitenkin suosittaa käytettäväksi termejä isomorfinen ja ikoninen diegeettisen ja ei-diegeettisen asemesta, koska hänen mukaansa yleisesti käytetyt termit eivät toimi edes lyhyissä piirroselokuvissa. Isomorfinen tarkoittaa äänen ja kuvan yhteneväisyyttä siten, että musiikki reagoi hahmon eleisiin, kun taas ikoninen äänimaisema kertoo kuvassa tapahtuvan jotakin, mutta ääni ei suoranaisesti liity kuvaan, vaan kuvan toiminnon oikea ääni

on korvattu esimerkiksi jollain soittimella. (Curtis 1992: 221–222.) Yleensä salapoliisi- ja jännityselokuvissa pyritään polarisointiin, jolloin musiikin avulla luodaan tunnelmaa kerronnalliselle ulottuvuudelle (Bacon 2000: 235). Näin tehdään jo *Komisario Palmun erehdyksen* alkuteksteistä saakka, sillä kuvattaessa vain eleetöntä ulkokuva Bruno Rygseckin kartanosta taustalla soi lähes vaaniva musiikki, joka kertoo välittömästi elokuvan genren (Kassila 1960: 0).

Draamassa vastaanottaja kykenee kontrolloimaan aikaa, muttei rytmitystä. Elokuvamusiikissa aikaakin voidaan kontrolloida tarkemmin. Melodia edustaa siinä kertovaa ainesta ja rytmi ajallista elementtiä, jolloin harmonia on näiden synteesi. Musiikilla on siis horisontaalisesti rytmisissä etenevät ja vertikaalisesti rakentuvat harmoniset yksiköt, jotka ovat keskenään vuorovaikutuksessa. Näin on myös elokuvassa, jossa on visuaaliset vastineet melodialle, rytmille ja harmonialle. Elokuvassa aikaa voidaan säädellä ja kertovat ”melodiat” ovat kontrollissa. Tämä konkretisoituu harmoniaksi, sillä kuva-alassa olevat yksiköt voidaan sommitella esteettisesti. Elokuvassa voidaan kontrolloida rytmiiikkaa vielä tarkemmin kuin musiikissa. Länsimaisella nuotintamisjärjestelmällä voi tehdä lyhyimmän nuottimerkinnän kestämään 1/32 sekuntia, mutta sitä ei kykene autenttisella soittimella soittamaan. Elokuvan esitysnopeus on 24 kuvaa sekunnissa, ja vain intialaisessa soittoperinteessä on yletty tähän nopeuteen. Musiikki on ollut jo elokuvahistorian alusta asti erottamaton osa filmikertomusta. (Monaco 1981a: 87–89.) Musiikki nimittäin tuli alun perin peittämään elokuvaprojektorin ääntä, ja toisaalta olisi ollut outoa istua hiljaisessa, täydessä teatterissa. Musiikin avulla myös kiinnitettiin katsojan huomio tarvittaviin asioihin, sillä tarinat eivät enää pystyneet yksin hallitsemaan katsojien reaktioita. Musiikki auttaa siis fokalisaatioon, vaikka ääni ei välttämättä liittyisikään kuvaan, koska siten katsoja saa kokonaisvaltaisemman kokemuksen kuin yksittäisten kuvamontaasien pohjalta. (Bacon 2005: 253.) Michel Chionin mukaan musiikkia tarvittiin myös vastaamaan joka puolella muutenkin kuuluvia ääniä, kuten kahvilan tai torien humua. Chion korostaa myös musiikin ainutkertaisuutta ja hetkellisyyttä kuvaavaa olipa kerran -efektiä, jolla on emotionaalinen voima liittää katsoja elokuvaan ja poistaa näyttelijöiden ylikorostuneiden liikkeiden kritisointia, tuoda heidät lähemmäs katsojaa. (Chion 1995: 39.) Kognitiopsykologia taas on selittänyt musiikin tarpeellisuuden inhimillisellä tarpeella suhteuttaa tärkeimpien aistien tuottamat ärsykkeet harmoniseksi kokemukseksi (Anderson 1996: 86–87), joka voi olla hyvinkin voimakas, jos se yhdistyy todentuntuiseen visuaaliseen representaatioon.

Musiikki on kuitenkin itsenäistä eikä siten viittaa itsensä ulkopuolelle. Melodiat voidaan liittää johonkin muuhun, kuten aikakauteen, valtioon tai tapahtumaan, mutta tällöinkin ne viittaavat vain semioottisen merkin tavoin ilmiöön, eivät kohteeseen itseensä. Tunteikkaat kansallislaulut voivat vedota muihinkin kuin kyseisen valtion kansalaisiin, vaikka niiden ensisijainen tarkoitus on viitata suoraan valtioon. Hymnit ja helposti tunnistettavat kansalliset sävelmät, esimerkiksi *Finlandia*, assosioituvat tiettyihin kulttuuripiirin sisältöihin, mutta musiikki itsessään ei viittaa mihinkään itsensä ulkopuoliseen ilmiöön. (Bacon 2005: 253–254.) Diegeettisellä ja ei-diegeettisellä musiikilla voi luoda myös paikallisväriä, sillä siten voidaan liittää jokin tietty aikakausi tai tyyllisuunta elokuvaan. Tässä tarkoituksessa diegeettinen äänimaisema on tehokkaampi, sillä sitä kautta katsoja saa tunteen musiikin jakamisesta henkilöiden kanssa. Nostamalla äänenvoimakkuutta saadaan aikaan kuva subjektin musiikkikokemuksesta eikä vain äänen objektiivisesta ilmentymästä tarinan maailmassa. Suurin osa elokuvamusiikista ei ole näin suorissa yhteyksissä johonkin konkreettiseen diskurssiin. Mitä abstraktimpi kappale on, sitä helpommin elokuvaan yhdistyvänä sitä yleisesti pidetään, koska merkitysten muodostuminen voi vaihdella enemmän kuin usein stereotyyppisesti käytetyssä populaarimusiikissa. Jonkinlainen affektiivinen suhde musiikin ja visuaalisen materiaalin välille on luotava, jotta katsojakin voisi tavoittaa sen. (Bacon 2005: 254, 257.) Claudia Gorbman on kuitenkin eri mieltä tämän väittämän kanssa ja kirjoittaa, että mitä tahansa musiikkia voidaan liittää mihin tahansa kuvamateriaaliin. Hänen mukaansa musiikilla voidaan siten muuntaa yksittäinen yleiseksi ja kirjallinen symbolistiseksi, eli nostaa yksityiskohta kuvaamaan kokonaisuutta ja tavoittaa siten syvempi taso. (Gorbman 1987: 15, 82.) Jos elokuvantekijät käyttäisivät Gorbmanin teoriaa käytännössä, musiikin kontrapunktisuus ja parafrasaisuus nousisivat keskiöön.

### 3. ENNEN MURHAA JA MURHAAJAN LIIKKUESSA

Yhtenä hypoteesinani henkilöhahmojen adaptoitumisessa on se, että sosiaalinen tilanne, johon hahmot joutuvat, vaikuttaa hahmojen koodien ilmenemiseen. Nähdäkseni onkin tärkeää huomioida konteksti, jossa hahmot toimivat, sillä henkilöhahmojen toimet vaikuttavat huomattavasti toisten hahmojen toimintaan erityisesti psykologisen ja sosiaalisen koodin kautta, mutta myös metaforisesti ja metonyymisesti. Eri tilanteissa jokainen henkilöhahmo saa erilaisen roolin suhteessa muihin ja alkaa toteuttaa sitä. Toiset hahmot ovat kuin luonnostaan jakamassa toisille rooleja, toiset puolestaan vain mukautuvat vallitsevaan tilanteeseen. Tämä on nähtävissä elokuvassa erityisesti hahmojen asemoinnin kautta (Bacon 2005: 226–228). Esimerkiksi komisario Palmun sosiaalinen koodi vaikuttaisi muuttuvan täysin tämän ollessa toisten poliisien seurassa verrattuna kuulustelutilanteisiin. Toisaalta ammattinsa vuoksi Palmun sosiaalinen koodi oletettavasti muuttuu silloin, kun hänen tutkimuksensa muuttuvat onnettomuusraportin tekemisestä murhatutkimukseksi. Ohjaaja Kassila korostaa myös sisäistä ristiriitaa, rikoksen ratkaisemista ja sen estämistä. Hän onkin tahtonut yhdistää nämä kaksi maailmaa, kuulustelut ja muut tapahtumat, elokuvallisin keinoin mahdollisimman helposti lähestyttäväksi kokonaisuudeksi, koska esimerkiksi takaumien luominen vie aina katsojan energiaa. (Kassila 2004: 273, 275.) Kun henkilöhahmoa kuulustellaan rikoksesta, tämä kertoo menneistä tapahtumista oman versionsa – kuulustelutilanne vaikuttaa luonnollisesti tähän prosessiin. Osa hahmoista tavoittelee omaa etuaan ja valehtelee näissä kohtauksissa komisario Palmulle. Nämä kohtaukset ovatkin ongelmallisimpia sijoitettavia työni kannalta: kuvaavatko ne menneitä tapahtumia vai kuulustelua?

Olen jakanut varsinaisen käsittelyosuuden näiden huomioideni vuoksi kahtia. Käsittelen tässä luvussa tilanteita ja keskeisimpiä kohtauksia, joissa poliisit eivät ole vielä läsnä. Otan huomioon myös kohtaukset, joista henkilöhahmot kertovat kuulusteluissa, mutta huomioin samalla sen, että tarina saattaa olla valhetta kuulustelutilanteen luoman paineen tai oman edun tavoittelun vuoksi. Virallinen poliisi-instituutio siis periaatteessa puuttuu näistä kohtauksista, joten henkilöhahmot voivat olla vapaampia ja toteuttaa koodejaan eri tavoin kuin varsinaisissa kuulustelutilanteissa. Neljännessä luvussa sen sijaan käsittelen kohtaukset, joissa poliisit ovat läsnä sekä keskenään työtovereina että epäiltyjen ja todistajien joukossa kuulustelutilanteissa. Näiden kahden analyysiluvun ajan tutkimusmetodinani on Aleid Fokkeman kooditeoria. Tutkin siis henkilöhahmoja kooditeorian läpi, eli etsin teorian avulla vastauksia tutkimuskysymyksiini. Pyrin selvittämään, muuttuvatko koodit teosten välillä. Mikä koodi on

hallitseva kussakin kohtauksessa tai henkilöhahmossa? Jos muutosta tapahtuu, minkälainen muutos on? Etsin myös selityksiä, miksi jokin koodi tai koodien käyttö on mahdollisesti muuttunut. Käytän henkilöhahmoista niitä nimityksiä, joita toiset hahmot käyttävät heistä elokuvassa ja romaanissa: joidenkin koodisto pakottaa yhteisön käyttämään heistä muodollisempaa nimeä, joitakin kutsutaan pelkästään etunimellä.

### 3.1. Leikkiä kuoleman kanssa

Elokuvan avauskohtaus luo välittömästi tunnelman koko elokuvalla – alkukuvasta voi tunnistaa genrenkin (Kassila 1960: 0). Kartanon tumma ja epäselvä kuva, jossa ainoa valonlähde tuntuu olevan ikkunoista ulos säteilevä kirkas valaistus. Tämä alkutekstien takana välkkyvä kuvaus kuuluu Bruno Rygseckille. Se on paitsi hänen kartanonsa, myös kuva Brunosta itsestään. Tilan konnotaatiot ovat merkittäviä henkilöhahmotulkinnassa, sillä ympäristön symboliikka tulkitaan usein osaksi henkilöhahmokuvausta (Bacon 2005: 224). Vieläkin vahvempi kuva Bruno Rygseckin ja kartanonsa yhteydestä saadaan, kun alkutekstien jälkeen kamera liukuu kohti rakennusta ja tarkentaa katsojan katseen porttiin, jossa on Brunon nimikirjaimet, BR (Kassila 1960: 0; ks. liite). Tulkinta henkilöhahmon ja miljööän yhteydestä vahvistuu heti elokuvan ensimmäisessä varsinaisessa kohtauksessa, jossa Brunon hovimestari Veijonen eli Batler kantaa suuria kynttilänjalkoja kartanon yläkerrasta ruokasaliin ja kuolemaksi pukeutunut Bruno Rygseck säikäyttää hänet. Katsoja tietää välittömästi, että tämän hahmon pimeä puoli on nähtävissä eikä sitä peitellä missään vaiheessa, vaikka sosiaalisen koodin sovinnainen käyttäminen sitä vaatisikin. Brunon hahmolla on oma sosiaalinen koodinsa, ja se tulee katsojalle selväksi heti elokuvan alussa. Alkutekstien taustakuvassa kuvataan juuri tätä puolta Brunosta eikä hänen psykologisesta koodistaan jää epäilyksiä. Pimeään kätkeytyy salaisuus, joka teoksen edetessä tulee julki, sillä muut hahmot, erityisesti Brunon setä, vihjaavat hahmon mielenterveysongelmista (Kassila 1960: 1:19;49). Avauskohtauksen kerronta on mahdollista elokuvalliselle ilmaisulle, jonka merkkijärjestelmässä voidaan kuvan spatiaalisuuden vuoksi näyttää eri merkkijärjestelmiä päällekkäin, tässä tapauksessa tekstiä ja kuvaa (McFarlane 2004: 27–30). Näin tekijäesittelyn aikana voidaan jo luoda katsojalle ennako-oletus siitä, mistä elokuvassa on kysymys, mihin genreen se kuuluu, ja kuka on keskeinen henkilö. Tällaista elokuvan avauskohtauksen kaltaista esittelytilannetta ei romaanissa pyritäkään luomaan, vaan siinä edetään suoraan poliisiaseman tapahtumiin (Waltari 1982: 5), koska tekstuaalisin keinoin tämä olisi, jos ei aivan mahdotonta, niin ainakin lukijalle hyvin raskasta.

Elokuvassa rakennuksen alimman kerroksen ikkunoissa loistaa valo (Kassila 1960: 0), minkä voi tulkita kuvaavan Bruno Rygseckin psykologiseen ja vielä suoremmin metaforiseen koodiin liittyvää selkeää ja suunnitelmallista otetta. Hän ei ole vielä joutunut täysin sairautensa pauloihin. Symboliikan kannalta on merkityksellistä, että rakennuksen alakerrassa sijaitsevat nimenomaan Bruno Rygseckin ikään kuin julkisessa käytössä olevat huoneet. On nimittäin huomattavaa, että makuuhuoneet, työhuoneet ja muut yksityisemmät tilat sijaitsevat täysin pimeässä yläkerrassa. Yksityinen on siis pimeydessä, saavuttamattomissa ja symbolisesti jopa pahuuden vallassa, kun taas julkiset huoneet, eteisaula, sali ja ruokasali, on valaistu. Toisaalta talo voidaan tulkita myös sosiaalisen koodin ilmentymäksi, sillä se henkii vanhaa rahaa, rikasta sukua, vaurautta. Tässä tapauksessa on tärkeä huomata nimenomaan valo, joka loistaa vain talon sisältä. Talo itsessään on kietoutunut pimeään muodostaen metaforisen koodin mukaisesti vertauskuvan siitä, että vanhan luokkayhteiskunnan raunioissa palaa nuoruuden ja uudistusten tuli. Tämä tuli on äkkipikainen ja ailahteleva aivan kuin Brunokin alkukohtauksessa. Hän siirtyy nopeasti väkinäisestä, jopa pilkallisesta naurusta totisuuteen. Käskettyään Batlerin avaamaan oven vierailleen hän myös poistuu kuvasta hyvin nopein liikkein (Kassila 1960: 1;35). On merkittävää, että juuri Batler tuo valoa tähän julkiseen osaan taloa yläkerrasta, yksityisestä tilasta. Hovimestarin tehtävänähän on pitää Brunon talo ja elämä järjestyksessä ja huolehtia tämän vieraista. Näin ollen voidaan tulkita Batlerin jopa huolehtivan Brunon sosiaalisesta koodista. Toisaalta Batler on myös hahmo, joka paljastaa Brunon kuoleman murhaksi näyttämällä Palmulle, miten kiersi valot palamaan pimeään kylpyhuoneeseen, josta hänen isäntänsä ruumis löydettiin (Kassila 1960: 13;14; Waltari 1982: 34). Valo kuvastaa hyvin myös Brunon ja hänen tätinsä Amalia Rygseckin (Saara Ranin) tilannetta, sillä molemmat tahtoivat toimittaa toisensa hoitoon. Rationaalisuuden valo jäikin sammuksiin, kun Amalia Rygseck lähti murhaajana liikkeelle ja unohti jättää rikospaikalle valot, mikä paljastaa tapaturman sittenkin murhaksi.

Valon ja tulen symboliikka ei ole Waltarille vierasta, mutta siitä huolimatta romaani alkaa toisin, suoralla katsannolla poliisiaseman tapahtumiin. Palava nuoruuden tuli on hyvin symbolinen myös ajateltaessa *Komisarion Palmun erehdyksen* kirjoittajan taustaa, joten Bruno Rygseckin metaforisen koodin voisi myös tulkita vanhan uudistajaksi, jopa Waltarin hengenheimolaisten, Tulenkantajien, ilmentymäksi. Brunohan on modernimpi kuin edellisen sukupolven Rygseckit, hän kaipaa vauhtia ja jopa siveetöntä elämää – pitää ikkunat auki, ei Eurooppaan, mutta alitajuntaansa ja pimeämpään puoleensa. Näin hän leimautuu

konservatiivisessa suvussa mustaksi lampaaksi ja yhteisön silmissä moraalisesti epäilyttäväksi henkilöksi.

Romaanissa Waltari on päätenyt kuvaamaan kartanoa vain komisario Palmun apulaisen, Virran, silmin.

Itse talo oli melkein uusi, kaksikerroksinen, valkoiseksi rapattu kivitalo. Se oli pienempi kuin olin odottanut, mutta silti vaikuttava yksinäisessä ylhäisyydessään väljän puutarhansa keskellä täällä, missä jokainen neliometri maata maksoi paljon rahaa. Leveissä ikkunoissa oli hiotun lasin ylhäinen, persoonaton kiilto. Mahonginhohtavalle pääovelle johtivat leveät kiviportaatt. (Waltari 1982: 14–15.)

Talo vaikuttaa siis uudelta, mutta jotenkin pintakullatulta, persoonattoman hohtavalta, vaikka jokainen ohikulkijakin tiedostaa, että se on arvokiinteistö. Modernius onkin perinteisesti elokuvallisuudessa etäännyttävä seikka, kylmän ja steriilin miljöö ja henkilöhaamon symboli (Bacon 2005: 224–225). Bruno Rygseckin hahmo piiryy myös romaanin kuvauksessa melko samanlaiseksi kuin elokuvassa, sillä hahmon varakkuus ja tietty pröystäilevä elämäntapa ovat nähtävissä. Jotain inhimillistä hahmosta selkeästi puuttuu, seikka, joka on metaforisesti kuvattu elokuvan rakennuksen valottomilla ikkunoilla. Romaanin Palmu sen sijaan havaitsee jotain, mitä muut hahmot tai elokuvan Palmu eivät huomaa. Palmu huomauttaa taloa ympäröivän piikkimuurin huomattessaan, että Bruno oli varovainen mies, mutta vahinko on nyt tämänkin kohdalle sattunut kohtalokkaan tapaturman muodossa (Waltari 1982: 15). Palmu siis aavistaa romaanissa jo tuossa vaiheessa, että Bruno todella pelkäsi jotain. Brunon hahmo suojeli jotain, mikä oli talon sisällä – symbolisesti siis psykologista koodiaan, itseään. Tämä olisi voitu tuoda esiin myös elokuvassa, mutta katsojan kyetessä havaitsemaan itsekin kuvallisesta ilmaisusta vankan aidan ei ole tahdottu kirjoittaa liian itsestään selviä vuorosanoja. Tämä on tyypillistä ohjaaja Kassilalle, joka luottaa usein kuvan ilmaisukeinoihin perinteisen lähinnä pelkkään dialogiin pohjaavan ohjaamisen sijasta.

Elokuvan alkukohtaus on merkittävä hahmojen esittelyssä (ks. liite, segmentti 2), sillä romaanissa tämä tilanne tulee esiin vain rikoksesta epäiltyjen kertomuksissa. On muistettava, että nämä useiden eri kertojien tarinat ovat aina värittyneitä kunkin hahmon henkilökohtaisilla intresseillä (Bacon 2000: 228), joten elokuvan alku luo hyvin erilaiset lähtökohdat kuvaukselle ja tulkinnalle kuin romaani. Alkukohtauksessa Batler säikähtää isäntäänsä, mutta sopeutuu yllättävän nopeasti tilanteeseen. Tätä säikähdystä korostetaan elokuvassa vielä hiljaisuudella, joka on vallinnut alkutekstimusiiikin tauottua. Hiljaisuus ei kuitenkaan ole

alkanut välittömästi alkutekstien jälkeen, vaan musiikki, joka on luonut selvyuden elokuvan genrestäkin uhkaavalla ja modernilla otteellaan, jatkuu vielä elokuvan alussa Batlerin laskeutuessa portaita kynttelikön kanssa. Hovimestari jää kuuntelemaan jotain, aivan kuin kuulisi musiikin, ja jatkaa matkaansa (Kassila 1960: 1;35). Kohtauksesta voi luoda tulkinnan, jonka mukaan musiikki jatkuu alkuteksteistä supradiegeettisenä luoden siten vahvan kuvan jatkumosta ja genren mukaisesta uhkaavasta ilmapiiristä. Kohtaus myös korostaa, että siinä liikutaan äsken ulkoapäin nähdyn rakennuksen sisällä. (Altman 1987: 69.) Toisaalta Batler voi kuunnella myös alakerrasta mahdollisesti kuuluvia ääniä, jotka voisivat olla isäntänsä Bruno Rygseckin aiheuttamia. Katsoja kuulee kuitenkin ainoastaan taustamusiikin, joten Batlerista piirtyy salapoliisikertomuksille tyypillinen kuva: hovimestari, joka tietää enemmän kuin muut, koska ammattinsa puolesta näkee yksityisiäkin asioita, jotka ovat muilta salattuja. Kuvan, ja tässä tapauksessa myös äänen, ulkopuolelle rajataan jotain, mitä kukaan ei tiedä, mutta jonka Batler vain aavistaa. Tällaisella katsojan epätietoiseksi jättämisellä luodaan tehokkaasti uhkaa ja jännitettä elokuvaan (Bacon 2005: 226–228).

Batlerin psykologisesta koodista ei ole kuitenkaan helppo saada alkukohtauksessa selvää, kuten ei jatkossakaan, koska hahmon sosiaalinen koodinsa muodostuu hovimestarin jäykän muodollisen käytöksen kautta. Batlerin kuvauksessa käytetään usein siis vain ulkoista ja pinnallista fokalisaatiota, ja vain harvoin päästään näkemään sisäistä ja erityisesti syvällistä fokalisaatiota tunnereaktioineen (Bacon 2000: 323). Elokuvasa ja romaanissa pysytelläänkin usein ulkoisessa fokalisaatiossa ainakin näennäisesti, mutta hahmojen kertoessa omia tulkintojaan tapahtumista kerronnan fokalisaatio muuttuu sisäiseksi ja syvälliseksi. Baconin teorian mukaisesti ulkoisessa fokalisaatiossa usein vain seurataan hahmoja, erityisesti sivuhenkilöitä, eikä paneuduta näiden sisäiseen maailmaan. Sisäisen fokalisaation tapauksessa joko pinnallisesti kuullaan ja nähdään sama kuin henkilöhahmokin tai syvällisesti ymmärretään hahmon maailmaa tämän reaktioiden kautta. (Bacon 2000: 323.) *Komisario palmun erehdyksistä* tekemieni havaintojen perusteella salapoliisikertomukselle onkin hyvin tyypillistä se, että jokin henkilöhahmokoodi, usein sosiaalinen koodi, nousee hahmon vallitsevaksi koodiksi. Näin ollen henkilöhahmot muuttuvat suljetummiksi, ja tarinan ja juonen jännite ja salaisuus säilyvät loppuun asti. Batlerkaan ei lopulta hämmästy mitään, sillä hän on vuosien kuluessa tottunut kummallisuuksiin Brunon talossa. Tätä ominaisuutta komisario Palmukin testaa varoittaessaan Batleria Brunon ja tämän vaimon kuolemien jälkeen maistelemasta näiden juomia. Batlerin sosiaalisen koodin naamio väistyy tällöin hetkeksi ja hänen psykologinen koodinsa tulee esiin: uskollinen palvelija on peloissaan (Kassila 1960:



1:17;13; Waltari 1982: 150). Vähäeleisyydessään Batlerin voisi tulkita jopa Brunon hahmon metonymiseksi koodiksi, mutta näissä vähissä eleissä on kuitenkin niin paljon sisältöä, että Batler on ehdottomasti oma hahmonsa. On kuitenkin mielenkiintoista, että Batler esittäytyy komisario Palmulle Veijosena sekä elokuvassa että romaanissa, mutta toteaa samalla, että hänen isäntänsä kutsuu häntä Batleriksi (Kassila 1960: 9;03; Waltari 1982: 17). Ja niin tekevät kaikki muutkin aina romaanin kertojana toimivasta Virrasta lähtien. Hän on siis ulkoapäin nimetty, olemassa vain hovimestarina. Itse asiassa hahmosta ei saada tietää muuta henkilökohtaista kuin se, että hän on työskennellyt hotellissa (Kassila 1960: 32;41; Waltari 1982: 78), ja tämäkin tieto koskee työelämää. Batler on siis vain sivustaseuraaja, mutta samalla Vladimir Proppin tyyppiteorian mukainen portinvartija, jolla on juonen ja tarinan kannalta merkittävää tietoa, mutta joka ei voi kertoa sitä kaikille (Vacklin 2008: 56): hän paljastaa Brunon kuoleman murhaksi (Kassila 1960: 16;38; Waltari 1982: 37).

Nimeäminen on mielenkiintoinen seikka henkilöahmojen sosiaalisen ja metonymisen koodin vuoksi ja elokuva-adaptaation kannalta, sillä Hutcheonin adaptaatioteorian mukaan hahmot kuuluvat helposti adaptoituihin elementteihin yhdessä teeman ja fabulan kanssa (Hutcheon 2006: 10–11). Nimeäminen onkin siirtynyt sellaisenaan romaanista elokuvaan. Batler nimetään ulkopuolelta ammattinsa vuoksi samoin kuin kirjailija K. V. Laihonen (Leo Riuttu). Batler myös kutsuu asemansa huomioiden kaikkia hyvin muodollisesti herroiksi, rouviksi ja neideiksi vahvistaen muodollista sosiaalista koodiaan ja kontekstuaalista sidosta romaanin kirjoitusajankohtaan (Cardwell, 2002: 66). Hänen isäntänsä on hänelle vain herra, mutta vieraita hän puhuttelee sukunimellä Aimo Rykämöä (Pentti Siimes) lukuun ottamatta. Tässä näkyikin Aimon helppo lähestyttävyyys, sillä hän ei välitä kovinkaan paljon yhteiskunnallisesta statuksestaan. Hänen elämänsä on huoletonta ja melko hajanaista, kuten katsoja ja lukija tulevat teosten edetessä vähitellen huomaamaan. Aimo-herran lisäksi Batler kutsuu insinööri Erik Vaaraa (Matti Oravisto) nimenomaan insinööri Vaaraksi, mikä kertoo Batlerin luokkatietoisuudesta. (Kassila 1960; Waltari 1982.) Linda Hutcheon esitteleeikin adaptaatioteoriassaan termin vuorovaikutuksellinen kerronnallisuus, mikä huomioi ajan, paikan, kulttuurin ja yhteiskunnan. Ennen kaikkea kysymys on siis kontekstuaalisuudesta, hahmon ymmärtämisestä syntyäikaansa vasten. (Hutcheon 2006: 26, 28.) Näin ollen Batlerin hahmon avulla ehkä tahdotaankin korostaa eri yhteiskuntaluokkia. Hahmo on tietoinen omasta asemastaan ja arvottaa myös muita. Batler siis etäännyttää toiset hahmot itsestään, mikä vahvistaa hypoteesiani siitä, että hahmojen koodien käyttö vaikuttaa toisten hahmojen koodien käyttöön. Batlerin hahmo suojelee introverttina (Vacklin 2008: 65) sosiaalisen

koodin käyttöään, jotteivät myös psykologinen tai metonyyminen koodinsa paljastuisi. Baconin teorian mukaisesti hahmon sisäinen liike on havaittavissa ulkoisen käytöksen myötä (Bacon 2000: 172–176), joten sosiaalisen koodin käyttö suojaavana tekijänä vaikuttaa hyvin todennäköiseltä. Aimon hahmo on poikkeus tässä tilanteessa, ja hänen kohtelunsa nouseekin huomattavaksi nimenomaan kompositionaalisen havaitsemisen avulla (Bacon 2000: 172, 174).

Ystäväpiiriin sisällä henkilöhahmot kutsuvat toisiaan lähes systemaattisesti etunimillä: Bruno, Erik, Aimo, Irma ja Airi. Brunosta tosin käytetään usein etunimeä myös silloin, kun hänestä puhutaan poliisille, samoin Aimon kohdalla tuttavallisuus säilyy. Muiden hahmojen osalta suhtautuminen muuttuu, ja hahmoista tulee virallisten lausuntojen antajia, jolloin he kutsuvat tuttaviaan poliiseille neideiksi, herroiksi tai koko nimellä. Erityisesti Erik Vaaran ja Airi Rykämön (Elina Salo) välit ovat selkeästi korostetun muodolliset, sillä he puhuvat toisistaan poliiseille hyvin viralliseen sävyyn ja kuulustelujen edetessä alkavat teititellä toisiaan keskenäänkin. Rouva Alli Rygseckiä ei sen sijaan kukaan Amalia Rygseckiä lukuun ottamatta kutsu tuttavallisesti Alliksi. Toiset hahmot nimeävät Amalia Rygseckinkin hyvin muodollisesti keskusteluissaan. Ainoastaan lähisuku puhuttelee häntä sukulaisuussuhteensa kautta Amalia-tädiksi tai sisareksi. Johtaja Rygseck (Arvo Lehesmaa) ei tule esiin keskusteluissa muuten kuin poliisien ja insinööri Vaaran kautta, jotka sosiaalisen etäisyyden, koodin ja työnantaja–työntekijä-asetelman vuoksi kutsuvat häntä nimenomaan johtaja tai herra Rygseckiksi. (Kassila 1960; Waltari 1982.) Poliisien nimeämisiin palaan luvussa 4.1.

Avauskohtauksessa kaikki muut hahmot säikähtävät Brunon yllätystä paljon Batleria enemmän. Kukapa ”normaalin” psykologisen koodin henkilöhahmo, jos asiaa tulkitaan realistisen havaitsemisen kautta (Bacon 2000: 172, 174), ei pelästyisi kuoleman yhtäkkistä ilmenemistä. Vieraista ensimmäisenä saapuu Aimo Rykämö koria kantaen. Hän tervehtii reippaasti Batleria ja näyttää nauraen tälle jopa korinsa sisällön, kissan, joka tuntuu kauhistuttavan Batleria. Tämä kohtaaminen kuvaa hyvin Aimon sosiaalista ja Batlerin psykologista ja sosiaalista koodia. Aimo Rykämö on yhteiskunnallisesti Batlerin yläpuolella, mutta toisin kuin muut piakkoin saapuvat illallisvieraat, hän ei halveksu tätä tai pidä vain persoonattomana palvelijana (Kassila 1960: 1;35). Batler on kuitenkin lopulta hänellekin palveluskuntaa, vaikka myöhemmin käy ilmi, että nimenomaan Rykämöjen perhe on Rygseckien suvun köyhempi haara (Waltari 1982: 137). Aimo säikähtää kuolemaksi pukeutunutta Brunoa kavahtaen taaksepäin, mutta alkaa pian nauraa – sosiaalinen keino, jota

hahmokuvauksessa käytetään, jotta hahmon psykologista koodia voisi peittää (Kassila 1960: 1;35). Näin hahmo yrittää peittää ulkoisella käytöksellään sisäisen muutoksensa, mutta tekee sen liian läpinäkyvästi. Kuten edellä on mainittu, hahmon ulkoisesta käytöksestä voi nähdä myös sisäisen liikkeen (Bacon 2000: 172–176), ja niin käy tässäkin tapauksessa.

Seuraavana vieraana saapuu neiti Irma Vanne (Elina Pohjanpää), vuorineuvoksen tytär, jonka koko nimi ja arvo selviävät vasta myöhemmin. Hän tervehtii Batleria ohimennen ja kommentoi kohteliaasti ja iloisen yllättyneesti kynttilöin valaistua miljöötä. Hän jopa kiittää Batleria avusta takkinsa ja laukkunsa hoitamisessa. Irma Vanteen vaatetus on toista luokkaa kuin Aimon: hänellä on yllään kiiltävä, valkea, polvimittainen juhlapuku, vaaleat silkkikäsineet, suuri kupuhattu ja pitkä takki, jossa on leveä puhtaan valkoinen turkisreunus. Vaikka Aimollakin on päällään musta puku aina kravattia myöten, hänestä ei saa niin arvokasta kuvaa kuin Irma Vanteesta, koska hän heittää päällystakkinsa ja hieman pukuun sopimattoman arkisen lakkinsa huolimattomasti Batlerille pyyhältäessään sisään tukka sekaisin. Irma Vanne sen sijaan ottaa varovasti hatun pois päästään tarkistaen kampauksensa kunnon – hän on selkeästi varakkaampi, huolitellumpi ja parempikäyttöksinen kuin Aimo. (Kassila 1960: 1;35.) Irma Vanteen hahmo välittää enemmän sosiaalisesta koodistaan, mutta molemmille ulkomuoto on erittäin tärkeä osa metaforista koodia. Näiden kahden hahmon peräkkäinen saapuminen nostaa heidän vastakohtaisuutensa hyvin esiin kompositionaalisen havainnoinnin eli tarinan sisäisen vertailun kautta. Hahmoja on mahdollista kuvata motivaatioiden neliyhteyden kautta: he ovat jotenkin todenkaltaisia, edustavat lajityyppeään, voivat olla vastapareja keskenään ja voivat vahvistaa ilmiänsullaan tätä kontrastisuutta. (Bacon 2000: 172, 174, 176–178.)

Heti Irma Vanteen jälkeen paikalle saapuvat yhdessä konttoristi Airi Rykämö ja insinööri Erik Vaara. He eivät tervehti hovimestaria, mutta Airi yllättyy jännittävästä koristelusta vielä enemmän kuin Irma Vanne. Insinööri Vaara sen sijaan harmittelee koko juhlaan lähtöään, mutta Irma Vanne tahtoo kumota hänen huonon tuulensa kutsumalla häntä Erik ensimmäinen Tosikoksi ja näpäyttämällä häntä nenänpäähän. (Kassila 1960: 1;35.) Neiti Vanne siis pitää Vaaraa lähinnä tärkeilijänä, joka ottaa kaiken liian tosissaan. Vanteen vahva itsetunto on osuva kuvaus hänen sosiaalisesta koodistaan, mutta psykologisesta koodista katsoja saa tehtyä merkittävän huomion, kun Irma Vanne salapoliisigenrelle tyypilliseen tapaan kiljaisee kauhuissaan nähdessään naamioituneen Brunon. Hänestä tehdään heti elokuvan alussa denotatiivisen koodin mukaisesti (Lehtonen 1996: 108–109) tyypillinen vaalea kirkuva nainen

– tyyppi, joka on helppo tunnistaa transtekstuaalisesti (Bacon 2000: 172, 174) samankaltaiseksi kuin useimmissa Hollywoodinkin mustavalkokauden jännityselokuvissa. Tämä huuto hälyttää paikalle Airi Rykämön, mutta Vaara jää rauhassa riisumaan päällystakkiaan aulaan. Tässä vaiheessa kaikkien säikähdys sulaa nauruksi Aimon johdattelemana, eli kaikki hahmot peittelevät sosiaalisella käyttäytymisellään psykologisen koodinsa mukaista nolostumista. (Kassila 1960: 1;35.)

Tässä kohtauksessa Airi ja neiti Vanne ovat ensi kertaa kunnolla kompositionaalisesti vertailtavissa (Bacon 2000: 172, 174) seistessään salin ovella vierekkäin. Heidän eronsa on selkeä, sillä vaikka molemmat ovat kauniiseen illallispukuun puettuja, he ovat aivan erityyppisiä. Vanteen värjätty tukka on havaittavissa mustavalkofilmilläkin samoin kuin hänen ehostuksensa. Airilla ei elokuvassa nähdä tummaa huulipunaa ja silmämeikkiä. Myös naishahmojen hiusmallit ovat erilaisia Airin suosiossa pelkistettyä polkkatukkaa ja Vanteen tukan ollessa aikakauden kansainväliselle muodille tyyppillisesti, mutta epäsuomalaisesti, melko lyhyt. 1930-luvun Suomessa suosittiin vielä pitkää tukkaa ja vasta 1940-luvulla se nostettiin pois hartioilta, leikattiin, kiharrettiin tai solmittiin nutturalle (Utrio 2001: 184, 196). Vanne on siis selkeästi maailmannainen, joka seuraa trendejä myös Suomen rajojen ulkopuolelta. Airi sen sijaan luo luonnollisella ulkomuodollaan ja eri kohtauksissa toistuvilla valkoisilla kauluksillaan herttaisemman ja viattomamman kuvan, vaikka Vanne puetaankin jatkuvasti vaaleisiin, puhtautta kuvaaviin sävyihin. Tosin viimeisimmissä elokuvan kohtauksissa neiti Vanne puvustus muuttuu yksinkertaisempaan pukuun. Tähän liittyy vahvasti hahmon sosiaalinen koodi, sillä näin hän voisi luoda itsestään mairittelevamman ja soveliaamman kuvan kirjailija Laihosen silmissä. Vanteen hahmon boheemiutta ja persoonaa korostetaan kuitenkin tässäkin asussa suhteettoman suurella rusetilla (Kassila 1960: 1:36;44, 1:40;36). Vaara puolestaan on juhlallisen pelkistetty tummassa puvussaan ja solmukkeessaan, mutta samalla hahmon käytös kertoo, että hänen psykologinen ja sosiaalinen koodinsa ovat ristiriidassa keskenään: Jokin syy pakottaa hänet paikalle, mutta samalla hän ei tahtoisi olla siellä. Ainakin näin hän tahtoo toisten itsestään ajattelevan (Kassila 1960: 1;35).

Kun nämä päähenkilöt on esitelty elokuvassa, on aika siirtyä tapahtumiin. Illan etenemistä ilmennetään kellon kuvauksella, mutta toisaalta ajan etenemisen lisäksi sillä voidaan luoda kuva tunnelmasta. Ajan kulua ei nimittäin kuvata viisareita kääntämällä tai äkkinäisellä leikkauksella ajasta toiseen vaan häivytyksellä. (Kassila 1960: 1;35.) Tämä on kerronnallisesti merkittävä seikka, sillä sen voi tulkita ilmentävän ajan huomaamatonta kulumista, kuin

tapahtumat etenisivät jonkinlaisessa sumussa. Tämä selittyy Baconin teorian mukaisesti ideologiakriittisesti tarkastellen elokuvallisuudellisilla keinoilla, sillä elokuvan edetessä voidaan luoda epäily, onko tämä koko alkukohtaus todellisuutta vai jonkun kuvitelmaa (Bacon 2000: 228). Intra- ja homodiegeettinen kertoja ei kuitenkaan selkiydy ensimmäisen kohtauksen aikana. Batler on läsnä ja tarkkailee tilannetta usein myös kuvan ulkopuolelta kuin moraalinen tuomari (Bacon 2000: 223–228; Bacon 2005: 226–228). Toisaalta Bruno on suunnitellut tapahtumien kulun jo etukäteen, mikä vahvistaisi ajatusta, että Batler on osa hänen koodistoaan ja että Bruno on tältä osin jonkinlainen homo- ja heterodiegeettisen kertojan välimuoto (Bacon 2000: 223–228). Baconin teorian mukaisesti tällainen fiktion sisäinen kertoja on joko mukana tarinassa homodiegeettisesti tai pysyttelee heterodiegeettisesti sen ulkopuolella. Erityisesti homodiegeettisen kertojan ongelmana on läsnäolo kahdessa ajassa: hän on mukana tapahtumissa ja kertoo tapahtumista. Näin ollen hänen motiivinsa voidaan kyseenalaistaa omien intressien mahdollisesti värittäessä kerrontaa, ja toisaalta hänen tietonsa voi olla rajallista verrattuna esimerkiksi varsinaiseen voice-over-kertojaan. (Bacon 2000: 223–228.)

Illallispöydän asemoinnin käyttö elokuvan esittelijänä on mielenkiintoinen tehokeino, ja kohtaus toimiikin tämän tutkielmani toisessa luvussa laajentamani Chatmanin näyttäjämäisen kertojan periaatteiden mukaan niin, että siinä sanattomasti tuodaan kameran linssin kautta esiin henkilöhahmojen väliset suhteet (Chatman 1990: 113–114). Bruno on illan isäntä ja johtaa tapahtumia. Hän istuu pöydän päässä, eikä hänen lähettyvillään ole toisia hahmoja. Pöydässä on tuoleja kahdeksalle hengelle, mutta Brunon istuessa toisessa päädyssä hänen kummallakin sivullaan olevat tuolit ovat tyhjiä. Hahmon psykologisen, sosiaalisen ja miksei muidenkin koodistojen etäisyyttä toisiin hahmoihin kuvataan myös tällä fyysisellä etäisyydellä. Pöydän keskelle on kerätty korkeita koristeita: kynttelikköjä ja suuri hedelmävatit symmetrisenä muodostelmana. Täten kaikki hahmot eivät näe täysin esteettömästi toisiaan. Pöydän toisessa päässä istuu Aimo, joka on voinut valita paikkansa ensimmäisenä saapuneena vieraana. (Kassila 1960: 1;35) Tämä voidaan tulkita hahmon koodiston symboliksi. Hän saapui ensimmäisenä paikalle, kuten seuraavanakin aamuna, jolloin hän tuli Palmun sanojen mukaan ”ryypylle” (Kassila 1960: 9;55). Ehkä hahmon tarkoituksena oli saada illallakin lasillinen ennen muiden saapumista, mutta toisaalta hän saa myös etulyöntiaseman tilanteeseen, tunnelman luomiseen ja toisiin vieraisiin nähden: Pöydän ollessa vielä tyhjä Aimo on päässyt valitsemaan paikakseen pöydän pään.

Aimon oikealla puolella on Vaara, joka saakin istua yksinään pöydän sillä puolen. Näin hän erottuu joukosta myös fyysisesti, mutta säilyttää katsekontaktin Airiin, joka istuu häntä vastapäätä. Airi on veljensä vasemmalla puolella valvoen tämän tekemisiä, ja hän järjestelee veljensä asioita vähän väliä teosten edetessä. Irma Vanne sen sijaan istuu Airin vasemmalla puolella, jolloin kynttelikkö häiritsee hänen ja insinööri Vaaran näköyhteyttä – seikka joka ei varmastikaan häiritse heistä kumpaakaan, sillä he ovat alkukohtauksen aikana pilkanneet toisiaan ja jättäneet toistensa käytöksen huomiotta. Heidän välinsä eivät siis ole erityisen lämpimät, minkä voisi kuvastaa johtuvan Vaaran paheksunnasta neiti Vanteen iloista elämäntapaa kohtaan ja Vanteen väheksyvää asennetta Vaaran totisuutta kohtaan. (Ks. liite, segmentti 2.) He ovat näin kompositionaalisesti toistensa vastakohtia ja samalla hyvin tehokkaita toistensa piirteiden ilmentäjiä sekä elokuvassa että romaanissa (Bacon 2000: 172, 174). Brunon ja Aimon istuessa toisiaan vastapäätä pöydässä, jossa on suuria koriste-esineitä, he eivät näe kunnolla toisiaan. Samoin Brunon ja Airin näköyhteys ei ole niin esteetön kuin vapaamielisten Vanteen ja Brunon. Vaara näkisi periaatteessa Brunonkin, mutta joutuisi vaivautumaan paljon näin tehdäkseen.

Bruno kuitenkin dominoi tilannetta ja siten myös toisten käytöksen koodeja nousemalla seisomaan ja tulemalla toisten luo. Hän on selkeästi eniten humalassa, ainakin hän antaa sellaisen kuvan, sillä oikeastaan vain Aimo vaikuttaa olevan aidosti juovuksissa lähes koko teosten ajan. Neiti Vanne tirskuu jonkin verran päihtyneenä, kuten yleensä hieman hillitympi Airikin. Vaara sen sijaan vaikuttaa selvältä ja rationaaliselta kuten aina paitsi juopuessaan tunteistaan myöhemmissä kohtauksissa, muun muassa raivostuessaan kellarissa komisario Palmulle. (Kassila 1960: 1;35, 24;54; Waltari; 1982: 56–57, 59–60.) Hahmojen sosiaalisia koodeja kuitenkin kuvaa hyvin, kuinka he suhtautuvat kontrollin menettämiseen humalatilassa. Ketkä kestävät sen, jopa haluavat paeta siihen, tai hakevat siitä tekosyitä teoilleen? Ketkä puolestaan hallitsevat itsensä ja tilanteen?

Bruno ottaa haltuunsa sekä alkoholin että tilanteen. Hän nimittäin siirtyy puheessaan välittömästi illan pääasiaan, rikokseen. Hän ehdottaa hyvin juhlavasti, että he aloittaisivat tehtyjen rikosten kertomisen vaatimattomimmasta. Tällä hän viittaa Aimoon. Sitten ovat vuorossa ”hyvät naiset” ja lopuksi on hän itse. Näin Bruno ilmaisee arvostuksensa läsnä olevia kohtaan. Brunon hahmolle asetetaan samalla myös jonkinlaisen kertojan rooli. Hän vie tarinaa eteenpäin oman mielensä mukaan. Baconin teorian mukaisesti hän siis siirtää kerronnan omaan sisäiseen syvälliseen fokalisaatioonsa, eli hahmon tunne- ja

kokemusmaailma paljastetaan kerronnassa katsojalle (Bacon 2000: 323). Tämä onkin hyvin tehokas keino psykologisen koodin ja hahmon tekojen motiivien paljastamiseen. Bruno ei pidä Aimoa kovin älyllisenä, kuten eivät muutkaan naurunpyrskähdyksistä päätellen, joten hänen rikoksensakin, Amalia Rygseckin kissan varastaminen, on seurueen suoraviivaisin. Bruno toteaaikin Aimolle, että rikoksessa on parasta, että Aimo ei itse hakenut kissaa, vaan lahjoi pojan hakemaan sen Amalia-täidin mentyä ompeluseuraan. (Kassila 1960: 1;35.) Näin hän ikään kuin holhoaa Aimoa paljastaen lopullisesti psykologisen ja sosiaalisen koodinsa: Bruno tahtoo manipuloida ympärillään olevia. Hän alistaa toiset hahmot joko käsikassaroiukseen tai usuttaa nämä vihaan itseään vastaan. Tämä ilmenee sekä romaanissa että elokuvassa, sillä esimerkiksi vihjaamalla Aimolle, että joku voisi varastaa Amalia-täidin kissan, Bruno pääsee tappamaan tämän eläimen. Samoissa kohtauksissa paljastuu, erityisen selkeästi elokuvassa, että hän hallitsee Aimoa myös taloudellisesti vekselien avulla. (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 99.) Ennen kaikkea Bruno arvostaa kuitenkin itseään, vaikka pitää naistenkin rikoksia parempina kuin Aimon. Hahmon narsistinen luonne paljastuu, sillä lopulta hän voi näyttää rikoksensa vain tuomarille. Vaara toimii metonymisen koodinsa mukaisesti rikosleikin tuomarina. Hän tiedusteleeikin ensimmäisenä Aimon rikoksen paljastuttua, mikä voi olla vakavin rikos. Brunon mielessä on ollut enteellisesti murha, jonka hän tuleeikin toteuttamaan illan aikana. Itse asiassa Brunon psykologisen koodin mukaan hahmon voi tulkita tekevän illan aikana ainakin kaksi murhaa, mahdollisesti jopa kolme ja itsemurhan. Bruno myrkyttää Amalia-tätinsä kissan, tappaa samalla jotain hyvin tietoisesti Amaliastakin varmistaen samalla oman kuolemansa. Samoin hän yrittää tappaa hellät tunteet Vaaran ja Airin väliltä, mikä selviää katsojalle myöhemmin. (Kassila 1960: 1;35, 1:19;49.) Brunon hahmo siis asettaa itsensä psykologisessa koodissaan muiden yläpuolelle, on jonkinlainen tuomari, vaikka rikosleikissä tuomarina onkin insinööri Vaara. Vaara on kuitenkin vain näennäinen tuomari. Hän on palkattuna avustajana myös Rykämön konsernissa, eli Bruno tulee toteuttaneeksi Vaaran palkolliseksi alistuvaa metonymista koodia, jota tämä itsekin tahtoo käytöksellään korostaa, vaikka vahvan psykologisen koodin avulla hahmo voisi olla hallitsevassa osassa.

Murhan ensiesiintymiselle tarinassa luodaan dramaattiset seuraukset. Naiset hiljenevät, mutta Aimo nauraa. Airi ja neiti Vanne siis kuitenkin kunnioittavat ja pelkäävät kuolemaa psykologisen ja sosiaalisen koodinsa vaatimusten mukaisesti toteuttaen samalla biologisen ja jopa loogisen koodin myötäistä merkityskudelmaa: jotta hahmo voisi olla biologisesti olemassa, on tämän eletävä ja elävän on loogista pelätä kuolemaansa. Samalla genrelle

tyypillisesti tuodaan esille ensimmäinen epäiltykin, kun Batler tulee tarjoiluhuoneen ovesta ruokasaliin tarjotinta kantaen, ja elokuvallisin keinoin häneen kiinnitetään eniten huomiota murhasta puhuttaessa. Laiha, pitkä ja kovakasvopiirteinen Leevi Kuuranne on maskeerattu kalvakaksi, ja hänen hahmonsävytys vaikuttaa persoonattoman tunteettomalta. Batlerille on annettu myös näytävä sisään tulomusiikki, joka herättää katsojan huomion, sillä elokuvan avauksen jälkeen elokuvassa ei ole ollut lainkaan musiikkia – diegeettistä tai ei-diegeettistä. Kontrapunkti eli vastakkainasettelu musiikin ja hahmon välillä on tässä kohtauksessa suuri, sillä Batler saa taustakseen ei-diegeettisen nopean ja yllättävän iskusoittimien lyönnin ja lurittavan ksylofonisoolon, mikä johtaa kerronnan seuraavaan kohtaukseen poliisiasemalle, jossa komisario Palmu pohtii murhaa. Baconin teorian mukaisesti musiikin parafrasaisuus ja eheys vahvistavat ja sävyttävät elokuvan etenemistä, mutta tässä *Komisario Palmun erehdyksen* kohtauksessa kontrapunktisellakin musiikilla on voitu luoda side kohtausten välille. (Bacon 2000: 234–237.) Näin Palmulle on luotu protagonistin asema, mutta toisaalta voi kysyä, kuka on antagonisti. Bruno, joka puhui murhasta? Batler, jonka luonteeseen musiikki fokalisoiti kontrapunktisesti narratiivisen funktion kautta (Bacon 2000: 238–240; Bacon 2005: 253) eli luo vaihtelevalla rytmiikalla vastakohtan tämän tasaisena pysyvälle naamiolle? Bruno on moraalisesti Palmun vastakohta, idealistisesti jopa antagonisti, mutta juonen ja tarinan kannalta hän on samalla puolella kuin Palmu, koska poliisin on selvitettävä hänen murhansa, vaikka elämäntyyliä ja suhtautumista murhaan halveksuisikin. Batler puolestaan on epäiltyjen listalla, mutta hänen asettamisensa epäillyksi jo näin alkuvaiheessa on kuitenkin lähinnä genren kerronnallinen keino: katsoja saadaan klassisesti kysymään, mitä hovimestari on nähnyt, mistä asioista hän tietää enemmän kuin muut. Palmun antagonistiksi asettuukin tässä tarinassa murha, josta hän puhuu ensireplikeissään niin romaanissa kuin elokuvassakin (Kassila 1960: 4;48; Waltari 1982: 5). Täten murhaaja on genren mukaisesti Palmun antagonisti, ja komisario saa paistatella hyvän tekijän ja voitokkaan sankarin, protagonistin osassa (Vacklin 2008: 59–60).

Toisaalta voidaan tulkita musiikin myös ilmentävän vain aihetta tai teemaa, jota tahdotaan korostaa myös toiston kautta, sillä elokuvassa jatkuvasti uusien käänteiden yhteydessä kuullaan lyömäsoittimia, erityisesti ksylofonin ääntä. Baconin mukaan ei-narratiivinen musiikki kohdentaakin yleensä katsojan huomion tunteiden ja tilanteiden mahtipontisuuteen, suurenteluun, tässä tapauksessa jopa kaaokseen (Bacon 2000: 238–240). Ohjaaja Kassila kirjoittikin omaelämäkerrassaan, että halusi



luoda sellaisen takaumatekniikan, että nykyhetken ja menneen välille ei synny erottavaa saumaa, vaan niiden välillä säilyy elämyksellinen yhteys. Se edellytti leikkauksia, jotka olivat nopeita, jopa sokinomaisia, ja säilyttivät rytmin ja yhteyden. Äkillisillä musiikki-iskuilla, jotka olivat enemmän tehosteita kuin musiikkia, sidoin asioita yhteen. Pakotin katsojan elämään kuulustelut ja murhaan liittyvät tapahtumat yhtenäisinä. Muutin takaumatekniikkaa kuulustelun luonteen mukaan. Kun Palmu painosti, painostin minä hänen mukanaan, ja kun kuulustelija kertoi pelkkää asiatietoa, yhdistin hänen kertoja-äänensä, eepin kuvan ja vaikkapa kellotaulun. (Kassila 2004: 275–276.)

Kassila siis loi musiikilla siltoja kohtauksesta ja ajasta toiseen. Hänen tarkoituksensa oli siis käyttää narratiivisen musiikin keinoa, mutta hän mahdollisti samalla ei-narratiivisen tulkinnankin. *Komisario Palmun erehdyksen* kerronnan takaumatekniikka poikkeaaakin 1960-luvun ja yleisesti vanhemman suomalaisen elokuvan tavasta luoda takauma valmistelemalla katsoja siihen kamera-ajolla, ristikuvalla, musiikilla ja erilaisilla trikeillä (Kassila 2004: 275). Kassilakin siis käytti musiikkia ja erilaisia kameratekniikoita takaumissaan, muttei ilmentänyt aikahyppyä perinteisimmillä vesikuvauksilla tai päivän laskun ja nousun symboleilla. Hän otti käyttöön modernimman ajankäytön, kellot. Kellot ovat myös toistuva motiivi, sillä tarinassa yllättävän keskeiseksi nousee myös Bruno Rygseckin herätyskello – tämä on samankaltainen tapahtuma niin romaanissa kuin elokuvassakin. Bruno käytti vanhaa herätyskelloa, joka soittaa uskonnollista säveltä. Elokuvassa sävel on ”Nyt ylös sieluni”, ja romaanissa kello ei soi lainkaan – Batler vain kertoo komisario Palmulle, että kello soittaa tuota sävelmää. Elokuvassa kello sattuu soimaan juuri, kun komisario Palmu avustajineen on tutkimassa Brunon työhuonetta murhan jo tultua ilmi. Batler kertoo unohtaneensa laittaa kellon pois aamulla. (Kassila 1960: 39;52; Waltari 1982: 33.) Kello on jatkuvuuden symboli, mutta silti aika sitoo ihmisen omaan aikakauteensa. Bruno onkin itse avannut symboliikan tulkintamallin hyvin elokuvassa toteamalla, että hänen aamurutiininsa ovat viimeinen side, joka pitää hänet kiinni nykyisessä yhteiskunnassa. Kun tämä side katkeaa, hän on tuhon oma. (Kassila 1960: 13;14.) Kello siis symboloi ajankuvaa, hektisyyttä, ajassa pysymistä. Brunolle se merkitsee säännöllisen ja arkisen elämän viimeisiä rippeitä, sosiaalisen ja psykologisen koodin yhdistymistä.

### 3.2. Kappelin kahvilassa – neiti Vanteen totuus?

Kappelin ravintolassa nuoret hahmot, Bruno, insinööri Vaara, neiti Rykämö, Irma Vanne ja Aimo, pohtivat jotain mielenkiintoista tekemistä itselleen. Irma Vanne kertoo

aartenetsinnästä, jossa jokaisen leikkiin osallistuneen pitää hankkia jokin vaikeasti saatavilla oleva esine, kuten hevosen häntäjouhia tai näyttelijättären kenkä (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 98). Neiti Vanne siis johdattelee joukkoa rikoksen tielle, vaikka tuntuu itse pitävän tätä vain huvitteluna eikä lainkaan laittomana toimintana. Hahmon naiivius tuleekin esiin juuri tässä kohtauksessa. Vanne ei psykologisen koodinsa mukaisesti pidä näiden esineiden hankkimista varastamisena ilmeisesti siksi, että niiden haltuunotto ei tapahdu rikosta ajatellen, omaa etua tavoitellen, vaan nimenomaan leikin varjolla. Henkilöhahmo esittää tilanteen komisario Palmullekin hyvin kevein mielin, ehkä siksi, että jatkossa oli tulossa hänestä riippumaton käänne, joka teki leikistä laittoman rikoksineen.

Elokuvassa koko Kappelin kahvilassa tapahtuva kohtaaminen onkin Irma Vanteen kertomaa eli hänen hahmonsa näkökulman värittämää, mikä on kerronnallisena ratkaisuna mielenkiintoinen, koska romaanissa intra- ja homodiegeettisenä kertojana (Bacon 2000: 223–228) toimii Palmun apulainen Virta. Nämä molemmat kertojahahmot käyttävät näkökulmaansa visuaalista havainnollistamista, käsitteellistämistä, ideologiansa mukaista asioiden esittämistä ja liittävät näkökulman intresseihinsä. Baconin ja Chatmanin teorioiden mukaan he eivät siis voi olla täysin luotettavia kertojia, koska he osallistuvat tarinaan sen sisäisinä hahmoina (Chatman 1980: 151–157; Bacon 2000: 223–228), vaikka Virran poliisin virka antaa hänelle ulkoisesti uskottavuuden. On kuitenkin huomattavaa, että erityisesti Vanteen kertomus, vaikka se käytännössä voice-over-kerrontana toteutetaan, ei ole kaikkietäväää tai edes uskottavaa, kuten kerronnan teorit usein väittävät. Tähän vaikuttavat paitsi Vanteen hahmon omat intressit myös ennen kaikkea hänen homodiegeettinen asemansa. Vanne on siis Kendall Waltonin termistön mukaisesti fiktionaalinen kertoja, joka vain esittää tarinansa totena. (Bacon 2000: 218–220, 223–228.) Tarina suodattuu romaanissa paitsi Vanteen myös Virran näkökulman läpi, ennen kuin se kohtaa lukijan. Elokuvassa kertojana on selkeästi neiti Vanne varsinaisen kertojan muuttuessa vain näyttäväksi kertojaksi. Voidaan nimittäin sanoa, että kertojana eli käytännössä näyttäjänä (Chatman 1990: 113) toimii kamera, ulkopuolinen. Näkemykseni mukaan jo genrenkin vuoksi olettaa, että kertojia on jatkossakin useampia.

Henkilöhahmo, joka johdattelee tarinaa, kertoo siis omaa totuuttaan fiktionaalisena kertojana (Bacon 2000: 218–220), johdattaa juonta eteenpäin ja on siis käytännössä näkökulman antajana ja jopa kertojana joko paljastaen tai salaten juonenkäänteitä katsojalta. Kuulustelutilanteissa kameran linssi on usein sijoittunut Palmun olon taakse aivan kuin se

katselisi tilannetta Palmun kautta. Toisaalta Palmun antagonistit ovat usein kameran edessä samaan tapaan, mikä luo kuvaukseen dialogistisen vaikutelman. Usein kuvataan myös tämä vastakkainasettelu sivusta ulkopuolisen tai ehkä Palmun apulaisten silmin. (Ks. liite.) Virta sen sijaan vaikuttaa elokuvassa neutraalimmalta kuin romaanissa, koska hahmo ei ole elokuvassa kertojan asemassa. Hänen käytöksensä Palmuakin kohtaan on suureksi osaksi tästä syystä neutraalimpaa, sillä kertojana hahmo pääsee kertomaan mielensisäiset liikkeensä, psykologisen koodinsa syvemmän olemuksen, selkeämmin kuin elokuvassa. Virran hahmon keskeisyys siis vaihtuu huomattavasti adaptaatioprosessin aikana (Chatman 1990: 148). Virta voisi siis olla sisäiskatsojan asemassa elokuvassa, mutta näkyy usein itse kuvassa – näin ollen näkökulmaksi täytynee todeta ulkopuolisen sisäiskatsojan näkökulma, sillä vaikka kertojat vaihtuvat, sisäiskatsoja on kertojien totuuksien varassa, eikä hän tiedä yhtään enempää kuin varsinainen tarinan ulkopuolinen katsojakaan. Näin näkökulma on samankaltainen kuin romaanin sisäislukijan tilanne: hän voi vain genrelle tyypillisesti tarkkailla tilannetta ja yrittää tulkita, mikä kertojien totuuksista on oikea totuus.

Näissä samankaltaisissa kohtauksissa, joissa joku henkilöahmoista asettuu voice-over-kertojaksi, murretaan Seymour Chatmanin perinteisenä pitämä kertoja-ajatus, sillä niissä on voice-over-kertojan lisäksi myös näyttävä kertoja, kameran kuvaus. Tämä näyttäminen ei kuitenkaan ole aivan puhtaasti sitä, mitä Chatman pitää näyttävänä kertojana, sillä sen totuus on väritynyt nimenomaan kulloisenkin voice-over-kertojan intressien mukaisesti. Chatman tahtoo puolestaan erottaa objektiivisesti raportoivan, perinteisen kertojan ja värityneen kerronnan toisistaan. (Chatman 1990: 113, 148.) Audiovisuaalisen kerronnan luonne kuitenkin näkemykseni mukaan periaatteessa mahdollistaa kahden yhtäaikaisen kertojan läsnäolon, jolloin perinteinen kahdenvälinen vuorovaikutuksellinen kerronnallisuus kertojan ja katsojan välillä (Hutcheon 2006: 26, 28) kumoutuu. Näin ei tapahdu *Komisario Palmun erehdyksessä*, mutta se olisi mahdollista esimerkiksi kohtauksessa, jossa näyttävä kertoja näyttäisi yhden totuuden mukaista tapahtumaa, ja voice-over-kertoja kertoisi ristiriitaista tapahtumaa. Näillä kahdella kertojalla olisi tällöin selkeästi omat totuutensa, mutta ne toimisivat sisäiskatsojan ja teoksen ulkopuolisen katsojan hyväksi: ne osoittaisivat kontrapunktillaan, että ainakin toinen heistä valehtelee. *Komisario Palmun erehdyksessä* sen sijaan voisi tulkita voice-over-kertojat omiksi kertojikseen ja näyttävän kertojan, visuaalisen kameran, omakseen, mutta näistä ensimmäinen olisi dominoiva, jolloin jälkimmäinen alistuisi tämän totuuteen. Näyttävän kertojan voisi tulkita myös sisäistekijäksi, mutta sen suoranainen

kerronnallinen rooli on niin suuri, että se on pikemminkin osa kerronnallisuutta kuin fiktiivistä tekijyyttä.

Romaanissakin toteutetaan tätä kahden kertojan samanaikaisuutta, mutta se tehdään hieman eri tavoin tekstin lineaarisuuden ja elokuvan spatiaalisuuden vuoksi (McFarlane 2004: 27–30). *Komisarion Palmun erehdys* -romaanissa Virta toimii intra- ja homodiegeettisenä kertojana (Bacon 2000: 223–228). Hänen lisäksi rikoksista epäilty kertovat omat tarinansa hänen kauttaan omien intressiensä mukaan (Chatman 1990: 148): epäilty kertovat tarinaa kuulusteluissa ja Virta kirjoittaa sen fiktiivisenä tekijänä luettavaksi. Salapoliisigenren mukaisesti vain epäiltyjen kertomusten kautta sisäislukija ja teoksen ulkopuolinen lukija saavat tietoonsa tarinan tapahtumia, mutta minä-kertojana toimiva Virta olisi voinut muokata nämä kertomukset omaksi kertomukseksi. Hän ei kuitenkaan tee niin, vaikka hän on läsnä kahdessa ajassa, tapahtuma- ja kirjoitushetkessä, ja voisi siten kommentoida epäiltyjen kertomuksia niin, että sisäislukija ja teoksen ulkopuolinen lukija saisivat tietää, kuka puhuu totta. Ajoittain Virta kommentoikin toisten kuvauksia, erityisesti esimiehensä tulkintoja epäiltyjen kuvauksista, mutta toisinaan nämä kertomukset esitetään suorana kerrontana, jolloin nämä kuulusteltavina olevat epäilyalaiset henkilöhahmot astuvat homodiegeettisiksi kertojiksi (Bacon 2000: 223–228).

Fiktiivinen tekijä sen sijaan on huomattavasti erilainen romaanissa ja elokuvassa, koska Virta on paitsi romaanin kertoja myös sen fiktiivinen tekijä, sillä hän kirjoittaa siinä tapahtumista kirjailijana ja tietoisena lukijasta. Hänen tehtävällään on siis ajallisestikin kaksijakoinen luonne, sillä hän on läsnä tapahtumissa ja samalla myös läsnä kirjoitustilanteessa kuvailemassa tapahtumia jälkeenpäin. Romaanin Virta täyttää lähes huomaamatta audiovisuaalisuuden dualistisen luonteen, sillä elokuvallinen kertoja kuvaa tarinaa tapahtuneesta, ja diegeettinen tarkkailija puolestaan on läsnä itse tapahtumissa sisäistekijän ollessa tämän kaiken yläpuolella. Elokuvan sisäistekijä on toisaalta kameran liikkeitä säätelevä tarinan ulkopuolinen tekijä ja toisaalta kukin henkilöhahmo, joka vuorollaan pääsee johdattelemaan kerrontaa kuulustelutilanteissa. (Ks. Bacon 2000: 218–220, 230–231.) Nämä erot johtuvat ennen kaikkea audiovisuaalisen ja visuaalisen esitystavan eroista. Tässä voidaan puhua jopa intertekstuaalisuuden kontekstuaalisuudesta eli kulttuurisesta autonomiasta, elokuvan ja adaptaation intertekstuaalisista traditioista (Cardwell 2002: 66). Näillä kahdella ilmaisumuodolla on siis erilaiset merkkijärjestelmät, minkä vuoksi kerronta, diskurssi tai *suzet*

teoriasta riippuen, adaptoituu vaikeimmin, ja siten tälle kerronnalle on keksittävä omat sääntönsä ja toteutustapansa audiovisuaaliseen teokseen (McFarlane 2004: 19–20).

Neiti Vanteen tarinaa Kappelin kahvilan tapahtumista voidaan kuitenkin tulevien tapahtumien valossa pitää tarpeeksi todenmukaisena, jotta hänen tarinaansa voitaisiin pääpiirteissään uskoa. Palmu tosin huomaa hänen valehdelleen yhdessä asiassa: neiti Vanne vietti murhaa edeltävän yön Brunon talossa (Kassila 1960: 1:29;15; Waltari 1982: 199–201). Tämän seikan peittäminen ei ole kuitenkaan merkki Irma Vanteen hahmon rikollisesta ajatusmaailmasta saati moraalittomuudesta, sillä ainakin omien sanojensa mukaan hän sekä elokuvassa että romaanissa tahtoi salata tämän, ettei kirjailija Laihonen saisi väärää kuvaa hänestä – mahdollisesti hän tahtoi salata seikan samasta syystä poliiseiltakin. Sosiaalinen tilanne siis vaikutti huomattavasti neiti Vanteen hahmon käytökseen, mikä vahvistaa hypoteesiani siitä, että paitsi hahmojen väliset suhteet myös kuulustelunomainen tilanne vaikuttaa henkilöhahmojen koodistojen käyttöön. Lopputulos on joka tapauksessa sama: Bruno ei hyväksy aarteenetsintäideaa, sillä hänestä ideasta piti saada jännittävämpi (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 99). Hahmo on jo psykologisen, sosiaalisen ja metonymisen koodinsa osalta niin turmeltunut, ettei hän ainakaan ystäviensä seurassa peittele mieltymystään rikokseen. Palmu ja kirjailija Laihonen sen sijaan ovat tästä yhtä mieltä: ihmismielen ei olisi hyvä askarella rikoksessa (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 100) – tämä kuvaa näiden kahden hahmon puhtoisen psykologisen koodin moraalikäsitystä. Laihonen tosin vaikuttaa uskovan näin kirkasotsaisuuttaan, mutta Palmu on nähnyt myös ihmisyyden pimeän puolen ammattinsa kautta, sillä kertoessaan Brunonkin elämäntavoista elokuvan alkupuolella hän osoittaa paheksuntansa moraalittomuutta kohtaan (Kassila 1960: 7;35; Waltari 1982: 11–12).

Bruno johdattelee toiset hahmot konkreettisesti rikokseen. Aimo tarttuu Brunon esittämään ideaan Amalia-tädin kissan ryöstämisestä, mikä todistetaan muun muassa elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa, ja neiti Vanne aikoo hankkia käsiinsä kirjailija Laihosen käsikirjoituksen. Rikoksen pitää Brunon mielestä olla niin täydellinen, ettei asianomainen voi tai kehtaa valittaa siitä poliisille. On siis varastettava jotain henkilökohtaista, muttei rahallisesti kovin arvokasta, tai on luotava tilanne, jossa uhri ei voi ottaa yhteyttä poliisiin, koska pelkää sosiaalisen koodinsa tahriintuvan. Kirjailija Laihosen kohdalla poliisille ilmoittamisen esteenä on nimenomaan psykologisen ja sosiaalisen koodin ilmentymä, pelko äitiä kohtaan, ja toisaalta tästä johtuva ulkoinen pakko käyttäytyä moitteettomasti. Niinpä neiti Vanteen pyörtyessä kirjailijan käsivarsille tämän kotiovella Vanne luo juuri tällaisen

tilanteen. Hän voi varastaa käsikirjoituksen pelkäämättä seuraamuksia, koska kirjailija ei uskaltaisi myöntää äidilleen päästäneensä naisen asuntoon illalla edes pelastaakseen tämän sairauskohtaukselta. (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 104–106.) Irma Vanteen mielestä tarkoitus siis pyhittää keinot, eikä hän pidä tätä varsinaisena varkautena, koska hänen tarkoituksenaan on ilmeisesti palauttaa käsikirjoitus, eikä hän aio suoranaisesti hyötyä varkaudesta, vaan ainoastaan huvitella.

On mielenkiintoista, että Bruno johdattelee varastamaan henkilökohtaisia asioita, jotka tuottavat mielihyvää omistajilleen – vuoksi hahmo ehkä kuvittelee kompensoivansa heittelevää psykologista koodiaan horjuttamalla muiden mielenterveyttä. Täten päästään kerronnan pinnallisen fokalisaation läpi syvälliseen fokalisaatioon tulkinnan konnotatiivisen koodin täyttämiseksi ja nähdään henkilöahmosta hieman enemmän, koska ulkoinen käytös heijastaa näin hahmon sisäistä liikettä (Bacon 2000: 172–176, 323; Lehtonen 1996: 108–109). Toisaalta Bruno tulee varmistaneeksi oman kuolemansa murhaamalla myöhemmin Amalia Rygseckin kissan, joka on selkeästi merkittävä osa Amalian metonyymistä koodia, jollei jopa osa psykologista koodia. Kissa on Amalia Rygseckin hahmon omakuva, ja kun se tuhoetaan, Amalia tuhoaa epävakaa psykologisen koodinsa vuoksi Brunon.

Toisaalta hahmotulkinnan kannalta on merkittävää huomata, että kaikki muutkin hahmot lähtevät ohjautumaan Brunon tahdon mukaan: paitsi Aimo varastaa kissan ja Irma Vanne vie Laihosen käsikirjoituksen myös Airi yllätetään leikkiin mukaan, ja lopulta Bruno on antanut hänellekin tehtävän, josta muille ei saa kertoa. Ainoastaan insinööri Vaara peruu osuutensa rikollisessa leikissä ja suostuu tuomariksi, neiti Vanteen mielestä vahtiakseen Airia. Romaanissa käykin ilmi, että Bruno oli ilmeisesti mieltynyt Airiin, joten motiivi Airin ja Vaaran välien rikkomiselle selviää tätä kautta, vaikka se elokuvassa jää epäselväksi. Bruno nimittäin houkuttelee Vaaran tuomaroimaan, jotta voisi omana rikoksenaan näyttää tälle Airista otetun moraalisesti epäilyttävän valokuvan, jonka Bruno on itse asiassa muokannut toisen naisen alastonkuvasta. (Kassila 1;35, 32;41, 46;20, 1:07;30; Waltari 1982: 72–73, 99–100, 103, 136–139.) Muiden hahmojen psykologinen koodi ei siis ole niin vahva, että se pystyisi kontrolloimaan sosiaalisen koodin manipulointia. He lähtevät tekemään ehdotettuja rikoksia niin helposti, että heidän koodistojensa voisi tulkita jopa olevan riippuvaisia Brunon koodistosta, äärimmilleen vietyinä olevan jopa osa sitä. Ainoastaan Vaara vastustaa tätä kiusausta, vaikka tietää leimautuvansa joukon ilottomaksi persoonaksi. Hän ei siis pelkää

leimautumista, vaan hänen sosiaalinen koodinsa kestää senkin, koska hän tiedostaa omat vahvuutensa.

Brunon tapettua kissan ja vietyä Laihosen käsikirjoituksen Irma Vanteen psykologisen koodin moraalisuus nousee esiin – samoin kuin sosiaalisen koodin vaatimus palauttaa käsikirjoitus takaisin kirjailijalle. Hän vahtii Brunon liikkeitä yön yli ja kutsuu katuvaaisena kirjailijan aamulla Brunon talolle, jotta he voisivat neuvotella tilanteesta. (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 199–202.) Tämä on omiaan vahvistamaan Vanteen mainintaa siitä, että hän olikin aiemmin tahtonut tutustua kirjailijaan. Hänen koodistonsa ei olekaan täysin Brunon manipuloitavissa, vaan hän toimi omienkin etujensa mukaan. Brunon hahmo ei nimittäin voi olla sosiaaliselta koodiltaan niin ylivoimainen, että hän olisi havainnut Vanteen kiinnostuksen kirjailijaa kohtaan Kappelissa. Neiti Vannehan ei kummassakaan teoksessa huomioi kirjailijaa ennen Brunon ehdotusta käsikirjoituksen ryöstöstä. Loppujen lopuksi romaanin ja elokuvan henkilöahmokuvaus vastaavat tämän kohtauksen osalta hyvin toisiaan kertoja-asetelmaa lukuun ottamatta – ainoana poikkeuksena Airin ja Brunon välit tahdotaan pitää elokuvassa neutraaleina. Brunon houkutellessa Airia kuittaamaan Aimon pelivelat rikosleikin yhteydessä Airi tajuaa Brunon yrittävän saada hänet valtaansa. Tämä on omiaan korostamaan psykologisten koodien vallitsevuutta audiovisuaalisessa merkkijärjestelmässä: Airi on puhdas ja viaton, eikä Brunon koodia tahdota turhan monimutkaiseksi ja ristiriitaiseksi, jollaiseksi se olisi muodostunut, jos paatuneeksi kuvattu hahmo olisikin kiintynyt syvästi puhtauden symboliin, Airiin. Airi nimittäin tahtoo pitää oikeaksi kokemastaan moraalista kiinni vielä murhatutkimuksissakin, vaikka hänen siveellisyytensä kyseenalaistuu. Hän ei kerro, miksi hänellä on Brunon talon takaportin avain, koska on luvannut Brunolle olla kertomatta kenellekään (Kassila 1960: 43;01, 1:07;30; Waltari 1982: 139). Se, että *Komisario Palmun erehdykset* vastaavat tältä osin toisiaan, ei ole ihme, sillä, kuten aiemmin on jo tullut esiin, Hutcheonin adaptaatioteorian mukaan henkilöahmot ovat helpoimmin adaptoituvia elementtejä tarinasta. Se, että nämäkin seikat nousevat huomionarvoisiksi, johtuu siitä, että juuri näissä tarinan elementeissä on nähtävissä adaptaatioteorioiden mukaiset eri merkkijärjestelmät. (Hutcheon 2006: 10–11.)

### 3.3. Perinnönjako ja komisario Palmun erehdys

Kaikki jäljellä olevat hahmot johtaja Rygseckiä lukuun ottamatta keskustelevat keskenään Brunon jälkisäädöksestä, kun poliisitutkinta on saatu lopetettua (Kassila 1:03;21; Waltari

1982: 121). Rahan äärellä hahmot ilmentävät ahneutta, mikä ei jää peittoon edes sosiaalisen koodin häveliäisyyden avulla – normin, jonka hahmojen odotettaisiin täyttävän normaalioloissa. Tosin kuvaus on jälleen henkilöhahmojen näkökulmien värittämää, erityisesti insinööri Vaaran, sillä tapahtumaa ei kuvata suoraan, vaan vasta kuulusteluissa myöhemmin (ks. liite, segmentti 20). Tarinan loppuratkaisusta ja siitä, että kaikki lähisukulaiset johtaja Rygseckiä lukuun ottamatta ovat läsnä kuulemassa Vaaran kertomusta, on kuitenkin pääteltävissä, että tarina perinnönjakotilaisuudesta on todenmukainen. Analysoin perinnönjakoa kuin se olisi kerrottu ilman välikäsiä, kuten aiemmin analysoidessani neiti Vanteen totuutta Kämpin tapahtumista.

*Komisario Palmun erehdyksissä* rouva Rygseck vaatii insinööri Vaaran kertoman mukaan Brunon taloa omakseen (Kassila 1:03;21; Waltari 1982: 121), vaikkei hänellä avioehdon mukaan ole siihen mitään syytä. Rouva Rygseck oli kuitenkin pakko kutsua tilaisuuteen, koska avioero ei ole vielä laillinen. Tämä kuvastaa hyvin toisten hahmojen suhtautumista häneen, sillä he eivät tahdo olla tekemisissä avioliitollaan keinottelevaksi leimautuvan rouvan kanssa. Rouva Rygseck kuolee kesken perinnönjaon juomaansa absinttiin. Vaaran selostuksen aikana tilannetta kuvataan elokuvassa niin, että Amalian kasvot ovat etualalla erikoislähikuvassa, mistä syntyy vaikutelma, että tapaus koskee lähinnä häntä, vaikka kaikki lähisukulaiset ovat Brunon perijöitä ja ovat läsnä kohtauksessa. (Kassila 1960: 1:03;21; ks. liite, segmentti 20.) Täten diegeettisen tarkkailijan (Bacon 2000: 230–231) on helppo havaita, että Amalian psykologinen koodi näkyy hahmon kasvoilta, kun Amalia muodostaa ylvään ilmeen Vaaran tiedottaessa, ettei rouvalla ole mitään oikeutta taloon.

Henry Baconin elokuvateorian mukaan ainakin ”yhtä tärkeä kuin tilan luoma perustunnelma ovat sen tarjoamat dramaturgiset mahdollisuudet” (Bacon 2005: 227). Tällä hän tarkoittaa henkilöhahmojen sijoittamista tilaan, sillä tämän asemoinnin avulla voidaan ilmentää hahmojen välisiä suhteita ja dramaturgiaa. Mitä kukakin näkee, kuka on tilan keskellä, kuka valossa, mitä pidetään näkyvillä, miten voi tehdä sisääntulon, poistua, millaiset edellytykset on kuulla sattumalta jotain, kuka on alttiina vaaralle, kuka alistettuna – kysymyksiä, joihin asemointi voi Baconin mukaan antaa vastauksen. Samoin tietyissä huoneissa toimiminen antaa oman symbolisen merkityksensä hahmoille. (Bacon 2005: 227–228.) Juuri elokuvan tämä kohtaus, rouvan kuolema ja perinnönjako, tapahtuvatkin nähdäkseni tarkoituksellisesti yhteisöllisessä ja julkisessa huoneessa, salissa, luoden kulissit koko tapahtumalle, kuten murhaaja on tarinassa luultavasti tahtonut. Henkilöhahmojen asemointi elokuvassa onkin



mielenkiintoista juuri tässä kohtauksessa, sillä sen avulla voidaan luoda tehokkaampi vaikutelma henkilöiden välisistä suhteista kuin romaanissa. Amalia hallitsee kuvaa etualalla, Vaara ja Palmu keskustelevat hänen olkansa takana, jolloin he voivat vahtia häntä, mutta samalla eivät kuitenkaan näe hahmon kasvoja – todellisia kasvoja, joista psykologinen koodi on nähtävissä – vaan ainoastaan selän. Samalla Amaliaakaan ei voi nähdä keskustelijoita, vaan ainoastaan kuulla näiden puheen, eli käytännössä kaikilta jää suurin osa viestinnän sisältämästä informaatiosta vastaanottamatta. Aimo ja Airi odottavat mahdollisia kuulustelujaan taustalla tuoleilla istuen tai Aimon tapauksessa löhöten. Palmun etsivät Kokki ja Virta on rajattu ulos kuvasta aivan kuin heitä ei olisikaan – he ovat vain hiljaisia sivustaseuraajia ja ovat sitä vielä enemmän kuin Rykämöt, jotka seuraavat tilannetta sentään kuvassa Amalian selän takana. (Ks. liite, segmentti 20.) Amalian hahmo pitää selkäänsä sosiaalisen koodin vuoksi erityisen suorana ja järkähtämättömänä. Hän on menneisyydestä tuleva moraalin kannattaja ja siten murhaajana Waltarille tyypillinen, sillä Waltarin Palmujen kaikki murhaajat ovat vanhojen aatelissukujen rappeutuneita jäseniä (Kassila 1996). Kaikkia hahmoja kuvataan sammakkoperspektiivistä, alhaalta ylöspäin (ks. liite, segmentti 20), mikä luo kuvan arvovaltaisista henkilöistä, koska kamera on heille alisteinen. (Bacon 2005: 226–228.) Aimo tekee tähän huomattavaa kontrastia taustalla ironisoiden koko asetelman epäryhdikkäällä olemuksellaan.

Adaptaatioteorian näkökulmasta puhutaan kahden eri merkkijärjestelmän eroista. Tekstuaalisesta romaanista on pystytty siirtämään juonellisesti kohtaus elokuvaan, mutta sen ilmenemismuoto on muuttunut. Kahdenlaisen adaptaation piirteet voivat siis myös sekoittua, sillä McFarlanen teorian mukaisten siirron ja varsinaisen adaptaation ominaisuuksia voi olla molemmissa tavoissa adaptoida. Bartheslaisittain ilmaistuna elokuvassa voi olla siirron elementtejä, mutta samalla myös vastaus romaanille, kun siirrettävät elementit ovat yhdistyneet jaettaviin elementteihin. Adaptaatiotutkimus kiinnittääkin helposti huomioita jaettaviin elementteihin: kuinka kauas ohjaaja on vienyt adaptaatioprosessin? Henkilöhahmoihin liittyvät siirrettävät seikat kuten psykologiset ja myyttiset kaavat säilyvät kuitenkin usein sellaisinaan adaptaatioprosessissa. (Barthes 1977: 92; McFarlane 2004: 23–24.) Tehtävänasetteluni myötä herää kuitenkin kysymys, ovatko nämä elementit todella vain siirrettäviä kerronnan keinoja vai voisivatko ne olla myös jaettavia. Eikö juuri edellä esitellyssä kohtauksessa erityisesti Amalia Rygseckin osalta käynyt ilmi, että elokuvallinen ilmaisu muutti tulkintaa hänen psykologisesta koodistaan? Voisiko siis tulkita, että henkilöhahmon psykologisen koodin muuttuessa myös yleismaailmallisempi psykologinen

kaava olisi voinut muuttua uuden ilmaisumuodon myötä? Tämä on hyvin pitkälle viety tulkinta vain yhden henkilöhahmon pohjalta, ja koska Amalian perimmäiset psykologisen koodin ilmentymät eivät ole muuttuneet – hän on suvun moraalinen vartija, matriarkka – en tulkitse, että kaava on murrettu.

Batlerin versiota tapahtumista kuultaessa kuvakulma muuttuu selkeästi kuulusteleammaksi, sillä erittäin vihaista Palmua, arkaa Batleria, kirjoittavaa Virtaa ja tarkkailevaa Kokkia kuvataan lievästä lintuperspektiivistä, mutta lähes kasvojen tasalta. Tilanne on siis tasavertaisempi, mutta samalla Batler asetetaan alempaan asemaan kuvakulman avulla. (Bacon 2005: 226–228.) Tässä myös rikotaan Amalia Rygseckin hahmon vankka sosiaalinen pidättyvyys, sillä hän kauhistuu Batlerin kertoessa, että Amalia oli käsenyt tarjoilla juotavaa väärässä järjestyksessä, rouva Rygseckille ennen häntä. Amalia Rygseck on tällöin kuvattukin lievästä lintuperspektiivistä, mutta taas hänet kiivaalla tiuskaisulla hiljentävä Vaara sammakkoperspektiivistä. (Kassila 1960: 1:03;21; ks. liite.) Valtasuhteet näiden hahmojen välillä on siis vaihtunut.

Myös romaanissa valtasuhteet vaihtuvat, mutta siinä huomioidaan myös jotain muuta. Airi alkaa sortaa rouva Rygseckiä kertoen, ettei tämä koskaan välittänyt Brunosta, mitä insinööri Vaara katsoo ylen. Airin ja Vaaran hahmojen välinen psykologis-sosiaalinen jännite on huomattavasti suurempi kuin elokuvassa, jossa Airin hahmo ilmentää vain järkytystä kuolemien johdosta. Myös Palmun suorasukaisilla huomautuksilla oli erilainen vaikutus, sillä Vaara ei missään vaiheessa hämmenny elokuvassa Palmun töykeydestä, vaan käsittelee rouvan kuolemaa arkipäiväisenä, mutta valitettavana onnettomuutena. Romaanissa hän ei edes hämmenny tilanteesta, vaikka ottaa niin siinä kuin elokuvassakin tilanteen haltuun asiallisuudesta taiteenlajin tekevällä sosiaalisella koodillaan alkaen selostaa tapahtumia rationaalisesti. (Kassila 1960: 1:03;21; Waltari 1982: 122–123.) Elokuvan Vaara ei, toisin kuin romaanissa, joko suhtaudu asiaan psykologisella vaan sosiaalisella koodilla tai sitten tämä tulkintaero johtuu näkökulman keskeisyyden vaihtelusta (Chatman 1990: 148). Elokuvassa tapahtuman kertojana on insinööri Vaara, ja romaanissa tapahtumien lopullisena selostajana ja värittäjänä on Virta. Vaaran ajatukset eivät kuitenkaan tule niin selvästi kuvatuiksi elokuvassa kuin romaanissa – hänen tietoisuutensa ei toisessa ilmaisumuodossa ja merkkijärjestelmässä (Hutcheon 2006: 10) vain pääse niin helposti käsiksi, vaikka adaptaatioteoreettinen kielellinen koodi saakin tässä audiovisuaalisessa esitysmuodossa tuekseen visuaalisia, ei-lingvistisiä koodeja (McFarlane 2004: 24–29).

Aimo Rykämö tarjosi juomia seurueelle aloittaen tarjoamalla absinttia Amalia Rygseckille. Romaanissa tästä takaumasta havahdutaan takaisin nykyaikaan, sillä Amalia suuttuu Aimolle, joka kokee kaikesta paheellisuudestaan huolimatta tarpeelliseksi selittää poliiseille, että kyseessä oli vain vitsi. Aimo alkaa psykologisen koodinsa vapautumisen merkiksi nauraa, kun tajuaa, että häntä voitaisiin epäillä yrittäneen murhata tätinsä. Tämä Aimon repliikki ja toiminta on jäänyt adaptaatioprosessissa pois, osittain siksi, että jatkuvat aikahypyt ovat katsojasta raskasta seurattavaa, ja osittain, koska tämä tieto ei ole tarinan kannalta kovin merkittävä. Aimo tulee kuitenkin romaanissa viitanneeksi myös absintin harhoja tuottavaan vaikutukseen: ”Sehän oli Brunon seuraavan päivän juomaa. Siitä tulee hulluksi, jos juo sitä paljon, tarkoitan, monta vuotta peräkkäin.” (Waltari 1982: 124.) Aimon hahmo paljastaa tässä romaanin kohtauksessa jotain, mikä ei tule kovin selkeästi esiin elokuvassa, vaikka se nähdäkseni salapoliisikertomusten genrelle hyvin tyypillistä onkin: kaikki epäillyt ovat tavallaan portinvartijoita (Vacklin 2008: 56). Heillä on tietoja, jotka auttaisivat Palmua eteenpäin tutkimuksessa, mutta he eivät voi tai osaa kertoa niitä. Aimon hahmon sosiaalinen koodi vain aina välillä pettää, ja hän paljastaa pieniä viitteitä siitä, mitä kaikki todella ovat, minkälaisia metonymyisiä ja metaforisia koodeja toisten sosiaalisten koodien taakse piiloutuu. Elokuvassa vasta loppukohtauksessa Palmu selvittää, että vain Bruno tiesi Amalia-tätinsä mielenterveyden ongelmista – välineen vaatimusten ja vastaanoton selkeyden vuoksi tämä ratkaisu onkin ymmärrettävää (Kassila 1960: 1:40;36).

Rouvan kuolemaan suhtaudutaan molemmissa teoksissa samalla tavalla: kauhulla. Airi ja Aimo kuitenkin tajuavat romaanissa, että kuoleman on aiheuttanut syankalium. Elokuvassa tämän huomioi vain Aimo, jolloin Airi jää jälleen puhtoisen sosiaalisen koodin suojiin. Rouvan kuolema kuvataan kuitenkin elokuvassa audiovisuaalisin keinoin paljon näyttävämmin kuin romaanissa, sillä siihen yhdistetään luonnollisesti äänimaisema. Elokuvassa voidaan myös hyödyntää, kuten James Monaco teoriassaan toteaaakin, musiikki-ilmaisun ominaisuuksia, esimerkiksi rytmiä, eri tavoin kuin lineaarisessa tekstissä (Bacon 2005: 229; McFarlane 2004: 27–30; Monaco 1981a: 89; Tani 1996: 50–55). Waltarin romaanissa rouva ehtii vain todeta, että juoma maistuu mantelilta, ennen kuin kaatuu istuimeltaan maahan. Elokuvassa sen sijaan rouvan myrkytys kuvataan lähikuvassa, jonka jälkeen hän ehtii huutaa kuolonhuudon vinokuvassa ja kaatua ensin dramaattisesti hidastettuna ja lopulta normaalilla nopeudella rojahtaen lattialle. Tilanteen totaalisuutta kuvaa se, että hänen sormensa oikenevat erikoislähikuvassa kohti lattialle pudonnutta myrkkylasia. (Kassila 1960: 1:03;21; Waltari 1982: 126.) Näin elokuvassa on luotu paljon dramaattisempi

kuvaus menehtymisestä – tekstin lineaarisuuden ja elokuvan spatiaalisuuden erot korostuvat kohtauksen adaptaatiossa hyvin (McFarlane 2004: 27–30). Ohjaaja-käsikirjoittaja Kassila on myös sanonut, että yksi Waltarin suurista teemoista on väkivalta (Kassila 1983), joten ei olisi ihme, jos Kassilan elokuvassa tätä seikkaa olisi näin tahallisesti korostettukin.

Baconin elokuvateorian mukaan jopa koti voidaan ilmaista klaustrofobisena paikkana, jos leikkauksia, kameratekniikkaa, ääniä ja henkilöhahmojen ajoittaista suuntautumista kuvan ulkopuolelle käytetään tietyin ehdoin (Bacon 2005: 226). Se, että rouvaa kuvataan aluksi edestä nopeaan lähikuvaan siirtyen, saakin aikaan voimakkaan vaikutelman tilanteen merkittävyydestä ja kauheudesta. Kameran asettamisella vinoon kuvattaessa hidastettua kaatumista luodaan sen sijaan vaikutelma paitsi raiteiltaan suistuneesta tilanteesta myös mahdollisesti rouvan silmissä keinuvasta maailmasta. Hahmon kaatumisen loppu kuvataan normaalivauhtisena, mikä korostaa lopullisen äkkipysähdyksen vaikutelmaa. Hänen kasvonsa ovat varsinaisen kuoleman hetkellä pois päin kamerasta, joten hän tulkintani mukaan lakkaa olemasta hahmo ja muuttuu objektiksi viimeistään sormien suoristuttua. Elokuvallisten keinojen, kuvakulmien ja rytmyksen, avulla on luotu poikkeava kuva rouvan kuolemasta verrattuna romaaniin. (Bacon 2005: 226–228; Monaco 1981a: 89.) Lyömäsoittimien tihenevä rytmi vahvistaa Coplandin teorian mukaisesti kaaoksen tunnetta, hallitsemattomuutta (Bacon 2000: 238–240). Kun rouva viimein kaatuu maahan, syntyy täysi hiljaisuus, jolloin hänen sormensa tavoittelevat lasia. Tämä hiljaisuus on vielä dramaattisempi kuin sitä edeltävä kaoottinen äänimaisema; nähdäkseni se onkin äänimaisemista voimakkain. Siksi onkin harmillista, miten hiljaisuus jää usein musiikkiteoriassa vähälle huomiolle. Nähdäkseni tällaisessa kohtauksessa kerronnan tasokin saattaa muuttua ulkoisesta fokalisaatiosta sisäiseen, jopa syvälliseen fokalisaatioon (vrt. Bacon 2000: 323), koska hiljaisuus houkuttelee sisäislukijan tai -katsojan sekä ulkopuolisen lukijan tai katsojan tulkitsemaan henkilöhahmojen sisäistä maailmaa ulkoisen, pinnallisen kuvauksen sijaan. Tyhjiys ja lopullisuus yhdistyvät rouvan elämän päättyessä elokuvassa näin audiovisuaalisella tavalla, jota ei lineaarisessa romaanissa voida toteuttaa. Romaanissa siirrytäänkin pohtimaan syankaliumpurkin katoamista kissan myrkyttämisen yhteydessä, minkä Aimo portinvarjijamaisesti (Vacklin 2008: 56) yhdistää hetkeen, jolloin Amalia saapui taloon. Elokuvassa myrkyn etsintään päädytään myös pian sen jälkeen, kun kuolleen rouvan käsi häivytetään kuvasta ja insinöörin jalat tulevat sen tilalle. Insinöörin ajatukset tulevat samalla myös Batlerin psykologisen suoraselkäisyyden tilalle, sillä se on murrettu sosiaalisen koodin

painostuksella: hän pyörtää puheensa sähkönappulasta, mikä oli ainoa raskauttava todiste Brunon murhasta (Kassila 1960: 1:03;21; Waltari 1982: 126–127, 129).

#### 4. POLIISIT SAAPUVAT

Poliisien läsnäolo tekee tilanteista paljon virallisempia. Ympäristö ja tunnelma ovat muutenkin muuttuneet siihen mennessä, kun viranomaiset kutsutaan paikalle. On tapahtunut tapaturma tai murha, miten kukakin hahmoista tilanteen tulkitsee. Brunon talo ei ole enää vain moraalisesti epäilyttävä ilonpitopaikka, vaan nyt se muuttuu poliisien työmaaksi. Samalla Brunon hahmokin muuttuu subjektista objektiksi. Muut henkilöhahmot saavat myös uuden statuksen, mikä vaikuttaa heidän koodistoihinsa. He eivät enää ole itsenäisiä vapaita toimijoita, vaan komisario Palmu hallitsee tilannetta. Hän voi käskää jonkun kotiarestiin, järjestää jollekin vartioinnin ja saada murhaajan ahdistumaan niin, että tämä lähtee varomattomasti liikkeelle. Poliisien läsnäolo tuo myös uuden aspektin teoksiin, sillä se tuo esille Waltarin tavan käyttää huumoria kuvauksessaan. Elokuvassa ohjaaja-käsikirjoittaja Kassilakin on pyrkinyt vain lisäämään tätä elementtiä kerrontaan (Kassila 1996; Kassila 2004: 267). Henkilöhahmotutkimuksen kannalta onkin huomattavaa, että juuri poliisit tuovat tällaisen osan kerrontaa esille, sillä heidän piilotelluista psykologisista koodeistaan tulee siten inhimillisempiä, vaikka se yritetäänkin kätkeä virkapuvun alle.

##### 4.1. Poliisi on poliisille esimies ja syylliselle tuomari

Bacon on todennut elokuvan ja arkkitehtuurin yhdistämisestä:

Jos elokuva edes osittain sijoittuu rakennettuun tilaan, sen arkkitehtuuri toimii dramaturgian ehdollistajana, jopa mahdollistajana. Lisäksi siitä kumpuaa usein metonymisiä ja metaforisia merkityksen tasoja, joiden varaan elokuvan tematiikka vaihtelevassa määrässä rakentuu.

Tila konnotoi usein hyvin selkeästi keskeisiä inhimillisiä merkityksiä. Miljööt, joissa henkilöt liikkuvat, ennen kaikkea rakennettu tila, ei ole vain objektiivista tilaa, vaan myös paikka, jolla on tietty subjektiivinen merkitys henkilöille. (Bacon 2005: 224.)

Poliiseille luodaankin vahva tausta elokuvassa näyttämällä juuri ennen poliisiaseman sisäistä kuvausta näkymä Suurtorille eli nykyiselle Senaatintorille. Tuomiokirkon kuvaaminen sammakkoperspektiivistä houkuttaa tulkintaan vahvasta tuomioasemasta ja kohtalosta, koska tuollaisella monumentaalaisella rakennuksella on jo kulttuurinen arvo ja symbolinen lataus. (Bacon 2005: 229, 243–244.) Kun seuraavassa kuvassa paljastuu, että tätä sateista toria katselee komisario Palmu, voidaan katsoa tulkinta vahvistetuksi, sillä hänen tutkimuksensahan voivat tuomita syyllisen vankilaan, ja toisaalta Waltari toistaa usein

ajatusta ”taivaan tuomiosta” teoksessaan, mikä on siirretty Kassilan elokuvaankin (Kassila 1960: 20;34; Waltari 1982: 26, 49). Romaanissa tätä vahvaa Senaatintori-kuvaa ei tuoda esiin, eikä myöskään ajatusta Palmun silmin katselemisesta, sillä kertojana oleva Palmun apulainen Virta aloittaa kuvaamalla sateista toria, joka toi hänen mieleensä vankilan. Molemmat teokset siis liikkuvat tuomion maailmassa, mutta hieman eri tavoin ja eri näkökulmasta katsottuina. Palmun katse elokuvassa enteilee tuomion julistusta, Virta assosioi romaanissa suoraan vankilaan. (Kassila 1960: 4;48; Waltari 1982: 5.) Näin ollen myös näkökulma, fokalisaatio ja kertojuus voidaan todeta hyvin erilaisiksi teosten samassa kohtauksessa (Bacon 2000: 323; Chatman 1990: 147–148).

McFarlanen mukaan romaanin metatekstiä ei tarvitse esittää elokuvassa, koska se ei tarvitse samanlaista kertojaa kuin romaani. Hän on myös erotellut kerronnasta osioita, joista toiset ovat helpommin adaptoituvia kuin toiset. Kertomus (*narrative*), tarina (*fabula*) ja ääntämys ovat helpommin adaptoituvia kuin niiden vastaparit kerronta (*narration*), juoni (*suzet*) ja ääntäminen. (McFarlane 2004: 19–20, 24–29). Kuten aiemmin on jo mainittu, Linda Hutcheonin mukaan adaptaatiossa on yksinkertaisimmillaan kyse vain kahdesta eri merkkijärjestelmästä, joita voidaan havainnoida tarinan eri elementeistä (Hutcheon 2006: 10). Edellä analysoitu poliisien alkukuvaus onkin hyvä esimerkki siitä, miten elokuvan näyttävä kertoja (Chatman 1990: 113) kietoutuu nähdäkseen hyvin usein adaptaatioteorian osalta sekä kerrontaan (*narration*) että kuvaukseen (*narrative*). Näyttävä kertoja pystyy yhdistämään nämä kaksi merkkijärjestelmää, mutta tekee sen vain visuaalisesti – metateksti jää McFarlanen teorian mukaisesti konkreettisesti pois ja korvautuu kuvailmaisella. Tosin tämä havainnollistava kertoja saattaa luoda uusia tulkintamahdollisuuksia, sillä katsojaa ja tämän huomioita ei pystytä ohjailemaan kuvalla niin hyvin kuin tekstillä. Näin tapahtuukin poliisilaitoksen seuraavassa kuvauksessa.

Romaanissa Palmu pilaa Virran tekemän työn, kuulustelupöytäkirjat, piirustamalla niihin kuvia, mikä suututtaa Virtaa, joka selittää tapahtuman kuvauksessaan perin pohjin. Elokuvassa Virta ei heti suhtaudu Palmuun näin negatiivisesti, vaan alistuu kuulemaan tämän moitteita salapoliisiromaanin huonosta aiheesta, väärennöksestä ja huonosta työjärjestä kuulustelupöytäkirjassa. Elokuvassa Palmu nauraa käheää nauruaan pilkatun Virtaa antaessaan tälle takaisin kyseisen pöytäkirjan, ja romaanissa Virta keskittyy omaan vihan tuntemukseensa. Tämä tulkinnallinen ero kuvastaa hyvin kertojan painotuksen ja keskeisyyden muutosta (Chatman 1990: 143, 148), sillä Virran tietoisuuteen ei päästä

elokuvassa niin tehokkaasti kuin romaanissa, jossa hän on kertojana, ja vuoden 1960 elokuvaan kohdistuu erilaisia odotuksia yleisönkin taholta kuin vuoden 1940 romaaniin. Elokuvasa Virran hahmo ei olisi uskaltanut tuntea edes tukahdutettua raivoa esimiestään kohtaan. Virta kuvataan nimittäin asemoinninkin kautta Palmun alaiseksi Palmun seistessä ja kävellessä huoneessa ja Virran istuessa kirjoituskoneen takana. Romaanissa sen sijaan he molemmat istuvat, eikä käy esimerkiksi ilmi, kuinka pöydät on sijoitettu huoneeseen. Elokuvasa puolestaan nähdään heti, että komisario Palmun pöytä on aseteltu suoraan katsomaan ovelle päin, kun sen sijaan Virran pieni pöytä on poikittain ovelle ja selkeästi vähempiarvoisemman työntekijän työpiste kuin Palmun leveä työpöytä. Elokuvasa käy myös visuaalisesti ilmi, että Hagert (Risto Mäkelä), Palmunkin esimies, tulee sisään Palmun selän taakse jäävästä ovesta – hänen työhuoneensa on siis kuin valvomassa tämän olan yli tapahtumia. Näin asemoinnilla ja sisäänkäyntien hallinnalla on luotu hyvin tehokkaasti kuva poliisiaseman hierarkkisista sisäisistä oloista – sosiaalisista koodeista, jotka virka-asema antaa hahmoille (Bacon 2005: 226–228). Poliisien keskinäistä välien selvittelyä joudutaan odottamaan elokuvassa kolmanteen kohtaukseen asti, kun romaanissa asia nostetaan heti ensimmäisenä esiin. Poliisien hierarkia nousee siis aluksi merkittävämmäksi kuin tulevat tapahtumat rikostutkimuksen yhteydessä, joten näkökulma on lähtökohtaisesti erilainen. Elokuvasa luodaan avauskohtauksella ennakko-oletus, että tullaan tarkkailemaan Brunoa ja tämän läheisiä hahmoja, kun taas romaanin aloituksessa keskitytään selkeästi poliiseihin. (Kassila 1960: 4;48; Waltari 1982: 5–8.) Näin ollen voidaan todeta kerronnan keskeisyyden olevan erilainen (Chatman 1990: 148).

Toisaalta vain romaanissa käy ilmi, että Virralla on suhteita, joilla hän voisi parantaa asemaansa, mutta Palmu voisi sittenkin piinata häntä virantoimituksessa – Virran tädin mies on ministeriön kansliapäällikkönä. Elokuvasa Virran psykologinen ja sosiaalinen koodi jäävät ponnettomammiksi kuin romaanissa, tai ainakaan niitä ei tuoda esille niin voimakkaasti kuin romaanissa. Tähän on muitakin syitä kuin vain tarinan kerronnan keskeisyyden muutos (Chatman 1990: 148), sillä Virta alistuu elokuvassa kuuntelemaan Palmun monologia poliisin työstä vain hieman harmistuneen ja hajamielisen näköisenä. Hän on siis hahmona erilainen elokuvassa ja romaanissa. Palmu halveksii molemmissa teoksissa muun muassa liiallista kiirettä, intuitiota, psykologiaa, mutta samalla tulee korostaneeksi omaa kokemukseensa perustavaa johtamistapaansa muka vaatimattomana poliisimiehenä. Virran koulutustaso ei kuitenkaan pilkata romaanissa vaan ainoastaan elokuvassa, ja romaanin Palmu on Virrankin sanoin ajoittain jopa lämmin ihminen. (Kassila 1960: 4;48; Waltari 1982: 7–8.) Palmun



psykologinen koodi, tai ainakin Virran tulkinta siitä, eroaa siis näiden teosten välillä. Voikin miettiä, kumpi lopulta on merkitsevämpää: varsinainen koodi vai muiden hahmojen tulkinta siitä. Toisten hahmojen koodit kuitenkin mukautetaan tulkintani mukaan toisten koodeihin ja kontekstiin sopiviksi. Elokuvasa Palmun sosiaalinen koodi esimiehenä ja alaistensa valvojana, tai ehkä vain hänen psykologinen koodinsa uteliaana ihmisenä, tulee esiin poliisiaseman aulassa olevien poliisien vakoiluna. Palmu nimittäin tirkistelee heitä ovesta olevien ikkunan pintarikkojen kautta elokuvassa, muttei romaanissa. (Kassila 1960: 4;48.)

Luutnantti Hagertin ja Palmun välit sen sijaan ovat hyvin selvät ja samankaltaiset sekä romaanissa että elokuvassa, sillä Hagertin hahmo on sosiaaliselta koodiltaan esimies, joka käskee Palmunkin liikkeelle, eikä Palmun psykologinen ja sosiaalinen koodi puolestaan kestä käskemistä kummassakaan teoksessa. Molemmissa Hagert myös ilmestyy poliisien ensiesittelyssä paikalle, kun Palmukin on konkreettisesti häntä alempana, istumassa, eli tilan käytöllä vahvistetaan jälleen heidän keskinäistä suhdettaan (Bacon 2005: 226–228). Hagert pilkkaa Palmua ristiriitaisesti hallitakseen tätä psykologisen koodinsa avulla. Hän vähättelee Palmun tutkimuksia, sillä pikkuonnettomuudet ovat hänestä Palmun erikoisalaa. Ja kuitenkin Palmun pyytäessä autoa käyttöönsä Hagert nauraa jopa panssariauton olevan tarpeen Palmun tutkimuksessa. Hagertin elämäntavoista ei tuoda elokuvassa kovinkaan selkeästi esille hänen krapulaansa, josta romaanissa toistuvasti muistutetaan. Edellisen illan juhla on toki liittynyt työhön, mutta silti Hagertin hahmo ei ole tiedostanut omia rajojaan, mikä antaa hänen psykologisesta koodistaan epävarmemman kuvan kuin elokuvan Hagertin käytös antaa ymmärtää. Elokuvasa hahmo nimittäin vain ilmentää jonkinlaista päänsärkyä, kunnes myöhemmin Palmu paljastaa hänellä olevan krapula. Toisaalta Hagert tuo myös esiin sosiaalisen koodinsa suhteessa Rykämön konsernin johtoon ja erityisesti juuri kuolleeksi ilmoitettuun Bruno Rygseckiin ilmoittamalla, että Palmun tulee olla tahdikas, sillä ukko Rygseck on mahtava herra, mutta samalla hän kuitenkin puhuu Brunosta moraalisen rappion ilmentymänä. Romaanissa käytetään myös yhtä vahvasti kirjallisuudellista keinoa, juonen ja tarinan rytmitystä. Virta paljastaa jo jotain tulevasta, asettaa kertojana tekstinsä ja siten koko romaanin kaunokirjallisuuden uuteen ja tiedostavaan asemaan, kun taas elokuvassa luodaan illuusio elokuvasta ja sisäiskatsojan tiedostamattomuudesta aina viimeiseen kohtaukseen asti. (Kassila 1960: 4;48, 43;01, 1:40;36; Waltari 1982: 8–11, 91.) Tämä on kuitenkin aivan luontevaa erontekoa eri ilmaisumuotojen välillä, koska runsas edestakainen siirtyily aikajatkumolla olisi elokuvassa liian raskasta katsojalle (Kassila 2004: 275).

Poliisien nimeäminen kuvaa hyvin esimiesasemien eroja. Komisario Palmua ei sinuttele kukaan – jopa hänen esimiehensä kutsuu häntä vain Palmuksi. Muutkin henkilöhahmot tekevät niin tai nimittävät häntä virka-aseman mukaisesti komisarioksi. Tämä sama ilmiö on nähtävissä molemmissa teoksissa: Palmu on olemassa kuin pelkästään ammattinsa kautta. Ainoa viittaus siviilielämään tulee elokuvassa, kun Palmu päättää lähteä saunaan ja lähettää poliisiaseman edustalla Virran tekemään virallisen poliisityön (Kassila 1960: 1:17;51; Waltari 1982: 154). Palmu saa itse asiassa vasta myöhemmin Palmu-sarjan aikana etunimekseen Frans J., kuten aiemmin on todettu. Myös Kokin etunimi Väinö mainitaan vasta elokuvassa *Vodkaa, komisario Palmu* (Kassila 1969).

Kokin ja Virran nimeäminen jatkaa samaa kaavaa kuin Palmunkin, sillä he ovat *Komisario Palmun erehdyksissä* olemassa vain sukunimillään, ilman etunimen tuomaa tuttavallista persoonallisuutta. *Vodkaa, komisario Palmu* -elokuvassa Kokki on myös vaihtanut alaa ja alkanut ravintoloitsijaksi (Kassila 1969), mutta se ei vaikuta vielä *Komisario Palmun erehdysten* tulkintaan. Palmun apulaiset saavat yleisestikin virka-aseman vasta myöhemmissä Palmu-teoksissa, sillä Kokkia tituleerataan etsivä Kokiksi elokuvissa *Kaasua, komisario Palmu* (Kassila 1961) ja *Tähdet kertovat, komisario Palmu* (Kassila 1962). Jälkimmäisen elokuvan teon aikana Virta sai myös etunimen poikkeavalla tavalla, sillä näyttelijä Leo Jokela nimesi tuomariksi kouluttautuneen Virran Toivoksi Suomen Filmiteollisuuden toimitusjohtaja Toivo Särkän mukaisesti (Ranin 2004: 301). Tämä nimi on toki myös ironinen symboli tulevaisuuden toivosta, joksi Virta itsensä tulkintani mukaan nimenomaan tuossa elokuvassa kokee. Tämä linja jatkuu myös Palmu-sarjan viimeisessä elokuvassa, mutta tämä hahmojen nimeämisen ja samalla myös koodiston muutoksen tutkiminen olisi jo oma tutkimuksensa. Näillä asioilla on nimittäin paljon vaikutusta henkilöhahmojen muuttumiseen teossarjojen edetessä ja tulkintaan elokuvallisuuden kannalta, sillä kehitys tapahtuu erityisesti elokuvissa, ei niinkään romaaneissa. Vaikka hahmot saavatkin määritteitään pitkälti ammattinsa kautta, he eivät toteuta täysin Henry Baconin teoriaa, jonka mukaan valtavirtaelokuvassa tällaiset hahmot jäävät usein vain tyypeiksi (Bacon 2000: 176–178). Ainoastaan murharyhmä (Tauno Söder, Leo Pentti, Paavo Hukkinen ja Arvo Kuusla) esiintyy teoksissa vain kollektiivisena tutkijajoukkona, josta ei yksilöitä erotu.

Esimiesasema murretaan tietyiltä osin elokuvassa, jossa Kokki pyrkii älyllisesti Virran edelle, vaikka yleensä hänet asemoidaan fyysisesti kulkemaan Palmun ja Virran perässä, mikä kuvaa symbolisesti Kokin hahmon alempiarvoista asemaansa (Bacon 2005: 226–228). Kokki

esimerkiksi toteaa Virralle rouva Rygseckin kuoleman jälkeen ylimielisesti voivansa antaa tälle koko juttuun ratkaisun. Romaanissa tämä on toteutettu vain Kokin ja Virran keskusteluna, jolloin Virta ei seuraa Kokin tekemisiä niin tarkasti kuin elokuvassa. Kokki piirtää elokuvassa ennalta muodostamansa käsityksen mukaisen kaavion, johon hän lisää seikkoja Virran epäilysten tukahduttamiseksi, muttei lopulta onnistu vakuuttamaan tätä, kuten ei romaanissakaan. Palmu sen sijaan suhtautuu alaisiinsa hieman eri tavalla romaanissa kuin elokuvassa, jossa hän ei solvaa heitä, kun he eivät keksi, mihin rouvan myrkyttänyt syankalium olisi voitu piilottaa. Romaanissa Virta sen sijaan saa kuulla olevansa aasi. Elokuvassa tilanteen keventämiseksi Palmu vielä nauraa tyypilliseen tapaansa kerrottuaan, että löysi itse myrkkypurkin maljakosta, koska sattui katsomaan sinne. (Kassila 1960: 1:07;30; Waltari 1982: 133–135.) Virran ja Kokin koodistolla on kuitenkin eroa sekä elokuvassa että romaanissa, ja Kassila on tiivistänyt tämän toteamalla Virran olevan innokas lakitieteen opiskelija ja Kokin Stadin kundi (Kassila 1996). Heidän taustansa ovat erilaisia samoin kuin suhtautuminen tapahtumiin, ja nämä seikat vaikuttavatkin psykologiseen, sosiaaliseen, metaforiseen ja metonymiseen koodiin – tosin metaforisia koodeja ei kovinkaan vahvasti ilmennetä teoksissa.

Kokin hahmo on kuitenkin vapaampi sosiaalisen koodinsa suhteen elokuvassa kuin romaanissa. Hän on myös tasa-arvoisempi Virran kanssa uskaltautuessaan tarjoamaan ennalta suunnittelemaansa teoriaa Virralle. Toisaalta Palmu nöyryyttyä alaisiaan elokuvassa yhtä paljon kuin kirjassa, ja hahmolle on luotu vieläpä luonteenomainen käheä naurahdus, joka tuo Palmun psykologiseen koodin selkeästi enemmän huumoria kuin romaanissa. Tämä kielellinen koodi onkin nimenomaan audiovisuaaliselle ilmaisumuodolle ominainen ja erittäin tehokas. Sen tehoa voisi verrata ei-lingvistisiin efekteihin ja musiikkiin, jotka ovat tehokkaimmillaan juuri toistuessaan (Bacon 2000: 238–240; McFarlane 2004: 24–29). Palmun huumori, kuten naurukin, on kuivaa ja vain hetkittäin pilkahtelevaa. Siitä voi helposti lukea kuitenkin myös muita ilkeäkuriisesti pilkkanaan pitävän vivahteen, mutta varsinaisesti pahantahtoinen se ei ole.

Kuten aiemmin on jo todettu, huumorin korostaminen on yleisempää elokuvassa kuin romaanissa, ja käsikirjoittaja-ohjaaja Kassila on sanonutkin korostaneensa juuri poliisikolmikun välistä huumoria (Kassila 1996). Huumori ja koomisuus ovat melko tyypillisiä salapoliisikertomuksille, sillä ne ovat yksi lukijan helpoimmin hyväksymistä keinoista hidastaa kerrontaa. Heta Pyrhönen vertaa salapoliisikertomuksien huumoria

tapakomediaan esimerkiksi henkilöasetelman kautta, mikä yleensä on koomisen sankarin ja erehtymättömän etsivän välistä rajankäyntiä (Pyrhönen 1989: 15–16). Huumorin käyttö voi olla myös kerronnallinen keino:

Huumori ja koominen ovat eri ilmiöitä. Ne ovat kuitenkin riippuvaisia toisistaan siten, ettei ilman koomista ole huumoria. Kaikki inhimilliset teot, tilanteet ja ajatukset voidaan tehdä naurettaviksi: koominen vaihtelee rajattomasti. - - Koominen syntyy jokaisessa teoksessa erikseen; tässä mielessä se on ”vapaata”, sillä sitä ei ole sidottu tarkasti määriteltyihin konventioihin. Tämän vuoksi kertojan on kiinnitettävä kuulijan huomio koomisiin tapahtumiin maailmassa, jonka hän luo. (Pyrhönen 1989: 14.)

*Komisario Palmun erehdyksissä* luodaan puitteet koomisuudelle, mutta elokuvassa sitä käytetään enemmän hyväksi, sillä esimerkiksi suunnatessaan takapihalle tarkkailemaan Batlerin haudankaivuuta Palmun tulee kulkea keittiön läpi. Siellä hän tapaa hysteerisen keittäjättären, jonka tietämättömyyden Palmu aavistaa. Keittäjättäri ei siis liity mitenkään murhaan, ja hänet jätetään romaanissa ja elokuvassa jatkossa tarinan ulkopuolelle – tosin romaanissa Waltari kokee tarpeelliseksi selittää, että johtaja Rygseck on erottanut keittäjättären Amalia Rygseckin muuttaessa taloon. Palmun reaktio keittäjättären kysymyksiin Palmun kyvystä arvata hänen ajatuksiaan on kuitenkin hieman erilainen elokuvassa ja romaanissa. Romaanissa Palmu tahtoo paeta innokkaita kysymyksiä ja avaa ulko-oven sijaan kellarin portaikon oven, mikä saa hänet suuttumaan. Elokuvassa hän on välinpitämätön keittäjättärtä kohtaan. Palmu kulkee ovesta Virta vanavedessään, mutta ennen kuin Kookikin on seurannut heitä, Palmu kääntyy takaisin ja toteaa oven johtavan siivouskomeroon. Virta poistaa vielä Palmun hatulta pölyrätin, mikä korostaa tilanteen komiikkaa. (Kassila 1960: 31;56; Waltari 1982: 68, 234.) Tämä eroavaisuus voi johtua puhtaasti tekijöiden hieman erilaisesta huumorikäsitteestä, mutta toisaalta elokuvan yleisön voidaan kokea kaipaavan suurempaa huumoria kuin romaanin lukija. Tämän vuoksi kerronnan painotusta (Chatman 1990: 143) on hieman muutettu elokuvassa.

Oli motiivi muutokseen kumpi tahansa, kyseisen kohtauksen huumori vaikuttaa tulkintaan henkilöhahmoista. Romaanin Palmu pelästyy keittäjättären mahdollisesti tulevaa kysymysvirtaa, mikä kertoo hänen psykologisesta ja sosiaalisesta koodistaan. Palmu ei ole tottunut käsittelemään tämänkaltaisia työläisnaisia, jotka voivat alkaa puhua suodattamatta ajatuksiaan ennen sitä. Hän ei pelästy Rygseckin suvun naisia tai neiti Vannetta, joten tästä voidaan päätellä, ettei Palmu vain osaa suhtautua vapaammin keskusteleviin naisiin – hän odottaa tiettyä sosiaalista etäisyyttä. Palmun metaforinen koodi vahvistuu siltä osin, että

vaikka hän on selkeästi persoonallinen, romaanissa Virran kuvauksen mukaan virallisissa työtehtävissään usein liiankin persoonallinen, hän on kuitenkin lähinnä poliisimies eikä siviilihenkilö. Palmun sosiaalinen koodi saa mustan tahran hänen kulkiessa vahingossa väärästä ovesta, mikä saa hänet kiroamaan – elokuvassa hahmo ohittaa tämän seikan vain tuikeana vahvemman sosiaalisen koodin ansiosta. Virta ja Kokki seuraavat esimiestään elokuvassa komeroon, jolloin kohtausten asemointi kuvaa hyvin virkamiesasetelmaa koko teoksessa. He kulkevat kaikkialle Palmun perässä, ja heillä on vieläpä hyvin selkeä keskinäinen hierarkia Virran ollessa Palmun lähin alainen. (Bacon 2005: 226–228). Juuri elokuvassa oleva huumori, joka nousee esiin juuri tällaisten kohtausten ja ennen kaikkea poliisien kautta, onkin omiaan rikkomaan virkamiesmäistä virallista kuvaa poliisien kollektiivisesta koodistosta. Hahmot ovat erehtyväisiä, he nauravat toisilleen tai antavat ainakin sisäiskatsojan nauraa itselleen, eli heidän psykologinen koodinsa on täyteläisempi, inhimillisempi kuin romaanissa.

Komisario Palmu kuitenkin vahvistaa esimiesasemaansa usein, muun muassa autoajelulla kohti Brunon kotia juonen alussa. Hän valistaa alaisiaan Brunon elämästä värittäen kertomukseksensa selkeästi oman psykologisen ja metaforisen tuomarin koodinsa mukaisella moraliteetilla. Palmu on kuitenkin jo poliisiasemalta lähdettäessä tullut luoneeksi romaanissa miljöön ja ennako-oletukset tapahtumille mainitsemalla, että Bruno asui Kaivopuistossa (Waltari 1982: 10), joka oli jo romaanin ilmestymisen aikaan arvokas asuinalue. Elokuvassa sen sijaan seurataan visuaalisin keinoin auton etu- ja takaikkunan läpi vaihtuvia maisemia: hienoja ja arvovaltaisen näköisiä yksityisasuntoja. Kaupunginosan siluetti, monumenttien ja asuinalueen, kuvaus muodostaakin itsessään jo vahvan symbolisen latauksen Brunon hahmolle (Bacon 2005: 229, 243–244). Bruno Rygseckin pimeää puolta tuntuukin arvostavan vain etsivä Kokki, joka kommentoi kateellisena matkalla Bruno Rygseckin luo, että tämä piti hauskaa koko ikänsä (Kassila 1960: 7;53; Waltari 1982: 14). Palmun ja Virran suhtautuminen Brunoon tulee selkeästi esiin jo tässä elokuvan kolmannessa kohtauksessa ja romaanin ensimmäisessä luvussa. Nämä kaksi poliisia suhtautuvat samoin Brunon kaltaisten elämään:

»Bruno Rygseck», hän [=Palmu] sanoi sanojaan tarkasti punniten, »oli Helsingin sekalaisen rahaylimyksen verrattomasti pahin mätämuna. Hänen elämäntapansa olivat kaiken arvostelun alapuolella. Hänet olisi jo aikaa pitänyt sulkea johonkin hoitoltaan. Mutta hän omisti osan Rykämön konsernin osakkeista.» (Waltari 1982: 12.)

Komisario Palmu kiihtyykin apulaiselleen Virralle, koska tämä ei tiedä, mikä Rykämön konserni on. Romaanissa sitä pidetään yleissivistykseen verrattavana seikkana: konserni pitää

valtion pyörät pyörimässä, joten sitä tulisi arvostaa (Waltari 1982: 12). Elokuvasa Palmu vain osoittaa paheksuntansa Virran tietämättömyyttä kohtaan, eikä katsojalle selviä, miksi Virran pitäisi tuntea tämä kuitenkin ilmeisen arvovaltainen konserni (Kassila 1960: 7;53). Sille siis luodaan fiktiivinen kulttuurinen arvo, joka lukijan odotetaan ymmärtävän kuin se olisi reaali maailmassakin oleva monumentti (Bacon 2005: 229, 243–244).

Palmu tulee kuitenkin paljastaneeksi Rygseckeistä romaanissa jotain merkittävää jo tarinan alussa, sillä hän kertoo suvun tarinan. Isoisä-Rygseck oli laukkuri, ja joku ehdotti hänelle piloillaan Rygseck-nimeä. Hän ei ymmärtänyt ehdotusta pilaksi, joten otti nimen käyttöönsä – harmikseen hän ei kuitenkaan hallinnut oikeinkirjoitusta, joten muunsi nimen Rykseiksi ja hienonsi sen myöhemmin Rygseckiksi. Hän menestyi liiketoimissaan, mutta muuttui vanhentuaan omituiseksi ja lahjoitti omaisuuttaan pois, jolloin hänen poikansa, johtaja Rygseck, otti omaisuuden haltuunsa ja perusti konsernin. Konsernin osakkeiden ja suuren omaisuuden lisäksi suvussa periytyy myös isoisän ailahteleva mielenterveys, jonka kantajaksi Palmu nimeää Brunonkin. (Waltari 1982: 13–14.) Onkin merkittävää sekä Palmun hahmon psykologisen koodin että johtaja Rygseckin metaforisen, psykologisen ja sosiaalisen koodin kannalta, että Palmu kertoo paheksuen tilanteesta, jossa vanha suvun patriarkka syrjäytetään vallasta, koska tämä on alkanut antaa omaisuuttaan pois. Palmu tahtoo siten toisaalta korostaa omaa asemaansa iäkkäänä esimiehenä ja toisaalta paheksuu avustusten lopettamista. Johtaja Rygseck alkaa vaikuttaa hieman rahanahneelta ja aralta suvun kunniasta, koska hän on lopettanut avustukset ja piilottanut isänsä, jottei suuri yleisö saisi tietää tämän mahdollisesta sairaudesta. Huhut kuitenkin alkoivat kiertää, mikä kertonee eniten sisäisen tekijän ja oletetun sisäisen lukijan sosiaalisesta koodista ja moraalista ajattelusta. Elokuvasa tällaista sukuselvitystä ei kuulla, joten katsoja ei saa lisävalaistusta suvun vaiheista, vaan joutuu odottamaan aina 34. segmenttiin saakka, jolloin Palmu vihjaa johtaja Rygseckille jotain mielenterveysongelmista ja sukurasituksesta (ks. liite).

#### 4.2. Kuulustelut Brunon talossa

Palmu ei elokuvassa ole niin yhteiskunnallisesti tiedostava kuin romaanissa, mutta hänen sosiaalinen koodinsa muuttuu huomattavasti, kun hän on Rygseckien ja Rykämöjen seurassa verrattuna toisten poliisien kanssa toimimiseen. Kun Palmu tulee ensi kertaa Bruno Rygseckin taloon tutkimaan Brunon kuolemaa, hän suhtautuu aulassa Batleriin aivan eri tavoin kuin suvun jäseniin ja insinööri Vaaraan sisällä salissa. Palmu siis muuttaa sosiaalisen koodinsa

ilmentymää ympäristön mukaan vahvistaen näin hypoteesiani sosiaalisen tilanteen vaikutuksesta koodiston käyttöön. Aulassa hän kuulustelee kovasanaisestikin Batlerilta tilannetta – miksi poliisi on kutsuttu, jos Bruno on viety elävänä sairaalaan. Palmu ei myöskään esittäydy lähes tunkeutuessaan sisään ovesta eikä liioin ota hattuaan heti pois – muut etsivät toki niin tekevät. Palmu ei ole Batlerista kiinnostunut muuten kuin tämän aseman, hovimestariuden, osalta. Batlerin läsnä ollessa elokuvan Palmu voi myös vitsailla salissa olevasta suvusta, ja Virta ja Kokki kokevat voivansa nauraa Palmun vitsiksi tarkoittamalle sukukokouskommentille. Romaanissa ei ilmene näin suoraa pilkkaa muiden poliisien suunnalta, vaan Palmu jää yksin töykeiden kommenttiensa kanssa. Romaanissa sen sijaan Kokin hämmästys Helsingissä olevaa miespalvelijaa kohtaan on huomattavaa, ja hahmo ilmentää reaktionsa Virralle – hänen elämänpiirissään tämä on menneisyyden ylellisyyttä. Elokuvassa erityisesti etsivä Kokki näyttää halveksuntansa Batleria kohtaan, sillä hahmo silmäilee hovimestaria hyvin negatiivisin ilmein. Tätä ei kuitenkaan kuvata romaanissa. (Kassila 1960: 9;03; Waltari 1982: 16–18.) Kokin sosiaalinen koodi on siis tässä tilanteessa erilainen kuin muiden, sillä muut hahmot eivät näytä halveksuntaansa niin suoraan.

Suurin syy tähän eroavaisuuteen elokuvan ja romaanin välillä on se, että romaanin kertoja-Virta keskittyy itsekin Batlerin kuvaamiseen, ja olisi lukijan kannalta raskasta, jos kaikkien läsnäolijoiden mielenliikkeet kuvailtaisiin. Kysymys on siis lähinnä kerronnan keskeisyyden valinnoista (Chatman 1990: 148). Elokuvallisuuden avulla hahmojen mielenliikkeiden kuvaaminen tapahtuu kuin luonnostaan, sillä heidän ulkoisesta olemuksestaan voidaan päätellä mielensisäiset liikkeet (Bacon 2000: 172–176). Kyseessä ei siis ole niinkään adaptaatioteoreettinen ristiriita siirrettävien ja jaettavien elementtien osalta, sillä tämä voitaisiin toteuttaa myös kirjallisessa ilmaisussa, vaan pikemminkin kirjallisuudellisten traditioiden ilmentymä eli kerronnallisten odotusten täyttäminen. (Hutcheon 2006: 26, 28; McFarlane 2004: 23–24.)

Poliisien sosiaalisen koodin mukaista on myös poistua Batlerin seurasta ilman hyvästelyjä tai selitystä poistumiselle – Palmun hahmon sosiaalinen koodi sallii tämän Rygseckin suvun kohdalla vasta, kun aletaan tutkia murhaa, esimerkiksi kylpyhuonetta tutkailtaessa (ks. liite, segmentti 10), jolloin Palmun status nousee muita ylemmäksi ja hallitsevaksi. Tällaisen käytöksen Brunon sukulaiset tulkitsevat loukkaukseksi – se on hahmojen sosiaalista koodistoaan vastaan. Samalla Batler on kuitenkin sekä sanansaattaja että portinvartija (Vacklin 2008: 56). Häneltä Palmu saa avaimet, joilla rikos ratkeaa, ja tarina sekä juoni

etenevät. Romaanissa Batler on myös konkreettisesti portinvartijana, sillä hän seisoo salin oven ja poliisien välissä ja päästää poliisit ohitse, kun on ilmoittanut, keitä salissa on. Elokuvasa Batler jättäytyy syrjään ja antaa avoimen kulkureitin poliiseille saliin jäämällä ulko-oven puolelle. (Kassila 1960: 9;03; Waltari 1982: 17–18.) Tämä on pieni asia, mutta asemoinnin kannalta se kuvaa hyvin hahmojen ilmentämää käsitystä omasta statuksestaan, sillä sisääntulomahdollisuudet ja poistumistiet ovat valta-asetelmien symboleita (Bacon 2005: 226–228): metonyyminen, psykologinen ja sosiaalinen koodi ovat muodostaneet hovimestarin käytöksessä liiton. Batler ei voi romaanissa päästää Palmua saliin ilman ennakkotietoja, jottei Palmu nolaisi sekä itseään että läsnä olevia Brunon sukulaisia. Tässä kuitenkin näyttelee suurta roolia myös elokuvallisuus, sillä Batlerin pitää konkreettisesti sulkea ulko-ovi poliisien tultua sisään, ja kuvassa olisi häiritsevää, jos näyttelijä sen jälkeen juoksisi poliisien eteen yrittäen käyttäytyä luontevasti. Toisaalta kysymyksessä voi olla adaptaatioteoreettinen kulttuurisen koodiston muutos (McFarlane 2004: 24–29), kuten aiemmin on todettukin, sillä romaani ja elokuva on tehty eri vuosikymmeninä. Näin ollen sovinnaisimmat tavat ovat osittain jo murtuneet, vaikka epookkiin kuvattu elokuva pyrkiikin 1930-luvun tyyliin.

Kun Palmu siirtyy salin puolelle, hän ottaa kumarteleavan asenteen ja huomioi olevansa yhteiskunnallisesti läsnä olevia alempana. Alli Rygseck vain vilkaisee poliiseihin kyllästyneenä viilatessaan kynsiään, Airi Rykämö puolestaan säikähtää poliisin tuloa, vaikka hänen veljensä yrittääkin estää. Amalia Rygseck pitää poliiseja selkeästi sosiaalisesti alempana lausumalla julki, että heitä on jouduttu odottamaan, ja insinööri Vaara kiirehtii kuulemaan poliisin raportin vastaavien tapahtumien menettelyistä. Romaanin kerronnassa sen sijaan keskitytään enemmän siihen, että Amalia Rygseck istuu alastonmaalauksen edessä selkä kuvaan päin. (Kassila 1960: 9;55; Waltari 1982: 19–20.)

Romaanissa suvun moraalisuuden haltija, jonka oma psykologinen koodi on todellisuudessa hämärtynyt, ilmaisee siis visuaalisesti asemoinnillaan kantansa paitsi tilaan myös Brunon elämäntapaan kieltäytyessään näkemästä säädyttömäksi kokemaansa maalausta. Baconin teorian mukaanhan tila luo elokuvaan perustunnelman lisäksi dramaturgisia mahdollisuuksia henkilöahmojen sijoittelulla (Bacon 2005: 224–225). Elokuvasa neiti Rygseck on kuitenkin kohtauksessa ikkunoiden edessä. Ikkunoiden takana on romaanissa kuvailtu puutarhan takaportti, josta moraalisesti epäilyttävät vieraat kulkevat. (Kassila 1960: 9;55; Waltari 1982: 39.) Amalia Rygseckin asemointi ilmaisee siis molemmissa teoksissa samankaltaista suhtautumista turmeltuneisuuteen, mutta varsinainen turmeltumisen ilmaisuväline on laajempi



kuin pelkkä alastonmaalaus. Romaanissa Virta tulkitsee myös Airin liikkeistä, että kaikki olivat pelänneet jotain, odottaneet jotain muuta (Waltari 1982: 23). Ja kukapa hahmoista ei biologisen koodin mukaisesti kuoleman viestiä kavahtaisi. Nämä erityishuomiot kuitenkin mahdollistuvat nimenomaan kerronnan keskeisyyden keinoilla, sillä romaanin minä-kertoja pyrkii kuvaamaan myös toisten henkilöiden tietoisuutta omien tulkintojensa kautta (Chatman 1990: 143, 148). Adaptaatioprosessissa tällaiseen tehtävään olisi voitu valjastaa yksi voice-over-kertoja, mutta tätä kerronnallista tapaa elokuvan tässä kohtauksessa ei ole käytetty, vaan on pitäydytty näyttävässä kertojassa.

Elokuvan *Palmu* korostaa kohteliaisuuttaan ja ainakin näennäistä epävarmuuttaan toistelemalla itseään kohdatessaan Brunon suvun. Romaanissa *Palmu* vain toteaa kohteliaasti anteeksipyydellen, että poliisien tapana on kirjoittaa muistiin, ketkä ovat läsnä. *Palmu* on molemmissa teoksissa hämillään, mutta elokuvallisuuden avulla sitä voidaan korostaa vielä poliisien ongelmallisella työpöydän etsinnällä, kun he alkavat tyhjentää shakkipöytää ja saavat nappulat lentelemään pitkin lattiaa. Näin ollen hahmot ovat sosiaalisen koodin ilmentymällään, käytöksellään, saaneet aikaan psykologisesta koodistaan hyvin hämillisen, heikon kuvan. Tämä tulkinta kuvastuu muun muassa *Amalia* ja *Alli Rygseckin* puolilähikuvassa, jossa he katsovat hermostuneita poliiseja nenänvarttaan pitkin huvittuneena. (Kassila 1960: 9;55; Waltari 1982: 19–23.)

*Amalia* ja *Alli Rygseck* ovat siis muodostaneet oman mielikuvansa poliiseista näiden, tai ainakin *Palmun* hahmon, tahallisesti vääristelemän sosiaalisen koodin mukaan. Hahmojen koodeja voi siis manipuloida ja vaikuttaa tällä manipulaatiolla toisten hahmojen käytökseen, tulkintoihin ja koodien käyttöön. Tämän vääristyneen totuuden vastaanottajien koodeista kertoo kuitenkin paljon se, mitä he ovat valmiit uskomaan toisista hahmoista. Tässäkin tapauksessa *Amalia* ja *Alli Rygseckin* psykologis-sosiaaliset koodit paljastuvat: he pitävät poliiseja selkeästi alempinaan ja mieltävät nämä vain stereotyyppioiksi. Henkilöhahmotutkimuksessa tämä teeskentely ja sen hyväksyntä on syytä huomioida, mutta tärkeintä on silti päästä hahmojen todellisten koodien äärelle.

*Palmun* sosiaalinen koodi muuttuu *Rygseckien* sukua kohtaan hyvin töykeäksi ja jopa ilkeäksi, kun hänelle selviää kylpyhuonetta ja *Batlerin* lausuntoa tutkiessaan, että kyseessä ei ole tapaturma vaan murha. Tähän on vaikuttanut myös se, että *Bruno*, talon omistaja ja taloa agenttinaan käyttävä henkilöhahmo, on todettu sairaalassa kuolleeksi. *Brunon* kuolleeksi

julistaminen puhelimitse saakin Amalia Rygseckin paljastamaan jotain itsestään, sillä hän toteaa molemmissa teoksissa, ettei Bruno välttä taivaallista tuomaria, vaikka maallisen välttikin. Eron teosten välille kuitenkin luo romaanissa oleva painokas toteamus, jossa hän toivoi kuitenkin rauhaa Brunon sielulle. (Kassila 1960: 9;55; Waltari 1982: 26.) Näin ollen Amalia Rygseckin psykologiseen ja metonymiseen koodistoon yhdistyy romaanissa hurskaus ja ainakin näennäinen uskonnollisuus, mikä elokuvassa jää vain jyrkän tuomitsevan kommentin varjoon. Sen sijaan romaanissa poliisien suorittamassa kylpyhuonetutkimuksessa Kokki jatkaa Brunon elämäntyylin ihailua, mitä hän ei elokuvassa tee. Yhteiskunnallisuus ja psykologisen ja sosiaalisen koodin ehkä lapsenomaisenkin avoimuus on jätetty vuoden 1960 elokuvasta pois, mikä kuvastaa, että kerronnan painotusta on muutettu yleisön näkemysten tavoittamiseksi, ja tekijöiden kulttuurinen koodi on erilainen kuin romaanin kirjoittajan vastoin adaptaatioteorian perusteita (Chatman 1990: 143; McFarlane 2004: 24–29). Kokki on myös romaanissa, esimerkiksi Palmun selostaessa kylpyhuoneen lukon toimintaa, herkempi kertomaan Palmulle omia kokemuksiaan (Waltari 1982: 31), joten hahmo tahtoo joko nousta sosiaalisessa asteikossa, tai hänen sosiaalinen koodinsa on avoimempi.

Batlerin kuulusteluissa kylpyhuoneissa nousee esiin myös seikka, joka on elokuvallisesti nimenomaan kiinni teosten valmistumisajankohdista, tekijöiden kulttuurisista koodeista, joita McFarlane pitää ideaalitapauksessa samankaltaisena (McFarlane 2004: 24–29), mutta jotka *Komisario Palmun erehdyksissä* muuttuvat. Romaanissa Batler nimittäin kertoo kierrellen, että isäntänsä saattoi järjestää juhlia jopa kylpyhuoneessa, ja varhaiset vieraat saatettiin pyytää mukaan aamukylpyyn. Elokuvassa sen sijaan näytetään suorasukaisesti paitsi uimapuuvuissaan juhliiva iltaseurue (Rose-Marie Precht, Katriina Rinne, Esko Salminen ja Eero Maijala) myös kylvyn jäljiltä vielä alaston nainen, joka pukeutuu kylpytakkiin täysin rauhallisesti Batlerin ja Brunon mahdollisesta läsnäolosta huolimatta. (Kassila 1960: 9;55; Waltari 1982: 30–32.) Tällaista kohtausta ei kuvata vuoden 1940 romaanissa, jossa, saati sitten sen ajan suomalaisessa elokuvassa, se olisi ollutkin skandaalisävytteinen kohtaus. Vuoden 1960 elokuvassa sellainen voitiin esittää. Se on mukana myös osittain elokuvan audiovisuaalisen luonteen vuoksi aivan kuten myöhemmin näytettävät Brunon valokuvaamat naiset punaisessa kirjassa (Kassila 1960: 1:13;31), sillä romaanissa voidaan vain todeta Palmun selaavan kirjaa, mutta elokuvassa se on näytettävä. Liiallisen rohkeaa kuvausta kuitenkin vältellään elokuvassakin, ja Palmun hahmo ilmentää moraalisesti tietoisista psykologis-sosiaalista koodia sulkemalla punaisen kirjan mahdollisimman nopeasti havaittuaan sen sopimattoman sisällön.

Siirryttyään kylpyhuoneesta pannuhuoneeseen komisario Palmun hahmo kuitenkin näyttää todellisen sosiaalisen koodinsa ja ottaa asemansa tilanteen johtajana hyvin samankaltaisesti sekä elokuvassa että romaanissa. Hän karjuu neiti Vanteelle, jonka poliisit ja Batler löytävät keskustelemasta hiilikellarista kirjailija Laihosen kanssa, ennen kuin Batler esittelee tämän vuorineuvos Vanteen tyttäreksi. Tämä tieto yllättää Palmun, joka ei olettautunut, että Brunon lähipiirissä voisi olla niin ylhäisiä henkilöitä, mutta toisaalta Vanteen hahmon ylhäinen ja käskemiseen tottunut sosiaalinen koodi saa Palmun ilmentämään vastavuoroisesti sosiaalista koodiaan käskeväenä. Palmu murtaa Vanteen hahmon psykologisen koodin esille sosiaalisen koodin takaa ilmoittamalla suorasanaisesti Brunon kuolemasta. Vanne kuitenkin kykenee romaanissa tirkkumaan edellisillan muistolle, jonka mukaan Aimo oli ryöstänyt kissan – Irma Vanne on siis ilkeämpi ja sosiaaliselta koodiltaan jopa ilkeämpi romaanin tässä kohdassa kuin elokuvassa, jossa hän ilmentää aluksi vain pahastumista Palmun töykeydestä ja sen jälkeen kauhua ja katumusta Brunon kuolemasta ja heidän väliensä rikkoontumisesta juuri Brunon elämän viime metreillä. Palmun koodistoon tulee kuitenkin muutos tässä kohtauksessa hahmon viittaillessa vain romaanissa kaunokirjallisuuteen – nämä intertekstuaaliset viitteet tuntuvat olevan hänelle sosiaalisen koodinsa mukaisesti tarpeellisia, erityisesti kirjailija Laihosen seurassa. Palmu kutsuukin romaanissa Brunon tapaturmaista kuolemaa neiti Vanteelle selostavaa Batleria hieman pilkallisesti Dickensiksi. (Kassila 1960: 20;34; Waltari 1982: 41–51.) Tämän jälkeen Palmu on jälleen sosiaalisten koodien hallitsija tilanteessa, kuten jatkossakin kaikissa kuulustelutilanteissa. Palmun hahmo tosin käyttää manipuloivaa psykologista ja sosiaalista koodia Airin ja Amalian Rygseckin kuulusteluissa, sillä Airille hän esittää kysymyksiä lempeästi, ja Amalialta hän kyselee tietoja aivan kuin pyytäisi tutkimusapua (Kassila 1960: 1:14;18, 1:15;26; Waltari 1982: 135, 146–149). Nämä huomiodut seikat ovat kuitenkin adaptaatioteoreettisesti tekstin kerronnan (*narration*) siirrettävää osiota, joten niiden samankaltainen ilmeneminen romaanissa ja elokuvassa on tavanomaista (Barthes 1977: 92).

#### 4.3. Rykämö-konsernin vieraana

Palmu saa molemmissa teoksissa yllättäen kutsun Rykämö-konserniin keskustelemaan johtaja Rygseckin kanssa, kun kaksi kuolemantapausta on sattunut (Kassila 1960: 1:19;12; Waltari 1982: 159). Johtaja onkin ollut poissa tapahtumista, vaikka ne koskevat hänen lähisukuaan – hän on rampana toiminut vain työntekijänsä insinööri Vaaran kautta. Romaanissa hän kuitenkin on jatkossa enemmän läsnä ja on aina askeleen poliisia edellä vierailen

sukulaistensa ja kirjailija Laihosen luona (Waltari 1982: 211), mikä korostaa hahmon ovelaa psykologista koodia ja luo hahmon sosiaalisen ja metaforisen koodin ilmentymäksi nimenomaan konsernin johtajuuden. Hänen on toimittava, jotta konserni ei joudu huonoon valoon, ja häneltä ehkä odotetaan ratkaisuja. Elokuvallisuuden kannalta tällaisen sivuhenkilön, viiden minuutin vierailijan (Vacklin 2008: 61), esiintuominen useissa yhteyksissä olisi vain raskasta katsojalle, eikä se sinänsä edes muuttaisi juonen kulkua, mutta vahvistaisi johtajan hahmosta saadun koodiston kuvaa.

Johtajan kutsun tarkoituksena on kuitenkin sekä elokuvassa että romaanissa saada komisario Palmu myöntymään ajatukseen, että Bruno teki todellisuudessa itsemurhan. Hän oli johtajan mielestä tasapainoinen henkilö, mutta äkillinen mielenhäiriö olisi voinut saada hänet tekemään epätoivoisen teon. Johtaja ehdottaa myös, että myös rouva Rygseck kuoli Brunon itsemurha-ajatuksen vuoksi: Bruno sekoitti myrkyin absinttiin, mutta oli pelkuri eikä uskaltanut juoda sitä. Niinpä hän alitajuisen kohtalokkaasti liukastui saippuaan ja kuoli tapaturmaisesti kylpyhuoneessaan. Johtaja on kutsunut Palmun paikalle kuitenkin sillä verukkeella, että tarjoaa tälle yövartijan paikkaa konsernissaan – Palmu havaitsee tämän lahjukseksi eikä tartu tilaisuuteen. (Kassila 1960: 1:19;49; Waltari 1982: 163–179.) Nämä juonenkäänteet kertovat paljon johtajan hahmon koodeista, sillä hän yrittää manipuloida virantoimituksessa olevaa poliisia, mutta niin näkyvästi, että Palmu varmasti huomaa sen. Johtaja Rygseckin hahmon sosiaalinen koodi siis sallii lahjontayrityksen, sillä Brunon itsemurharatkaisu pitäisi konsernin maineen puhtaampana kuin murhatutkinta. Tällä tavoin johtaja tahtoo myös ylläpitää puhtoista ja kunniallista sosiaalista kollektiivista koodia suvun ja konsernin yllä. Kollektiivinen koodi -termini koskee yhteisöjä, joiden jäsenet mieltävät ryhmänsä yhtenäiseksi. Tässä tapauksessa toisistaan erillisiä kollektiiveja ovat poliisit ja Rygseckin sekä Rykämön suvut. Kaikki tämä toiminta ilmentää myös johtajan psykologista koodia ja statusta, sillä hän on suvun patriarkka, joka johtaa muita, ja ohjailee tilanteita konsernin tarvitsemaan suuntaan.

Palmu sen sijaan vastaa tähän sosiaalisen koodinsa mukaisesti tyyliä ja ei suostu lähettämään Virtaa pois huoneesta, vaikka johtaja näin toivookin, ja romaanin Virta on itse valmis poistumaan (Kassila 1960: 1:19;49; Waltari 1982: 163–164). Palmun hahmo vastustaa siis täten johtajan hahmon vahvaa sosiaalista koodia. Virran sosiaalinen koodi on sen sijaan puolustautuva, alistuva, mutta Palmu pitää Virran paikalla suojaamassa tilannetta laillisesti ja oman koodistonsa puolesta, sillä jonkun on hyvä olla kuulemassa keskustelu, jotta johtaja ei

suistuisi liialliseen lahjontaan, jota Palmu tiesi kokeneena ja ovelana poliisina odottaa. Toisaalta Palmu varmistaa Virran läsnä ololla sen, ettei hän itsekään päästäisi psykologista koodiaan liian näkyville, jottei hän sanoisi mitään harkitsematonta. Palmun hahmo saa kuitenkin johtajan korottamaan ääntään aina välillä, mikä kertoo siitä, että johtaja Rygseck on tottunut saamaan tahtonsa läpi, ja hänen sosiaalinen koodinsa rakentuu lähinnä käskyttävän yksisuuntaisen viestinnän kautta.

Johtajan vahva koodisto ulottuu myös hänen hahmonsa ulkopuolelle, sillä konsernin tiloissa insinööri Vaaran hahmo edustaa myös johtajan metonymistä ja sosiaalista koodistoa, sillä hän on romaanissa portinvartijana ennen kuin Palmu pääsee johtajan puheille. Samalla tavoin Airin huoneen läpi on kuljettava romaanissa päästäkseen Vaaran työhuoneeseen (Waltari 1982: 162, 179). Tällainen tilan sulkua on erittäin tehokas kerronnallinen miljöön hyödyntämisen keino ja kuvaa selkeästi vallan hierarkiaa ja valtaa pitävien toimialueita (Bacon 2005: 224–228). Elokuvasa poliisit pääsevät kulkemaan konsernissa vapaasti, joten insinööri ja Airi hahmottuvat enemmän yksittäisiksi toimijoikseen. Lopulta romaanissa johtajakin edustaa lähinnä konsernia, kuten hän itse asian tiivistää: ”Mutta minulla onkin elämässäni ollut vain yksi ainoa johtotähti, t y ö, elämäntyö, Rykämön konserni, sukumme kunnia. Se säilyy, vaikka minä kaatuisinkin.” (Waltari 1982: 178.) Johtaja Rygseckin koodisto siis sitoutuu lähinnä ylläpitämään yritystä, luomaan monumenttia, institutionaalista rakennelmaa. Elokuvasa Palmun ja johtajan asemointi kertoo tästä asetelmasta. Johtaja linnoittautuu jyrkän työpöytänsä taakse, ja Palmu on hänen vastustajanaan aivan hänen edessään Virran jäädessä taustalle ja usein myös kuvan ulkopuolelle sivustaseuraajaksi (Kassila 1960: 1:19;49; ks. liite, segmentti 28). Kohtaus siis toteuttaa Baconin teoriaa: ”Tilallinen vaikutelma antaa resonanssia henkilöiden välisten suhteiden moniulotteisuudelle” (Bacon 2005: 228).

Johtajan hahmo muokkaa myös Brunon koodistoa omaksi edukseen, sillä hän kertoo romaanissa, että he olivat keskustelleet vapaaehtoisesta maalle eristäytymisestä. Johtajan mukaan he olivat hyvin läheisissä väleissä, mutta eristäytymisestä ei puhuta elokuvassa. (Waltari 1982: 167; ks. Kassila 1960: 1:19;49.) Tämä ero johtuu osittain elokuvallisista keinoista, sillä puolentoista tunnin elokuvassa on pakko ohittaa asioita, joita yli kaksisataasivuisessa romaanissa pystytään käymään läpi. Romaanissa johtaja pitää myös pitkiä monologeja, ja Palmu on kuulustelempi, mitkä eivät pysähtyneinä toimintoina sovi elokuvallisuuteen, ja liian pysähtyneistä tilanteista Kassila pyrkikin pois käsikirjoittaessaan

elokuva (Kassila 1996; Kassila 2004: 274). Niinpä johtaja ilmenee vähemmän juonittelevana elokuvassa kuin romaanissa, vaikka hahmon päämäärät ovat samankaltaiset. Romaanissa Palmu toteaaakin julmasti, ettei ihmettelisi, vaikka johtajan ramman jalan kummallisessa kengässä olisi kavio (Waltari 1982: 179). Tämä viittaus kaviojalkaisuuteen, paholaismaisuuuteen, on julma, mutta komisarion hahmon psykologista ja sosiaalista koodia kuvaa hyvin, että hän kertoo viittauksen vain Virralle.

Insinööri Vaaran ja Airi Rykämön välit sen sijaan selviävät Palmun toiminnan ansiosta. Hän manipuloi syyttömän Vaaran tunnustamaan Brunon tapon, jotta tämä voisi pelastaa Airin veljen Aimon, jonka Palmu uskottelee olevan syyllinen. Palmu kertoo Aimon tajunneen Brunon häpäisseen Airin ja kostaneen sen Brunolle. Kaikki kulminoituu siihen, että Bruno on yrittänyt rikkoa Airin ja Vaaran välit tekemällä Airista alastonkuvan yhdistämällä tämän kasvot tuntemattoman naisen vartaloon. Kun kuva näytetään Airille, hän suuttuu Vaaralle, koska tämä on uskonut hänellä olevan niin ruma vartalo. Airi on kuitenkin pelännyt, että Vaara olisi syyllinen Brunon murhaan. Kaikki kuitenkin ratkeaa, kun Palmu ilmoittaa, ettei Aimo ole syyllinen, eikä hän uskonut Vaaran tunnustustakaan. (Kassila 1960: 1:19;49; Waltari 1982: 180–195.) Palmun sympaattisuus tulee esiin tässä juonenkäänteessä, sillä hän tahtoo oveluutensa avulla korjata Brunon jättämät haavat Vaaran ja Airin suhteessa. Tässä Bruno on siis Palmun antagonistiksi ja psykologiselta koodiltaankin vastakohta ajaessaan vain omaa etuaan rikkoessaan parin välit. Tätä Palmun hahmon psykologisen koodin sympaattista puolta piilotetaan molemmissa teoksissa tylyn sosiaalisen koodinsa avulla, mutta Bruno on avoimesti yhtä manipuloiva koko ajan, ja nuori pari puolestaan on hyväuskoinen molemmissa teoksissa.

#### 4.4. Kämpin kabinetti – neiti Vanteen totuutta jälleen?

Komisario Palmu, Virta, Kokki, kirjailija Laihonen ja neiti Vanne tavoittavat myös uudenlaisen kuulustelutilanteen menemällä lounaalle Kämpiin, kun Brunon kuolemaa koskevat tutkimukset on lakkautettu. He lähtevät samanlaisissa tunnelmissa molemmissa teoksissa, mutta hieman erilaisin vaikuttein, sillä komisario Palmu painostaa lähtöä romaanissa enemmän kuin elokuvassa. Palmu manipuloi romaanissa ennen kaikkea kirjailija Laihosta tarjoamaan lounaan. Palmun hahmon sosiaalinen koodi on siis tässä kohtauksessa samankaltainen kuin Rykämö-konsernissa käydessä, jolloin hän vei insinööri Vaaran sikarirasian. Juonellisesti Kämp-kohtauksen tarkoitus on tuoda esiin seikkoja Brunon

kehittelemästä rikosleikistä ja taustoittaa kirjailija Laihosen mukanaolo. Näitä seikkoja käsittelin jo luvussa 3.2. On kuitenkin huomattava, kuten aiemmin on todettu, että Irma Vanne on lähes koko ajan äänessä ikään kuin homodiegeettisenä voice-over-kertojana Kämpin tapahtumien ajan, sillä Palmu utelee kautta rantain uusia tietoja Brunon tapauksesta, jonka tutkimukset Hagert oli keskeyttänyt. Vanne on samalla myös ikään kuin näyttävä, tai pikemminkin läsnä on ulkopuolinen kertoja, joka toimii näyttäjänä neiti Vanteen kerronnan mukaisesti. (Bacon 2000: 223–228; Chatman 1990: 113.) Kohtaus on siis neiti Vanteen totuuden mukaista – hän on ainoa, joka teoksissa kertoo noista tapahtumista, joten katsoja tai lukija ei saa varmistusta, puhuuko hän totta vai ei. Tähän ei anna apua edes elokuvan sisäistekijä, joka usein varmistaa yleisölle, mikä kerrotusta on totta, mutta *Komisario Palmun erehdyksissä* neiti Vanne vain esittää oman kertomuksensa kuin se olisi totta, Kendall Waltonin fiktionaalisen tekijän mukaisesti (Bacon 2000: 218–220). Tästä näkökulmasta onkin hyvä muistaa, että kirjailija Laihonen on se henkilö, joka tarjosi aluksi poliiseille aamukahvimahdollisuutta – supatettuaan ensin neiti Vanteen kanssa. Romaanissa Waltari myös kuvaa, kuinka Vanne taluttaa kirjailijan poliisien luo ja pukkaa tätä kyynärpäällään (Waltari 1982: 92).

Vanne olisi hyvinkin voinut suostutella kirjailijan esittämään poliiseille kutsun, sillä hajamielinen ja usein omissa ajatuksissaan kulkeva kirjailija ei välttämättä olisi itse sitä hoksannut. Tosin tapaus vaikuttaa kiehtovan kirjailijaa työnsäkin puolesta, joten kutsu saattoi olla hahmosta itsestäänkin lähtöisin. Jos se kuitenkin oli Irma Vanteen hahmon ajatus, tapahtuma ilmentäisi hyvin hänen psykologista ja sosiaalista koodiaan. Neiti Vanne kokee, että hänen on ripittäydyttävä jollekin, ja komisario Palmu metaforisen moraalisen ja laillisen tuomarin olemuksessaan on siihen juuri sopiva henkilö. Toisaalta juuri tämän roolin vuoksi neiti Vanteen hahmo voi kokea myös sosiaalista pakkoa oikaista komisariolle mahdollisesti virheellisiksi muodostuneet käsitykset hänestä. Samasta syystä Palmu toteaa elokuvassa, että Kämpissä nautittu lounas on ensimmäinen kerta, kun hän ottaa alkoholia työaikana. Tätä Kokki ajoittaisen esimiehensä tekoja arvostelevan sosiaalisen koodinsa vuoksi halveksuu yskähtämällä (Kassila 1960: 46;20). Hahmot ovat siis kuin tuomareita toisilleen – sosiaalisen koodin vaikutus voidaan todeta hyvin merkittäväksi, sillä se jopa estää monissa tapauksissa muiden koodien näkymisen hahmojen käytöksessä. On kuitenkin hyvä muistaa, ettei huono omatunto ole pelkästään sosiaalinen teko, vaan myös psykologisen koodin aikaan saamaa. Tässä mahdollinen sisäinen liikehdintä kuitenkin näyttäytyy henkilöahmoille tyypillisenä ulkoisena, sosiaalisena, toimintana (Bacon 2000: 172–176).

Kämpiin lähdön hetkellä Palmu viestii myös muiden hahmojen kanssa. Elokvassa hän ottaa vastaan Airi Rykämöltä takaoven avaimen, mutta romaanissa avain on jäänyt Palmulle, joka röyhkeästi tarjoaa sitä Airille takaisin. Airi nolostuu avaimen tarjoamisesta niin paljon, että itkee vihasta ja nöyryytyksestä. (Kassila 1960: 43;01; Waltari 1982: 92.) Romaanin Palmu on siis moraalisesti tiukempi, hän rankaisee Airia epäsiiveellisuudesta kielivän avaimen hallussapidosta korostamalla avaimen olemassaoloa. Elokvassa Airi sen sijaan tahtoo häpeissään vain kaikessa hiljaisuudessa päästä nopeasti avaimesta eroon, ja komisario ottaa sen vastaan äänettömänä. Batleria Palmu kuitenkin varoittaa molemmissa teoksissa sanoen, että tämä ehtisi vielä hiipiä Canossaan. Elokvassa Batlerin hahmo jähmettyy tästä kuin suolapatsas, mutta romaanissa hän parahtaa epätoivoiseen pelon huutoon ja tarrautuu kiinni Palmuun. Palmu vastaa romaanissa tähän vähättelemällä tapausta armottomasti ja riuhtaisemalla itsensä irti. (Kassila 1960: 43;01; Waltari 1982: 92.) Palmun hahmon kovakuorinen sosiaalinen koodi pitää psykologisen koodin ilmentymät siis sisällään molemmissa teoksissa ja on romaanissa jopa julmempi ja tylumpi kuin elokvassa. Batlerin hahmon psykologinen koodi murtautuu poikkeuksellisesti näkyviin romaanin tässä kohdassa – elokvassa hovimestarin muotti pitää, vaikka kasvot paljastavatkin kauhun. Adaptaatioteoriat eivät selitä tällaista muutosta suoraan, sillä kaikki nämä romaanin osat alueet olisivat olleet jaettavissa, jopa siirrettävissä, elokuvaan. Kyse on siis lähinnä taiteellisista valinnoista: minkälaisen kuva tahdotaan välittää henkilöhahmoista lukijalle ja katsojalle.

Palmu suhtautuu Kämp-kutsuun hieman eri tavoin romaanissa ja elokvassa, sillä elokvassa hän vain toteaa, että aamiaisaika taitaa olla ohi ja antaa Laihosen itse tarjoutua lounaan maksajaksi (Kassila 1960: 43;01). Romaanissa Palmun hahmo sen sijaan ehdottaa lounasta hämmentäen kirjailijan lupautumaan maksajaksi. Romaanin Palmu myös korostaa omaa ystävällisyyttään ja tapojaan auttamalla neiti Vanteelle takin päälle, kuten Virta esimiestään katkerasti ja jopa mustasukkaisena Vanteesta romaanissa kuvaa: ”Hänkin voi olla joskus kohtelias.” (Waltari 1982: 93.) Palmu on siis suorasukaisempi ja hyökkäävämpi sosiaaliselta koodiltaan romaanissa kuin elokvassa hämmästyttäen röyhkeydellään jopa alaisiaan. Palmu jatkaakin jopa läpinäkyvää kerjäämistään vastaamalla kirjailijan lounaspaikkapohdintaan, että jollei hän olisi varaton poliisimies, hän joisi sitä päivänä itsensä humalaan. Laihonen puolestaan kokee, samoin kuin neiti Vanne hetkeä aiemmin aulassa ja Palmu ensilasillisella Kämpin kabinetissa, tarvetta ripittäytyä tai selittää tekemistään kertomalla äitinsä olevan matkoilla. (Waltari 1982: 94.)



Elokuvassa kohtausta on korostettu huomattavasti musiikilla, kun romaanissa keskitytään metatekstuaaliseen kuvaukseen. Kun kirjailija on esittänyt lounaskutsunsa, Palmun ja muiden poliisien kirkastuneita ilmeitä korostetaan elokuvassa iloisella, ylöspäin kohoavalla ksylofoni- ja harppumusiikilla. Tämä luo positiivisen ja kepeän vireen raskaan kuulustelun jälkeen, sillä musiikki jatkuu vielä Kämpissä symboloiden iloisuutta ja seurueen kapinallista nousuhumalaa: poliisit ovat luvatta paikalla virka-aikana, ja neiti Vanne ja kirjailija Laihonenkin ikään kuin vetävät verhon ikävien tapahtumien ylle. Musiikki on Brunon aulassa selkeästi ei-diegeettistä, mutta Kämpin osalta on vaikea havaita, onko se diegeettistä vai ei (Bacon 2000: 236–237). Altman onkin määritellyt tällaisen supradiegeettisen musiikin arkipäivän kauseliteetista irrottautumiseksi (Altman 1987: 69), mikä kuvastaa tunnelmaa hyvin tässä kohtauksessa. Kohtauksen aikana paikalle saapuu vielä pianisti (Toivo Mäkelä), joten on kuitenkin oletettavaa, että musiikki on ollut siihen saakka koko ajan ei-diegeettistä, jolloin se on korostanut lähinnä henkilöhahmojen iloista ja vapautunutta tunnetta sitoen samalla kohtauksia yhteen (Bacon 2005: 236–240).

Romaanin Kämpissä poliisit kuitenkin kainostelevat aluksi alkoholin suhteen – Virta lähes kieltäytyy vedoten Hagertin periaatteisiin, mutta esimiehelleen suuttunut Palmu hiljentää hänet. Palmu itse sen sijaan kainostelee cocktailin kanssa, ehkäpä siksi, että kirjailija Laihosen hahmon sosiaalinen koodi onkin tarjoamisen myötä muuttunut aiempaa itsevarmemmaksi ja neiti Vanne luo, ainakin romaanin ihastuneen Virran mielestä, heidän seurueeseensa glamouria. Romaanissa Palmu kuitenkin pohtii rikostapahtumia paljon enemmän kuin elokuvassa. (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 95–96.) Tämä johtuu tietenkin elokuvan ja romaanin luonteenomaisesta lineaarisesta ja spatiaalisesta erosta eli siitä, että elokuvassa voidaan käyttää useampia päällekkäisiä kerroksia kerrallaan (McFarlane 2004: 27–30), eikä pitkä monologi ole tämänytyypisen lähes valtavirtaelokuvan tradition mukaista. Toisaalta kaikkea ei voi perustella tekstin ja elokuvan periaatteellisella erollakaan, koska cardwellilaisittain tulkittuna adaptaatio on metatekstin kehittynyt muoto. Tällöin kirjoitettu tekstikään ei olisi täysin lineaarista, vaan siinä olisi spatiaalisia elementtejä kuten tekstin läpi kulkevat metonymiat ja äänteelliset rinnastusrakenteet. (Cardwell 2002: 10–11, 13, 25.) Eri ilmaisumuodoilla on kuitenkin omat traditionsa, joita *Komisario Palmun erehdykset* noudattavat. Teemat ovat keskeisiä romaanille, mutta elokuvassa niiden on palveltava myös tarinan toiminnallisuutta tai täydennettävä itseään, jotta ne sopisivat audiovisuaaliseen muotoon (Seger 1992: 14).

Kämp-kohtaus vaikuttaa Palmun hahmon koodistoon – hänen sosiaalinen koodinsa avaa hänen ajatuksiaan muillekin, jopa epäillyille. Hän antaa romaanissa arvoa Hagertin tulkinnalle tapaturmaisuuudesta, mutta halveksuu sekä elokuvassa että romaanissa Kokkia, joka kertoo suurennuslasilla havaitsemistaan asioista. (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 95–96.) Elokuvassa tämä ohitetaan nopeasti, jolloin se jää metonymisen ja sosiaalisen koodin ilmentymäksi, arvovaltakysymykseksi, mutta romaanin kertoja Virta esittää oman tulkintansa siitä, kuinka Palmu vihaa fyysistä tutkimustyötä, eikä tämän ruumiinrakenne ole siihen omiaankaan (Waltari 1982: 96). Kuten edellä on todettu, romaanissa kaikki tapahtumat kuvataan juuri Virran kommenttien säestäminä, hänen näkökulmastaan, kun taas elokuvassa kamera tuntuu kertovan asiat suoremmin, ilman välikäsiä. Samalla katsoja menettää paljon tietoa Virran hahmosta, sillä esimerkiksi kommentit Palmusta kertovat Virran peitetystä, mutta uhittelevasta asenteesta esimiestään kohtaan. Hahmon psykologinen koodi onkin tämän vuoksi vahvemmin esillä romaanissa kuin elokuvassa. Näkökulman keskeisyys siis vaihtuu teoksissa tässäkin kohtauksessa, ja kertojaksi tulee lähinnä kameran kylmä linssi sisäistekijän asemassa näyttävänä kertojana (Bacon 2000: 218–220; Chatman 1990: 113, 148; ks. luku 3.2.).

Vaikka Kämpin tilanne on epämuodollinen, on asemointi elokuvassa kuitenkin samanlainen kuin muissakin kuulusteluissa pyöreähköä sohvaryhmää lukuun ottamatta, sillä ruokapöydän ympärillä hahmot jakautuvat kuulusteltaviin ja kuulusteleviin, kun Vanne ja Laihonen istuvat eri puolella pöytää kuin poliisit. Myöhemmin sohvapöydän äärellä Laihonen, Virta ja Kokki rajataan ajoittain pois kuvasta, jolloin neiti Vanne ja komisario Palmu vaikuttavat keskustelevan keskenään – tällöin Palmu suorittaa valheenpaljastusta tarkkaillen hyvin läheltä neidin ilmeitä kertoessaan muun muassa, että uskoo Batlerin valehtelevan. Lähietäisyydeltä tarkkaillen edes neidin sanoja ei tarvita vastauksiksi Palmun epäilyksiin, kuten romaanissa, vaan pelkkä nyökkäys riittää (Kassila 1960: 46;20). Kuvallista kerrontaa siis tiivistetään adaptaation luonteen mukaisesti, jolloin luodaan intiimimpi vaikutelma aivan kuin Palmu ja neiti Vanne ajoittain keskustelisivat luottamuksellisesti keskenään. Toisaalta henkilöiden asemointi on omiaan korostamaan valta-asemia, jopa liittoutumia, ruokapöydän ympärillä. Elokuvan kuvaus toimii siis Baconin teorian mukaisesti: tilaa voidaan rajata kuvarajauksella ja valaistuksella. Näin kehystetään henkilöiden olemassaoloa ja osallistutaan tilan ja henkilöiden välisen suhteen artikulointiin. (Bacon 2005: 223.)

Ruokaillessa Kokki on ottanut pöydänpään haltuunsa, mutta toisaalta hän on neutraalein hahmo tekemään niin tällaisessa tilanteessa kansanomaisuutensa ja alemman virka-asemansa vuoksi. Juuri hän intoutuukin laulamaan elokuvassa kappaleen ”Silmät tummat niin kuin syksyinen yö” ja romaanissa ”Ostroonitytön” (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 114). Tulkitsenkin, että elokuvan laulu voimakkaine ja rehvakkaine svaa-vokaaleineen on paitsi Kokin myös koko seurueen tilan symboli. Kokki valitsee psykologisen koodinsa mukaisesti laulun, joka on hahmon sosiaalinen koodin mukaan sovelias esittää myös toisille hahmoille. Samalla laulu symboloi koko tilannetta: seurueen voimakasta nousuhumalaa ja vapautumista arjesta. Sen lyriikan sisältämä symboliikka on puolestaan mielenkiintoista – ”Ostroonityttö” eli osterityttö ei olisi soveltunut elokuvaan niin hyvin kuin ”Silmät tummat niin kuin syksyinen yö”. Lauluosuus tuotiin siis lähemmäs yleisöään puhumalla kaikille tutulla symboliikalla: syksyinen yö ja sieluun tuijottavat tummat silmät. Kuvaus on paitsi romanttinen myös traaginen, sillä samaan aikaan, Kämpin juhlijoiden tietämättä, Brunon talossa naisen silmät sulkeutuvat lopullisesti rouva Rygseckin kuollessa. Laulun aikana elokuvan Virta johtaa Kokin esitystä kuin kapellimestari, Palmu on mietteissään, ja Laihonen ja Vanne huvittuneita ja ilahtuneita (Kassila 1960: 46;20). Nämä eleet kuvaavatkin hyvin hahmojen suhtautumista alkoholiin, toisiinsa ja tilanteeseen, sillä Virta on poikkeuksellisesti sosiaalisesti vapautunut ja välitön, Palmu omaan tapaansa pohtiva, ja muut ovat antautuneet iloisen juhlatunnelman valtaan.

Tuomitsevana, ikään kuin moraalisenä tuomarina, komisario Palmun sijaisena, elokuvan Kämp-kohtauksessa toimii yllättäen pianisti, jonka Laihonen tilaa paikalle. Pianisti antaa kohtaukselle temmon: hän pysäyttää tapahtumat ja tuo katsojan pois takaumasta nostamalla kulmiaan paheksuvasti ja katkaisemalla soiton, kun neiti Vanne kertoo käsikirjoituksen ryöstöstään. Pianisti myös huvittuu kirjailija Laihosen äidin tyranniudesta, kun kirjailija myöntää käyttävänsä kalosseja, koska äitinsä pakottaa. (Kassila 1960: 46;20.) Pianisti onkin erittäin tiukasti liitoksissa pianomusiikkiin, joten ei ole ihme, että hänen kauttaan pystytään visuaalisesti musiikki-ilmaisullisin asteikoin ja varsinaisen musiikin avulla rytmittämään elokuvaa ja coplandlaisittain siirtymään ajasta toiseen (Bacon 2000: 238–240; Monaco 1981a: 89). Tällaista elementtiä ei romaanissa ole, ja siinä asia onkin ratkaistu niin, että Palmu kertoo vuolaasti omia näkemyksiään tapahtumista ja tutkimuksista (Waltari 1982: 109–113). Pianisti siis ikään kuin vapauttaa Palmun moraalisesta vallastaan, mutta samalla hän toimii kuin McFarlanen sisäiskatsojan agentti: Kummeksuu asioita, joita katsojankin voidaan odottaa paheksuvan yhteisen kulttuurisen koodin mukaisesti (McFarlane 2004: 24–29). Tämä tulkinta

onkin hyvin mielenkiintoinen, kun tiedetään, että ohjaaja-käsikirjoittaja Kassila pyysi alun perin kirjailija Waltaria Kämpin pianistiksi. Kassilasta olisi ollut hauskaa, että kirjailija Waltari olisi pianistina tullut esille loppukohtauksessa ja tuonut Palmulle Amalia Rygseckin sateenvarjon. (Kassila 1996.) Tällöin Palmun vapauttaminen tietynlaisesta vastuusta olisi tullut konkreettisesti esille kirjailijan tuodessa visuaalisesti hänelle ratkaisun avaimen, ja fiktionaalisuuden parodisointi olisi ollut monisyisempää – nythän loppukohtauksen Palmu katsoo Kokin kanssa kameran linssin läpi kuin suoraan katsojia pyrkien samaan vaikutelmaan (Kassila 1960: 1:40;36).

Pianomusiikki on itsessään hyvin tehokas tunnelmanluoja. Kämpin kertomusten taustalla soi rauhallinen taustamusiikki, mutta käsikirjoituksen ryöstön aikana pianomusiikki muuttuu uhkaavaksi, tummasävyiseksi ja voimakastempoisemmaksi. Se johdattaa myös takaumiin ja niistä pois, sillä takauman aikana katsoja jo unohtaa, että pianomusiikki on peräisin Kämpin kabinetista, ja pitää sitä ei-diegeettisenä. Sitähän se onkin takauman kuvaan nähden, sillä esimerkiksi Vanteen varjostaessa Laihosta Kappelista tämän kotiovelle ei ympäristössä tietenkään soi pianomusiikki. Se, että musiikki ulottuu neiti Vanteen voice-over-kertojaäänän kanssa takaumankin ylle, luo kuvan supradiegeettisyydestä ja havahduttaa silti elokuvateorioiden mukaisesti katsojan tajuamaan, milloin takauma loppuu. (Bacon 2000: 236–240; Bacon 2005: 255; Chatman 1990: 113.) Kertojan ääni vie säännönmukaisesti huomion taustääniltä (Tani 1996: 50–55). Musiikki siis luo voimakkaita kontrapunkteja takaumien rikosten kohdalla, mutta samalla parafrasisuudella ja eheydellä vahvistaa Kämpin tunnelmaa ja kertomuksen etenemistä (Bacon 2000: 234–235). Romaanista kaikki nämä elementit luonnollisesti puuttuvat, ja siinä turvaudutaankin komisario Palmun temaattiseen pohdintaan tunnelman luoja.

Keskusteluaiheet vaihtelevat romaanin ja elokuvan välillä melkoisesti. Kun elokuvassa keskustelu pysyy murhan ja rikosleikin tapahtumissa, romaanissa Laihonen ja Vanne puhuvat kulttuurikausista, ja Virta ehtii jopa halveksua Vanteen miesmakua, koska on mustasukkainen Laihoselle – ei vain kirjailijanurasta vaan neiti Vanteesta (Waltari 1982: 97, 103). Tämä on tietenkin kerronnallinen ratkaisu – kohtauksessa on täytynyt rajoittaa elokuvan kesto, mutta toisaalta nämä keskustelun aiheet on tärkeä huomioida henkilöhahmojen psykologisten koodien tulkinnessa, sillä ne osoittavat hahmojen sivistyneisyyttä ja makua. Toisaalta on myös huomattava, että hahmot tuovat ilmi esimerkiksi kulttuurin tuntemuksensa sosiaalisen koodin ilmentymänään tässä nimenomaisessa seurassa, vaikka Palmukin muuten usein

halveksuu oppineisuutta. Tämä tietynlaisen sivistyksen halveksunta tulee erityisesti esiin elokuvassa, jossa Palmu on haukkunut Virran yliopisto-opintoja (Kassila 1960: 4;48) ja ilmentänyt siten vastakkaista mielipidettä kuin romaanin tässä kohdassa.

Paluu Kämpistä poliisiasemalle onkin teoksissa täysin erilainen, mikä kuvaa romaanin osalta katumusta psykologisen koodin keskeisimpänä tunnuksena, ja elokuvassa sosiaalisen koodin rehvakkuus nousee esiin loukatun kunnian vuoksi. Toisaalta romaanissa Kokki riehaantuu lainaamaan Palmulta murhaajan käyttämän langan ja keppostelevaan sillä hotellin wc:n oven lukkoon ulkoapäin. Romaanissa kolmikko hiipii takaisin työpaikalleen, jossa Hagert vastaanottaa heidät kauhistuen, kun taas elokuvassa diegeettinen Kokin laulama musiikki vaihtuu supradiegeettisen kautta ei-diegeettiseen, hilpeään trumpetilla säestettyyn marssimuotoon (Bacon 2000: 236–237). Virta ja Kokki marssivatkin elokuvassa Palmun perässä pitkin poliisiaseman käytäviä tervehtien konstaapeleita (Kaarlo Wilska ja Oiva Luhtala) vetämällä käden lippaan. Hagertin edessä nämä kaksi kuitenkin nöyrtyvät psykologisen koodinsa mukaisesti ottamaan hatut pois päistään, kun taas Palmun kapina nousee, ja hän vain sipaisee hattunsa takaraivolle. Hagert kohdistaaakin humalan huomattuaan kuulustelunsa Kokkiin ja autolla ajoon, mutta romaanissa hän sivuuttaa tällaiset seikat kokonaan – Palmun alaiset ovat vain Palmun komennettavissa, ja Palmu itse on altis saamaan haukkuja omalta esimieheltään. Hagert julistaaakin komisario Palmun erehdyksen, joka tosin johtui Hagertin omasta käskystä: rouva Rygseck on kuollut. Tieto järkyttää poliiseja molemmissa teoksissa samalla tavalla, mutta Kokin toiminta tuodaan elokuvassa selkeämmin esille, sillä tämä tahtosi haihtuvasta laskuhumalastaan huolimatta ohjata autoa Rygseckien luo ja korjaa aina välillä autokuskin otteita matkalla. (Kassila 1960: 1:00;23, 1:01;42; Waltari 1982: 114–115.) Kokin läsnäolo onkin vahvempaa elokuvassa kerronnan erilaisen keskeisyyden (Chatman 1990: 143, 148) ja näyttelijäsuorituksen vuoksi – Palmua näytellyt omasta näkyvyydestään huolehtiva Joel Rinnekin oli huolissaan ovelasti kuvan ryöstävästä ja visuaalisen näyttelemisen taitavasta näyttelijästä, Leo Jokelasta, joka Kokin hahmossa aina kurkkii Palmun oman takaa ja varastaa pienelläkin ilmeen muutoksella katsojan huomion (Kassila 1996). Kokin psykologis-sosiaalinen koodi tulee esiin juuri tällaisissa kohtauksissa, sillä hän ei pyri valta-asemaan, vaan toteuttamaan uteliaasti tehtäviään.

#### 4.5. Murhaaja palaa aina murhapaikalle

Suurimman muutoksen tarinan lopun tapahtumiin, neiti Vanteen murhayritykseen, tuo kertoja-asetelma, joka on, kuten on jo kerrottu, hyvin erilainen romaanissa ja elokuvassa. Romaanissa tapahtumia kuvataan poliisien näkökulmasta, ja Irma Vanne joutuu selostamaan toimensa poliiseille ja kirjailija Laihoselle. Elokuvassa tämä olisi liian pysähtynyt kohtausta, joten Kassila on tehnyt valinnan kuvata tapahtumat suoraan. Näin ollen katsoja näkee tilanteen etenemisen, toiminnan määrä kasvaa, ja musiikillakin voidaan luoda enemmän tunnelmaa. Katsoja pääsee myös romaanin lukijaa parempaan asemaan, sillä hän näkee tapahtumien etenemisen ja tietää paljon enemmän kuin romaanin epätietoisien Virran johdattama sisäislukija. Elokuvassa Amalia Rygseck soittaa Irma Vanteelle ja kutsuu tämän luokseen Brunon taloon tarkastamaan kadonneen Batlerin tavarat. Neiti Vanteelle onkin helppo uskotella, että Batler on murhaaja, koska hovimestari on hyvin sulkeutunut ja etäiseltä ja epäilyttävältä vaikuttava hahmo. Itse asiassa romaanissa selviääkin, että Batler luuli insinööri Vaaraa Brunon murhaajaksi ja aikoi kiristää tätä, mutta tajusi luulonsa vääräksi rouvan kuollessa (Waltari 1982: 228). Batlerin psykologis-sosiaalinen koodi siis paljastuu todella rikolliseksi romaanissa, mutta hän lupaa tehdä parannuksen. Neiti Vanne lähtee kuitenkin elokuvassa liikkeelle talossa tästä epätietoisena tarkastettuaan Batlerin tavarat, ja kamera kiertää hänen mukanaan huoneita luoden tihevään aaltoilevan rytmin. Neiti Vanne kiertää talon eri huoneissa havaiten olevansa ansassa. (Kassila 1960: 1:36;44.) Tämä tihevä rytmi on Coplandin teorian mukaan hyvin tehokas jännitteen luoja ja lisääjä yhdessä voimistuvan uhkaavan musiikin kanssa – polarisointi on melko tyypillistä salapoliisikertomuksille, sillä sen avulla voidaan luoda tunnelmaa myös kerronnalliselle ulottuvuudelle (Bacon 2000: 235, 238–240). Samalla aika- ja tilataiteellisuus yhdistyvät arkkitehtuurin avulla: tilassa avataan uusia ulottuvuuksia ja kameraa kierrättämällä hallitaan myös ajan ulottuvuus (Bacon 2005: 223–224).

Kaikki liike ja rytmi kuitenkin pysähtyy hiljaisuuteen Amalia Rygseckin löydettyä Irma Vanteen ja kehoitettua tätä tutkimaan kellaria. Portaissa neiti Vanne kuitenkin huomaa Amalia Rygseckin yrittävän ampua hänet ja pakenee kylpyhuoneeseen. Amalia Rygseck jää takomaan ovea, kunnes hän havaitsee takaovesta sisään syöksyvät poliisit ja yrittää ampua näitä. Virta pelastaa Palmun hyppäämällä luodin eteen. Neiti Rygseck otetaan kiinni, ja Palmu rauhoittelee kauhistunutta neiti Vannetta. (Kassila 1960: 1:36;44.) Romaanissa tämä kaikki tulee esiin toisessa järjestyksessä, sillä siinä kuvataan, kuinka poliisit tekevät rynnäkön taloon

Palmun ohjeistuksen mukaan, ja mielettömän näköinen vaahtosuinen Amalia Rygseck otetaan kiinni. Neiti Vanne kertoo poliisirynnäkköä edeltäneistä tapahtumista hyvin lyhyesti myöhemmin, ja tunnontuskainen Palmu ei enää koe olevansa hyvä poliisi ja ottaa kaikesta tapahtuneesta vastuun. (Waltari 1982: 220–222, 225–227, 235–236.)

Juonen käsittelyjärjestyksen muutosten lisäksi juuri rytmiiikan erilaisuus tuottaa murhaajan viimeisessä hyökkäyksessä vaihtelua romaanin ja elokuvan välille. Romaanissa kerrontaa hidastetaan selvästi, kun poliisit hyökkäävät sisään, ja Virta jää kauhistelemaan Amalia Rygseckin vääntyneitä kasvoja:

”N ä i n h ä n e n k a s v o n s a! Eikä minulle tässä jutussa ollut enää mitään arvoitusta.

Sillä ne olivat mielipuolen tuntemattomiksi vääristyneet, hirvittävät kasvot. Suupielet vaahdossa hän purskahti kammottavaan nauruun, ojensi pistoolin – minun pistoolini! – ja tähtäsi Palmuun.

Tuuppasin Palmun sivuun ja viskauduin hänen ohitseensa ottaen luodin olkapäähäni. Pistoolin suuliekki sokaisi silmäni, laukauksen jyrähdys löi lukkoon korvani, mutta sinä hetkenä en tuntenut vähäisintäkään kipua, vaan rajun sysäyksen olkapäässäni.” (Waltari 1982: 222.)

Elokuvan vastaavassa kohtauksessa rytmi on mitä kiivain, sillä yhtenä mylläkkänä Irma Vanne on syöksynyt kylpyhuoneeseen, poliisit kellarikäytävään, Amalia ampunut, ja hänet vangittu (Kassila 1960: 1:36;44). Tässä on käytetty tehokkaita musiikki-ilmaisun asteikkoja elokuvallisessa ilmaisussa: nopeita kuvakoon muutoksia, kuvakulman vaihtoja, erilaista rytmiä ja tihenevää, voimistuvan kaoottista musiikkia (Bacon 2000: 238–240; Bacon 2005 226–228; Monaco 1981a: 89). Waltari on luonut toisenlaisia rytmimuutoksia katkaisemalla kerronnan aika-ajoin ”– – –”-merkinnöin (Waltari 1982), minkä vastineena elokuvassa käytettäisiin leikkausta. Näitä on kuitenkin romaanissa melko harvoin, mutta ne ovat hyvin tehokkaita ja lukijaa opastavia merkintöjä. Waltari näin on pyrkinyt lähes elokuvalliseen ilmaisuun, mikä on omiaan kaventamaan elokuvallisuuden ja kirjallisuudellisuuden eroa. Cardwellin mukaan adaptaatio voikin olla eräänlaista metatekstuaalisuutta, jolloin tekstuaalisessa ilmaisussa voidaan käyttää spatiaalisia elementtejä (Cardwell 2002: 10–11, 13, 25).

Toinen kohtauksen seikka, joka esitetään romaanissa ja elokuvassa eri tavoin, on Palmun suhtautuminen tapahtumiin, sillä romaanissa hän syyttää itseään tapahtumista eikä koe enää pystyvänsä työhönsä. Hahmon psykologinen koodi on siis avoimempi kuin elokuvassa. Tämä on kuitenkin hyvin ohimenevä tunnetila, ja pian Palmu on jälleen oma itsensä halveksien

toisten tietämättömyyttä ja keräten mielellään huomiota paljastaessaan tapahtumien todelliset motiivit. (Waltari 1982: 225–227.) Palmu ei elokuvassa viittaa tällaisiin tunteisiin lainkaan, vaikka onkin harmissaan tapahtumista (Kassila 1960: 1:36;44). Palmun psykologinen koodi jää siis elokuvassa sosiaalisen koodin peittoon, sillä hahmo ilmentää lähinnä hämmennystä eikä niinkään katumusta. Molemmissa teoksissa hän on kuitenkin aidon pahoillaan, että nuori Virta oli lähes kuolla hänen sijastaan, mutta romaanissa Palmu saa jälleen usutettua kirjailija Laihosen tarjoamaan istujaiset hotellissa. (Kassila 1960: 1:36;44; Waltari 1982: 226, 231.)

Salapoliisikertomuksille tyypilliset loppuselvitykset tehdään romaanissa ja elokuvassa eri miljöissä. Romaanin Palmu selostaa tilannetta jo Brunon kotona, mikä on nyt neutraalimpi ympäristö kuin aikaisemmin, kun murhaaja toimitetaan käsiraukoissa toisaalle odottamaan tuomiotaan. Seurue siirtyy kirjailija Laihosen ehdotuksesta muualle, Palmun suosituksesta Hotelli Helsinkiin, jossa Laihonen suostuu tarjoamaan koko seurueelle illallisen, koska hänellä on komisariolle pyyntö: komisarion pitäisi tulla selittämään tapahtumat hänen äidilleen, joka lopulta onkin tyytyväinen, että joku nainen otti ristikseen hänen kevytmielisen poikansa. Elokuvassa sen sijaan siirrytään Brunon talolta suoraan Kämpiin, mikä on katsojalle jo tuttu ympäristö lounaalta, ja luo itsessään neutraalin ympäristön kaikelle tapahtuneelle. (Kassila 1960: 1:40;36; Waltari 1982: 226–231, 238.) Kämpin arvokas miljöö ja äänimaisema ovat jälleen arjen yläpuolelle nostattava monumentaalinen ympäristö (Bacon 2005: 224–225), ja katsojalle tarjotaan rauhoittumista ja etäännyttämistä. Tätä voisi verrata jopa katharsikseen eli tunnetilojen puhdistumiseen (Hiltunen 1999: 30). Kämpissä on turvallista kohottaa kirjailija Laihosen ja neiti Vanteen kihlajaismalja, pohtia murhaajan motiiveja teoilleen ja paljastaa jopa murha-ase. Romaanissa sen sijaan siirrytään kokonaan uuteen miljööseen. Elokuvassa olisi katsojan kannalta raskasta esitellä uusi ympäristö vielä elokuvan lopussakin (Kassila 2004: 275), joten on hyvin ymmärrettävää, että molemmat elokuvan ravintolakohtaukset on kuvattu samoissa lavasteissa. Teokset loppuvat kuitenkin hyvin samankaltaisesti, sillä Palmu paljastaa murha-aseen, Amalia Rygseckin metonyymisen koodin, sateenvarjon (Kassila 1960: 1:40;36; Waltari 1982: 239).

Lopetus luo kuitenkin hyvin erilaisen vaikutelman poliiseista, sillä romaanissa Palmu toteaa murha-aseen aivan itsestään selvänä asiana, kun taas elokuvassa Kokki tuo sateenvarjon komisariolle, ja kamera tarkentaa sateenvarjon vankkaan leijonanpäähän Palmun nauraessa käheää nauruaan. (Kassila 1960: 1:40;36; Waltari 1982: 239.) Katsojalle tarjotaan elokuvassa mahdollisuus katsoa kuolemaa silmästä silmään. Palmun hahmon psykologis-sosiaaliseen



koodistoon luodaan siis viime metreillä eroa teosten välille, sillä romaanin lopetuksessa Palmu on alentuva tietämätöntä Virtaa kohtaan, mutta elokuvassa hän suorastaan nauraa katsojille katsomalla suoraan kameraan. Palmun hahmo murtaa humoristisesti elokuvallisuuden traditioita: esitystavan perinteitä, kerronnallisia odotuksia ja vuorovaikutuksellisen kerronnan keinoja (Hutcheon 2006: 26, 28).

#### 4.6. Sateenvarjo, herätyskello ja sikarilaatikko

Jokaisella henkilöahmolla on romaanissa ja elokuvassa omat symbolinsa, jotka nousevat esiin tai vahvistuvat viimeistään kuulusteluvaiheessa. Nämä symbolit korostavat usein hahmon yhteiskunnallista asemaa ja heijastelevat siten myös henkilöahmon sosiaalista ja psykologistakin koodia: kuinka hän itse asettuu ja tahtoo asettua muiden joukkoon. Kuten aiemminkin on tullut ilmi, henkilöahmot ja teemat ovat adaptaatioteorioiden mukaisesti helpoimmin siirtyviä kerronnan elementtejä (Hutcheon 2006: 10–11), joten on luonnollista, että nämä metonyymiset koodit ovat, jos eivät aivan samanlaisia, ainakin samankaltaisia sekä romaanissa että elokuvassa. Tekstuaalisuuden ja elokuvallisuuden ero tuo tähän kuitenkin oman lisänsä, sillä näytetyssä kuvassa on enemmän informaatiota metaforisista mahdollisuuksista kuin lineaariseen tekstiin länsimaisen tradition mukaan yleensä kirjoitetaan. Suurin osa näistä mahdollisuuksista perustuu siirrettävissä oleviin kerronnan (*narrative*) osiin, mutta osa niistä on myös jaettavissa (Barthes 1977: 92). Tämän vuoksi ne ovat elokuvallisuuden ja tekstuaalisen merkitysjärjestelmän osalta erilaisia – ilmaisumuoto on muuttanut niitä, vaikka adaptaatio mielletäisiinkin metatekstiksi, jolloin perinteisesti vain lineaariseksi mielletyn tekstin ilmaisussakin voi nähdä spatiaalisia elementtejä, tekstin läpi kulkevia metonymioita ja äänellisiä rinnastusrakenteita (Cardwell 2002: 10–11, 13, 25).

Symbolit, metonyymisen ja metaforisen koodin ilmentymät, voivat tulkintani mukaan olla myös kollektiivisia, ja niin onkin poliisien kohdalla. Heidän työpaikkansa on Suurtorin eli nykyisen Senaatintorin vierellä (Kassila 1960: 4;48; Waltari 1982: 155), mikä luo heille kollektiivisen osan metonyymiseen koodiin, sillä tuo paikka kuvastaa arvovaltaa, kuten aiemmin on todettu. Sen vastapäätä on monumentaalinen Tuomiokirkko, joka hengellisenä vartijana ja jopa tuomarina mittaa ihmisten aikaa kellotaulullaan ja luo näin itsessään vahvan symbolisen leiman myös poliisihahmoihin. Poliisiaseman vieressä on Helsingin yliopiston päärakennus, joka symboloi tieteellisyyden kautta rationaalisuuden ja järjen valtaa. Elokuva voi ehdollistaa katsojan näkemään kaupungin tunnettuja monumentteja tahtomillaan tavoilla.

Baconin elokuvateorian mukaan rakennukset paitsi tuottavat eri tunteita eri henkilöille myös kertovat henkilöhahmoista asioita elokuvan tekijöiden ja tyylin puitteissa. Keskeisiä henkilöhahmoa määrittäviä tekijöitä ovat työpaikka, hierarkia ja hahmon suhtautuminen ympäristöön. Tästä syystä esimerkiksi instituutioihin liittyvät rakennukset ovat elokuvien vakiokuvastoa. Asuinpaikka on myös yhtä tärkeä määrittelijä henkilöhahmolle, sillä siinä korostuu arkkitehtuurin henkinen merkitys: elokuvan hahmoista tahdotaan tehdä usein elämää suurempia korostamalla heidän elinpiirinsä katsojan realiteetteja laajemmaksi. (Bacon 2005: 224; 119, 243–244.) Irma Vanne ja kirjailija Laihonen asuvat lähellä toisiaan, ja romaanissa käy ilmi, että kirjailija asuu arvotetussa etu-Töölössä (Waltari 1982: 197). Näin ollen heidän metonyminen koodinsa saa lisää arvokkuutta, rahan mukanaan tuomaa glamouria. Brunon metonymistä koodia pönkittää suureellinen talo itäisessä Kaivopuistossa, vaikka se onkin romaanissa sisältä melko huonosti ylläpidetty (Waltari 1982: 10, 17, 151, 210). Tämä kuvaa symbolisesti erittäin hyvin Brunon psykologista, mutta myös metonymistä, koodia. Myös Amalia Rygseckin hahmo pyrkii saamaan samankaltaisen arvokkuuden metonymiseen koodiinsa muuttamalla heti Brunon taloon tämän kuoleman jälkeen (Kassila 1960: 29;51; Waltari 1982: 67).

Komisario Palmu ei sen sijaan pyri valtaan glamourin kautta, sillä hänellä on elokuvassa aina samanlainen yksinkertainen vaatetus, mikä luo hänelle metonymistä koodia: knalli, sikari ja ulsteri. Erityisesti knalli ja sikari ovat keskeisiä hänen hahmolleen yhdessä paksujen viiksien kanssa. Viikset luovatkin kuvan vanhasta ja viisaasta hahmosta, ja toisaalta ne peittävät osan kasvoista suojaten Palmun psykologisen koodin paljastumista kasvonliikkeiden avulla. Tähän mielikuvaan ovat vaikuttaneet vahvasti Palmu-elokuvat visuaalisen ilmaisumuotonsa vuoksi, koska romaaneissa asiaan ei kiinnitä niin paljoa huomiota. (Kassila 1960.) Ainoastaan Palmun persous sikareille tulee selkeästi esiin romaanissa tämän vieraillessa insinööri Vaaran työhuoneessa ja lähes kerjätessä itselleen sikarirasiaa (Waltari 1982: 179–180, 196–197). Tämä persous onkin erilainen sosiaalisen koodin ilmiö kuin elokuvassa, jossa Palmu vie lähes huomaamatta Vaaran sikarirasian tämän työhuoneesta. Elokuvan Palmu innostuu, kun kirjailija Laihonen tahtoo tarjota lounaan Kämpissä, mutta romaanissa tämä koodin ilmentymä on voimakkaampi. Romaanissa tuodaan myös esiin se, että Palmu manipuloi Virran tarjoamaan hänelle autokyydin Rykämö-konsernista kirjailija Laihosen luo, minkä vuoksi Palmu vielä haukkuu Virtaa tuhlailevaksi. (Kassila 1960: 43;01; Waltari 1982: 93–94, 197.) Palmu on siis romaanissa innokkaampi hyväksymään lahjoja kuin elokuvassa. Hän tosin paheksuu sitä, että hänen asettamiinsa ansoihin kävellään, sillä ainakin hänen apulaisensa

pitäisi poliisien kunnian nimissä olla niin viisas, että osaisi välttää ne. Tästä voi päätellä, että hahmon röyhkeyttä ja omaneduntavoittelua on hillitty elokuvassa – poliisimies esitetään siinä moraalisempana.

Palmun apureihin, Virtaan ja Kokkiin, liittyy enemmän symboleja elokuvassa kuin romaanissa. Tätä olisi aiheellista tarkastella myös koko Palmu-sarjan kannalta, mikä olisi hyvää jatkoa tutkimukselleni. Virran ja Kokin hahmot pukeutuvat hyvin samankaltaisiin hattuihin ja takkeihin, mutta Matti Raninille, Virran näyttelijälle, on luotu oma visuaalinen erityispiirteensä ylihuolellisella, mutta usein kuitenkin kuin vahingossa sotketulla hiustyylillä. Virran hahmossa on siis tavoiteltu mahdollisimman sliipattua hiusmallia öljyamällä hiukset tiukalle jakaukselle aivan päänmyötäisesti, mutta takaraivosta aika ajoittain muutama hius karkaa epäjärjestykseen (Kassila 1960: 4:48). Tämä piirre saa Virran ylihuolellisen hahmon vaikuttamaan hieman poikamaiselta, lapselliselta – vahvistaen näin Waltarin luomaa kuvaa poliisimiehestä, joka ei aivan yllä Palmun älykkyystasolle, vaan toimii kuin lukija, jolla ei ole kaikkia tietoja tapahtumista. Kokki sen sijaan saa metonymisen koodistonsa, symboliensa, ilmentymiksi lähinnä Leo Jokelan näyttelömaneerit, joista tunnetuimmat lienevät hänen ilmeilynsä ja hieman laahustava ja polvia sivusuunnassa ylitaittava kävelytyylinsä (Kassila 1960). Näin ollen Kokki vaikuttaa hieman yksinkertaiselta, mikä jälleen vahvistaa sitä, että Palmu on todella kaiken poliisintyön aivot, ja muut vain koneiston osia. Kokki kuitenkin muuttuu hahmona Palmu-sarjan edetessä, joten pelkkä *Komisario Palmun erehdysten* tulkitseminen ei tuo hahmosta vielä kaikkea esille – kuten ei muistakaan poliiseista. Kuvallisuuden, elokuvan spatiaalisuuden ja kerronnan näkökulman erilaisen keskeisyyden (Chatman 1990: 148) vuoksi Palmun apurit siis saavat varsinaiset metonymiset koodinsa elokuvassa – erityisesti Kokki jää romaanissa niin vähälle huomiolle, ettei hänelle selkeästi muodostu sellaista.

Muidenkin *Komisario Palmun erehdysten* hahmojen symbolit tulevat selkeämmin esiin elokuvassa kuin romaanissa, ehkä murhaajaa ja murhattua lukuun ottamatta. Ensimmäinen asia, jonka elokuvan komisario Palmu näkee astuessaan Brunon saliin tutkimaan tapaturmaa, on kynsiään viilaava Alli Rygseck, Brunon puoliso. Kun Virta varmistaa, että kaikki todistajalausunnosta on saatu kirjatuksi ylös oikein, aloitetaan tilannetta kuvaava kamera-ajo juuri rouva Rygseckin pitkistä maalatuihin kynsistä (Kassila 1960: 9:55). Kameratekniikalla voidaankin luoda jopa klaustrofobista tunnelmaa kotiin (Bacon 2005: 226). Kynnet ovat erinomainen turhamaisen metonymisen koodin ilmentymä rouvan hahmossa. Hän on mitä

luultavimmin avioitunut Brunon kanssa saadakseen käsiinsä sievoisen omaisuuden, kuten Amalia Rygseck antaa olettaa. Tämä on myös turhamaisuuden ilmentymä, kuten Alli Rygseckin puvustus turkispuuhkineen ja suurilierisine hattuineen, jotka olisivat olleet reaalityodellisuudessa, lamakaudesta toipuvassa 1930-luvun Suomessa, harvinaisuuksia. Hahmo saadaan vaikuttamaan rikkaalta ja tylsistyneeltä, koska hänellä on aikaa viilata kynsiään ja rahaa ostaa kalliita, laadukkaita asusteita. (Kassila 1960: 9;55.) Kaikki tämä kuitenkin ilmenee vain elokuvassa, sillä Waltarin romaanissa ei kiinnitetä erityishuomiota Alli Rygseckin kynsiin, ja hän jää muutenkin kerronnassa vähälle huomiolle. Alli Rygseck assosioituu vaatetuksensa ja kynsiensä lisäksi absinttiin, mikä yhdisti häntä ja hänen aviomiehestään Brunoa. Waltarikin luultavasti tunsii 1900-luvun alun matkojensa ansiosta eurooppalaisen uskomuksen, jonka mukaan absintin ja veden sekoitus vie juojan järjen. Täten on mielenkiintoista, että rouva nautti juomansa kuivana – silloin sen harhoja tuottava vaikutus on tosin suurempi runsaamman alkoholipitoisuuden vuoksi (Adams 2004).

Neiti Irma Vanne on jokseenkin samankaltainen pukeutuja kuin rouva Rygseck, mutta hänen puvustuksessaan on enemmän huumoria. Siitä näkee, että hahmolla on ollut varallisuutta koko ikänsä, joten neiti Vanteen puvustuksessa on muun muassa humoristisia hattuja – ehkä maailman muodin seuraamisen seurauksena. Alli Rygseck sen sijaan luottaa perinteisimpiin ja pitkäaikaisempiin laatutekijöihin, helmiin, turkiksiin ja ajattomiin hattuihin. Kuten mainitsin luvussa 3.1. elokuvan ensimmäisen kohtauksen osalta, neiti Vanteella on huomattava meikki ja silkkikäsineet. Nämä yhdessä valkoisen minkkipuuhkan ja savukeimukkeen kanssa muodostavat hänen metonymisen koodinsa visuaalisen ilmentymän, jota ei kuvata romaanissa niin intensiivisesti kuin se tulee elokuvan visuaalisuuden vuoksi esille. Elokuvan osalta on myös huomattavaa, että neiti Vanteen hahmolla on samat vaatteet sekä sunnuntain illanistujaisissa että seuraavan päivän kuulusteluissa, eikä kukaan pidä ihmeellisenä hänen juhlavaa vaatetustaan arki-aamuna, eli tämänäyttöistä vaatetusta on totuttu näkemään hahmon yllä. Selitys vaatteiden vaihtamattomuudella on kuitenkin yksinkertainen, mutta muut hahmot eivät aamulla vielä tiedä sitä: Neiti Vanne on potenut huonoa omatuntoa kirjailija Laihosen käsikirjoituksen vuoksi, sillä Bruno ei suostunut antamaan sitä takaisin, ja Vanne on yöpynyt Brunon talossa saadakseen käsikirjoituksen haltuunsa (Kassila 1960: 46;20). Hän on siis hieman turhamainen, ehkä stereotyyppisesti tottunut saamaan haluamansa, sillä hän on varakkaan vuorineuvoksen tytär.

Vanne on kuitenkin sydämellisempi kuin esimerkiksi rouva Rygseck, joka havitteli puolisonsa rahoja ja alkoi kiristää Amalia Rygseckiäkin Brunon kuoleman jälkeen alibin avulla. Irma Vanne nimittäin ihastuu kirjailija Laihoseen, joka selkeästi kaipaa äidillistä huolenpitäjää ja työnsä ihailijaa (Kassila 1960: 1:40;36; Waltari 1982: 238). Kirjailija tulee omillaan toimeen, mutta hänen kohdallaan tuskin voidaan puhua rahan naimisesta. Ehkä tästä syystä neiti Vanne luopuukin metonyymisestä koodistaan, juhlavista vaatteistaan, elokuvan lopulla (Kassila 1960: 1:34;44–1:40;36), jolloin hän pukeutuu arkisemmin ja kirjailija Laihoselle sovinnaisemmin, joskin korostaen boheemiuttaan suhteettoman suurella rusetilla. Tällöin hänen hahmonsä muuttuu suuresti, ja hän saa metonyymiseksi koodikseenkin lähinnä avuttomuuden ja jopa viattomuuden symboleita.

Kirjailija Laihonen assosioituu lähinnä työhönsä, käsikirjoitukseensa, ja yllättäen kalosseihin. Kirjailija tekee luovaa työtä, mitä symboloi se, että hänen käsikirjoituksensa nimikin on ”Linna Espanjassa”. Siis tarina jostakin, mitä ei ole. Kirjailija Laihonen onkin eräällä tavalla Mika Waltarin omakuva. Waltari tunki tyhjän paperin kammon ja myönsi ohjaaja Kassilalle ja Fennadan johtaja Mäkelälle kärsivänsä sellaisesta ennen viimeistä Palmu-romaniaan (Kassila 1983; Kassila 1996). Kirjoittaminen on siten vahva henkilöahmon symboli, sillä kysymys on työstä, jota todellisuudessa ei ole, jos kirjailija ei sitä itse luo. Kirjailija Laihosen kalossit ovat sen sijaan Waltarin huumorin osoitus, sillä ne metonyymisen koodin ilmentymänä kuvaavat hyvin myös Laihosen hahmon psykologista ja sosiaalista koodia: Laihosen äiti pakottaa aikuista poikaansa käyttämään kalosseja, ja hän tottelee pelätessään äitiään (Kassila 1960: 46;20; Waltari 1982: 104). Romaanissa kirjailija on kuitenkin kuvattu äitinsä mielestä huolimattommaksi ja kevytmielisemmäksi (Waltari 1982: 238) kuin Laihonen elokuvassa on, sillä siinä hän on lähinnä hajamielinen – tämä vaikuttaa myös hahmon sosiaaliseen ja psykologiseen koodiin. Hän on kuitenkin molemmissa teoksissa kurinpitäjän alaisuudessa, ja hän tuntuu tarvitsevänsä jonkinlaista huolenpitoa, vaikka koodeissa on teosten välillä vivahde-eroja.

Airi Rykämö on vaikeammin määriteltävissä oleva hahmo kuin edellä mainitut henkilöahmot. Hänellä on usein tavanomainen konttoristin vaatetus, jossa on viattomuutta symboloivat valkoiset kaulukset, ja vain Brunon juhlassa hän pukeutuu polvimittaiseen iltapukuun (Kassila 1960: 1;35). Käsitystä Airin hahmosta muokkaa paljon se, että hänellä oli hallussaan Brunon talon takaoven avain (Kassila 1960: 43;01; Waltari 1982: 89). Täten hänen moraalisensa asettuu kyseenalaiseen valoon ja hänen sosiaalinen koodinsa saa tahrin. Airin

metonyyminen koodisto on kuitenkin tässä luvussa aiemmin esiteltyjä naishahmoja enemmän sidoksissa hänen psykologiseen koodiinsa, sillä hän vaikuttaa aina hyvin pelokkaalta ja viattomalta – aivan kuin hahmo olisi itselleen vieraassa ja sopimattomassa ympäristössä. Hän onkin Brunoa paljon köyhempi, viaton serkkutyttö, joka on vain seuraamassa meneillään olevaa tragediaa.

Insinööri Vaara on sen sijaan hyvin virkamiesmäinen, ja hänen metonyymisessä koodissaan nousee keskeiseksi puku, joka on elokuvan lähes jokaisessa kohtauksessa samanlainen. Kuten Airi, myös Vaara pukeutuu hienosti vain Brunon viimeisillä illallisilla (Kassila 1960: 1;35), muuten hänellä on perinteinen ja siisti työhönsä soveltuva puku. Matti Oraviston ilmeettömän näyttelemisen tapa onkin hyvin oleellinen ja osuva insinööri Vaaran hahmolle. Vaaran hahmo on näissä piirteissään hyvin lähellä Batlerin metonyymistä ja metaforista hahmoa, sillä Batlerkin assosioituu ilmeettömäksi ja nimensä mukaisesti työntekijäksi. Batlerin metonyymisen koodin ilmentymät liittymät lähinnä hovimestarin työpukuun, hopeiseen tarjottimeen, jolla hän kantaa isännälleen kaiken valmiina, ja knalliin, jota hän käyttää aina ulkotiloissa kuin vastineena Palmun samanlaiselle päähineelle. Batlerin vahvaa kytköstä valoon ja erityisen ratkaisevaan sähkönappulaan olen käsitellyt luvussa 3.1., joten tässä todettakoon vain hänen olevan metonyymiseltä koodiltaan Brunon psykologisen koodin valaisija. Vaaran ja Batlerin vahva sosiaalinen koodi työntekijänä siis pyrkii peittämään usein kaiken muun alleen. Ehkä Vaaran merkittävin metonyyminen koodi onkin, kuten Airillakin, käytöksen ja psykologisen koodin liitoksessa. Vaara on järjestelmällinen, mutta sukunimensä mukaisesti tulisieluinen mies, joka puolustaa kerkeästi heikkoa ja avuttoman oloista Airia (Kassila 1960: 1:14;18; Waltari 1982: 143–144). Vastaavasti Batler pystyy hillitsemään oman käytöksensä lähes viimeistä piirtoa myöten. Vain pelästyessään henkensä puolesta hahmon kuori murtuu hetkeksi (Kassila 1960: 1:17;13; Waltari 1982: 92) – murtuminen on poikkeuksellisesti vahvempaa romaanissa kuin elokuvassa. Molemmat hahmot ovat siis jäykkiä ja ilmeettömiä, mutta heillä on omat kipupisteensä, murtumispisteensä, mikä kuvaa heidän pinnanalaista symboliikkaansa: Vaaralla rakkautta ja Batlerilla biologista itsensäilytysviettiä. Baconin teorian mukainen ajatus siitä, että hahmon ulkoisesta käytöksestä voi nähdä hahmon sisäisen liikkeen (Bacon 2000: 172–176), ei siis näiden henkilöahmojen kohdalla käy toteen.

Aimo Rykämö puolestaan on vaikeasti määrittyvä henkilö, sillä hänestä kerrotaan hyvin vähän. Eniten hahmoa leimaa taipumus alkoholismiin ja tuhlailevaan elämäntyyliin

vekseleineen. Aimo on myös se hahmo, joka tietämättään tarjoaa kuoleman maljan rouva Rygseckille (Kassila 1960: 1:03;21; Waltari 1982: 125), mikä vahvistaa hänen metonyymisen koodinsa yhteyttä väkijuomiin. Alkoholi symboloi omasta vastuuntunnosta ja osittain myös omasta tahdosta luopumista. Aimo ei käykään päivätyössä, vaikka kuuluu suvun köyhempään osaan – hänen sisarensa joutuu työskentelemään Rykämö-konsernissa. Aimon hahmo ei ota vastuuta elämästään, joten hän hakeutuu piiloon alkoholin taakse ja luo täten sosiaalisen koodinsa kautta itsestään jopa tyhmän kuvan ilmentämään vastuutonta psykologista koodia.

Amalia Rygseck on selkeästi symboloitu hahmo sekä romaanissa että elokuvassa. Elokuvassa jo ensikohtauksessaan Amalia Rygseckillä on päässään kulunut, mutta vaikuttava, sulkahattu ja takissaan turkiskaulus (Kassila 1960: 9;55). Näyttelijä Saara Ranin oli vielä keksinyt lisätä hahmonsa vastenmielisyyttä laittamalla toiseen poskeensa tekosyylän ja siihen muutaman karvan, mitkä ovat omiaan symboloimaan Amalia Rygseckin luonnetta pelottavana ja mystisenä hahmona (Ranin 2004: 299). Romaania ja elokuvaa kuitenkin yhdistää erityisesti eräs tarinan kannalta hyvin merkittävä asia neiti Rygseckin hahmossa: hänellä on sateenvarjo. Se on vankka ja ryhmyinen puinen varjo, jonka nuppi on naarasleijonan pään muotoinen. Amalia Rygseckin hahmo on teoksissa itekin kuin naarasleijona, eläinkunnan hallitsijan puoliso, sillä hän tahtoo moraalisesti hallita kaikkea ja kaikkia, kun hänen veljensä puolestaan hallitsee sukua taloudellisesti. Erityisen innokas Amalia on hallinnoimaan sukuaan ja sen villiintynyttä jäsentä, Brunoa. Tämä hallinnan tarve on jo niin suuri, että se ajoi hahmon mieliterveyden pois sijoiltaan, ja teki hahmosta murhaajan. Tosin murhalle on toinenkin motiivi: Amalia Rygseckin kissa, prinsessa Adeline von Katzendorf-Kopfberg. Se oli neiti Rygseckin varsinainen metaforisen koodin ilmentymä, henkilöhahmon agentti ja jopa merkittävä osa itse hahmoa. Mielisairautensa vuoksi tämä suvun naarasleijona on asettanut kissalleen omia piirteitään ja lopulta samastunut siihen täysin. Niinpä tappaessaan kissan Bruno tappaa jotain tädissäänkin. Komisario Palmun sanoin:

»Mutta koettakaa kuvitella, että olette vanha ja yksinäinen ja ruma. Teillä on rahaa, mutta sillä ette voi ostaa rakkautta ettekä ystävyyttä. Vihaatte elämää, vihaatte kaikkia ihmisiä, jotka osaavat nauraa ja tehdä syntiä kevyin mielin, ja ainoa ystävänne on pieni eläin, joka rakastaa teitä oman itsenne takia ja jolle te olette jumalan kaltainen. Ja sitten tulee joku, jota muutenkin vihaatte, ja pelkästä ilkeydestä tappaa tuon pienen eläimen. Ettekö tekin silloin ajattelisi murhaa!» - - *Ihminen luo eläimen omaksi kuvakseen!* - - Enkä epäile, että Amalia Rygseck kasvatti tuosta kissasta omassa sisimmässään piilevien pahojen voimien ruumiillistuman. Bruno oli ainoa koko suvussa, joka näki hänen lävitseen. Ehkä siksi, että Bruno itse oli sisimmässään paha ihminen. Mutta Bruno ei ollut mielisairas. (Waltari 1982: 232–233.)

Palmu paljastaakin loppuselvityksissään Amalia Rygseckin molemmat koodit kertoessaan näin kirjailija Laihoselle ja neiti Vanteelle, kuinka Amalian mieli alkoi askarrella murhassa. Aivan elokuvan viimeisessä kuvassa Palmu rikkoo etsivä Kokin kanssa jopa koko elokuvallisuuden ja fiktion ajatuksen ja kääntyy puhuttelemaan katsojia esittelemällä suoraan kameralle koko tarinan lähtökohdan, murha-aseen eli Amalia Rygseckin sateenvarjon. (Kassila 1960: 1:40;36; Waltari 1982: 239.)

Johtaja Rygseckin metonyyminen koodi sen sijaan assosioituu romaanissa lähinnä rampuuden kautta kainalosauvoihin, joiden avulla henkilöhahmo etenee useassa kohtauksessa säilyttäen näin omanarvontuntonsa ja ainakin illuusion siitä, että pärjäisi omillaan ja hallitsisi omaa ruumistaan (Waltari 1982). Elokuvassa johtaja sen sijaan on läsnä vain kahdessa kohtauksessa: Palmun käydessä Rykämön konsernissa ja johtajan hakiessa murhaajaksi paljastuneen sisarensa Brunon talosta (Kassila 1960: 1:19;49, 1:36;44). Koska hänen kävelykykynsä ei kiinnitetä erityishuomioita elokuvassa, hän saakin siinä suurimmaksi symbolikseen tukevan kirjoituspöytänsä, jonka takaa hän yrittää hallita paitsi keskustelua Palmun kanssa myös koko Rykämön konsernia. Tämä suuri ja arvokas kirjoituspöytä kertoo päätöksen tekemisen vastuusta ja vaikutusvallasta, jotka kuuluvat olennaisena osana johtajan statukseen.

Tapahtumien alkuunpanijan, Brunon, metonyyminen koodi muodostuu monimutkaisemmin, koska hän on itse hyvin vähän konkreettisesti läsnä, mutta jatkuvasti olemassa, biologisen koodin vastaisesti jopa kuoltuaan, muiden kertomuksissa. Ehkä juuri siksi esineet hänen talossaan alkavat symboloida hahmoa paremmin kuin mikään konkreettinen osa Brunoa. Kamera on koko henkilöhahmon tehokkain symboli, sillä kameralla voi ikuistaa ihmisen ja nähdä siten tämän, vaikka ihminen itse olisi kuollut. Bruno ei kuitenkaan kuvaa itseään, vaan vieraita naisia, joiden lukumäärästä punaisessa kirjassa voi päätellä, etteivät he olleet Brunolle merkityksellisiä persoonia, vaan toinen toistaan seuraavia epäsiiveellisiä tuttavuuksia. Brunon hahmo vangitsee kamerallaan siis aina uuden osan elämäänsä, minkä hän tietää katoavan hetken päästä. Toisaalta kameran käyttäminen erityisesti elokuvassa metonyymisenä symbolina ironisoi itse kuvataidemuotoa. Tällaisen ironian löytyminen metonyymisestä koodistosta ei ole sinänsä yllättävää, sillä Waltari harjoittaa sitä hyvin suoraan romaaninsa loppukohtauksen replikoinnissakin laittaessaan omakuvallisen Virran kommentoimaan Palmun rikostutkinnan tuloksia:



»Ette kai sentään tahdo väittää, että Bruno Rygseck murhattiin, koska hän oli myrkyttänyt tätinsä kissan? En ainakaan uskaltaisi käyttää sellaista motiivia missään salapoliisiromaanissa.» (Waltari 1982: 232.)

Kuten aiemmin on mainittu, Brunon toinen metonyyminen koodi on herätyskello, joka pitää hänen omien sanojensa mukaan kiinni yhteiskunnassa (Kassila 1960: 13;14). Se on säädyllisen ja säännöllisen elämän ainoa symboli Brunon elämässä soittaessaan hänet hereille joka aamu samaan aikaan virrellä ”Nyt ylös sieluni” (Waltari 1982: 33), kuten aiemmin on todettu. Se symboloi paitsi fyysistä heräämistä myös hengellistä herätystä ja puhdistautumista. Puhdistautumisen symboliikka onkin teoksissa vahva – kuoleehan Bruno juuri mahtipontisessa kylpyhuoneessaan, jossa hän kävi rutiininomaisesti joka aamu peseytymässä.

Merkittävää kaikkien hahmojen metonyymisen koodin kannalta on se, että kaikki ovat lopulta syyllisiä johonkin. Nuoremman polven hahmot ovat syyllistyneet rikoksiin leikissään, josta Vaara ainoana kieltäytyy, koska se ei ole hänestä millään tavalla järkevää. Hänkin syyllistyy kuitenkin epäluottamukseen epäillessään turhaan Airin moraalia, ja toisaalta hänen käytöksensä on toistuvasti väkivaltaista. Alli Rygseck puolestaan alkaa kiristää murhaan syyllistynyttä Amalia Rygseckiä annettuaan tälle alibin. Johtaja Rygseckin on syyllistynyt salailuun, murhaajan piilotteluun, vaikka häntä ei moraalisesti teoksissa syyllistetäkään. Batlerin syyllisyys ilmenee sivulauseissa, sillä elokuvassa paljastuu, että hän on saanut potkut hotellista kassavajauksen vuoksi, ja molemmissa teoksissa Palmu vihjaisee Batlerin maistelevan isäntänsä absinttia. Tämän lisäksi hän aikoo kiristää Vaaraa, koska pitää häntä syyllisenä Brunon murhaan. (Kassila 1960: 32;41, 1:17;13; Waltari 1982: 78, 80, 150, 228.) Palmu on syyllinen lähinnä ylimielisyyteen, mikä aiheuttaa hänen erehdyksensä, josta rouva Rygseck maksaa hengellään – etsivät sen sijaan syyllistyvät korkeintaan tyhmyyteen. Lopulta ainoastaan keittäjä on viiden minuutin vierailijana (Vacklin 2008: 61) kirjailija Laihosen lisäksi ainoa hahmo, johon ei pystytä yhdistämään syyllisyyttä. Kirjailija Laihonenkin rikkoo äitinsä käskyjä vastaan, mutta se, kuten poliisien syyllisyys tyhmyyteen, tuskin on verrattavissa esimerkiksi Amalia Rygseckin tekemään murhaan.

Mielenkiintoisinta onkin pohtia, kuinka nämä erilaiset rikokset ja syyllisyydet symboloivat henkilöahmoja. Aimon rikos oli käytännössä Brunon sanelema ja sinänsä yksinkertainen teko, mikä kuvaa koko hahmoa: hän on muiden hallittavissa eikä kykene itse ajatteluun, ei ainakaan tahdo kyetä. Samoin neiti Vanteen rikos on melko suoraviivainen teko, jonka Bruno on inspiroinut, mutta neiti Vanne suorittaa sen, koska tahtoo tutustua kirjailijaan. Hänen

uteliaisuutensa ja motiivinsa saa katsojan ja lukijan turvautumaan ”tarkoitus pyhittää keinot”-ajatteluun. Airin tekemä kiristyspetos jää molemmissa teoksissa hämärän peittoon, koska hän pitää Brunolle antamansa vaitiololupauksen. Hän saa joka tapauksessa kuitattua veljensä laittomat vekselit Brunon avulla. Vekselit ovatkin rikos, johon Aimon hahmo on ainakin näennäisesti tietämättömyyttään syyllistynyt. Teoksissa luodaan kuitenkin vaikutelma, että Airi ei lopulta ole syyllistynyt kovinkaan vakavaan tekoon. Talousrikos, josta on sovittu uhrin kanssa, ei tunnu moraalisesti niin vakavalta teolta kuin varkaus tai murha. Brunon kissanmurha sen sijaan on hyvinkin harkittu teko samoin kuin Airin vekselipetoksen salailu. Bruno tahtoi vaikuttaa ensimmäisellä tätinsä psyykeeseen, jolloin täti ei voisi toimittaa häntä väkisin hoitoon, ja jälkimmäisellä Vaaraan, jolle Brunon voi tulkita olevan jopa kateellinen Airista. (Kassila 1960; Waltari 1982.)

Kaikkien näiden epärehellisten tekojen vaikuttimena on pitkälti ollut Brunon suunnitelma, joka johti lopulta hänen tuhoonsa, sillä vain rouva Alli Rygseckin ja johtaja Rygseckin rikokset saavat alkunsa vasta Brunon kuolemasta. Täten kaikki rikokset ja rikollisuus voitaisiin tulkita osaksi Brunon koodistoa – muiden hahmojen koodistoissa rikollisuus vaikuttaisi tällöin vain välillisesti psykologiseen ja sosiaaliseen koodiin, joita Bruno manipuloi. Pitkälle vietyinä tästä voisi jopa tehdä tulkinnan, että muut henkilöhahmot ovat vain Brunon koodiston ilmentymiä. Neidit Rygseck ja Vanne sekä Vaara pyrkivät kuitenkin toistuvasti konflikteihin Brunon hahmon kanssa, joten he osoittautuvat itsenäisesti toimiviksi henkilöhahmoiksi. Jokainen henkilöhahmoista toimii muuten loogisesti omana itsenään, joskin ympärillä olevat tapahtumat vaikuttavat heidän käytökseensä merkittävästi. Tämä on biologisen koodin mukaista, sillä jokainen henkilöhahmo tahtoo varjella itseään tai rakkaintaan. Hahmojen voidaan kuitenkin todeta ilmentävän hyvin Brunon koodien käyttöä.

## 5. PÄÄTÄNTÖ

Henkilöhahmot muuttuvat *Komisario Palmun erehdyksen* elokuva-adaptaatioissa. Tämä muutos on joko selkeää tai hienovaraista vaihtelua henkilöhahmokoodeissa. Hypoteesieni mukaisesti sosiaaliset tilanteet muokkaavat koodeja huomattavasti *Komisario Palmun erehdyksissä*, sillä henkilöhahmot on laitettu käyttäytymään eri tavoin ennen murhia, murhien jälkeen ja poliisien läsnä ollessa.

*Komisario Palmun erehdyksien* pohjalta voi todeta, että salapoliisikertomusten henkilöhahmokuvauksessa on tyypillistä jättää yksi koodi hallitsevaksi. Muut koodit jäävät hallitsevan koodin varjoon, mikä auttaa säilyttämään juonen jännitteen tarinan loppuun saakka: yhden koodin ollessa hallitseva voidaan hahmoista piilottaa tietoja. Tietojen piilotus on helppoa, jos henkilöhahmoa hallitsee sosiaalinen koodi. *Komisario Palmun erehdyksissä* sosiaalisen koodin lisäksi keskeiseksi nousee usein myös psykologinen koodi. Tähän hallitsevuuteen ja piilotteluun on vaikuttanut myös epookkiteosten erityinen kulttuurinen koodi (McFarlane 2004: 24–29) ja henkilöhahmojen toimintaa ohjaavat intressit, sillä hahmot asetetaan rikostutkinnassa usein epäilyksenalaisiksi, jolloin he eivät voi paljastaa kaikkia asioita itsestään.

Henkilöhahmojen koodistot vaikuttivat myös toisten hahmojen koodeihin. Muutamien hahmojen kohdalla tätä on käytetty hyväksi niin elokuvassa kuin romaanissa, sillä henkilöhahmot on laitettu manipuloimaan toisten hahmojen käsitystä heistä. Toiset hahmot on voitu myös manipuloida toimimaan halutulla tavalla, mutta Aleid Fokkema ei ole henkilöhahmoteoriassaan (1991) käsitellyt kattavasti tätä koodien käyttömahdollisuutta, vaikka oman edun tavoittelu on hyvin yleistä sekä kirjallisuudessa että elokuvassa – se on usein keskeinen osa salapoliisikertomusten juonta kantavaa jännitettä.

Henkilöhahmoa hallitsevia koodeja voi olla myös useampia. Jos nämä hallitsevat koodit ovat psykologinen ja sosiaalinen, hahmo voi ottaa vallan toisilta hahmoilta. *Komisario Palmun erehdyksissä* tällaisia hahmoja ovat Bruno Rygseck ja komisario Palmu. Brunon hahmo hallitsee toisia henkilöhahmoja ja saa ne tekemään tahtomiaan rikoksia, ja komisario Palmun hahmo esittää, että hänen psykologinen koodinsa on todellista heikompi, jotta saa murhaajan paljastamaan itsensä. Onkin mielenkiintoista analysoida, kumpi on henkilöhahmotulkinnan kannalta merkittävämpää: minkälainen koodi on vai minkälainen kuva koodista annetaan.

Toiset hahmothan laitetaan reagoimaan ulospäin näytetyn koodin mukaisesti, sillä koodi, joka lopulta paljastuu totuuden mukaiseksi, ei välttämättä näy lainkaan toisille hahmoille. Manipulointi ja piilotettu kertovat paljon hahmosta, jonka koodistoa on muutettu tai piilotellaan. Mitä toiset hahmot ovat halukkaita uskomaan, kertoo paljon myös näistä toisista henkilöahmoista. Henkilöahmoanalyysissa on kuitenkin keskityttävä ennen kaikkea henkilöahmojen totuudenmukaisiin koodeihin, jos niitä paljastetaan lukijalle tai katsojalle.

Hahmon koodien ylivalta voi liittää hahmoja toisiinsa ja saa tutkijan epäilemään, onko koodistoltaan heikompi hahmo vain toisen henkilöahmon ilmentymä. *Komisario Palmun erehdyksissä* tällaisen hahmoliiton muodostaa Amalia Rygseck ja hänen kissansa. Kissa on neiti Rygseckin omakuva, agentti tai jopa osa metonymistä ja psykologista koodia molemmissa teoksissa, vaikka vanha neiti Rygseck kuvataan romaanissa suorasanaisemmaksi ja sosiaalisesti kärkevämmäksi kuin romaanissa. Kissa symboloi läsnä ollessaan aina Amalia Rygseckiä, ja molemmissa teoksissa Palmu tulkitsee, että kissa on mielenterveysongelmista kärsivälle Amalialle muutakin kuin vain kotieläin. Brunonkin vahva valta ystäviinsä voidaan tulkita myös ylivaltaiseksi, jolloin ystävät olisivat vain tämän koodiston ilmentymiä. Muut hahmot ovat kuitenkin itsenäisiä toimijoita kertomuksissa myös Brunon poissa ollessa ja uskaltavat uhmaamaan Brunoa, joten he ovat erillisiä henkilöahmoja, vaikka peilaavat hyvin Brunon koodistoa.

Elokuvassa henkilöahmojen koodien kuvaus on voimistunut verrattuna romaaniin. Tähän on syynä osittain kerronnan keskeisyyden muutos (Chatman 1990: 148) ja osittain elokuvan audiovisuaalisuus, sillä elokuvan merkkijärjestelmä (Hutcheon 2006:10) antaa katsojalle mahdollisuuden tarkkailla hahmoja myös silloin, kun ne eivät ole kuvauksen keskiössä, vaan seuraavat tapahtumia sivusta. Kirjallisuuden traditioihin tällainen kuvaus ei sovellu, sillä lukija seuraa kertojan huomioita. Ilmaisun voimistaminen on myös yksi elokuvallisuuden keinoista, sillä siten katsoja saadaan huomioimaan elokuvantekijöiden tahtomat asiat. Linearisessa tekstissä tämä on kertojuuden vuoksi yksinkertaisempaa. (McFarlane 2004: 27–30.) Katsojan huomion ohjaamiseksi elokuvassa käytetään muun muassa henkilöahmojen ja kameran asemointia, musiikkia, kuvakulmia ja kuvan rytmisyyttä (Bacon 2000: 234–240; Bacon 2005: 226–228, 253–257; Monaco 1981a: 89). Nämä toimet muuttavat samalla henkilöahmojen koodeja adaptaatioprosessissa. Hahmoista havaitsee uusia puolia elokuvassa ja joitakin elementtejä jää tila-aika-jatkumon vuoksi pois kerronnasta.

*Komisario Palmun erehdyksien* henkilöhahmojen koodistoja voimistetaan elokuvassa. Aimo ja Airi Rykämöä sekä rouva Alli Ryckseckiä ei kuvata romaanissa laajasti. Aimo Rykämön hahmoa kuvaa molemmissa teoksissa löyhä elämäntyyli, jonka merkittävin symboli on alkoholi. Hahmon psykologinen koodi on molemmissa teoksissa heikko: häntä pidetään tyhmänä. Aimon sosiaalinen koodi ei ole tarpeeksi vahva peittämään psykologisen koodin heikkoutta, joten hän on altis Brunon manipuloinnille rikosleikissä ja taloudelliselle hallinnalle vekseliensä vuoksi. (Kassila 1960: 46;20, 1:07;30, 1:14;18; Waltari 1982: 103, 138, 144–145). Rouva Rygseck jää viiden minuutin vierailijaksi (Vacklin 2008: 61), joka kuvataan kyllästyneeksi ja ahneeksi hahmoksi. Hänen avioliittonsa Brunon kanssa saa keinottelun leiman. Elokuvan audiovisuaalinen ilmaisun avulla hahmo kuitenkin monipuolistuu. Kuvakulmat saavat aikaan vaikutelman, että rouva Rygseck hallitsee tilanteita, sillä kamera-ajo alkaa usein hänestä, erityisesti hänen kynsistään (Kassila 1960: 9;55, 29;51) eli metonymisestä koodistaan. Muut henkilöhahmot hyljeksivät häntä molemmissa teoksissa, ja hän onkin läsnä vain Brunon perijänä, mikä vahvistaa ahneuden kuvausta. Airi Rykämön hahmokin saa elokuvan keinojen avulla syvyyttä koodeihinsa, ja visuaalisuus korostaa puvustuksen avulla hahmon metonymistä koodia, puhtautta ja viattomuutta. Bruno Rygseck on sen sijaan konkreettisesti läsnä vain elokuvassa, jolloin hänen koodeistaan saadaan totuudenmukaisempi kuva kuin romaanissa. Romaanissa toiset hahmot vain kertovat omat totuutensa tapahtumista ja Brunon hahmosta, mutta elokuva alkaa kohtaauksella, jossa Bruno on vielä hengissä (Kassila 1960: 1;35). Elokuvan katsoja pääsee siis itse analysoimaan kohtausta, joka ei ole väritynyt toisten henkilöhahmojen kerronnalla.

Kaikkien *Komisario Palmun erehdyksissä* esiintyvien henkilöhahmojen metonyminen ja metaforinen koodi korostuu elokuvan visuaalisuuden kautta. Romaanissa juonen eteneminen ja kertoisuus jättävät hahmokuvausten ajoittain taka-alalle. Kertoja-Virta keskittyy omien intressiensä vuoksi romaanissa esimerkiksi neiti Vanteen kuvaukseen, mutta jättää esimerkiksi Aimo Rykämön ulkoisen kuvauksen lähes ilman huomiota (Waltari 1982). Kertojan rooli ja kerronnan keskeisyys ovat siis merkittäviä elementtejä *Komisario Palmun erehdyksien* hahmokuvauksessa (Chatman 1990: 143, 148). Neiti Vanteen metonyminen koodi muuttuu elokuvassa, kun hahmon puvustus muutetaan arkisemmaksi (Kassila 1960: 1:36;44). Tämä muutos selittyy sosiaalisella tilanteella, sillä Irma Vanteen ja kirjailija Laihosen hahmot lähestyvät toisiaan tarinan loppua kohden, ja luodaan vaikutelma, että neiti Vanne lähenee kirjailijaa myös pukeutumisen osalta. Samalla fokalisaatio muuttuu syvällisemmäksi (Bacon 2000: 323), sillä neiti Vanteen hahmon metonymiseen koodiin

liitetään psykologinen koodi. Metonyyminen koodi ei kuvaa enää vain boheemiutta ja juhlavuutta, vaan myös viattomuutta ja puhtautta.

Joidenkin hahmojen kuvaus myös vähenee tai muuttuu vähäeleisemmäksi adaptaatioprosessissa. Amalia Rygseckiä kuvataan vähäeleisemmin elokuvassa kuin romaanissa, sillä elokuvassa hänen roolinsa murhaajana piilotetaan tehokkaammin kuin romaanissa. Romaanissa Virta kuvailee mieleltään järkkyneen neiti Rygseckin hahmon vääristyneitä kasvoja ja vaahtoavaa suuta (Waltari 1982: 222), mutta elokuvassa ei luoda tällaisia kauhun elementtejä osittain kuvallisen rytmiiän vuoksi (Kassila 1960: 1:36;44; ks. liite, segmentti 33). Nopealiikkeisessä elokuvassa ei pystytä kuvaamaan leikkausten välillä niin paljon asioita kuin romaanin kerronnassa, sillä katsojan täytyy ehtiä havaita keskeisimmät tapahtumat ennen kuin kamera siirtyy toiseen kohteeseen. Neiti Rygseck kuvataan muilta koodeiltaan samankaltaiseksi molemmissa teoksissa, mutta elokuvassa hahmon asemointi luo vaikutelman, että hahmon psykologinen ja sosiaalinen koodi ovat vahvempia kuin romaanissa. Henkilöhahmo tarkkailee ja hallitsee asemoinnin avulla toisia hahmoja. Johtaja Rygseckin hahmon roolia on sen sijaan pienennetty elokuvassa huomattavasti. Johtaja on molemmissa teoksissa nimeämisensä mukaisesti Rygseckin suvun taloudellinen ja aatteellinen johtaja, joka yrittää taivutella Palmunkin taipumaan tahtoonsa. Romaanissa hahmo on kuitenkin aktiivisempi, sillä johtaja kiertää sukulaistensa ja kirjailija Laihosen luona manipuloimassa muistikuvia Brunon kuolemasta. Johtaja Rygseckin hahmon rampuus on romaanissa selkeämmin esillä, mikä muodostaa hahmolle metonyymisen koodin. Elokuvassa rampuus ei ole hahmon kuvauksen kannalta keskeinen elementti, joten metonyyminen koodi muodostuu Rykämö-konsernin vankan työpöydän avulla. (Kassila 1960; Waltari 1982.) Johtaja hallitsee sen takaa kaikkia tilanteita, koska ei esiinny muissa ympäristöissä Brunon taloa lukuun ottamatta.

Komisario Palmu on äreä poliisimies sekä romaanissa että elokuvassa, mutta hänen suhteensa toisiin hahmoihin kuvataan erilaisena. Hahmon sosiaalisen koodin kuvaus vaikuttaa psykologisen koodin ilmenemiseen, sillä elokuvan Palmu ei esimerkiksi nöyryytä Airi Rykämöä Brunon talon pahamaineisen avaimen hallussapidosta, vaan pilkkaa tätä vähemmän kuin romaanissa (Kassila 1960: 46;01; Waltari 1982: 92). Virran rooli muuttuu elokuva-adaptaatioprosessissa täysin, sillä hän on romaanissa minä-kertoja ja elokuvassa vain yksi hahmoista. Tämän vuoksi hahmon psykologista koodia ei esitellä elokuvassa niin paljon kuin romaanissa. Virta on arka, mutta Palmun esimiesmäisyyttä vastaan hieman kapinoiva hahmo.

Romaanissa kuvataan, kuinka Virran hahmo pyrkii urallaan eteenpäin ja on jo aloittanut lakitieteen opinnot, mutta elokuvassa henkilöahmosta ei näitä asioita paljasteta, vaan hän käyttäytyy sovinnaisesti ja kohteliaasti kaikkia kohtaan jääden hieman tyyppimäiseksi hahmoksi. Sen sijaan Kokin henkilöahmo korostuu elokuvassa enemmän kuin romaanissa, sillä Leo Jokela tekee visuaalisen näyttelijän taidoillaan hahmosta kommentoijan, joka on useimmissa poliisikohtauksissa Palmun selän takana ilmaisemassa mielipiteensä tilanteisiin pienin ja havainnollisin ilmein (ks. liite). Romaanissa Kokin hahmoa ei kuvata läheskään niin paljon kuin elokuvassa.

Henkilöahmotutkimuksen kannalta on mielenkiintoista, että Aleid Fokkeman kooditeoriassa (1991) ei huomioida selkeästi kollektiivista tai miljöömäistä koodia. Esimerkiksi Bruno Rygseckin hahmon analysointiin vaikuttaa hänen asuinympäristönsä, talonsa. Tilan konnotaatiot kuvaavat usein keskeisiä inhimillisiä merkityksiä (Bacon 2005: 224), ja hahmon psyykettä kuvataan usein taloon liittyvällä symboliikalla. Talon yksityiskohdat muokkaavat kuvaa Brunon psykologisesta, metonymisesta ja metaforisesta koodista. Suureellinen kylpyhuone ja herätyskellon soittama hengellinen laulu kuvaavat hahmon pyrkimystä puhdistautumiseen. Bruno myös valokuvaa paljon, mikä korostaa ihmisyyden katoavaisuuden tiedostamista – alastonkuvien ottaminen kertoo myös hahmon moraalien rappeutumisesta. Brunon psykologis-sosiaalinen koodi on *Komisario Palmun erehdyksissä* poikkeuksellinen, sillä sitä kuvataan lähinnä Brunon talon kautta. Talossa tutkitaan paitsi rikosta myös henkilöahmoa. Brunon psykologinen koodi onkin poikkeuksellisen avoimesti nähtävissä, sillä hahmokuvauksessa ei peitellä sitä lainkaan kummassakaan teoksessa. Amalia Rygseckin muuttaessa asumaan Brunon taloon tästä miljööstä tulee osa myös hänen koodistoaan.

Kollektiivinen koodi -termini kuvaakin, kuinka hahmot saavat kerronnassa yhteisiä tai ainakin samankaltaisia koodeja esimerkiksi asuinpaikan ja ammatin mukaan. Romaanin lineaarinen tekstuaalisuus mahdollistaa henkilöahmojen asuinpaikkojen laajemman kuvauksen (McFarlane 2004: 27–30) kuin elokuvan audiovisuaalisuus, sillä kuvissa ei ole nimetty asuinalueita niin selkeästi kuin romaanissa. Elokuvassa voidaan vastaavasti esittää miljöön statusarvo visuaalisesti, vaikkei katsoja aina tiedä, mitä Helsingin osaa kuvataan. Neiti Vanne ja kirjailija Laihonen asuvat etu-Töölössä ja Bruno itäisessä Kaivopuistossa, millä korostetaan hahmojen metonymisen ja sosiaalisen koodin arvokkuutta. Brunon talon ulkokuvaus on todellisuudessa tehty Eirassa, mutta sijaintia ei tuoda elokuvassa esiin. Brunon hahmon kuvaus voimistuukin elokuvassa nimenomaan visuaalisuuden ja miljöön kuvauksen kautta.

Romaanissa Brunosta vain kerrotaan asioita tämän kuoleman jälkeen, eikä hahmo toimi itse ensimmäisen tason kerronnassa. Elokuvassa Bruno sen sijaan on läsnä koko ajan, kun rikostutkintaa suoritetaan hahmon metonymisessa koodissa, Brunon talossa, jolloin katsoja näkee koko ajan Brunoa symboloivat lavasteet toiminnan ympärillä.

Poliisien kollektiiviseen koodiin vaikuttaa poliisiaseman sijainti Tuomiokirkon ja yliopiston läheisyydessä Suurtorin eli Senaatintorin reunalla. Paikalla on sijainnut reaali maailmassakin poliisiasema, mutta fiktiivisen kerronnan kannalta sijainti korostaa ammattikunnan tuomiovaltaa ja autoritäärisyyttä. Poliisien kollektiivinen koodi on selkeästi nähtävissä myös sosiaalisesta koodista, sillä ammattikunnan jäseniltä odotetaan kuulustelutilanteissa ennalta määriteltyä käytöstä. Poliisihahmojen välit ovat ammatin odotusten mukaisesti hierarkkiset. Myös Batlerin ja insinööri Vaaran työtehtävät rajaavat hahmojen sosiaalisia, metonymisia ja metaforisia koodeja. Psykologisen koodin kuvaus voidaan piilottaa näiden toisten koodien taakse. Batlerin sosiaalinen koodi on vahvempi elokuvassa kuin romaanissa, sillä romaanissa Batlerin hahmo murtuu pyytelemään apua Palmulta tajutessaan olevansa hengenvaarassa murhatutkimusten keskeyttämisen vuoksi, mutta elokuvassa Batler hillitsee tämän tunteen (Kassila 1960: 43;01; Waltari 1982: 92). Vaaran käytös ja toimet liittyvät aina konsernin etuihin, jos tunteita Airia kohtaan ei oteta lukuun. Romaanissa tätä on korostettu portinvartijuudella, sillä Vaara on poliiseja vastassa konsernissa johdattaen nämä johtaja Rygseckin luo, mutta elokuvassa kuvata tällaista kohtausta (Kassila 1960: 1:19;49; Waltari 1982: 162–163).

Aleid Fokkeman henkilöahmoteoria (1991) ei huomioi kattavasti sitäkään, että hahmojen koodit ovat voineet muodostaa liittoja. *Komisario Palmun erehdyksissä* tällaisen liiton ovat muodostaneet useimmiten psykologinen ja sosiaalinen koodi, sillä henkilöahmon sisäistä liikettä kuvataan usein ulkoisen toiminnan avulla (Bacon 2000: 172–176). Romaanissa esimerkiksi Airi Rykämön psykologinen koodi on käyttäytymismallina hahmon sosiaaliselle koodille, ja sen kuvataan muodostavan liiton metonymisen koodin kanssa. Hahmon metonyminen koodiin liittyy puhtautta, arkuutta ja pelkoa, mitkä ovat myös hahmon psykologisen koodin nimittäjiä. Elokuvan visuaalisuus korostaa tätä metonymistä koodia puvustuksen symboliikan avulla, mutta romaanissa metonyminen koodisto kuvataan lähes pelkästään psykologisen koodin kautta.



Kummassakin *Komisario Palmun erehdyksessä* on analyysini mukaan useita kertojia yhtä aikaa, mutta teorialähteet eivät huomioi tällaista mahdollisuutta kattavasti. Elokvassa useiden kertojien läsnäolo on toteutettu vastoin Seymour Chatmanin perinteistä kertojateoriaa: sekä henkilöahmo voice-over-kertojana että kameran kuvaus näyttävänä kertojana toimivat samanaikaisesti. Näyttävä kertoja ei ole samankaltainen kuin Chatmanin teoriassa, sillä voice-over-kertoja voi manipuloida sitä kuvaamaan tapahtumia vääristyneesti. Näyttävä kertoja saattaa siis toimia voice-over-kertojan intressien mukaisesti. (Ks. Chatman 1990: 113, 148.) Perinteinen kahden välinen vuorovaikutuksellinen kerronnallisuus (Hutcheon 2006: 26, 28) murtuu, kun katsojan ja kertojan lisäksi elokuvassa on kaksi samanaikaista kertojaa. Tämä on selkeimmin havaittavissa, kun voice-over-kertojan ja näyttävän kertojan totuudet eroavat toisistaan eli visuaalinen ja verbaalinen kerronta ovat ristiriidassa keskenään. Nämä toimivat silloin kuin sisäistekijä, jonka tehtävä on kertoa katsojalle, mikä tarinan totuuksista tulee uskoa (Bacon 2000: 218–220). Kerronnallisen roolinsa vuoksi näyttävää kertojaa ei kuitenkaan voi osoittaa sisäistekijäksi. Voice-over-kertoja on kuitenkin näyttävää kertojaa dominoivampi, joten katsoja on taipuvainen uskomaan ristiriitatilanteissa voice-over-kertojan totuutta.

*Komisario Palmun erehdys* -romaanissa minä-kertojana toimivan Virran lisäksi toisina kertojina ovat epäillyt, jotka kuvailevat tapahtumia omien intressiensä mukaisesti (Chatman 1990: 148). He ovat kertoneet tarinan Virralle, joka välittää sen teoksen fiktiivisenä kirjoittajana sisäislukijalle ja teoksen ulkopuoliselle lukijalle. Virta on siis läsnä kahdessa ajassa romaanihenkilönä ja fiktiivisenä kirjoittajana. Epäiltyjen kertomuksia ei voi tarkistaa muualta kerronnasta, mutta Virran hahmo kertoo ne lukijoilleen suodattamatta niitä, jolloin toisistakin hahmoista tulee lähes täysivaltaisia kertojia. Toiset kertojat voivat siten valehdella sisäislukijalle, mikä on osittain jo vakiintunut kerronnan keino salapoliisiromaanien genressä.

Musiikkiteorioissa keskitytään lähinnä äänen huomioimiseen, mutta nähdäkseni tehokkain tunnelman luoja, rytmittäjä ja henkilöahmojenkin kuvaaja äänimaiseman osalta on hiljaisuus. Hiljaisuus pysäyttää kerronnan ja saa fokalisaation siirtymään elokuvassa helposti ulkoisesta sisäiseen, jopa syvälliseen fokalisaatioon (ks. Bacon 2000: 232). Kerronnan elementit vähenevät, ja katsoja kykenee analysoimaan henkilöahmoa syvällisemmin kuin nopeampoisien kuvauksen ja musiikin vauhdittaessa tarinaa ja juonta eteenpäin.

Teorioiden aukoista huolimatta ne soveltuivat *Komisario Palmun erehdyksen* elokuva-adaptaation tutkimukseen hyvin. Niiden avulla pystyy analysoimaan henkilöhahmoja sekä romaanissa että elokuvassa ja löytämään adaptaatioprosessissa tapahtuneet muutokset. Kaunokirjallisuus ja elokuva osoittautuivat myös vastavuoroisiksi teorioiden kanssa: teorioiden avulla voi analysoida kirjallisuutta ja elokuvaa, ja kaunokirjallisuuden ja elokuvan avulla voi analysoida teorioita.

## LÄHTEET

## Primaarit lähteet

Kassila, Matti (1960) *Komisario Palmun erehdys*

Tuotanto: Oy Suomen Filmitoiminta

Käsikirjoitus: Kassila, Matti

Näyttelijät: Jokela, Leo; Jurkka, Jussi; Kuuranne, Leevi; Lehesmaa, Arvo; Mantsas, Aino; Oravisto, Matti; Pohjanpää, Elina; Ranin, Matti; Ranin, Saara; Riuttu, Leo; Salo, Elina; Siimes, Pentti.

Kesto: 1 t 43 min

Waltari, Mika (1940/1982) *Komisario Palmun erehdys*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. 3. painos.

## Sekundaarit lähteet

Aalto, Leena (1990) *Mika Waltarin Egypti: historiallisen miljööän funktioita Mika Waltarin romaanissa Sinuhe egyptiläinen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma.

Adams, Jad (2004) *Hideous Absinthe. A History of the Devil in a Bottle*. London & New York: I.B. Tauris & Co Ltd.

Altman, Rick (1987) *American Film Musical*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Anderson, Joseph D. (1996) *The Reality of Illusions – An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Andrew, D. (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Andrew, J. Dudley (1980) The well-worn muse: Adaptation in film and theory. Teoksessa S. Conger & J. Welsh (toim.) *Narrative strategies*. Macomb: Western Illinois Press, 9–17.

Artaud, Antonin (2010) Elokuva ja todellisuus. *Lähikuva* 4/2010, 112–114.

Axelrod, Mark (1996) Once upon a time in Hollywood; or, the commodification of form in the adaptation of fictional texts to the Hollywood cinema. *Literature/Film Quarterly* 24:2, 201–208.

Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Barthes, Roland (1970) *S/Z*. Paris: Seuil.

- Barthes, Roland (1977) Introduction to the Structural Analysis of Narratives. Teoksessa *Image-Music-Text*. Engl. & toim. Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins, 79–124.
- Bassnett, Susan (2002) *Translation studies*. 3. p. London: Routledge.
- Benjamin, Walter (1992) The task of the translator. Teoksessa Rainer Schulte & John Biguenet (toim.) *Theories in translation*. Chicago: University of Chicago Press, 71–92.
- Bersani, Leo (1975) *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston: Little.
- Cardwell, Sarah (2002) *Adaptation revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1980) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca (N. Y.): Cornell University Press. 2. painos.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca (N. Y.): Cornell University Press.
- Chion, Michel (1995) *Musique au cinéma*. Paris: Fayard.
- Curtis, Scott (1992) The Sound of the Early Warner Bros. Cartoons. Teoksessa Rick Altman *Sound Theory, Sound Practise*. New York & London: Routledge, 191–203.
- Eagleton, Terry (1991) *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Suom. Raija Koli. (*Literacy Theory. An Introduction*, 1983.) Tampere: Vastapaino.
- Eco, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics. (Trattato di semiotica generale, 1975.)* Bloomington: Indiana University Press.
- Eisenstein, Sergei M. (1949/1977) *Film Form – Essays in Film Theory*. Engl. & toim. Jay Leyda. New York: Harvest.
- Envall, Markku (1994) *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Fokkema, Aleid (1991) *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- Forster, E. M. (1962) *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin. Uusintapainos.
- Gaudreault, André & Marion, Philippe (1998) Transécriture et médiatique narrative: L'enjeu de 'l'intermédiarité,... Teoksessa André Gaudreault & Thierry Groensteen (toim.) *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Québec: Nota bene, 31–52.

- Genette, Gérard (1993) *Fiction & Diction*. Engl. Catherine Porter. (*Fiction et diction*, 1991.) Ithaca: Cornell University Press.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies – Narrative Film Music*. Bloomington, Indianapolis & London: Indiana University Press & Bfi Publishing.
- Greimas, A. J. (1966) *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Librairie Larousse.
- Greimas, A. J. (1970) *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1982) *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Engl. L. Crist & D. Patt. (*Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979.) Bloomington: Indiana UP.
- Hakola, Outi (2011) Viettelevät, saalistavat ja rakastuneet vampyyrit. *Lähikuva* 1/11, 7–27.
- Hamon, Philippe (1973) Un discours constraint. *Le discours réaliste. Poétique* 16, erityisnumero, 411–445.
- Hermans, Theo (1985) Introduction: Translation studies and a new paradigm. Teoksessa Theo Hermans (toim.) *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. Lontoo: Croom Helm, 7–15.
- Hietala, Veijo (1994) *Tunteesta tekstiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Hiltunen, Ari (1999) *Aristoteles Hollywoodissa*. Helsinki: Gaudeamus. Hanki ja jää -sarja.
- Hinds, Stephen (1998) *Allusion and intertext: Dynamics of appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda (1988) *Poetics of Postmodernism: Theory, History, Fiction*. New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (2006) *Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Juvonen, Tuula (2002) *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia. Homoseksuaalisuuden rakentuminen sotienjälkeisessä Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto. Sosiaalipolitiikan väitöskirja.
- Karkulehto, Sanna (2008) ”TÄÄ POIKA LÄHTEE HELSSINKIIN” Myyttis-ideologinen matka maskuliinisuuteen televisioelokuvassa *Simpauttaja*. *Lähikuva* 1/2008, 42–59.
- Kassila, Matti (1982) Mika Waltari ja elokuva. Teoksessa Ritva Haavikko (toim.) *Mika Waltari – mielikuvituksen jättiläinen*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 117–130.
- Kassila, Matti (2004) *Käsikirjoitus ja ohjaus: Matti Kassila*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. Ihmisen ääni -sarja, nro 37.

- Kivittie, Valma (1952) Mika puhuu elokuvasta. *Elokuva-aitta* 13/1952, 10–11, 20.
- Klein, Michael & Parker, Gillian (1981) Introduction. Teoksessa Michael Klein & Gillian Parker (toim.) *The English novel and the movies*. New York: Frederick Ungar, 1–13.
- Koskinen, Juha-Pekka (2009) *Harkittu murha. Kohti täydellistä rikosromania*. Helsinki: BTJ Kustannus.
- Kuhmonen, Päivi (1989) *Yksinäisyyden teema Mika Waltarin romaanissa Sinuhe egyptiläinen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma.
- Kukkola, Timo (1980) *Hornanlinnan perilliset. 70 vuotta suomalaista salapoliisikirjallisuutta*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Kukkola, Timo (1985) *Sherlock Holmes & Co*. Helsinki: Suomen dekkariseura. Suomen dekkariseurauksen julkaisuja, osa 1.
- Kurikka, Kaisa (2011) Elokuvat romaanien välissä: Mitä tapahtui Baby Janelle? *Lähikuva* 3/2011, 26–40.
- Kääpä, Pietari (2012a) Inspector Palmu's mistake / Komisario Palmun erehdys (1960). Teoksessa Pietari Kääpä & Silja Laine (toim.) *World Film Locations: Helsinki*. Bristol: Intellect Ltd., 34–35.
- Kääpä, Pietari (2012b) Gas, inspector Palmu / Kaasua, komisario Palmu (1961). Teoksessa Pietari Kääpä & Silja Laine (toim.) *World Film Locations: Helsinki*. Bristol: Intellect Ltd., 36–37.
- Kääpä, Pietari (2012c) The stars will tell, inspector Palmu / Tähdet kertovat, komisario Palmu (1962). Teoksessa Pietari Kääpä & Silja Laine (toim.) *World Film Locations: Helsinki*. Bristol: Intellect Ltd., 40–41.
- Kääpä, Pietari (2012d) Vodka, inspector Palmu / Vodkaa, komisario Palmu. Teoksessa Pietari Kääpä & Silja Laine (toim.) *World Film Locations: Helsinki*. Bristol: Intellect Ltd., 52–53.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Lindstedt, Risto & Vahtokari, Reijo (2007) *Mika Waltari. Muukalainen maailmassa*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Marcus, Millicent (1993) *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Mattila, Vesa Ville (2002) Komisario Palmun rattoisat rikostutkimukset. Teoksessa Kari Uusitalo (toim.) *Suomen kansallisfilmografia 6*. Helsinki: Edita, 464–468.
- McFarlane, Brian (2004) *An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press. 2. painos.

Monaco, James (1981a) Elokuva ja muut taiteet. Lyh. ja suom. J. A. Teoksessa Jarkko Aarniala (toim.) *Elokuvan lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus, 69–97.

Monaco, James (1981b) *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

Pennanen, Eila (1970) Ajanvietekirjallisuus. Teoksessa Pekka Tarkka (toim.) *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kustannusosakeyhtiö Otava, 299–321.

Pyrhönen, Heta (1989) *Kovaksi keitetty nauru. Huumori ja koominen Raymond Chandlerin salapoliisiromaaneissa*. Helsinki: Yliopistopaino. Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja nro 18. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma.

Rajala, Panu (2008) *Unio mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Ranin, Matti (2004) *Käsi otsalla!* Helsinki: Teos.

Rauma, Sara (2006) *Reinventing the story: inventions in the film adaptation The green mile by Frank Darabont*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma.

Saussure, Ferdinand de (1983) *Course in Linguistics*. Charles Bally & Albert Sechehaye (toim.). Engl. Roy Harris. (*Cours de linguistique générale*, 1916.) London: Duckworth.

Scaggs, John (2005) *Crime Fiction*. London & New York: Routledge.

Seeger, Linda (1992) *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*. New York: Henry Holt & Co.

Sihvonen, Jukka (2011) David Cronenbergin ekspressionistinen biologia. *Lähikuva* 3/2011, 7–25.

Smith, Murray (1995) *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Stam, Robert (2000) The dialogics of adaptation. Teoksessa James Naremore (toim.) *Film adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 54–76.

Tani, Sirpa (1996) ”Katsomatta kuullessani näen.” Äänimaisemat elokuvan paikan luojina. *Lähikuva* 2/1996, 46–57.

Tapioharju, Taru (2010) *Tyttö kaupungissa. Uuden naisen diskurssi Mika Waltarin 1920- ja 1930-luvun Helsinki-romaaneissa*. Tampere: Tampereen yliopisto. Kirjallisuuden väitöskirja.

Tikka, Sanna-Mari (2007) *50 vuotta adaptaatiotutkimusta. – ’Adaptaation’ määritelmää etsimässä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Kirjoittamisen pro gradu -tutkielma.

Toiviainen, Sakari (2008) Mika Waltari ja elokuva. Teoksessa Tuula Karjalainen (toim.) *Waltari ja taiteilijaystävät. Kirjailija kuvataiteen kuraattorina*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 129–133.

Urry, John (1990) *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.

Utrio, Kaari (2001) *Bella donna. Kaunis nainen kautta aikojen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Uusitalo, Kari (2010) *Valkokankaan Waltariana. Mika Waltarin elokuvat*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Vacklin, Anders (2008) Henkilögalleria. Teoksessa Andets Vacklin, Janne Rosenvall & Are Nikkinen (toim.) *Elokuvan runousoppia*. Helsinki: Like. 2. painos, 45–69.

Wagner, Geoffrey (1975) *The novel and the cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Waltari, Mika (1939) *Kuka murhasi rouva Skrofin?* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Waltari, Mika (1962) *Tähdet kertovat, komisario Palmu*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Waltari, Mika & Haapio, Markku (1978) *Mika Waltarin elokuvaromanssi Kulkurin valssi*. Lieto: Etelä-Suomen Kustannus Oy.

Waltari, Mika & Haavikko, Ritva (toim.) (1980) *Kirjailijan muistelmia*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

#### Painamattomat lähteet

Kassila, Matti (ohjaus) (1961) *Kaasua, komisario Palmu*

Tuotanto: Fennada-Filmi Oy

Käsikirjoitus: Kassila, Matti & Nuorvala, Kaarlo

Näyttelijät: Jokela, Leo; Mäkelä, Risto; Ranin, Matti; Rinne, Joel; Salminen, Esko; Salo, Elina; Siimes, Pentti; Valjus, Henny.

Kesto: 1 t 35 min

Kassila, Matti (ohjaus) (1962) *Tähdet kertovat, komisario Palmu*.

Tuotanto: Fennada-Filmi Oy

Käsikirjoitus: Kassila, Matti & Nuorvala, Kaarlo

Näyttelijät: Herala, Helge; Jokela, Leo; Litja, Antti; Mantsas, Aino; Ranin, Matti; Rinne, Joel; Salminen, Esko; Siimes, Pentti; Soinnie, Maija-Leena.

Kesto: 1 t 35 min

Kassila, Matti (ohjaus) (1969) *Vodkaa, komisario Palmu*.

Tuotanto: Fennada-Filmi Oy

Käsikirjoitus: Kassila, Matti & Korkman, Georg



Näyttelijät: Jokela, Leo; Kahila, Heikki; Klimenko, Viktor; Kovanko, Lilga; Lind, Arvi; Mäki-Penttilä, Anna-Leena; Oravisto, Matti; Paasilinna, Reino; Ranin, Matti; Repo, Eino S.; Rinne, Joel; Sopanen, Teija; Sulin, Inga; Svedberg, Lars; Uusimäki, Veikko.

Kesto: 1 t 36 min

Kassila, Matti (ohjaus) (1983) *Mika Waltari elokuvakirjailijana*.

Tuotanto: Yleisradio Oy, TV1 asiaohjelmat

Kesto: 58 min

Kassila, Matti (ohjaus) (1996) *Kassilan tv-dokumentti Komisario Palmuista*.

Tuotanto: Yleisradio Oy, TV1

Kesto: 29 min

NelonenMedia (2011) *Jussi-gaala 6.2.2011*. Sanoma Company.

## LIITE

Segmentointi ja kuva-analyysi: *Komisario Palmun erehdys* (1960)

Segmentti	Aika	Leikkaus/editointi
<p>1. Alkutekstit, ilta (taustalla kokokuva valaistusta Bruno Rygseckin talosta lintuperspektiivistä)</p> <p>(a) SF esittää elokuvan förevisar</p> <p>(b) Komisario PALMUN erehdys</p> <p>(c) Mysteriet Rygseck</p> <p>(d) Mika Waltarin romaanin mukaan – Efter Mika Waltaris roman</p> <p>(e) Pääosassa I huvudrollen JOEL RINNE</p> <p>(f) sekä – samt ELINA POHJANPÄÄ MATTI RANIN LEO RIUTTU LEO JOKELA</p> <p>(g) ELINA SALO MATTI ORAVISTO PENTTI SIIMES SAARA RANIN LEEVI KUURANNE</p> <p>(h) JUSSI JURKKA AINO MATSAS ARVO LEHESMAA RISTO MÄKELÄ TOIVO MÄKELÄ PENTTI IRJALA IRJA RANNIKKO ARTTU SUUNTALA ANTON SOINI</p> <p>(i) Musiikki – Musik OSMO LINDEMAN Ääni – Ljud PENTTI HÄMÄLÄINEN ÄÄNIMENETELMÄ AGABALTIC LJUDSYSTEM</p> <p>(j) Kuvaus – Foto OLAVI TUOMI Lavastus – Arkitekt AARRE KOIVISTO</p> <p>(k) Leikkaus Klipping ELMER LAHTI SF-LABORATORIO</p> <p>(l) Ohjaus ja käsikirjoitus Regi och manuskript MATTI KASSILA (kamera lähenee taloa)</p> <p>(m) Tuotantojohto Produktionsledning T. J. SÄRKKÄ (kokokuvaan talon sisäänkäynnistä)</p> <p>(n) Valmistamo Officin OY SUOMEN FILMITEOLLISUUS (SF) (kokokuvaan portista, jonka BR-kirjaimista lähikuva)</p>	0;00	<p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p>
<p>2. Bruno Rygseckin talo, ilta</p> <p>(a) Batler tulee alakerran aulaan kynttelikön kanssa, säikähtää naurua (kokokuvasta puolikuvaan).</p> <p>(b) Bruno Ryseck naamioitumassa kuolemaksi (puolilähikuva).</p> <p>(c) Bruno ja Batler keskustelevat naamioista, ovikello soi (kokokuvaa Batlerista lähes Brunon olan yli, Brunon puolilähikuvaan).</p> <p>(d) Batler avaamaan oven (puolikuva), Aimo Rykämä saapuu korin kanssa, Aimo säikähtää Brunoa, joka toisessa huoneessa näkymättömissä, ovikello soi (puolikuva Batlerista ja Aimosta).</p> <p>(e) Batler päästää neiti Irma Vanteen sisälle (kokokuvasta puolikuvaan), Airi Rykämä ja insinööri Erik Vaara saapuvat. Vaara katu tuloaan, muita jännittävää, Vanne salin ovelle (puolilähikuva).</p> <p>(f) Bruno pelottelee asussaan (puolilähikuva), Vanne säikähtää (puolilähikuva hahmoista muuttuu aulan kokokuvaksi siirtyen kohti kelloa).</p> <p>(g) kello 21 (lähikuva).</p> <p>(h) kello 22.30 (lähikuva vielä lähempää).</p> <p>(i) Brunon puhe rikoksesta, puhuja jo humalassa (yleiskuva</p>	1;35	<p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>häivytyt</p> <p>häivytyt</p> <p>leikkaus</p>

<p>pöytäseurueesta muuttuu Vaaran olan yli kuvatuksi puolikuvaksi). (j) Aimon rikos: Naukuva kori, josta hahmot arvaavat rikoksen. Bruno tarkentaa sääntöjä: murha on suurin mahd. rikos (kokokuva korista, puolikuva seurueesta, puolilähikuva Vaarasta, puolikuva seurueesta, lähikuva Brunosta). Batler tuo lisää tarjottavaa (puolilähikuva).</p>		<p>leikkaus  leikkauksia  häivytytys</p>
<p>3. Poliisiasema, päivä (a) Sateinen Senaatintori (puolikuva Tuomiokirkosta ja kokokuva Aleksanteri II:n patsaasta). (b) Palmu pohtii murhaa, Virran kirjaa (puolikuva Palmusta, puolilähikuva Virrasta), poliisin työtä (yleiskuva torin ihmisistä, Palmu voice-over-kertojana), vähättelee Virran opintoja korostaen itseoppineisuuttaan (puolilähikuvaan, Palmun näkemä kokokuva rikospoliisiosaston aulasta, jossa kaksi poliisia, Palmun erikoislähikuvasta puolikuvaan ja Virran kokokuvaan), käskee Virran tehdä rikospöytäkirjan puhtaaksikirjoitus uudelleen (Palmun puolikuva, Virran puolilähikuva). (c) Poliisipäällikkö Hagert tulee kertomaan Brunon irvokkaasta elämästä ja kuolemasta: liukastunut saippuaan. Palmu ja Virta lähtevät tutkimaan tapausta, Hagert ilkkuu (puolikuva, Hagert lähikuvaan, puolikuva Hagertin olan yli, puolilähikuvia ja puolikuvia hahmoista aina aulaan saakka).</p>	4;48	<p>leikkaus leikkaus  leikkaus leikkaus leikkaus  leikkaus  leikkauksia häivytytys</p>
<p>4. Auto, päivä (a) Palmu ja Virta keskusteleivat Bruno Rygseckistä matkalla onnettomuuspaikalle (puolilähikuva takapenkkiäisistä, yleiskuva Brunon kotikadusta repsikan paikalta käsin, Palmu voice-over-kertojana, Kokki puolilähikuvassa). (b) Saapuvat Bruno Rygseckin talolle (kokokuva talosta Palmun ja Virran selän takaa, lähikuva oven ikkunasta tirkistävästä Batlerista, poliisit puolikuvasta kokokuvaan). (c) Koksiauto poistuu pihatietä (kokokuva). (d) Batler päästää poliisit sisään, Virta ja Kokki hatutta (puolikuva).</p>	7;53	<p>leikkauksia  leikkaus  leikkaus leikkaus leikkaus  leikkaus</p>
<p>5. Aula, päivä (a) Batler selittää, ettei Bruno ole kuollut (puolikuva hahmoista), Palmu kuulustelee (puolikuva poliiseista Batlerin olan yli, puolilähikuva Batlerista, Palmun olan yli), Palmu lähtee saliin tapaamaan Brunon sukua (puolikuvia hahmoista).</p>	9;03	<p>leikkaus leikkaus leikkaus leikkaus</p>
<p>6. Sali, päivä / aula, aamu (Virta voice-over-kertojana) (a) Sali: Sukulaisia (puolikuvissa nimeämättömiäkin hahmoja: rouva Alli Rygseck, Rykämöt, neiti Amalia Rybseck. Ins. Vaara puolilähikuvassa). (b) Sali: Palmu esittää nöyränä asiansa Vaaralle (puolikuva hahmoista, Vaaran puolilähikuva), poliisit tyhjentävät kömpelösti pöydän (puoli- ja kokokuva poliiseista, puolilähikuva Amaliasta ja Airista sekä Allista). (c) Sali: Palmu aloittaa kohteliaasti kuulustelun (puolikuva poliiseista). (d) Sali: Virta lukee kuulustelun tulokset kaikille (yleiskuva huoneesta poliisien olkien yli, puolilähikuva Amaliasta ja Airista,</p>	9;55	<p>leikkauksia  leikkaus  leikkauksia leikkauksia leikkaus häivytytys</p>

<p>puolikuva poliiseista).</p> <p>(e) Aula: Batler päästää Amalian ja Allin sisään (yleiskuva), taskukello: 9.35 (kokokuva taskukellosta).</p> <p>(f) Sali: Alli vahvistanut Amalian tarinan (puolilähikuva), Vaaran tarina (puolilähikuva).</p> <p>(g) Aula: Batler päästää Vaaran sisälle (yleiskuva), taskukello: 9.45, Vaara saliin.</p> <p>(h) Aula: Aimo saapuu (yleiskuva), taskukello: n.10.02 (kokokuva).</p> <p>(i) Sali: Aimo ei varma ajasta (puolilähikuva), Airin tarina (puolilähikuva).</p> <p>(j) Aula: Vaara päästää Airin sisään, onnettomuus on jo tapahtunut (yleiskuva), taskukello: 10.20 (kokokuva).</p> <p>(k) Aula: Veijonen mennyt aiemmin yläkertaan (yleiskuva), taskukello: 10.15 (kokokuva), Batler tulee kellarista ja hakee Vaaran ja Aimon mukaansa (yleiskuva).</p> <p>(l) Sali: Palmu varmistaa, että kertomukset tosia (puolikuva poliiseista), Amalia ei yhteistyöhaluinen (puolilähikuvat Amaliasta ja Airista sekä Palmusta ja Virrasta), puhelin soi (yleiskuva salista Palmun ja Virran olkien yli): Vaara kertoo Brunon kuolleen (puolilähikuvaan Amaliasta ja Airista, Allista ja Aimosta, Rykämöt siirtyvät puolikuviin).</p> <p>(m) Sali: Palmu alkaa toimeliaasti järjestellä tutkimuksia (puolikuva poliiseista ja Batlerista, kokokuvaan).</p> <p>(n) Sali: Batler ohjaa poliisit aulan läpi kellarin kylpyhuoneeseen (kokokuva).</p>		<p>häivytyks leikkaus leikkaus leikkaus häivytyks leikkaus häivytyks leikkaus leikkaus häivytyks, leikkaus</p> <p>häivytyks</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus leikkaus</p> <p>leikkauksia leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>häivytyks</p>
<p>7. Kylpyhuone, päivä / ilta (takauma tunnistamattomaan aikaan, Batler voice-over-kertojana) / aamu (takauma) / Brunon makuuhuone / tarjoiluhuone, aamu (takauma, Batler voice-over-kertojana)</p> <p>(a) Kylpyhuone, päivä: Tulevat alas portaita kylpyhuoneelle (puolikuva). Palmu selvittää kellarin tiloja (kuva Palmun olan yli, hahmot puolilähikuvassa).</p> <p>(b) Kylpyhuone, päivä: Tutkivat kylpyhuonetta Palmun johdolla (selkien takaisesta yleiskuvasta Palmun puolilähikuvaan, muut taustalla), Batler kertoo saippuasta (puolilähikuva, lähikuva Palmusta). Palmu tutkii oven mekanismin (puolilähikuva poliiseista – kamera seurasi Palmua – lähikuva oven lukosta), Virta kopea Palmun keksinnölle, Kokki ei ymmärrä hypoteesia. Palmu selvittää Brunon kylpytapoja (puolilähikuva poliiseista ja Batlerista, Virta ja Kokki jäävät aluksi taustalle).</p> <p>(c) Kylpyhuone, ilta: Bruno juhlii vieraineen altaassa, Batler tarjoilee (yleiskuva).</p> <p>(d) Kylpyhuone, päivä: Palmu kiinnostuu (puolilähikuva Batlerin olan yli)</p> <p>(e) Kylpyhuone, ilta: Alaston nainen pukeutuu (kokokuva sulkeutuvalta ovelta).</p> <p>(f) Kylpyhuone, päivä: Palmu kyselee Brunon päivärytmistä (puolilähikuva Palmusta, muut puolikuvaan).</p> <p>(g) Makuuhuone, aamu: Bruno nousee sängystä ja lähtee kylpyyn</p>	13;14	<p>leikkaus leikkauksia leikkaus</p> <p>leikkaus leikkaus leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p>

<p>(puolikuva selän takaa).</p> <p>(h) Tarjoiluhuone, aamu: Bruno soittaa huoneestaan (kokokuva soittokellosta tarjoiluhuoneesta), Batler vie aamiaisen (puolikuvaan) (Palmun puhe jo kuvan ollessa vielä takaumassa).</p> <p>(i) Kylpyhuone, päivä: Batlerin näytettävä, kuinka oven lukko murrettiin (puolikuvaan kylpyhuoneesta oven ulkopuolelle, takaisin puolilähikuvaan Palmusta ja Batlerista).</p> <p>(j) Kylpyhuone, aamu: Vaara, Aimo ja Batler löytävät ruumiin (puolilähikuva sammakkoperspektiivistä, yleiskuva altaasta, jossa ruumis). Aimo huomaa saippuan (Aimon puolilähikuvasta saippuan kokokuvaan).</p> <p>(k) Kylpyhuone, aamu: Bruno nostetaan altaasta (vedenalaiseen lähikuvaan ruumiista, puolikuva hahmoista, Bruno kokokuvassa).</p> <p>(l) Kylpyhuone, päivä: Palmu kehottaa jatkamaan (lähikuva Palmusta ja Batlerista).</p> <p>(m) Kylpyhuone, aamu: Batler huomaa kuhmun (puolilähikuva Batlerista ja Aimosta sammakkoperspektiivistä). Airi tulee ja järkyttyy, Vaara läimäyttää häntä (kokokuvasta Airin ja Vaaran puolilähikuvaan).</p> <p>(n) Kylpyhuone, päivä: Palmu hämmentyy lyönnistä (puolilähikuva Palmusta ja Batlerista, Virta kirjoittaa taustalla) (Amalian ääni tulee jo takaumasta).</p> <p>(o) Kylpyhuone, aamu: Amalia tulee ja on liukastua, Alli nauraa (kokokuvista Allin puolilähikuvaan, muut taustalla). Naiset poistuvat (yleiskuva) (Batler voice-over-kertojaksi).</p> <p>(p) Kylpyhuone, päivä: Palmu julistaa murhaksi, muut hämmästyvät (yleiskuvaa lintuperspektiivistä, puolilähikuva Batlerista sekä Kokista ja Virrasta). Batler pitää tapaturmana (puolilähikuva), Palmu vakuuttelee (puolilähikuva sammakkoperspektiivistä). Palmu lähtee tutkimaan kellaria, Kokki jää lukon luo (kokokuva).</p>		<p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus, häivytyt</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p>
<p>8. Kellari, päivä</p> <p>(a) Palmu takaovelle (puolilähikuva Palmusta ja Batlerista). Takaportti (Palmun olan yli). (Nais)vieraita voinut tulla omin avaimin sitä kautta (puolilähikuva).</p> <p>(b) Pannuhuoneen ovelle, joka auki koksimiehien (Anton Soini, Arttu Suuntala) jäljiltä (puolilähikuva Palmusta ja Batlerista). Naurun perässä pannuhuoneeseen (Palmun olan yli yleiskuva pannuhuoneen rapuista).</p>	19;39	<p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p>
<p>9. Pannuhuone</p> <p>(a) Poliisit ja Batler laskeutuvat pannuhuoneeseen (puolikuva sammakkoperspektiivistä, hahmot puolilähikuvaan).</p> <p>(b) Vanne ja tunnistamaton mies, kirjailija K. V. Laihonen, keskustelevalle (kokokuva).</p> <p>(c) Palmu alkaa kuulustella vihaisena, Virta esittelee kirjailijan (lähikuva, takana Virta), Vanne närkästyä (kokokuva), Palmu puhuttelee Laihosta kohteliaammin (puolilähikuva): Laihonen etsimässä käsikirjoitustaan (lähikuva Laihosesta ja Vanteesta, puolilähikuvia hahmoista), Palmu alkaa hermostua, Vanne närkästyä ja Palmu esittäytyä (lähikuva), Vanne hämmentyy.</p>	20;34	<p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p>

<p>Batler esittelee Vanteen Palmulle, Vanne ei halua olla Brunon ystävä enää, Laihonen ja Vanne alkavat selvittää tapaamistaan (puolilähikuvia, Palmun lähikuvia): ovat keskustelleet rikoksesta. Palmu kertoo kuolemasta, Vanne järkyttyy, Batler selittää tapahtuman tavanomaiseksi (puolikuvista lähikuviiin Vanteesta, Laihosesta, Kokista, Palmusta ja Batlerista, puolikuvaa). Edellisen illan vieraslista käydään läpi ja lähdetään yläkertaan (kaikkien puolilähikuvasta Vanteen puolilähikuvaan ovella sammakkoperspektiivistä, Palmun sekä Virran puolilähikuva lintuperspektiivistä).</p>		<p>leikkauksia</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p>
<p>10. Kellari, päivä</p> <p>(a) Aimo ja Vaara tulevat alas (kokokuva), Vaara kiirehtii Palmua ja Palmu pyytää demonstroimaan lukon murron (puolilähi- ja puolikuvaa joukosta, puolilähikuva tarkkailevista Kokista ja Virrasta).</p> <p>(b) Vaara, Aimo ja Batler esittävät lukon murron (kokokuvia ja Palmun puolilähikuva).</p> <p>(c) Palmun epäily: Kylpyhuoneen valon palaminen – sähkönappula (lähikuvaan Palmusta ja sähkönappulasta). Vaara ei muista sähkönappulaa, Aimo ei ymmärrä, mutta muistaa, Batler ei muuta kertomustaan (puolilähikuvaa Palmun olan yli Aimosta, Vaarasta ja Batlerista), Vaara uhkaa (lähikuvaa Batlerista ja Vaarasta, Palmusta ja Aimosta).</p> <p>(d) Amalia tulee kiirehtimään haudan kaivuuta ja Vanne ja Laihonen esitellään, Amalia paheksuu Laihosen kirjoja ja Palmu etsii lankaa ja jatkaa kuulustelua (puolikuvaa joukosta, puolilähikuvia hahmoista).</p> <p>(e) Palmu jatkaa kuulustelua, Vaara tullut lyömään Brunoa (lähikuva Palmun olan yli), Amalia pitää ajatuksesta (lähikuva Palmusta ja Amaliasta). Vaara selvittää toimensa (puolilähikuvaa joukosta).</p> <p>(f) Amalian selvitys: Bruno mahd. laitoshoitoon (puolilähikuvaa poliiseista ja Amaliasta).</p> <p>(g) Vaaran lähde, Palmu tiedustelee lankaa, Vaara uhkaa (puolilähikuva). Vaara poistuu ja Airi saapuu (kokokuvaa, puolikuvaa). Vaara varoittaa Airia puhumasta (kokokuva portaissa sammakkoperspektiivistä). Amalia hermostuu Aimon sähkönappulapuheesta, lähtevät ylös (puolikuvaa).</p>	<p>24;57</p>	<p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>häivytyt</p>
<p>11. Sali, päivä</p> <p>(a) Palmu kuulustelee Allia, Amalia hermostuu Palmun toistaessa tämän tarinan (lähikuva Allin kädestä, puolilähikuviiin Palmusta ja Virrasta sekä Allista, kokokuvaa salista, puolilähikuvia Amaliasta sekä Palmusta ja Allista). Allista Vaara ollut hermostunut, Airi paheksuu (puolilähikuva). Allin perimisoikeus (kokokuva seurueesta Virran näkökulmasta, puolilähikuva Allista ja puolikuvaa selän takana olevasta Amaliasta sekä puolilähikuva Palmusta).</p> <p>(b) Amalia tekee lähtöä Allin kanssa, Kokki tarkastelee alastonmaalausta (puolilähikuva Kokista, kokokuva seurueesta, puolikuva Amaliasta ja Allista salin ovella ja kokokuva</p>	<p>29;51</p>	<p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus</p>

seurueesta).		leikkaus
12. Kohti takapihaa: aula ja keittiö, päivä (a) Aula: Laihonen tiedustelee käsikirjoitustaan, Palmu hermostuu (puolikuvia Laihosesta ja Vanteesta, kokokuva poliiseista). (b) Keittiö: Palmu tietää, mitä keittäjä aikoo sanoa: järkyttynyt eikä tiedä mitään. Palmu menee vahingossa siivouskomeroon. (puolikuvia keittäjästä ja poliiseista).	31;56	leikkaus  leikkaus
13. Takapiha, päivä / sali, ilta (takauma) (Batler voice-over-kertojana) (a) Päivä: Batler kaivaa hautaa (yleiskuva) Amalian kissalle. Batler olettaa kissan kuolleen kerman myrkkyyn, koska toi kerman kuolemaksi naamioituneelle isännälleen (puoli- ja kokokuva hahmoista, kokokuva kuolleesta kissasta ja puolilähikuvia Palmusta, Kokista ja Batlerista, johon kamera tarkentaa sammakkoperspektiivistä). (b) Ilta: Aimo Rykämö saapuu oletettavasti varastamansa kissan kanssa (puolikuva Batlerista ja Aimesta, puolikuva korista, jossa kissa). Neiti Vanne saapuu (lähikuva käsilaukusta suurenee Vanteen selkään ja olan yli kuva hänestä pöydässä – käden alla varastettu käsikirjoitus, johon lähikuva). Vilkasta keskustelua illallispöydässä (puolilähikuvaa Brunosta, Vanteesta ja Airista Vaaran olan yli). (c) Päivä: Palmu epäilee vuorineuvos Vanteen tyttären osuutta varkaudessa, Batler jatkaa kertomustaan (puolilähikuva Palmusta, Kokista ja Batlerista). (d) Ilta, tarjoiluhuone: Kaikilla ensin hauskaa, mutta ennen klo 23:a Bruno tahtoo mennä illan teemaan, rikokseen (puolikuvaa pöytäseurueesta tarjoiluhuoneen verhojen välistä – Batlerin näkökulmasta). Joku käy yläkerrassa (yläkerran portaat alhaalta päin, tarjoiluhuoneesta, lähikuva portaista). Vieraat hätäntyvät ja poistuvat salista, Airi huutaa Erikiä. Batler siirtyy tarkkailemaan salin ovelle poistuvaa Vaaraa, tämän perään juoksevia Rykämöjä ja alakertaan tulevaa Brunoa (puolikuvaa seurueesta tarjoiluhuoneen verhojen välistä, puolilähikuva Batlerista, kokokuva aulasta tarjoiluhuoneen oven raosta). Bruno tilaa kermaa kissalle ja käy yläkerrassa (Batlerin lähikuvasta Brunon puolikuvaan, Batler kaatamassa kermaa puolilähikuvassa). (e) Ilta, sali: Bruno sekoittaa kermaan myrkkyä ja saa kissan juomaan sen, vaikka muut vastustavat (kokokuva saliin tuotavasta kermalautasesta Batlerin näkökulmasta, puolilähikuvaa Aimesta, Vanteesta ja Brunosta, kokokuva myrkkypurkista. Puolilähikuvaa hahmojen jaloista ja myrkyn sekoittamisesta kermaan lintuperspektiivistä [kissa Brunon sylissä], puolilähikuva Batlerista, puolilähikuvaa hahmojen jaloista ja kuollut kissa). Batler päästää Amalian sisään, tämä vannoo kosta kissansa murhaajalle. Aimo ja Bruno nauravat, Amalia määrää poistuessaan kissan [nostaa syliinsä ja antaa Batlerille] haudattavaksi puutarhaan (puolilähikuva Batlerista, jota kamera seuraa ovelle ja Amaliasta, jota kamera seuraa saliin. Puolikuvia seurueesta Amalian selän takaa, puolilähikuvia Amaliasta ja Batlerista).	32;41	leikkaus  leikkauksia  leikkaus leikkaus  leikkaus  leikkaus leikkaus  leikkaus leikkaus  leikkauksia  leikkaus leikkauksia  leikkaus leikkauksia

<p>(f) Päivä: Ei enää paljoa uutta kertomista (puolilähikuvaa Palmusta, Kokista ja Batlerista sammakkoperspektiivistä).</p> <p>(g) Ilta, tarjoiluhuone: Vieraat lähtevät: Rykämöt ja lopuksi Brunon kanssa riitelevä Vanne (kokokuva aulasta tarjoiluhuoneen oven raosta, kuva siirtyy portaiden alapuoleen).</p> <p>(h) Päivä: Amalia tahtoi ehkä muuttaa taloon, Palmu tietää Batlerin tietävän murhasta ja kertoo tapahtumat (kokokuva hahmoista, Palmu etualalle puolilähikuvaan). Batler tietää vastaavan tapauksen hotellista, josta hänet erotettiin kassavajeen vuoksi: murhaaja käänsi vanhasta tottumukselta valot pois kylpyhuoneesta, Batler pitää sähkönappulatarinastaan kiinni (puolilähikuvia Batlerista ja Palmusta, tarinan tiivistyessä Palmun lähikuva, kokokuva hahmoista). Poliisit poistuvat, Palmu varoittaa Batleria ja Batler pudottaa kissan vanerilaatikossa hautaan (yleiskuvaa hahmoista).</p>		<p>leikkaus</p> <p>häivytyt, leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia leikkauksia</p> <p>häivytyt</p>
<p>14. Brunon makuuhuone, päivä</p> <p>(a) Hallin portaissa: Talossa vain keittäjä ja hovimestari, Bruno ajoi itse autoaan. Palmu tutkii poisjohtavat ovet (puolikuva kokokuvaan poliiseista ja Batlerista).</p> <p>(b) Palmun johdolla tutkimaan makuuhuonetta, Batler jää pettyneenä ovelle Palmun käskystä (puolikuva hahmoista, kokokuva käsikirjoituksesta ja lähikuva pöydän laatikosta). Virta huomaa rikkoutuneen kameran – Bruno valokuvannut ehkä sängyssä, Palmu huomioi alastonmaalauksen (puolikuva poliiseista ja jaloissa olevasta kamerasta lintuperspektiivistä, puolilähikuva Palmusta). Herätyskello soi sattumalta: ”Nyt ylös sieluni”, Palmu kuulustelee Batlerilta huoneen kunnosta (puolilähikuvaa poliiseista ja puolikuva tulevasta Batlerista. Puolilähikuvaa Palmusta Batlerista, laajenee kaikkiin hahmoihin). Kamera oli aamulla ehjä, käsikirjoitus oli pöydällä, laatikossa on punainen kirja (kokokuva hahmoista, kokokuvia kirjasta, puolikuva hahmoista). Palmu lukitsee laatikon ja vie seurueen ja käsikirjoituksen pois (puolikuva).</p>	39;52	<p>leikkaus</p> <p>leikkaus leikkaus</p> <p>leikkaus leikkaus</p> <p>leikkaus leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>häivytyt</p>
<p>15. Aula, päivä</p> <p>(a) Palmu palauttaa käsikirjoituksen Laihoselle, joka kiitollinen, Virta kumartele (puolikuva portaista tulevista hahmoista ja puolilähikuvaa Laihosesta, Kokista, VIRRasta ja Palmusta). Langan papereiden ympärille sitonut Vanne, joka hermostuu Palmun kuulusteluista (puolilähikuvia Vanteesta ja Laihosesta Palmun olan yli, puolilähikuvia Palmusta).</p>	42;14	<p>leikkaus</p> <p>leikkauksia leikkaus</p>
<p>16. Sali, päivä</p> <p>(a) Airin lähdevä töihin, valehtelee tullessaan puuterirasian takia, Aimo paljastaa (yleiskuvaa, puolilähikuvaa Airista ja Aimosta Palmun olan yli). Aimo tullut ryypylle (puolilähikuvaa Aimosta ja poliiseista, joista vain Palmu lähellä). Airilla on takaoven avain, mikä hämmästyttää Palmua (seurueen kokokuva Airin ja Aimon puolikuvaan, Palmun puolilähikuva – taustalla Laihonen ja Vanne). Batler hakee Palmun puhelimeen, muut odottavat: Airi pälyilevä, Vanne tuomitsee katseellaan Airia, Kokki keskittyy alastonmaalaukseen, mitä Virta paheksuu (kokokuva seurueesta</p>	43;01	<p>leikkaus leikkaus leikkaus</p> <p>leikkaus leikkaus</p> <p>leikkauksia</p>



<p>ja lähikuvia Airista, Vanteesta ja puolilähikuvaa Laihosesta, puolilähikuvaa Kokista ja Virrasta sammakkoperspektiivistä).          Palmu käskee poliisit aulaan (kokokuva ovan avanneesta Palmusta ja poliiseista, etualalla Vanne ja Laihonen).          (b) Keskustelu aulassa: Tutkimukset keskeytetään Hagertin soitosta. Erik vinyt asian Rykämön konsernin pääjohtajalle, joka valittanut ministerille, ministeri maaherralle ja maaherra poliisikomentajalle, joka haukkui Hagertin. Hagert haukkui Palmun ja Palmu alaisensa (puolikuvia poliiseista, puolilähikuvaa Kokista ja Virrasta, kamera seuraa Palmua tämän monologin aikana).          (c) Palmu ilmoittaa salissa olijoiille, että nämä voivat lähteä ja kuulustellut poistuvat helpottuneina, Airi jättää häpeissään avaimen Palmulle, Batler hätäntyy keskeytyksestä – Palmusta hänellä on aikaa ryömiä ”Canossaan”, kuten Virta korjaa (yleiskuvaa salin hahmoista, Airin, jota kamera seuraa, poliisien ja Batlerin puolilähikuva). Laihonen kutsuu poliisit ja Vanteen lounaalle Kämpiin (puolilähikuvaa poistuvista hahmoista).</p>		<p>leikkauksia          leikkaus            leikkaus            leikkaus          leikkaus              leikkaus          häivytyt</p>
<p>17. Kämp, päivä / Kappeli, päivä (takauma) (Vanne voice-over-kertojana) / Vanteen ja Laihosen kotitalot, ilta (takauma) (Vanne voice-over-kertojana)          (a) Kämp: Kokki tutkinut suurennuslasilla kylpyhuoneen ovea, Palmu kertoo langasta – äänet häviävät (puolikuva lasitarjottimesta, puolilähikuvaa Vanteesta ja seurueesta, kokokuvaan).          (b) Kämp: Juodaan maanantaiden malja, Palmu murtaa periaatteensa, Virta ihannoit katsellaan Vannetta (puolikuva seurueesta, puolilähikuvia Vanteesta, lähikuvia Kokista ja Palmusta siirtyen Virtaan).          (c) Kämp: Kertomus Vanteen rikoksesta, aarteensinnästä. Laihonen tilaa pianistin, jolle Kokki taputtaa (puolikuva seurueesta, puolilähikuva Vanteesta ja Laihosesta. Puolikuva Kokista ja Palmusta sekä saapuvasta pianistista. Puolilähikuvaa Vanteesta, josta kuva laajenee Virran ja Palmun olan yli nähtäväksi).          (d) Kappeli: Rykämöt, Vaara ja Vanne Kappelin kahvilaan, Aimolla raha-asioita Brunolle (puolilähikuvaa Rykämöistä, Vaarasta ja Vanteesta).          (e) Kämp: Brunolle ei riittänyt Vanteen ehdottama aarteensintä, vaan Vaaraa kiusaten ehdottaa rikoksia (puolikuva Virran ja Palmun olkien yli josta lähennytään Vannetta).          (f) Kappeli: Bruno selittää rikospelin säännöt, vihjaa Aimolle Amalian kissasta ja kaikille Laihosen käsikirjoituksesta (puolikuva seurueesta, puolilähikuva Laihosen selästä).          (g) Kämp: Laihonen kieltää olevansa kovin hajamielinen (puolikuva Laihosesta ja Vanteesta Virran ja Palmun olkien yli).          (h) Kappeli: Vaara vastustaa tempausta. Airi yllytetään mukaan, Vaara tulee mukaan, jos voittaessaan voi lähettää Brunon hoitoon (puolikuva seurueesta).          (i) Kämp: Vaara vain tuomariksi, sopivat tapaamisesta. Palmusta</p>	<p>46;20</p>	<p>leikkaus          häivytyt            leikkauksia          häivytyt            leikkaus          leikkauksia            leikkaus            leikkaus            leikkaus            leikkaus            leikkaus</p>

<p>ja Laihosesta mieletöntä. (Laihosen ja Vanteen puolilähikuvasta seurueen puolikuvaan).</p> <p>(j) Kämp: Pianisti kuuntelee tarinaa soittaessaan ja kahvitteleva seurue kuulee käsikirjoituksesta (puolilähikuva pianistista, puolikuva seurueesta, josta Vanteen puolilähikuvaan).</p> <p>(k) Kappeli: Vanne lähtee seuraamaan Laihosta (puolilähikuva Laihosesta, seurueen kokokuvaan).</p> <p>(l) Kadulla kohti Laihosen asuntoa, Laihonen ja Vanne asuvat lähes vastakkaisissa taloissa (lähikuva Vanteesta, yleiskuva kadun toisella puolen kulkevasta Laihosesta sammakkoperspektiivistä: Vanteen jalat lähikuvassa. Vanteen puolilähikuva).</p> <p>(m) Vanteen kotona, ilta: Vanne soittavinaan rva Laihoselle (Vanteen ikkunan läpi Laihosen ikkunaan, Vanne lähikuvaan).</p> <p>(n) Kämp: Vanne selittää toimiaan, Palmu lumoutunut Vanteesta. Laihosen äiti tyrannisoii poikaansa (Palmun ja Vanteen lähikuva, puolilähikuvia pianistista, puolilähikuvia Laihosesta, Vanteesta ja Palmusta).</p> <p>(o) Vanteen asunnolla, lauantai-ilta: Laihonen lähtee kahville, Vanne tämän rappukäytävään (kokokuva Laihosen ikkunasta Vanteen ikkunan läpi, yleiskuva Laihosen ulko-ovesta, lähikuva Vanteesta, päätön puolikuva Vanteesta rappusissaan ja puolilähikuva kadun ylityksessä, hatun lähikuvasta kokokuvaan Laihosen rapussa).</p> <p>(p) Laihosen rappukäytävä, lauantai-ilta: Laihonen saapuu ja Vanne pyörtyy (puolilähikuva Vanteesta, kokokuva Laihosesta lintuperspektiivistä, lähikuvia Vanteen ja Laihosen jaloista, lähikuva Vanteesta, puolilähikuva Laihosesta lintuperspektiivistä, puolilähikuva Vanteesta, kokokuva hahmoista).</p> <p>(q) Laihonen vie Vanteen sisälle (puolikuva hahmoista). Laihosen hakiessa vettä Vanne varastaa käsikirjoituksen ja poistuu (lähikuviin Vanteesta ja käsikirjoituksesta, yleiskuva keittiön ovelle, Vanteen puolilähikuva).</p> <p>(r) Kämp: Laihonen ei tiennyt, mitä tehdä (puolilähikuva pianistista, Laihosesta, Vanteesta ja Palmusta).</p> <p>(s) Brunon luona, lauantai-ilta: Bruno ja Vanne tappelevat käsikirjoituksesta, Bruno lukkiutuu huoneeseensa (puolikuva Brunosta ja Vanteesta). Vanne kirjoittaa kirjeen (kokokuva kirjeestä).</p> <p>(t) Laihosen koti, lauantai-ilta: Kirje sujautetaan oven ali, Laihonen noutaa sen (kokokuva Laihosesta).</p> <p>(u) Brunon koti, sunnuntai-aamu: Laihonen saapuu kirjeen kanssa ja huomaa koksimehet, Vanne löytää Laihosen ja tahtoo selittää tilanteen (puolilähikuvia Laihosesta ja koksimehistä, puolikuva Vanteesta ja Laihosesta).</p> <p>(v) Kämp: Palmu takertuu yksityiskohtiin ja kehottaa jatkamaan (puolilähikuva pianistista, puolikuva Laihosesta, Vanteesta ja Palmusta. Lähikuva Vanteesta ja puolilähikuva Palmusta).</p> <p>(w) Brunon sali, lauantai-ilta: Aimo kertoo rikoksestaan, Vanne kertoo rikoksestaan, Airi kertoo kiristäneensä Brunon nimen Aimon vekseleihin – Brunosta siveellisyysrikos (puolikuva</p>		<p>häivytytys</p> <p>leikkaus leikkaus</p> <p>häivytytys</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus, häivytytys</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia leikkaus</p> <p>leikkaus leikkaus leikkaus häivytytys</p> <p>leikkaus leikkauksia leikkauksia häivytytys</p> <p>leikkauksia leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>häivytytys leikkaus</p> <p>häivytytys</p> <p>leikkaus, häivytytys leikkaus</p> <p>leikkaus leikkauksia</p>
--	--	---

<p>Vaarasta, Rykämöistä, Brunosta, Vanteesta, kokokuva vekseleistä, puolilähikuvaa Brunosta). Bruno näyttää rikoksensa vain Vaaralle, lähtevät, ja Airi hätäntyy odottaessa (puolikuva seurueesta, puolilähikuvia Airista, Vanteesta, kokokuva kissasta, lähikuva Aimosta). Vaara tulee julistamaan Brunon voittajaksi uhaten häntä ja poistuu, Rykämöt lähtevät hänen peräänsä (kokokuva Vaarasta, lähikuva Airista laajenee kokokuvaan Rykämöistä ja Brunosta).</p> <p>(x) Kämp: Vanne ei tiedä, mitä Bruno näytti Vaaralle (puolilähikuvia Vanteesta ja Palmusta. lähikuva pianistin käsistä). Keskustelua rva Rygseckin hyödyttävästä asemasta (puolilähikuva Palmusta, lähikuva Vanteesta, puolikuva Palmusta). Palmu tahtoo ajatella Vanteesta vain hyvää – Vanne kertoo viihtyneensä Brunon kaltaisen seurassa, koska siellä ei ollut ikävää (puolikuva Palmusta – Vanne lähikuvassa, puolilähikuvia Laihosesta). Palmu tahtoo jatkaa juhlintaa (puolikuva seurueesta).</p> <p>(y) Kämp: Kokki laulaa: ”Silmät tummat niin kuin syksyinen yö” (puoli- ja kokokuvia Kokista – pianisti lähikuvassa, puolilähikuvia seurueesta).</p>		<p>häivytytys, leikkaus leikkauksia</p> <p>leikkauksia leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkauksia leikkauksia häivytytys</p> <p>leikkauksia häivytytys</p>
<p>18. Poliisiasema, päivä</p> <p>(a) Poliisit marssivat Palmun johdolla työpaikalle, paikalla olevat poliisit hämmästyvät humalaisia (puolilähi- ja puolikuva seurueesta, lähikuvaan kahdesta poliisista).</p> <p>(b) Hagert kuulustelee saapujia, Kokki selittelee. Hagert ilmoittaa rva Rygseckin kuolleen ottamaansa myrkkyyn (Hagertin puolikuvasta puolilähikuvaan, poliisien puolikuva). Saapujat järkyttyvät, Kokki suihkuttaa niskaansa vettä, kun Hagert katu tutkimusten keskeytystä (Kokin puolikuva, puolikuva Hagertista, Palmusta ja Virrasta Palmun selän takaa). Palmu, Virta ja Kokki poistuvat, Hagertin määräyksestä Kokki pyytää poliisimiehen kuskiksi (puolikuva poliiseista).</p>	1:00;23	<p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkaus, häivytytys</p>
<p>19. Auto, päivä</p> <p>(a) Kokki tarkkailee kuskia (Kokki puolilähikuvassa takaapäin).</p>	1:01;42	häivytytys
<p>25. Brunon aula ja vierashuone, päivä</p> <p>(a) Aula: Batler päästää poliisit sisään ja Vaara tulee aulaan pyytämään anteeksi käytöstään – siitä on johtunut tämä toinen tapaturma. Palmu tahtoo yläkertaan ruumiin luo ja siirtyvät sinne (hahmojen puolilähikuvasta puolikuvaan, puolilähikuvasta koko- ja puolikuvaan).</p> <p>(b) Vierashuone: Tohtori (Pentti Irjala) kertoo rouvan kuolleen syankaliumiin, tohtori ei ole tupakoinut työskennellessään (kokokuva hahmoista, kuolleen rouvan kokokuvasta puolikuvaan, Palmun ja tohtorin puolilähikuvaa, kokokuva tuhkakupista, puolikuva ja kokokuva kaikista hahmoista). Palmu lukitsee tuhkakupin Brunon huoneeseen (puolikuva Palmusta ja Kokista, Virrasta, Vaarasta ja tohtorista).</p>	1:01;49	<p>leikkauksia leikkaus</p> <p>leikkauksia leikkauksia leikkaus</p> <p>häivytytys</p>
<p>20. Sali, päivä / Sali, aiemmin päivällä (takauma) (Vaara voice-over-kertojana)</p> <p>(a) Sali, päivä: Vaara selvittää, että kaikki paikalla neuvottelemassa perinnönjaosta (Vaara ja Airi puolikuvassa – Amalia puolilähikuvassa, Palmu puolikuvaan). Alli Rygseck oli</p>	1:03;21	

<p>vaatinut taloa itselleen, hyötyi Brunon kuolemasta (puolilähikuvia Vaarasta ja Palmusta aina toisen olan yli, puolikuvaan Vaarasta ja Palmusta – Aimo taustalla, Amalia edessä).</p> <p>(b) Sali, päivä: Batlerin kuulustelussa selviää hänen tarjoilleen myrkyn – Amalia hermostuu, ettei ole käsenyt myrkyttää, Vaara hermostuu Amaliaan (puolikuva Batlerista, Palmusta, Virrasta ja Kokista. Puolilähikuva Amaliasta, puolilähikuva Vaarasta). Vaara alkaa kertoa tapahtuneesta (puolikuvaan Vaarasta, Rykämöt taustalla).</p> <p>(c) Sali, aiemmin päivällä: Aimo pelleilee tarjoamalla Amalialle absinttia, Alli ottaa sitä Batlerin tarjoillessa Amalialle (kokokuva seurueesta, Aimon puolilähikuva). Rouva juo lasistaan ja kuolee (lähikuva lähenee Allia, vinoja kokokuvia seurueesta, lähikuvia Amaliasta, Airista, Aimosta, Vaarasta ja Batlerista, kokokuva Allista, lähikuva Allin kädestä ja lasista).</p> <p>(d) Sali, päivä: Vaara kertoo mantelin hajusta, Aimo tietää syankaliumista, mutta pulloa ei ole löydetty (lähikuva lasista ja Vaaran jaloista, puolikuva Palmusta, Aimosta, Vaarasta ja Batlerista. Kokokuvaan Palmusta ja Amaliasta). Palmu jakaa määräyksiä Kokille ja (puolikuviissa Palmu, Amalia, Batler ja Kokki). Palmu tahtoo löytää Brunon surma-aseen, Vaara vastustaa murhateoriaa ja Batler korjaa erehdyksensä sähkönappulasta (Palmun puolikuva, Batler, Aimo ja Vaara kokokuvassa, seurueen puolikuvaan – naiset taustalla). Palmu määrää aggressiivisesti kaikki epäillyt jäämään huoneeseen, mitä muut vastustavat (puolilähikuva Palmusta Vaaran olan yli laajenee seurueen kokokuvaksi).</p>		<p>leikkauksia häivytyt</p> <p>leikkauksia häivytyt</p> <p>leikkaus leikkauksia leikkauksia leikkaus, häivytyt</p> <p>leikkaus häivytyt</p> <p>leikkauksia leikkaus</p> <p>leikkaus</p>
<p>21. Aula, päivä / kahvila, perjantapäivä (takauma)</p> <p>(a) Aula: Tohtori kiirehtää lähtöään, ja Palmu lähettää hänet pois toisten poliisien ivallisten katseiden alla (kokokuvassa Palmu, tohtori, Virta, Kokki ja Batler). Batler ei keksi, kuka on ollut yötä vierashuoneessa (Palmun, Batlerin ja Kokin puolilähikuvasta Palmun ja Batlerin lähikuvaan).</p> <p>(b) Aula: Palmu soittaa puhelimella ja Kokki selvittää Virralle teoriansa tarjottuaan karamellia, mutta Virta ei usko (poliisien kokokuvasta Virran ja Kokin puolilähikuviin, jotka vaihtelevat Kokin lehtiön puolilähi- ja kokokuvien kanssa). Palmu löytää myrkkypullon maljakosta, josta Virta aikoo kaivaa sen esiin (puolikuviin poliiseista, puolikuva pullosta, puolilähikuvaa poliiseista).</p> <p>(c) Aula: Airin kuulustelu. Aimo veloissa Brunolle (puoli- ja puolilähikuva Airista).</p> <p>(d) Kahvila, perjantai: Bruno kertoo Airille Aimon väärentäneen Brunon nimen vekseleihin ja tarjoaa armahdusta, jos Airi tulee käymään hänen luonaan. Airi saa avaimen (puolilähikuva Brunosta ja Airista, lähikuvia hahmoista).</p> <p>(e) Aula: Murharyhmä saapuu ja Kokki vie heidät kylpyhuoneeseen (puoli- ja kokokuvaa seurueesta). Airi ei kerro, mitä illalla tapahtui, vaikka Vanne on kertonut siveellisyysrikoksesta poliiseille. Airi ei tiedä, mitä Bruno näytti</p>	1:07;30	<p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkauksia, häivytyt</p> <p>häivytyt, leikkaus</p> <p>leikkauksia</p>

<p>Vaaralle eikä välitäkään (puolikuva Airista, puolilähikuva Palmusta, puolikuva Airista Palmun selän takaa, kamera seuraa Airin taakse kävelevää Palmua, Airin ja Palmun puolilähikuvaan). Palmu vihjaa Airin pelänneen Vaaran tekevän jotain Brunolle, mistä Airi hermostuu. Vaara tulee puolustamaan Airia (Vaaran kokokuva, kokokuva Virrasta, Vaarasta ja Palmusta). Batler tulee avaamaan oven murhatutkijoille. Airi ei mielestään tarvitse puolustusta. Palmu lähettää epäillyt saliin (puolikuvaa edellisistä, puolilähikuvassa Airi ja Palmu – Batler ja tutkijat ovella kokokuvassa).</p>		<p>leikkaus leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>häivytyt</p>
<p>22. Brunon makuuhuone, aula, sali, päivä (a) Makuuhuone: Palmu tutkii Brunon kirjoituspöytää: punainen kirja (puolikuvaa Palmusta ja tutkijasta). Tutustutaan punaiseen kirjaan, Palmu arvokkaana, tutkijat uteliaina: Alastonvalokuvia, joiden vuoksi Palmu kommentaa kaikki selin. Vain kohta, josta repäisty sivu, valokuvataan (puolikuvia Palmusta ja tutkijoista, puolikuvaa albumista). (b) Aula: Tutkijat kuvaavat tilaa, Kokki valvoo (poliiseja puolikuvassa) (c) Sali: Sormenjälkiä (puolikuvassa Batler, Amalia, tutkija. Puolikuvaa valokuvaavasta tutkijasta, lähikuva tarjoiluvaunusta, puolikuvaa tutkijasta – Kokki taustalla suurennuslasin kanssa).</p>	1:13;31	<p>häivytyt</p> <p>leikkauksia leikkauksia</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia häivytyt</p>
<p>23. Aula, päivä (a) Tutkijat lähtevät ja Palmu tahtoo Allinkin sormenjäljet (puolikuvassa Vaaran olan yli Batler, Palmu ja Virta – Kokki ja tutkijat taustalla). Vaara ei kerro, mitä Bruno näytti ja hermostuu punaisesta kirjasta ja Airista mainittaessa (Vaaran puolilähikuvia, Vaaran olan yli Palmu ja Virta puolikuvassa, Palmun puolikuvasta hyökkäävän Vaaran ja puolustavan Virran sekä pakenevan Palmun puoli- ja kokokuvaan). Vaara rauhoittuu ja poistuu. (b) Aimo myöntää väärentäneensä Brunon nimen, mutta ei pidä sitä rikoksena (puolikuva Aimosta Virran ja Palmun olan yli). Bruno on näyttänyt Aimolle punaista kirjaa, Palmu keskeyttää Aimon puhetulvan (Aimon puolikuva).</p>	1:14;18	<p>leikkaus leikkaus leikkauksia</p> <p>häivytyt</p> <p>häivytyt</p> <p>häivytyt</p>
<p>24. Sali, päivä (a) Palmu pahoittelee, että Amalia joutunut odottamaan, Virtakin kumartelelee (kokokuva Amaliasta, Palmusta ja Virrasta). Amalia kysyy, onko syytä epäillä, että Bruno on murhattu ja joku yritti murhata Amalian. Allin äiti perii Allin. Palmu vihjaa, että murhaajalle saattanut tulla kiire. Amalia syyttää Batleria, Palmu kehuu järkeväksi ja pyytää vaikenemaan. Amalia aikoo muuttaa taloon ja pitää Batleria silmällä. (Palmun ja Amalian puolikuvista puolilähikuvaan Amaliasta, sateenvarjosta ja Palmusta – Virta taustalla aluksi, lopussa taustana alastonmaalaus, kuvaus aina vuorotellen Palmun ja Amalian selän takaa, tarkennus Palmusta kohti Amaliaa).</p>	1:15;26	<p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>leikkauksia leikkaus</p>
<p>25. Tarjoiluhuone ja aula, päivä (a) Batler kiillottaa astioita, Palmu ilmoittaa Amalian muuttavan ja varoittaa jonkun ehkä tahtovan murhata Batlerin (Batlerin puolilähikuvasta Batlerin, Palmun ja Virran puolikuvaan).</p>	1:17;13	<p>leikkaus</p>

<p>(b) Palmu ja Virta poistuvat aulaan. Virta ei ymmärrä, mitä Palmu tarkoitti puheellaan Batlerille, Palmu kertoo tyhjän puhumisen joskus auttavan (Palmun ja Virran puolikuvasta puolilähikuvaan – Virta seuraa Palmua).</p>		häivytytys
<p>26. Ulkona, päivä  (a) Talon ulkopuolella: Virran koksimiesterian mukaan Brunon työläistyön huono kohtelu johtaa koksimesveljen koston. Palmu tietää jo, kuka on murhaaja – Allin murha oli toinen erehdys (Palmu ja Virta kävelevät kokokuvassa, Brunon talo taustalla).  (b) Senaatintorin laidalla: Savukerasiassa sormenjälkiä, Palmu tahtoo ne valehtelijoilta. Virta määrätään kirjoittamaan raportti, Palmu lähtee saunaan. Virta menee poliisiasemalle (ruuhkaisella Senaatintorilla Palmu ja Virta kävelevät kameran takaa kokokuvaan, kokokuva savukerasiasta, Palmun puolilähikuva, Virran puolilähikuvasta kokokuvaan).</p>	1:17;51	häivytytys  leikkauksia häivytytys
<p>27. Poliisiasema, aamu (syyskuun 24.)  (a) Virta ja Palmu odottavat, Palmu lukee lehteä ja vastaa puhelimeen: Johtaja Rygseck pyytää luokseen. Lähtevät heti (puolikuva Virrasta ja Palmusta pöytiensä ääressä – pöydät vastakkain, väsyneen ja sitten innostuneen Palmun ja hämmästyneen Virran puoli- ja puolilähikuvia).</p>	1:19;12	leikkauksia, häivytytys
<p>28. Rykämö-konserni, aamupäivä  (a) Ulkona: Palmu ja Virta saapuvat (laskeutuvaa puolilähikuvaa konsernin rakennuksesta: Palmu ja Virta saapuvat kokokuvaan kameran takaa).  (b) Johtajan huoneessa: Johtaja tahtoo kertoa läheisesti tuntemastaan Brunosta, joka ei hänen mielestään ollut mielisairas, Amaliasta oli (Palmu syyttää puolilähikuvassa sikarin, kokokuva Palmusta kuuntelemassa pöydän takana istuvaa johtajaa). Johtaja kertoo Brunon hautoneen itsemurhaa, koska pelkäsi, että Amalia toimittaisi hänet mielisairaalaan (johtaja puolilähikuvassa sammakkoperspektiivistä – vaihtelee mieltävän Palmun puolikuvan kanssa. Kun johtaja selittää tarinan, kamera siirtyy suoraan etukuvaan ja Palmun puolilähikuviin suurentuen lähes kokokuvaan Palmun selän takaa). Palmu viittaa sukurasitukseen mielenterveyden osalta – johtajan isä kuollut mielisairaana. Johtaja selvittää omistussuhteet: hän omistaa nyt yli puolet konsernista. Palmu pitää kuolemaa murhana, johtaja suuttuu. Palmu vihjaa kolmannesta mahdollisesta murhasta (puolikuvi Palmusta ja puolilähikuvia johtajasta, yhteiskuvassa puolikuvaa Palmun selän takaa, johtajan hermostuessa lähes huoneen yleiskuvaan – Virta istuu sivussa, puolikuvassa Virta kokonaan Palmun takana ja johtaja yksin pöytänsä takana). Johtaja tahtoo yhtenäistää vartioinnin, tarjoaa Palmulle työtä (puolikuva johtajasta, puolilähikuvaa pöyristyvistä Palmusta, Palmun olan yli puolikuva johtajasta, johtaja nousee palaverin päättymisen merkiksi, kokokuva Palmusta ja Virrasta johtajan olan yli). Palmu pyytää kirjallisena, sillä se raukeisi, jos johtaja kuolisi. Johtaja on lähdössä Amalian kanssa etelään (puolikuvaan kätelevästä Palmusta ja johtajasta, Virta kumartaa Palmun marssiessa</p>	1:19;49	häivytytys  leikkaus leikkaus  leikkauksia  leikkauksia leikkaus  leikkauksia  leikkaus leikkauksia leikkaus leikkaus leikkaus

<p>puolikuvassa pois).</p> <p>(c) Vaaran työhuone: Palmu kertoo, että Vaara vienyt punaisesta kirjasta sivun ja syyttää Aimoa murhasta – Vaara järkyttyy (Palmu ja Virta tulevat huoneen yleiskuvaan, joka katsotaan Vaaran selän takaa, Vaaran puolilähikuvaan, Palmu puolikuvassa Vaaran olan yli kuvattuna, murtuvan Vaaran lähikuva – Palmu taustalla). Palmu kertoo, että Airi ei ole tehnyt mitään väärää, Vaara väittää nähneensä todisteet (Palmu taustalta puolilähikuvaan Vaaran kanssa – Palmu seisoo, Vaara istuu). Vaara näyttää valokuvan alastomasta Airista, Palmu toteaa väärennykseksi ja toruu Vaaraa – tämän uskomisen sai Aimon murhaamaan. Palmu puhuu häpeästä (puolikuvaan Vaarasta, Palmusta ja Virrasta, valokuvan kokokuva, puolikuvaa tutkivasta Palmusta ja takanaan olevasta Virrasta – Vaara tulee siihen suurennuslasin kanssa, suurennuslasin läpi erikoislähikuvaa valokuvasta, puolikuvaa miehistä, Vaara kävelee kameran eteen puolilähikuvaan Palmu selkänsä takana, puolikuva poliiseista, puolilähikuva Palmusta). Vaara tunnustaa murhan ja Palmun on pakko pidättää hänet. Vaara pyytää saada nähdä Airin (Vaaran puolikuvasta lähikuvaan, puolikuvaa miehistä Vaara kameran edessä puolilähikuvassa, Virta kauimmaisena, kokokuva takaapäin ovelta naapurihuoneessa konekirjoittavasta Airista Palmun ohi).</p> <p>(d) Airi tulee Palmun taluttamana ja Palmu näyttää kuvan. Airi todistaa, ettei ole kuvassa, ymmärtää miksi Bruno oli kieltänyt kertomasta ja järkyttyy, että Vaara uskoi hänellä olevan niin ruma vartalo (Airi ja Palmu puolikuvaan, laajenee Virtaan – kaikki Vaaran selän takaa kuvattuna). Airi pelännyt Vaaran tappaneen Brunon. Airi nauraa, kun Vaara kertoo Aimon murhanneen Brunon (itkevän Airin puolilähikuvaan, Palmu selän takana, puolilähikuvia Vaarasta ja Airista). Vaara suuttuu Palmulle ja Palmu kertoo, ettei uskonut tunnustusta. Airi ja Vaara suutelevat (puolikuvaa Vaarasta, Palmun puolilähikuvaan, Airi ja Vaara puolilähikuvassa). Palmu tahtoo soittaa ja Vaara tarjoaa onnellisena sikarin. Butler lähtenyt jo eilen illalla Brunon talosta (Palmun ja Virran puolikuvasta kaikkien kokokuvaan – vaihtelee poliisien puolikuvaan). Poliisit poistuvat, Vaara ja Airi suutelevat (kokokuva).</p>		<p>häivytytys</p> <p>leikkaus leikkaus</p> <p>leikkaus leikkaus leikkaus leikkaus</p> <p>leikkaus leikkaus</p> <p>leikkauksia leikkaus</p> <p>häivytytys</p>
<p>29. Laihosen koti, päivä / Brunon talo, ilta (takauma)</p> <p>(a) Poliisit saapuvat, Laihosella neiti Vanne kylässä kahvilla. Palmu tietää, että Vanne viettänyt yön Brunon vierashuoneessa – valehdellut, ettei Laihonen saisi väärää käsitystä (puolikuvasta lähes seurueen kokokuvaan, kahvipöydässä puolikuvaa ja poliisien puolilähikuvaa, Vanteen ja Laihosen puolilähikuvaan).</p> <p>(b) Brunon käytävä ja vierashuone, Brunon murha-aamu: Vanne odottaa Brunon menevän kylpyyn. Brunon tyhjistä huoneesta kuuluu ääniä (Vanne käytävässä puolilähikuvasta puolikuvaan, puolilähikuvia sängyllä tupakoivasta ja käytävällä hiipivästä Vanteesta, Vanteen lähikuvaan).</p> <p>(c) Laihosen luona: Palmu kertoo Vaaran rikkoneen kameran. Vanne kauhistuu: Vaarako murhaaja? Palmu kieltää (puolikuvaa</p>	<p>1:29;15</p>	<p>häivytytys häivytytys</p> <p>häivytytys häivytytys häivytytys</p>

<p>Palmusta ja Vanteesta Virran ja Vanteen olkien yli).</p> <p>(d) Brunon kellari: Vanne menee kohti takapihaa, jossa Laihonen odottaa, kuulee äänen (Vanne lähikuvasta puolilähikuvaan).</p> <p>(e) Laihosen luona: Ääni oli portaan narahdus (Palmun puolilähikuvaa ja Vanteen lähikuvaa Vanteen olan yli).</p> <p>(f) Brunon kellari: Vanne jatkaa matkaansa ulos (tarkennus Vanteen puolilähikuvasta kellariportaikon valokatkaisijaan).</p> <p>(g) Laihosen luona: Palmu kuulustelee Vannetta, väittää tämän valehtelevan. Vanne alkaa itkeä, Laihonen lohduttaa. Palmu määrää lähtiessään Vanteen kotiarestiin, Laihonen yrittää vastustaa, mutta saa luvan olla Vanteen luona, Virta kumartele (puolilähikuvaa Palmusta ja lähikuvaa Vanteesta Vanteen olan yli, kuva kääntyy Laihosen ja Vanteen puolilähikuvaan, puolikuvaa kaikista henkilöistä).</p>		<p>häivytytys</p> <p>häivytytys</p> <p>häivytytys</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>häivytytys</p>
<p>30. Poliisiasema, päivä</p> <p>(a) Palmu miettii ja komentaa kaikki hiljaisiksi ja käskyttää alaisiaan: Kokki laittaa jonkun vartioimaan Vannetta, Virta vie Amalialle makuuhuoneen avaimen ja kertoo, että ollaan jo jäljillä, koska Vanne tietää jotain. Samoin tehtävä Rykämöille ja Vaaralle. Virran tuotava punainen kirja ja näytettävä sitä matkalla Vanteelle (Virran puolikuvaa, Palmun puolilähikuvaa, Kokki tulee Palmun olan yli näytettävään kokokuvaan, kamera kääntyy Virran puolikuvaan Palmun toisen olan yli, Virran lähtö kokokuvassa).</p>	<p>1:31;34</p>	<p>leikkaus</p> <p>häivytytys</p>
<p>31. Brunon talo, ilta</p> <p>(a) Ulkokuva talosta (yleiskuva talosta).</p> <p>(b) Sali: Virta sinetöi punaisen kirjan pakettiin, Amalia kyselee Batlerin etsinnästä. Amalia pelkää hiiviskelyä, kaupungilla joku seurannut. Amalia suuttuu kuullessaan Vanteen yöpymisestä talossa, moittii maalattuja huulia ja silmiä, vaikka Vanne onkin vuorineuvoksen tytär (puolikuva Virrasta ja Amaliasta, kamera kääntyy kuvaamaan heitä edestä puolilähikuvassa).</p> <p>(c) Sali: Amalia esittelee maalauksensa: pukeutunut alastomat naiset (Amalia ja Virta kokokuvassa lintuperspektiivistä, taulusta käsin, taulu kokokuvassa). Amalia toivoo asetta, Virta lainaa. Amalia on ampua Virran jalkaan, Virta tahtoisi aseensa takaisin. Puuseppä (Leo Lastumäki) on lähdössä laukauksen vuoksi, mutta Amalia käskää tämän takaisin korjaamaan kylpyhuoneen ovea, Virta muistuttaa ammunnan rikollisuudesta (kamera laskeutuu Amalian ja Virran puolikuvaan, lähes kokokuvaan, erikoislähikuvassa luodinreikä Virran jalan vieressä, puolikuva Amaliasta ja Virrasta, puuseppä kokokuvassa, Amalia samaan kuvaan, Virran myötä kamera lähenee).</p> <p>(d) Työhuone: Amalia pyytää Vanteen avukseen tutkimaan Batlerin tavaroita (lähikuvassa Amalian käsi valitsee puhelinnumeroa ja sivelee puhelinta, kamera peräännyty aulan yleiskuvaan Amalian jäädessä kuvan ulkopuolelle, yleiskuva kellarikäytävässä puusepistä – kamera peruuttaa nopeasti kohti kellarin ulko-ovea).</p>	<p>1:32;25</p>	<p>leikkaus</p> <p>häivytytys</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia</p> <p>häivytytys</p> <p>leikkaus</p> <p>häivytytys</p>
<p>32. Poliisiasema, ilta</p> <p>(a) Senaatintori: Lamput syttyvät (kuvia lamppujen lyhdyistä,</p>	<p>1:34;57</p>	<p>leikkaus</p>



<p>Tuomiokirkko taustalla).</p> <p>(b) Palmun ja Virran työhuone: Virta saapuu tehtäviltään, Batler on poliisiasemalla. Palmu kertoo poliisin seuraavan Amaliaa. Virta hermostuu odottamiseen (Virta puolilähikuvaan Palmun olan yli kuvattuna. Kuva vaihtelee Palmun puolikuvan kanssa, hämmästyneen Virran lähikuva, Batler puolikuvassa, puolikuvaa Batlerista ja Virrasta, sitten vain Virrasta Palmun olan yli, Virran ja Palmun puolikuvia). Palmu soittaa Vanteelle, jonka Laihonen väittää nukkuvan. Virta ei ollut nähnytäkään häntä henkilökohtaisesti. Vanne lähtenyt tunti sitten. Palmu tekee hälytyksen ja poliisit sekä Batler lähtevät kiireesti (Palmun puolikuvaa Virran olan yli, Palmun puolilähikuvaan – Batler taustalla, Palmun käsi jää lähikuvaan tämän tehdessä hälytyksen, kokokuva poistuvasta Palmusta ja Batlerista).</p>		<p>leikkaus</p> <p>leikkauksia leikkauksia leikkauksia leikkauksia</p> <p>leikkaus</p>
<p>33. Brunon talo, ilta</p> <p>(a) Batlerin huoneesta keittiöön, tarjoiluhuoneeseen ja saliin: Vanne ei löytänyt mitään Batlerin tavaroista, etsii Amaliaa, kuulee jonkun rapuissa, keittiön ovi lukittu. Amalia säikäyttää, vaikka puhuu ystävällisesti (Vanne kokokuvassa, lähes yleiskuvassa, puolilähikuviin aina Vanteen pysähtyessä, lähikuva tarjoiluhuoneen tärisevistä portaista, Vanne jää keittiön umpikujassa yleiskuvaan, hiipiessä kokokuva, salissa säikähtävään puolilähikuvaan, Amalian lähikuvasta naisten puolikuvaan).</p> <p>(b) Poliisit kaahaavat paikalle (auton kokokuva, yleiskuvaa talon edestä). Kokki raportoi Vanteen olevan sisällä, Palmu toruu päästämisestä (Kokin puolilähikuvasta poliisien puolikuvaan, Palmu johdattaa joukkojaan puolilähikuvassa talon taakse, Kokki yleiskuvassa talon etuovelle).</p> <p>(c) Amalia lähettää Vanteen edellään pimeään kellariin, yrittää ampua, Vanne lukittuu kylpyhuoneeseen (puolilähikuvaa naisista, molempien puolilähikuvia, lähikuvat paenneesta Vanteesta ja ovea hakkaavasta Amaliasta). Poliisit tulevat takaovesta, Amalia ampuu Virtaa, Kokki ottaa Amalian kiinni, Palmu rauhoittelee Vanteen ulos kylpyhuoneesta (poliisit juoksevat yleiskuvasta puolikuvaan, Amalia ampuu kokokuvassa, Virta heittäytyy Palmun eteen kokokuvassa, puolikuvia Amaliasta ja Kokista, lähikuva kaatuvasta Virrasta, puolilähikuva oveen koputtavasta Palmusta ja puolikuvaa Vanteesta ja Palmusta, Kokista ja Amaliasta).</p> <p>(d) Sali: Virta herää, Aimo tarjoaa konjakkia (Aimon ja Virran puolikuvaan Palmu ja johtaja). Johtaja vie Amalian, joka on murtunut käsirautoissaan, luulee lähtevänsä ulkomaille: Ei pitänyt ampua Virtaa, pahoittelee. Johtaja pyytää Virtaa käymään konttorissa (johtajan mukana kamera Kokin, Amalian ja johtajan puolikuvaan, Amalian mukana Amalian, Virran ja Palmun puolikuvaan – Laihonen ja Vanne istuvat taustalla – tohtori, Kokki ja johtaja ilmestyvät myös taustalle). Palmu pahoittelee kautta rantain, että Virta juoksi edelle, Palmu olisi mielestään joutanut tulilinjalle vanhempana. Vanne pitää Virtaa sankarina ja suukottaa. Virta antanut pistoolin Amalialle, mille Palmu nauraa. Laihonen</p>	<p>1:36;44</p>	<p>leikkauksia leikkaus leikkaus leikkaus leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkaus</p> <p>leikkauksia leikkaus</p> <p>leikkauksia leikkauksia leikkauksia häivytys</p>

kutsuu Kämpiin (Virran ja Palmun puolikuvaan tulevat taustalta myös Vanne ja Laihonen).		häivytytys
34. Kämp, ilta (a) Poliisit onnittelevat Laihosta ja Vannetta ilmeisesti kihlauksesta, kihlapari suutelee. Laihonen kyselee motiiveja murhaan, Palmu kertoo kissan olleen Amalian omakuva. Vain Bruno tiennyt Amalian mielisairaudesta: julisti kissantapolla sodan. Alli valehteli Amalialle alibin ja alkoi kiristää taloa itselleen (puolikuvaava Laihosesta, Vanteesta, Palmusta ja Virrasta näiden poliisien olkien yli, Virta rajataan pois, kamera kääntyy Palmun puolilähikuvaan, Laihonen ja Vanne puolilähikuvissa, Palmun puolilähikuvia). Virta kysyy murha-asetta, jonka Kokki tuo Palmulle: sateenvarjo (puolilähikuvia Virrasta, Palmusta ja Laihosesta Vanteen kanssa, Kokin ja Palmun puolikuvasta sateenvarjon lähikuvaan).	1:40;36	leikkauksia leikkauksia leikkauksia leikkaus häivytytys
35. Lopputeksti (a) SF-logo (suurenee lähikuvaan, pimeys – vain musiikki jää taustalle).	1:42;20	häivytytys

Tässä liitteessä, kuten koko pro gradu -tutkielmassani, henkilöahmoista käytetään samoja nimityksiä kuin *Komisario Palmun erehdyksissä*, mutta liitteessä määrittävät termit kuten neiti tai kirjailija on käytännön syistä jätetty pois. Kaikista hahmoista on liitteessä aluksi käytössä koko nimi, jonka jälkeen vain sukunimi, paitsi hahmoilla, joilla on sukulaisia tilanteessa – heitä kutsutaan etunimellä tai vakiintuneella määritteellä, esimerkiksi johtaja. Joillakin henkilöahmoilla on myös vakiintunut kutsumanimi *Komisario Palmun erehdyksissä*, joten sitä käytetään tässä tutkielmassakin, esimerkiksi Batler.