

VAASAN YLIOPISTO
Humanistinen tiedekunta
Viestintätieteiden laitos

Seija Tenkula

Jean-Baptiste Grenouille – antisankari

Vertaileva tutkimus pahuuden representoinnista kirjassa ja elokuvassa

Viestintätieteiden pro gradu -tutkielma

VAASA 2008

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ	5
1 JOHDANTO	7
1.1 Tavoite	8
1.2 Aineisto	9
1.3 Tutkimusmenetelmä	13
1.4 Tutkimuksen rakenteesta	14
2 KERRONTAA ELOKUVASSA JA KIRJASSA	15
2.1 Kirjan filmatisoiminen	15
2.2 Narratiivinen maailma	17
2.2.1 Tekstin määrittely	18
2.2.2 Kirjan tulkintaa	19
2.2.3 Elokuvan tulkintaa	21
2.2.4 Elokuvan ja kirjan yhtäläisyyksiä ja eroja	22
2.3 Henkilöhahmon määrittely tekstissä	24
2.4 Genre	25
3 HENKILÖHAHMON PSYKOSOSIAALINEN ANALYYSI	28
3.1 Freudin teorit	29
3.2 Jacques Lacan ja muita psykoanalyysin teorioita	30
3.3 Psykoanalyysin myöhemmät vaiheet	33
3.4 Symboliikka ja tiedostamaton	33
3.4.1 Myytit	34
3.4.2 Unen symboliikka	36
3.4.3 Myytit, symbolit ja identifikaatio	37
3.5 Todellisuuden käsittäminen	38
3.6 Ihminen sosiaalisena olentona	40

3.7 Ihmisen moraali	41
3.8 Hyvän määrittely	42
3.9 Pahuus elokuvassa	43
4 GRENOUILLE KERRONNALLISENA HAHMONA	46
4.1 Grenouillen esittely kirjassa ja elokuvassa	46
4.1.1 Grenouillen ulkoinen olemus	47
4.1.2 Grenouillen hajuaiisti	48
4.1.3 Grenouillen todellisuus	50
4.1.4 Grenouille toimijana	50
4.2 Grenouillen tarinan merkitykselliset tapahtumat	51
4.2.1 Syntyminen	51
4.2.2 Lapsuus orpona ja lapsiorjana	52
4.2.3 Luumuja kantava tyttö	53
4.2.4 Baldinin opissa	54
4.2.5 Erakoituminen	54
4.2.6 Murhat	55
4.2.7 Tuomion päivä	57
4.2.8 Kuolema	58
4.3 Litteä vai pyöreä Grenouille?	60
4.4 Yhteenveto	61
5 PAHUUDEN PROBLEMATIIKKA ELOKUVASSA JA KIRJASSA	62
5.1 Grenouille psykososiaalisena hahmona	62
5.1.1 Moraaliton Grenouille	65
5.1.2 Pahuuden asemointi ja retoriikka	66
5.1.3 Pahuuden suhteuttaminen	67
5.1.4 Psykopaatti Grenouille?	68
5.2 Prometheus myytti	69
5.3 Parfyymien allegoria symboliikan keinoin	71
5.3.1 Neitsytuhrit	71
5.3.2 Grenouille ja muut henkilöahmot	72

5.3.3 Kirkko vs. paholainen	73
5.3.4 Parfyymien värit	74
5.3.5 Hyvä vai paha Grenouille?	75
5.4 Yhteenveto	76
6 PÄÄTÄNTÖ	78
LÄHTEET	80
LIITE.	84
Aineistoluettelo: Patrick Süskind (1985). <i>Parfyymi – Erään murhaajan tarina.</i>	

VAASAN YLIOPISTO**Humanistinen tiedekunta**

Laitos:	Viestintätieteiden laitos
Tekijä:	Seija Tenkula
Pro gradu -tutkielma:	Jean-Baptiste Grenouille – antisankari Vertaileva tutkimus pahuuden representoinnista kirjassa ja elokuvassa
Tutkinto:	Filosofian maisteri
Oppiaine:	Viestintätieteet
Valmistumisvuosi:	2008
Työn ohjaaja:	Tarmo Malmberg

TIIVISTELMÄ:

Tutkimukseni tavoitteena oli selvittää miten romaanin henkilöhahmo esitetään elokuvasuorituksessa ja muuttuuko hahmon merkityssisältö. Aineistonani oli Patrick Süskindin vuonna 1985 julkaistu menestysteos Parfyymi – Erään murhaajan tarina ja tähän kirjaan pohjautuva samanniminen elokuva vuodelta 2006. Keskityin vertailemaan onko elokuvan esittämä päähenkilö Jean-Baptiste Grenouille sama kuin kirjassa esitetty. Eriyisesti olin kiinnostunut siitä muuttuuko pahuuden representointi elokuvasuorituksessa.

Teoreettisena viitekehyksenä tutkimuksessani toimi kerronnan teoria sekä psykososiaalinen teoria. Analyysimetodina toimi psykoanalyttinen, sosiaalinen ja symboliikkaan pohjaava tekstianalyysi.

Tutkimuksessani selvisi, että kirjan tekstuaalinen Grenouille eroaa elokuvatekstin Grenouillesta niin ulkoisesti kuin sisäisesti. Vaikka elokuvatapahtumat olivat hyvin uskollisia alkuperäiselle tekstille, teksteistä oli selvästi havaittavissa, että elokuvassa päähenkilöstä oli tehty esteettisempi ja pienempi paha. Tämä tuli esille sillä, että elokuvassa päähenkilön pahuutta ei korostettu yhtä voimakkaasti kuin kirjassa, elokuvan visuaalisesta luonteesta johtuen hänestä ei myöskään ollut tehty kirjan kuvaamaa rumaa ja rujoa miestä. Lisäksi häneen oli liitetty inhimillisiä piirteitä kuten erehtyväisyys ja katumus, joita kirjassa ei tuotu esille.

Psykososiaalinen analyysi vahvisti elokuvallisen tekstin rakentavan Grenouillen henkilöahmosta inhimillisemmän ja vähemmän pahan hahmon. Analyysini perusteella Grenouillea voitiin pitää olosuhteiden muokkaamana ja esimoraaliselle tasolle jääneenä ymmärtämättömänä murhaajana. Kirjan Grenouille kuvattiin useaan otteeseen vihaa täynnä olevaksi, ovelaksi hahmoksi ja hänen esitettiin olevan jopa paholaisesta. Kirjassa ei siis jätetty tulkinnanvaraa hahmon sisimmästä olemuksesta. Elokuvassa hahmoon liitetty pahuus oli hienovaraisempaa, luultavasti siksi, että elokuvayleisö voisi paremmin identifioitua antisankarihahmoon.

AVAINSANAT: elokuva, kirjallisuus, psykososiaalinen, psykoanalyysi, tekstianalyysi

1 JOHDANTO

Jean-Baptiste Grenouille on Parfyymi-romaanin ja -elokuvan lahjakas, mutta paha-mainainen antisankari. Patrick Süskindin vuonna 1985 julkaisema kirja Parfyymi – Erään murhaajan tarina, *Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders*, tutustuttaa lukijan maailmaan, jossa hajuaisti ei ole vain yksi ihmisen viidestä perusaistista, vaan se on kyky hahmottaa koko ympäröivä maailma. Grenouille elää yliluonnollisen lahjakkaan hajuaistinsa vuoksi yksin tuossa tuoksujen maailmassa, jota kukaan muu ihminen tai edes eläin ei voi ymmärtää. Grenouillen erilaisuus tekee hänestä syrjityn, hylätyn ja rakkaudettoman hahmon. Kirja antaa ymmärtää, että Grenouille on syntyjään paha. Hänen myöhemmät murhansa ja oman edun tavoittelu keinoja kaihtamatta tukevat kirjassa häneen liitettyä pahuuden representointia.

Kirjasta julkaistiin elokuva vasta vuonna 2006, koska Süskind ei ollut halukas myymään elokuvaoikeuksia ja muun muassa Stanley Kubrick piti kirjan filmatisointia mahdottomana tuoksujen kuvailun vuoksi. Lopulta elokuvan ohjasi saksalainen Tom Tykwer. Elokuvan suurimpana haasteena pidettiin taitoa luoda audiovisuaalisin keinoin tuoksun illuusio. (The Internet Movie Database 2008.) Tuoksujen kuvailu tuo Parfyymi-elokuvaan esteettisesti värikkäitä ja kauniita otoksia sekä nopeita leikkauksia ja lähikuvia. Tutkielmassani keskityn kuitenkin analysoimaan Parfyymien toista merkittävää piirrettä eli elokuvan päähenkilöä Jean-Baptiste Grenouillea ja tarinassa esiintyvää pahuuden representointia. Kirjan filmatisointi on usein pettymys kirjan jo lukeneelle katsojalle. Elokuvan ilmaisumahdollisuudet eivät suinkaan ole huonommat, vaan elokuvantekijät eivät uskalla tehdä elokuvista riittävän taiteellisia ja siten kirjan tasoisia (Bazin 1990: 46). Kirjassa pystytään monipuolisemmin kuvailemaan henkilöahmon sisäistä maailmaa, joten elokuvalla on haaste esittää yhtä mielenkiintoinen hahmo valkokankaalla. Tutkielmani perusteella selviää se, luoko ohjaaja Tykwer uuden taiteellisen Grenouillen, vai esittääkö hän Grenouillen kirjan hahmolle uskollisena. Tässä tutkielmassani tarkastelen ja vertailen kuinka päähenkilö Jean-Baptiste Grenouillen henkilöahmo on tulkittavissa kerronnallisena ja psykososiaalisena hahmona. Psykososiaalisen analyysin avulla pyrin selvittämään hahmoon ja elokuvaan sisältyvää pahuuden problematiikkaa.

1.1 Tavoite

Tavoitteeni on analysoida päähenkilö Grenouillea pintaa syvemältä kirjan ja elokuvan hahmojen kautta. En siis lähde käsittelemään romaania ja elokuvaa kokonaisuudessaan, sillä tutkimuksen pituudella on rajansa. Parfyymien teema on monella tasolla mielenkiintoinen tutkimuskohde. Grenouille poikkeaa muista ihmisistä yliluonnollisen voimakkaan hajuaistinsa vuoksi. Maailman ymmärtäminen tapahtuu aistien avulla. Vuosituhannet ovat vaihtuneet, mutta ihminen käyttää näitä aisteja yhä samalla tavalla, vaikkakin eri kulttuureissa havainnot voivat arvottaa hyväksi tai pahaksi eri tavoin. Aistien avulla ihminen kerää pienistä paloista suuren kokonaisuuden kuinka hahmottaa jokin konkreettinen. (Ackerman 1990: 13–17.) Yrittäessään sopeutua ympäröivään yhteiskuntaan, siitä poikkeavana yksilönä, hän turvautuu pahuuteen eli murhiin.

Vertailen tutkimuksessani kahta eri mediaa, kirjaa ja elokuvaa. Jotta tämä on mahdollista, tavoitteeni on selvittää kirjan ja elokuvan välisiä yhtäläisyyksiä ja eroja. Käytän valitsemaani aineistoa tutkimuskohteena, joten tutkimustulosta ei voi käyttää yleistäen. Tarkoitukseni on selvittää millaisen Jean-Baptiste Grenouillen hahmon Parfyymi-elokuva tuo valkokankaalle. Miten Grenouillen pahuus kuvataan elokuvassa verrattuna kirjaan? Mahdollisen eron selvittäminen on mielestäni tärkeää, sillä kirjan filmatisointi on osoitus siitä, että alkuperäinen tarina on ollut niin onnistunut ja omaperäinen, että se halutaan kertoa uudelleen toisen median keinoin. Parfyymien erityispiirteenä on tuoksuja maailman kuvailu, mutta myös itse päähenkilö on tärkeässä osassa sillä hän on koko tarinan kantava voima kuten elokuvan nimikin, Parfyymi – Erään murhaajan tarina, osoittaa. Süskindin kirjaa on myyty yli 15 miljoonaa kappaletta, joten Grenouille on hyvin monelle jo ennestään tuttu henkilöahmo ja kirjan lukeneilla katsojilla on tiettyjä odotuksia. Elokuvasovituksessa on noudatettu hyvin uskollisesti kirjan tapahtumia, joten on mielenkiintoista selvittää onko myös henkilöahmolle oltu uskollisia. Jos elokuvahahmo poikkeaa alkuperäisestä hahmosta perusolemukseltaan, olisi ehkä parempi, ettäokuva ja kirja eivät kantaisi identtistä nimeä. Kyseessä ei ole enää sama murhaaja.

Elokuvaesitys vaihtelee eri teattereissa tekniikkansa puolesta, ja elokuvan katselu elämys voi olla hyvin erilainen elokuvateatterissa tai televisiosta katsottuna. Voiko elokuvaa

edes nähdä ideaalisessa muodossa? Kirjat taas ovat lähes identtisiä toistensa kopioita. (Malmberg 1984: 148.) Kirjoissa voi kuitenkin vaihdella kansitaide ja käännökset tuovat tekstiin oman sävöksensä. Homogeeninen kirjan tai elokuvan tulkinta on tietenkin mahdottomuus katsojien henkilökohtaisten tulkintatapojen vuoksi. Niin kirjan kuin elokuvankin tekstissä voi törmätä tulkinnallisesti hämäriin kohtiin. Sana, lause tai teksti voidaan tulkita monella eri tavalla. Roomalaisessa retoriikassa on käytössä termit *ambiguitas* (monimerkityksisyys) ja *obscuritas* (hämäryys). Joskus tekstin hämäryys voi vaikeuttaa tulkinnan muodostamista, mutta monimerkityksisyys ei ole pelkästään negatiivinen asia, ja esimerkiksi runoudessa monimerkityksisyyttä voidaan käyttää nimen omaa teknisenä keinona ja tyylipiirteenä. Kompleksisuus ja monitasoisuus ovatkin usein hyvän tekstin merkki. (Haapala 1991: 7–8; Mehtonen 1991: 17–18.) Tulkitsen Parfyymien tarinaa ottamalla esille sen merkittävimmät tapahtumat, jotka vaikuttavat päähenkilön muotoutumiseen. Näiden kohtauksien kautta tulkitsen Grenouillen henkilöahmia psykososiaalisen analyysin keinoin.

1.2. Aineisto

Käytän tutkimuksessani aineistona Patrick Süskindin vuonna 1985 julkaistua esikoisromaanina *Parfyymia* (saksankielinen alkuteos *Das Parfum, Die Geschichte eines Mörders*) sekä tähän kirjaan perustuvaa elokuvaa *Parfyymi – Erään murhaajan tarina*, joka valmistui vuonna 2006. Kirja oli aikansa merkkiteoksia ja se on käännetty 45 kielelle ja sitä on myyty 15 miljoonaa kappaletta. Kirjan on suomentanut Markku Mannila. Elokuvan on ohjannut saksalainen Tom Tykwer. Hän on myös käsikirjoittanut elokuvan yhdessä Andrew Birkinin ja Bernd Eichingerin kanssa. Tämän lisäksi Tykwer on myös yksi elokuvamusiikin säveltäjistä yhdessä Johnny Klimekin ja Reinhold Heilin kanssa. Elokuvan kielenä on englanti. *Parfyymiä* kuvattiin kesäkuun 2005 ja lokakuun 2005 välisenä aikana. Elokuvan ensi-ilta oli Saksassa 14.9.2006 (Suomen ensi-ilta 19.1.2007). Elokuvaa odotettiin suurella innolla, muun muassa siksi, että kirjailija Süskind kieltäytyi pitkään antamasta elokuva-oikeuksia. *Parfyymi*-elokuva on palkittu muun muassa kahdella Euroopan elokuvapalkinnolla sekä Saksan elokuvapalkinnoilla. Elokuv-

va on saanut lehdistössä osakseen ylistystä sekä jyrkkää kritiikkiä. (Parfyymien-kirjan esittelysivu; The Internet Movie Database 2008; Tykwer 2008.)

Seuraavaksi kerron Parfyymien juonen eli sen tärkeimmät tapahtumat. Juonen käsitettä on kuvailtu monella tapaa. Ensinnäkin se edellyttää, että juonen muutokset asiantilasta toiseen sitovat alun, keskikohdan ja lopun merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. Aristoteleen universaalien kaavan mukaan kertomuksen jännite virittyy alkutilanteessa asetetun ongelman ja huippukohdan kautta saavutetun ratkaisun (denouément) välille. On myös sanottu, että jonkinlainen mysteeri on välttämättömyys juonelle. (Ikonen 2001: 194–197.) Myös Hietalan (1994: 179 – 181) mukaan katsoja odottaa tarinalle selittävää päätöstä. Kerronta lähtee liikkeelle häiriöstä, joka on jonkinlainen muutos alun tilanteeseen nähden. Tällöin katsojassa syntyy puute, kastraatioahdistus, minkä jälkeen hän odottaa tarinan sulkeumaa, joka palauttaa alun turvallisuuden tunteen.

Parfyymi-elokuvan juoni noudattaa hyvin tarkasti kirjan vaiheita. Elokuva poikkeaa ainoastaan sillä, että se alkaa kohtauksella kirjan loppuvaiheesta, jossa Grenouille on vangittuna, ja häntä näytetään vihaiselle väkijoukolle. Elokevasta puuttuu myös joitakin vaiheita Grenouillen tarinasta ja matkasta kohti Grassea, kaupunkia, jossa sijaitsee hajuvesivalmistajien yhteisö. Alkukohtauksen jälkeen palaamme hetkeen, jolloin Jean-Baptiste Grenouille syntyy Pariisissa keskelle likaista kalatoria. On vuosi 1738 ja eletään aikaa, jolloin kaupungeja peitti todella voimakas lemu. Erityisen paha haju on tietysti Pariisissa, joka oli Euroopan suurin kaupunki. Grenouille syntyy siis keskellä kaikkein pahinta löyhkää kalatorilla, haisevien kalojen, ihmishien, rottien, mädäntyneiden saaliiden ja jopa ruumiiden hajun ympäröimänä. Hänen äitinsä tarkoitus ei ole hoitaa syntynyttä poikaansa, vaan hän jättää hänet siihen paikkaan myyntipöydän alle johon Grenouille sattuu syntymään. Toisin kuitenkin käy. Pienen Grenouillen elämäntahto on voimakas ja hän alkaa itkeä pöydän alla, jolloin torilla olevat ihmiset havaitsevat pienen vauvan. Tämän seurauksena hänen äitinsä hirtetään.

Grenouille viettää lapsuutensa Madame Gaillardin orpokodissa. Toiset lapset vieroksuivat ja pelkäävät omituista Grenouillea ja yrittävät jopa tukehduuttaa pienen vastasaapuneen vauvan kehtoonsa. Hän on hyvin hiljainen lapsi, eikä hän vielä 6-vuotiaana sano sanaakaan. Hän käyttää aikansa leikkimisen sijaan hajujen keräämiseen. Hänen äärimmäisen tarkka hajuistinsa haistaa pienimmätkin hajuvahteet, ja hän osaa eritellä hajun jokaista pientä ainesosaa myöten. Madame Gaillard myy Grenouillen 13-vuotiaana herra Grimalille, joka pitää nahkuriverstasta. Työ jota Grenouille joutuu tekemään, on hengenvaarallisten myrkkyjen käsittelyä ja niin vaarallista, että harva orpopoika elää verstaassa muutamaa vuotta pidempään. Grenouil-

le on kuitenkin sinnikäs pienestä koostaan huolimatta, ja hän tekee läpi vuoden 14 tunnin työpäiviä.

Eräänä iltana hän pääsee nahkuri Grimalin mukana Pariisiin keskustaan viemään nahkatoimitusta. Grenouille ei ole saada tarpeekseen kaikista hajuista ja tuoksuista mitkä leijuvat Pariisin kaduilla. Hän ei nauti vain hyvistä tuoksuista, vaan hän haistaa ja painaa muistiinsa kaikki mahdolliset hajut. Tuona iltana hän haistaa myös niin hienon tuoksun, että hän ei ole uskoa nenäänsä. Hän lähtee seuraamaan heiveröistä tuoksua, ja lopulta hän tavoittaa sen aiheuttajan, nuoren, kauniin luumuja kantavan tytön. He kohtaavat, mutta tyttö säikähtää Grenouillen alkaessa haistella hänen käsi-vartaan. Tyttö pakenee, mutta Grenouille löytää hänet hajuaikeistinsa avulla. Grenouille tukahduttaa tytön puolivahingossa. Hän murhaa ensimmäisen kerran. Hädissään Grenouille riisuu tytön ja haistelee häntä joka puolelta, mutta kuolema ei anna armoa, vaan tytön tuoksu katoaa vähitellen. Nyt Grenouille tietää tehtävänsä, hänen on opeteltava vangitsemaan tämä vastustamaton tuoksu.

Grenouille hankkiutuu parfymööri Baldinin oppipojaksi. Vaikka Baldini onkin epäileväinen omalaatuisten Grenouillen suhteen, hän ei voi olla ottamatta häntä suojiinsa Grenouillen näytettyä hänelle taitonsa valmistaa mitä ihanimpia hajuvesiä. Grenouillen avulla Baldinin parfyyymi-liike palaa loistoaikoihinsa Pariisin suosituimpana tuoksuliikkeenä. Juuri viime hetkellä, kun Baldini oli jo joutumassa sulkemaan liikkeensä. Grenouille haluaa oppia kaiken mahdollisen hajuvesien valmistuksesta ja erityisesti hajun vangitsemisesta. Baldini kertoo että vangittu tuoksu on kuin kukan sielu. Baldini lupaa opettaa hänelle taitonsa, kunhan Grenouille valmistaa tuhansia uusia parfyymejä. Grenouille valmistaa hajuvedet pelkästään nenänsä avulla, eikä hän laske aineiden tarkkoja mittoja. Baldini kuitenkin opettaa hänelle kuinka parfyymin kaava tehdään, ja näin Baldini osaa myös itse valmistaa Grenouillen luomia hajuvesiä.

Grenouillea odottaa kuitenkin suuri järkytys ja hän melkein kuolee, kun hän saa tietää, että elollisen tuoksua ei voi vangita. Viime hetkellä Grenouillen kuolinvuoteen äärellä Baldini kertoo, että on yksi paikka missä voi oppia lisää tuoksujen vangitsemisesta. Tämä paikka on Grassen kaupunki. Grenouille saa taas voimaa kehoonsa ja toipuu sairaudestaan. Opetettuaan Baldinille vielä sovitun määrän uusia parfyymejä, Baldini antaa hänelle kisällin paperit ja päästä hänet lähtemään kohti Grassea. Matkalla Grasseen Grenouille innostuu havaitessaan, että mitä kauemmas hän kulkee kaupungeista ja ihmisistä, sen puhtaampaa on ilma. Hän harhautuu yhä syrjäisemmille reiteille kauas vuoristoon. Sieltä hän löytää luolan, jonka hän kokee olevan lähes vapaa hajuista. Hän kokee sisäistä rauhaa, kun hajut eivät enää tunkeudu suurin joukoin joka puolelta hänen nenäänsä. Grenouille erakoituu ja jää luolaan useiksi vuosiksi eläen hyvin askeettista elämää.

Grenouille olisi luultavasti jäänyt luolaan koko loppu elämäkseen, mutta eräänä päivänä hän järkyttyy jälleen. Hän huomaa, että hänellä itsellään ei ole ominaistuoksua. Hän haistaa luolan kivet ja vähäisen kasvillisuuden, jopa hänen vaatteiden riekaleistaan löytyy hajuja, mutta hän itse, Jean-Baptiste Grenouille, on täysin hajuton. Kiihtyneenä hän jatkaa matkaansa kohti Grassea. Matkalla hänen ohitseensa ajaa hevos-

kärky, jonka sisältä hän haistaa jälleen sen taivaallisen tuoksun, saman kuin luumuja kantaneessa tytössä oli. Tuoksu lähtee Laura Richistä, rikkaan grasselaisen kauppiaan kuvankauniista tyttärestä. Grassessa Grenouille pääsee Madame Arnulfin pajaan töihin. Hän tekee ahkerasti töitä, ja samalla hän oppii kaiken ”*Enflouragesta*”, menetelmästä, minkä avulla voi vanginta minkä tahansa ominaistuoksun.

Pian Grassessa alkaa murha-aalto. Asukkaat löytävät nuoria tyttöjä, juuri naiseuden kynnyksellä olevia kaunottaria murhattuina. Kaikille uhreille on yhteistä, että heidän hiuksensa on leikattu ja heidät on riisuttu alasti. Kaikki ovat myös olleet kuollessaan neitsyitä. Asukkaat menevät paniikkiin. Ainoastaan kauppias Richis epäilee, että murhaaja on kauneuden keräilijä ja hän on erittäin huolissaan tyttärensä Lauran puolesta, joka on kauneudessaan korvaamaton. Grenouille on murhannut jo 12 nuorta tyttöä, ja häneltä puuttuu enää vain yksi tuoksuesanssi, jotta hänen parfyyminsä olisi täydellinen. Murhaaja pidätetään, mutta Richis uskoo, että oikea murhaaja on vielä vapaalla. Hän pakenee Lauran kanssa kaupungista. Grenouille herää aamuun ja huomaa heti, että kaupungin ihanin tuoksu on heikentynyt, lähes kadonnut. Hän lähtee seuraamaan heikentyvää tuoksua.

Grenouille löytää etsimänsä kaukaisesta merenranta majatalosta. Richis ja Laura viettävät rauhallista iltaa. Seuraavana päivänä heidän on tarkoitus matkustaa veneellä läheiselle saarelle, jossa sijaitsee luostari, jonne Richis meinaa jättää tyttärensä turvaan. Richis on viimeinkin rauhallinen. Hän lukitsee tyttärensä korkealla olevaan huoneeseen ja on varma, että tämä on turvassa. Yöllä Grenouille onnistuu pääsemään Lauran huoneeseen. Hän katselee hetken nukkuvaa Lauraa. Yllättäen Laura kääntyy ja katsoo häntä suoraan silmiin. On kuin Grenouille epäilisi hetken aikaa, mutta aamulla isä Richis löytää silmäteränsä murhattuna, kuten muutkin tytöt, alastomana ja ilman hiuksia. Grenouille on jo poistunut paikalta, mutta ei kovin kauas. Hän viimeistelee aikaisemmat tuoksunsa Lauran tuoksulla ja hän pitelee viimein kädessään parfyymiä, johon hän on tähdännyt koko elämänsä ajan. Yllättäen hän haistaa vaaran, ja hän piilottaa parfyymin. Sotilaat saapuvat ja pidättävät Grenouillen.

Hän ei vastusta vangitsijoitaan. Hän jopa myöntää täysin syyllisyytensä murhiin. Motiiveistaan hän ei kuitenkaan suostu sanomaan sanaakaan edes kidutettuna. Hänet tuomitaan kuolemaan. Suuri väkijoukko kokoontuu Grassen suurimmalle aukiolle määrättyinä teloituspäivänä. Kun vartijat tulevat hakemaan Grenouillea tyrmästään, Grenouille raottaa hieman parfyymi-pulloaan. Vartijat pyörtyvät tai kumartavat häntä. Grenouille ilmestyy mestauspaikalle hienoilla hevöskärkyillä, pukeutuneena kauniiseen siniseen pukuun. Ensimmäistä kertaa likainen rähjäisissä vaatteissa kulkeva Grenouille nähdään siistissä asussa. Hän on laittanut vähän valmistamaansa parfyymiä päälleen. Ihmiset hiljentyvät, kun hän astuu ulos kärkyistä. Lähimmät ihmiset kumartavat. Hän kulkee hitaasti mestauslavalle, jolloin mestaaja lankeaa polvilleen, ottaa mestausnaamion päästään ja poistuu itkien lavalta. Väkijoukosta alkaa kuulua huokailuja enkelistä. Häntä kutsutaan myös syyttömäksi. Richis katselee huolestuneena. Grenouille kaataa nenäliinalle hiukan parfyymiaan ja heittää sen ilmaan väkijoukon ylle. Ihmiset kurottelevat liinaa kohti. Pian he alkavat riisua vaatteitaan ja torilla alkaa suuret orgiat, johon osallistuu koko väki pappeja ja piispoja myöten. Ainoastaan Richis ryntää mestauslavalle miekka ojossa aikeenaan murhata Grenouille.

Hän ei kuitenkaan pysty tappamaan Grenouillea vaan hän polvistuu, ja kutsuu tyttärensä murhaajaa omaksi pojakseen.

Grenouille on häkeltynyt tilanteesta. Vaikka hän on aina halunnut hallita ihmisiä, ja luoda tämän sanoin kuvailemattoman hienon tuoksun, hän on kuin tyrmätty. Hän näkee muistikuvia luumuja kantaneesta työstä, hänen ensimmäisestä uhristaan. Kuvissa hän suutelee tyttöä, he ovat rakastavaisia. Enää hän ei halua kuin yhtä asiaa, kuolla. Hän lähtee matkalle kohti Pariisia ja synnyinpaikkaansa. Vaikka hän ei tiedäkään tarkalleen syntymäpaikkaansa, hän kulkee hajumuistinsa turvin kohti lemuaavaa kalatoria. Hän näkee nuotion ympärille kokoontunutta väkeä. Yhtäkkiä hän avaa parfyymipullonsa ja kaataa sen sisällön päälleen. Hänet ympäröi valo. Nuotion ympärillä istuvat likaiset ihmiset kääntyvät yksitellen kohti Grenouillea ja kuisivat enkeli. Lopulta väkijoukko ryntää Grenouillen luo. He eivät voi vastustaa häntä ja jokainen haluaa hänestä osansa. He repivät ja purevat Grenouillea ja kohta hänestä ei ole jäljellä enää mitään. Jean-Baptiste Grenouille kuolee samassa paikassa missä hän myös syntyi, lian ja löyhkän keskellä.

1.3 Tutkimusmenetelmä

Käytän tutkimuksessani tutkimusmenetelmänä elokuvan psykoanalyttista tulkintaa sekä lisäksi tarkastelen Grenouillen henkilöahmoa sosiaalisesta näkökulmasta. Käytän näistä yhdessä nimikettä *Psykososiaalinen analyysi*. Aineistonani on kaksi erilaista tekstiä, kirja jaokuva. Teksti voidaan jakaa sekä fyysiseen että semioottiseen puoleen (Lehtonen 2000: 106). Tekstit joita käytän analyysissäni eroavat siis toisistaan fyysiseltä muodoltaan, mutta semioottisesti niissä on yhtäläisyyksiä, sillä elokuvan tarina lainaa kirjan tarinaa. Voin siis vertailla kuinka niiden semioottiset merkitykset ovat suhteessa toisiinsa. Analyysin ensimmäisessä osassa keskityn käsittelemään kirjan ja elokuvan kerronnallisia eroja ja yhtäläisyyksiä. Käytän psykososiaalista menetelmää analysoidessani päähenkilöä ja hänen kehitystään murhaajaksi. Tutkin myös millaisia merkityksiä symboliikka tuo teksteihin. Erityisesti olen kiinnostunut hahmon erilaisuudesta ja sitä kautta syntyneestä pahuudesta sekä siitä, kuinka häneen liitetty pahuus tuodaan esille kirjassa ja poikkeako pahuuden representointi elokuvasovituksessa kirjan kuvauksesta.

1.4 Tutkimuksen rakenteesta

Tutkimukseni rakentuu siten, että luvussa 2 käsittelen kirjaa ja elokuvaa fiktiivisinä kerroksina. Tarkastelen kirjan ja elokuvan yhtäläisyyksiä ja eroja tulkinnallisesta näkökulmasta sekä elokuvan eri filmatisointityylejä. Luvussa 3 käsittelen psykoanalyysin eri teorioita ja teoreetikkoja sekä ihmistä sosiaalisesta ja moraalista näkökulmasta. Tarkastelen myös hyvän ja pahan käsitteitä sekä erityisesti elokuvissa esiintyvää pahuutta ja väkivaltaa.

Luvut 4 ja 5 rakentuvat analyysistani. Luvussa 4 vertailen kuinka kirjallinen ja elokuvallinen teksti esittävät Grenouillen henkilöahmon ja kuinka hänen elämänsä merkittävät tapahtumat on kerrottu, ja tämän pohjalta analysoin millainen elokuvasovitus romaanista on tehty. Käytän analyysissäni havainnollistamiskeinona esimerkkejä kirjan tekstistä sekä elokuvan tekstistä. Analyysini tulokset ovat apuna seuraavassa luvussa henkilöahmon syvemmässä tarkastelussa. Luvussa 5 analysoin Grenouillea psykososiaalisena hahmona sekä tulkitsen elokuvassa esiintyvää pahuuden problematiikkaa. Vertailen sitä kuinka elokuvassa on representoitu Grenouilleen liitetty pahuus ja eroako tämä kirjan pahuuden representoinnista. Viimeisessä luvussa 6 kokoan tutkimukseni tulokset ja pyrin vastaamaan tutkimusongelmaani. Pohdin myös tutkimukseni laajempia merkityksiä.

2 KERRONTAA ELOKUVASSA JA KIRJASSA

Elokuva ja kirja ovat monella tapaa erilaisia medioita. Pohjimmiltaan molemmilla on kuitenkin sama tehtävä eli kertoa tarina. Monilla ihmisen kulttuurillisilla teoksilla on narratiivinen luonne. Sekä pysähtyneet että liikkuvat kuvat kertovat tarinoita. Myös taideos kertoo tuhansia tarinoita tulkitsijoilleen, samoin kuin historiankirjat ja romaanit. Myös ihmisten väliset keskustelut ovat yleensä tarinan muodossa. Tarinoiden tulva on siis jatkuvaa. Elokuva ja romaani kertovat molemmat tarinoita, olivat ne sitten faktapohjaisia tai fiktiivisiä. Usein nämä piirteet myös sekoittuvat, kun faktapainotteinen teksti saa fiktiivisen tekstin piirteitä, tai kun fiktiivinen tarina sijoittuu todenmukaiseen tilanteeseen tai tapahtumaan. Narratiivisuuden tutkinnassa elettiin 1970- ja 1980-luvuilla mullistavia hetkiä. Huomattiin, että ihminen kokee todellisuuden aina erilaisten merkkien ja merkkijärjestelmien läpi. Ihmisen todellisuus jäsentyy sen mukaan miten hän hahmottaa ympäröivän maailman. Eri kulttuureissa viestit ja merkitykset välittyvät ihmiselle erilaisissa muodoissa. (Hietala 2006: 91–95.)

Tässä luvussa tarkastelen kirjaa ja elokuvaa erilaisina medioina sekä vertailen niiden yhtäläisyyksiä ja eroja. Elokuvat pohjautuvat usein johonkin romaaniin. Myös elokuva voi toimia pohjana romaanille, mutta näitä romaaneja ei ole arvostettu kovin korkealle. (Bacon 2005: 109.) Kirjoitus ja kirjat ovat kuuluneet ihmisen kulttuuriin vuosituhansien ajan. Romaanille tunnutaan edelleenkin annettavan ensikädessä suurempi arvo kuin elokuvalla. Filmatisoinnit kritisoidaan tarkkaavaisesti ja usein ne tuottavatkin pettymyksen jo romaanin lukeneelle katsojalle. Elokuvan tulkintaa romaanista pitäisikin tulkita omaa taiteen muotonaan. Elokuva ei pyri aina olemaan identtinen alkuperäisen kirjan tarinan kanssa. Rajoja rikkomalla luodaan mielekkäintä taidetta, kuten André Bazin (1918–58) korosti. (von Bagh 1995: 11.)

2.1 Kirjan filmatisoiminen

Elokuvat kertovat tarinoita, vaikkakin sen ominaispiirteeksi ei alkujaan ollut suunniteltu kertovaa rakennetta. Elokuvalla oli aluksi tallentava tehtävä, mutta kuten edellisessä kappaleessa todettiin, jo yksi kuva tai esine kertoo katsojalleen tarinan. Kuva ei esitä

pelkästään kohteensa representaatiota, vaan kohteen ympärille muodostuu tarina, diskurssi, johon itse kohde kuuluu. Elokuva ja tarina liittyivät toisiinsa siis luonnollisesti ja lähes huomaamatta. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996: 78–79; Hietala 2006: 91–95.) Elokuvalle on ollut jo hyvin varhain viihdyttävä tehtävä. Romaaneita filmataan hyvin usein niiden taloudellisen potentiaalin vuoksi. Erityisesti bestseller-teokset ovat suuressa suosiossa ja tällaisille elokuville löytyy katsojansa, sillä kirja on jo valmiiksi markkinoinut teosta. Kirjan filmatisoinnista käytetään yleensä termiä *sovitus*. Elokuvan osalta pituus asettaa sovittamiselle ankaran reunaehdon, sillä standardikestoiseen elokuvaan ei saa mahdutettua täyspitkän romaanin kaikkia tapahtumia. (Bacon 2005: 109–110.)

Elokuva on siis yksi tulkinta romaanista, jonka muodostumiseen vaikuttavat niin ohjaaja, tuottajat kuin käsikirjoittajatkin. Elokuvasovitus voi käyttää aikaisempaa tekstiä hyväksi monella tapaa. Dudley Andrew (1984: 98–101) jakaa nämä tavat kolmeen luokkaan: *lainaamiseen*, *risteyttämiseen* ja *transformaation uskollisuuteen*. Lainatessa alkuperäistä tekstiä taiteilija käyttää ensiteoksen materiaalia haluamassaan määrässä. Tarina ei siis siirry sellaisenaan romaanista valkokankaalle. Tällöin katsojalla on tiettyjä ennakko-oletuksia elokuvalle, mutta katsoja saa lisäksi jotain uutta tai tietyt piirteet korostuvat aiempaa enemmän. Lainaminen on ollut hyvin yleistä uusien kulttuurimuotojen tulkittaessa vanhan tarinan uuteen muotoon. Risteyttäminen tuo kirjan tarinan lähes identtisenä tekstinä elokuvaan. Tällä tavoin sovitettaessa elokuva ei tuo tekstiin juuri mitään uutta, vaan romaani esitetään elokuvan muodossa. Elokuva *on* yhtä kuin romaani, mutta se esitetään elokuvan avulla. Nykyisin risteyttäminen on hyvin yleistä elokuvan parissa erityisesti kun sovitetaan historiallisia tarinoita. Transformaation uskollisuudessa pyritään tuomaan valkokankaalle alkuperäisen työn merkittävin olemus. Tärkeintä ei ole sovittaa tarinaa uskollisesti tapahtuma kerrallaan, vaan saada aikaan samanlainen vaikutus. Transformaatiossa pyritään siis luomaan sama tunnelma, arvot, kuvat ja rytmi valkokankaalle. Tällä tavoin tuodaan esteettisesti kirjan henki elokuvaan. Elokuvan määrittäminen kuulumaan johonkin yhteen luokkaan voi olla vaikeaa. Elokuvaan voikin kuulua piirteitä eri sovitussmalleista.

2.2 Narratiivinen maailma

Narratiivisuus esiintyy sekä faktassa ja fiktiossa. Vuonna 1917 Venäjällä syntynyt formalismi keskittyi erityisesti tutkimaan kirjallisuuden kieltä ja sitä mikä tekee kirjallisuudesta kirjallisuutta. Formalistit eivät halunneet tutkia kirjallisuuden merkityssisältöä verrattuna yhteiskuntaan, vaan he keskittyivät erityisesti tekstiin (ääni, kuva, rytmi, rii- mit) kielitieteen keinoin. Formalistien perinteet näkyivät myöhemmin strukturalismissa, vaikka itse formalismi kukistuikin jo 1920-luvulla stalinistien voimasta. (Korsisaari 2001: 291 – 293.) Myös narratologia kehittyi 1960-luvun jälkipuoliskolla venäläisen formalistin Vladimir Proppin analyysien pohjalta. Narratologia on strukturalistisen ker- ronan teoriaa. Kerrontaa alettiin havaita muuallakin kuin pelkästään fiktiivisissä kir- joissa. Tämä aiheutti pelkoa tieteellisen tekstin ja faktan sekoittumisesta fiktiiviseen muotoon ja näin tiedon arvon alentumiseen. Kerronnallinen muoto on kuitenkin välttä- mätön, sillä se jäsentää tarinan, oli se sitten faktaa tai fiktiota, ihmiselle ymmärrettävään muotoon. Myös elämän käsittäminen tapahtuu ihmisellä narratiivisessa muodossa. On alku, keskivaihe ja loppu. Vasta narratologian kautta huomattiin kerronan toistuminen ihmisen eri elämän alueilla, eikä sitä enää liitetty pelkästään fiktiivisen kirjan ominai- suudeksi. (Hietala 2006: 92–95, 106–107.)

Tekstin tutkimus alkaa kuitenkin usein merkkien ja niiden luomien merkityksien tutki- muksella. Strukturalistit korostivat, että yksittäiset osat muodostavat merkityksen vain suhteessa toisiinsa, osana kokonaisuutta ja vuorovaikutuksessa toistensa ja kokonaisuuden kanssa. Strukturalismin perustaja Ferninand de Saussuren mukaan sanat eivät hei- jasta todellisuutta, vaan ne tuottavat sitä. (Korsisaari 2001: 297.) Tekstiä luettaessa ih- minen muodostaa mielessään tarinan todellisuuden. Kirjaa luettaessa tuo todellisuus on enemmän lukijan mielikuvien luomaa kuin elokuvaa katsoessa. Elokuva ei ole kuiten- kaan mielikuvien passiivista hyväksyntää. Elokuvakatsojalla on suurempi haaste tulkita hahmojen sisäistä maailmaa elokuvallisten ilmaisukeinojen lävitse kuten eleiden, ilmei- den, tapahtumien, ja teknisten seikkojen kuten kuvan leikkaamisen muodostamien mer- kitysten kautta. (Bacon 2005: 115.)

Oli kyseessä sitten kirja tai elokuva, tarina ei koskaan kerro ”kaikkea”. Tarina on aina valintaa laajasta aineistosta ja se esitetään jonkin näkökulman kautta (Lehtonen 2000: 118–119). Tästä johtuen vastaanottajan aktiivisuuden tarve kasvaa. Diskurssi luo vaan kehyksen, josta katsoja täydentää mielessään tarinan. Kirja voi kertoa jopa useiden vuosikymmenien aikaiset tapahtumat, jolloin on täysin mahdotonta kuvailla kaikkea mitä vuosien kuluessa on tapahtunut tai kuvailla jokaista näkymää. Kukin tulkitsija täydentää näitä tarinan aukkoja ja luo mielessään persoonallisen tulkinnan kertomuksesta. Diskurssin ja tarinan erottaminen on tärkeää, sillä teksti voidaan suunnitella manipuloivaksi tiettyyn tulkintaan johdattelevaksi. (Hietala 2006: 96.) Kaikki tekstit eivät vaadi lukijaltaan kuitenkaan yhtä paljon aktiivisuutta. Juoni voi olla lukijalle tuttu ja usein käytetty, jopa yksinkertainen, jolloin aktiivisuuden tarve vähenee. Toiset tekstit voivat sen sijaan herättää paljon kysymyksiä ja luoda hyvin erilaisia tulkintoja, jos tekstissä annetaan monimerkityksellisiä tai vähän vihjeitä siitä mistä on kyse. Tulkintatapoja on yhtä monta, kuin tekstillä on lukijoita. Tekstin tulkitsijan on muistettava kriittinen asenne tekstiin. Vapaus tulkintaan luo samalla vastuuta siitä, että tekstiä ei omaksuta sellaisenaan vaan kritisismillä ja pohdinnan kautta.

2.2.1 Tekstin määrittely

Teksti käsitteenä voidaan jakaa kahteen osaan eli sen fyysiseen puoleen sekä semioottiseen puoleen. Nämä puolet ovat toisiinsa kietoutuneet, eivätkä ne voi toteutua ilman toista osapuolta. Fyysisessä muodossa tekstit ovat ihmisen tekemiä kuten merkit kirjoissa, mikrofilmillä, sähköpostissa, elokuvissa, radiossa tai televisioruudussa. Semioottinen teksti on näistä fyysisistä teksteistä syntyvät merkitykset. Tekstit muodostuvat kolmesta osasta, jotka ovat materiaalisuus, formaaliset suhteet ja merkityksellisyys. Teksti on aina jollain tavalla materiaalista, ja merkkien suhteet on asetettu ajallisesti ja paikallisesti suhteessa toisiinsa. Nämä merkit viittaavat johonkin ulkopuolella olevaan merkityksellisyyteen. Merkit eivät siis luonnostaan tarkoita kohdettaan, vaan symbolit ovat sopimuksien kautta sidottu tiettyyn merkitykseen. (Lehtonen 2000: 106–108; Korsisaari 2001: 297.) Merkit ovat välineitä merkityksen antamiseksi. Eri kulttuuripiirissä elävät lukijat saattavat löytää samasta tekstistä eri merkityksiä. (Fiske 2001: 14, 16.)

2.2.2 Kirjan tulkintaa

Aristoteleksen teos *Peri hermeneias* (tulkinnasta) käsitteli tässä ensimmäisessä tulkintaa pohtivassa teoksessa väitelauseiden ominaisuuksia, johdonmukaisen ilmaisun muotoa ja kieltä ajatuksen tulkkina. Tekstien tulkinta pohjautuukin kreikkalaiseen filosofiaan ja raamatulliseen eksegetiikkaan eli raamatunselitysooppiin. Tulkinnan teoriaa kutsutaan hermeneutiikaksi, joka tarkoittaa selitystä ja käännöstä. Hermeneutiikka on laajentunut tänä päivänä raamatun selittämisestä myös yleiseksi tekstintutkimuksen käsitteeksi. Hermeneutiikassa tekstiä tutkitaan kokonaisuutena ja erityisesti sen avulla pohditaan tietyn merkityksen tuottamista teksteistä, tekijän vaikutusta merkityksen syntyyn, merkitysten historiallista muuttuvuutta ja lukijan osuutta tekstuaalisten merkitysten syntyyn. (Lehtonen 2000: 177; Mikkonen 2001: 65.) Aina kun puhutaan tulkinnasta, tarkoitetaan tulkittavan objektin *merkityksen* etsimistä (Rantala 1991: 59).

Tekstin tulkintaan vaikuttaa syvästi aikakausi. Ihmiset tulkitsevat tekstiä omien kokeuksiensa ja maailmankuvansa mukaan, joten esimerkiksi Raamatun tulkinnat ovat muuttuneet osin suurestikin vuosituhansien kuluessa. Tekstin tulkinnassa tärkeäksi osoittautuu myös lukutapa. Eri tekstejä luetaan eri tavalla riippuen siitä onko kyseessä tieteellinen teksti vai fiktiivinen teksti. Tekstin tehtävä on ilmaista jotain, ja jotta tahdotunkaltainen ilmaus ts. tulkinta voidaan saavuttaa, teksti täytyy analysoida laajemmin kuin pelkästään sanan tai lauseen tasolla. (Varto 1991: 30–31.) Erilaiset tulkinnat myös jakavat ihmisiä ryhmiin kuten kristinuskossa, jossa Raamattu on useiden uskovaisten pyhäkirja, mutta sen tekstin tärkeitä kohtia painotetaan eri tavoin ja näin muodostuu eri uskontokuntia kuten luterilaiset ja katoliset.

Kirjallisten teosten tulkintaa on jaettu monin eri tavoin. Virgil C. Aldrich jaottelee taideteoksiin liittyen kolme erilaista puhetapaa: *kuvailun*, *tulkinnan* ja *arvotuksen*, arvotuksen ollessa korkein tulkinnan muoto. Joseph Zalman Margolis kuvailee näistä tarkemmin kuvailua ja tulkintaa. Kuvailu käsittää teoksen piirteet, joiden nimeäminen ei ole kiisteltävissä. Nämä piirteet ovat suhteellisen pysyviä. Teoksen tulkinnalliset piirteet ovat taas yleensä vaikeampia ja jopa ongelmallisia. Mahdollisia tulkintoja voi olla useita. Aldrichin arvotus on viimeisin tulkinnan muoto, joka määrittää onko teos onnistunut

vai epäonnistunut. Tulkintatapoja on useita, mutta esittelen vielä yhden, A.C. Beardsleyn: kolme tulkinnan tasoa. Kirjallista teosta voidaan tulkita Beardsleyn mukaan kolmella eri tasolla: *teemojen ja teesien tulkinnan, selventämisen ja valaisemisen tasolla*. Teemojen ja teesien tulkinta voi olla suppeaa tai varsinaista tulkintaa. Selventäminen on sanojen ja ilmaisujen tarkentamista, ja valaiseminen selventää laajemmin, mitä teoksesa tapahtuu. Näitä kaikkia voidaan pitää tulkinnan tasoina, mutta suppeassa mielessä vain ensimmäistä: teemojen ja teesien tulkintaa. (Rantala1991: 60–61.)

Hermeneutiikan mukaan tekstin sisin pysyy samana lukijasta riippumatta. Tekstin ymmärtäminen vaihtelee kuitenkin eri aikoina, eri ihmisille muun muassa ihmisten eri intressien vuoksi, jotka vaikuttavat heidän näkökulmaansa, ja koska jokaisella lukijalla on oma alustava lukutapansa, joten asennoituminen tekstiin on ennalta määrättyä. Tekstin tulkitsijan on otettava huomioon nämä tulkintaan vaikuttavat tekijät. Teksti on pohjimmiltaan autonominen, mihin hermeneutiikka pohjaa sen, että se mikä on tekstistä ymmärrettävissä, on pysyvää. Teksti on siis itsessään riippumaton lukijasta ja lukutavasta. Se pitää sisällään kirjoittajan tarkoittamat merkitykset oli ne sitten tahallisia tai tahattomia. Tämän ansiosta ihannetapauksessa teksti voidaan kääntää kielestä toiseen ilman, että sen merkitysyhteys muuttuu. (Varto 1991: 33–34, 40–41.) Tekstin tulkintaan vaikuttavat myös niin sanotut tulkinnalliset yhteisöt. Yleisö ei ole yksi suuri massa, joka vastaanottaa kaiken tekstin mitä mediat sille välittää. Romaanien lukijat ovat jakautuneet useimmiten tiettyjen genrejen piiriin. Näillä alakulttuureille on valmiit suhtautumistavat toisenlaisiin teksteihin. Jostakin lukijasta ainoaa oikeaa lukemista voi olla jännitys- ja kauhuromaanit, ja näin ollen hän pitää draamaa ja romantiikkaa turhana luetavana. Objektiivinen tulkinta on käytännössä mahdoton. (Lehtonen 2000: 190–191.) Vaikka jokainen lukija tulkitsee tarinan yksilöllisellä tavalla, tekstin ydintä voidaan silti pitää tulkitsijasta riippumattomana. Tämä tarkoittaa sitä, että tietyt peruselementit ovat muuttumattomia. Tekstin henkilöhahmo on tulkinnasta riippumatta samanniminen ja samassa ajassa elävä. Tekstissä on myös ennalta määrätty mitkä henkilöhahmot kuuluvat kertomukseen tai mihin paikkaan ja aikaan tarina sijoittuu. Tulkintatapa ei voi muuttaa tekstin peruspilareita, mutta sen kautta henkilöhahmo tai koko tarina voi saada erilaisen arvotuksen tai näkökulman.

2.2.3 Elokuvan tulkintaa

Joulukuussa vuonna 1895 Lumière veljekset esittelivät ensimmäiset elokuvat yleisölle. Elävät kuvat olivat olleet suosittuja jo hyvän aikaa, mutta tuolloin ensimmäistä kertaa liikkuvaa kuvaa heijastettiin valkokankaalle, joten vuotta 1895 on yleisesti pidetty elokuvan syntyvuotena. (Nummelin 2005: 37.) Elokuva on siis huomattavasti tuoreempi media kuin kirja, joten sen tulkintahistoria ei yllä niin kauas historiaan kuten kirjalla. Elokuvaa on yritetty analysoida samaan tapaan kuin kirjaa on mahdollista tutkia, eli yrittämällä luoda elokuvalla kielioppi (ciné langue, Metz). Tämä osoittautui kuitenkin ongelmalliseksi. Elokuva ei ole samalla tavalla kielisysteemi kuin kirja. Semioottisen määritelmän mukaan jokainen elokuva on diskurssiivinen yksikkö eli teksti. Elokuva-tekstiä ei voida kuitenkaan erotella pieniin osiin, kuten kirjoitettua tekstiä, ilman että elokuvan kerronta ja sen merkitykset vääristyvät. (Sihvonen 1990: 201–203.)

Elokuva on kuvallinen ja äänellinen representaatio. Elokuvassa yhdistyy monet elementit toisiinsa kuten valikoitu määrä kuvia, ääniä ja graafisia merkkejä halutussa järjestyksessä. Näiden elementtien yhdistäminen tiettyyn järjestykseen tarkoittaa montaasia. Montaasi on elokuvan kokoamista kuvatuista otoksista, aineistosta. Halutut otokset laitetaan järjestykseen ja kunkin otoksen pituus määrätään. Montaasista muodostuu siis nopea sarja otoksia, jotka muodostavat yhtenäisen tapahtumaketjun. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996: 22, 49–50.) Elokuvaa voidaan tutkia kielenkaltaisena käytäntönä keskittyen tekniseen puoleen. Tätä tapaa kuvaa Christian Metzin ensimmäinen elokuvasemiotikan vaihe, eli elokuvalingvistiikka. Toinen elokuvasemiotikan vaihe on kuitenkin mielekkäämpää merkityksien tulkinnan kannalta. Toisessa elokuvasemiotikan vaiheessa analysoinnin peruspilariksi muodostuu psykoanalyysi. (Sihvonen 1990: 201–220.)

Psykoanalyysin avulla taideteosta kuten elokuvaa voidaan tulkita kahdella tavalla. Ensimmäinen tapa on tutkia teoksen kautta tekijän psyykettä ja analysoida hänen neuroosejaan. Toinen tapa, joka on yleisemmin saanut hyväksyntää, on keskittyä teoksen symboliikkaan ja henkilöhahmojen tulkintaan. (Hietala 1994: 173.) Elokuvaa verrataan usein myös uneen, joka on yksi psykoanalyysin tutkimia kohteita. Elokuvaa ja unta voi-

daan verrata muun muassa siksi, että molemmissa ihmiselle avautuu toinen, virtuaalinen maailma, jossa tilanteet voivat hetkessä vaihtua toiseen tarinan edetessä yllättävälläkin tavalla. Unessa ihminen on aina yksin, keskellä tapahtumia, kokemassa jotain tarinaa. Elokuvassa katsojan asema muistuttaa unimaista tilaa. Erona on se, että elokuvassa katsoja ei itse osallistu tarinan tapahtumiin. Uni ja elokuva välittävät kuvaa ja kerrontaa, mutta katsoja on se joka tulkitsee näkemäänsä omien persoonallisten tulkintatapojensa pohjalta. Kuten aiemmin oli puheena, kertomus ei voi koskaan kertoa kaikkea mahdollista siihen liittyvää. Katsojat käyttävät elokuvassa omaa mielikuvitustaan lisänä tarinan tulkinnassa ja näin he ovat aktiivisia osapuolia. (Langer 1995: 24–27.) Vaikka katsojan aktiivisuuden tarve vaihtelee eri elokuvissa, tulkinnan vuoksi katsoja ei ole koskaan vain passiivinen vastaanottaja. Persoonallinen tulkinta on aina mukana katselukokemuksessa, joka vaikuttaa siihen, että katsojat pitävät eri elokuvia hyvinä tai huonoina. Analyysissäni käytän psykoanalyysia henkilöhahmon ja symboliikan tulkintaan. Psykoanalyysin toinen tapa tulkita elokuvan kautta sen tekijää ei sovellu aiheeseeni, sillä tällä kertaa en ole kiinnostunut tekijän motiiveista vaan vanhemman tekstin henkilöhahmon uudelleen luomisesta valkokankaalla.

2.2.4 Elokuvan ja kirjan yhtäläisyyksiä ja eroja

Kuten edellä jo tuli esille, kirja ja elokuva kertovat tarinan. Elokuvan funktio on useimmiten viihteellinen, mutta kirjat jakautuvat tasaisemmin fiktiiviseen ja tieteelliseen kirjallisuuteen, molempien sisältäen fiktiivisen kerronnan piirteitä (s. 15). Elokuva kuvataan usein unen kaltaiseksi. Vastaavasti kaunokirjallisuutta kuvataan muistin kaltaiseksi, sillä se pyrkii luomaan viimeistellyn, kokemuksellisen muodon, tietynlaisen menneisyyden, jonka lukija lukiessaan omaksuu. Tämä teksti ei ole tietenkään lukijan omaa menneisyyttä, ehkä osittain kirjailijan. (Langer 1995: 24–26.) Molempien kuvailuun käytetään siis ihmisen aivotoimintaan liittyviä toimintoja, unta ja muistia. Unen ja muistin samankaltaisuus näkyy siinä, että molemmat ovat häilyviä. Uni heti sitä koettaessa tai sen jälkeen ja muisti yleensä ajan myötä heikentyvänä ominaisuutena. Kirja ja elokuva samoin vaikuttavat kokemishetkellä voimakkaasti, mutta ajan myötä kokemus voi unohtua pala palalta.

Elokuvan ja kirjan voisi sanoa toimivan symbioottisessa suhteessa. Kirjat toimivat usein pohjana elokuvasovituksille ja ennakkomainontana tulevalle elokuvalle. Vastaavasti elokuvan katsoja voi tarinan innoittamana hankkia alkuperäisromaanin luettavakseen. Kirjan tai elokuvasovituksen paremmuudesta voi kiistellä, mutta ne molemmat antavat lukijalleen uutta tietoa ja aineistoa. Elokuvasta kirjaan siirtynyt saa lukukokemukseltaan lisää tietoa tarinan kulusta ja kenties henkilöhahmojen motiiveista. Romaanin jo lukenut elokuvakatselija voi tarkastella millaisiin ratkaisuihin elokuvassa on päädytty. (Bacon 2005: 111.) Elokuva on tänä päivänä yleisesti jo taidetta. Vaikkakin 1950-luvulla se sai paljon vastustusta ja kritiikkiä. Kirjallisuuden puolestapuhujat syyttivät elokuvaa latistavasta vaikutuksesta. Elokuvan jo katsoneet romaaninlukijat olisivat passiivisempia kirjan lukijoita, sillä elokuva syöttää heille valmiita mielikuvia. Näin ehkä käykin ensimmäisellä lukukerralla, mutta kuten yllä jo todettiin, kirja antaa lisää aineistoa ja näin uusia mielikuvia elokuvan katsoneelle. Elokuva sai myös kannattajia, sillä se rikkoi kulttuurirajoja. Elokuvan yleisö oli hyvin heterogeenistä eikä luokkarajat tullut esille kuten teatterin tai oopperan yhteydessä. (Koski 1984: 121–126; Bacon 2005: 111.) Elokuvayleisön heterogeenisyys vaikuttaa elokuvien sisältöön. Elokuvan tekijät pyrkivät tekemään elokuvan jokaisen makuun, sillä silloin taloudellinen menestys on taattu. Kassamagneettielokuvat saattavat kuitenkin hävitä taiteellisuudessa vähemmän menestyneille elokuville ja erityisesti filmisovituksessa alkuperäiselle romaanille.

Elokuvan ominaisuuksia on verrattu paljon kirjan ominaisuuksiin. Sen ilmaisukykyä on pidetty heikompana kuin kirjan, koska sillä ei ole samankaltaista kielellistä mahdollisuutta muodostaa merkityksiä kuin kirjalla. Malmberg (1984: 132) huomauttaa, että ehkä juuri tässä on elokuvan voima. Elokuvan ensisijainen tarkoitus ei olekaan universaalien syvällisyyksien rakentaminen, vaan konkreettis-aistillinen kuvaus. Ihmisellä on aikojen alusta ollut tarve tallentaa todellisuutta. Muinaisessa Egyptissä muumioinnin avulla pyrittiin saavuttamaan ihmisen ikuisuus ja kuolemattomuus. Myöhemmin kuvataiteen ja valokuvien avulla on tallennettu ihminen ja näin estetty ihmisen henkinen kuolevuus. Elokuvataide on todellisuuden tallentamista kaikkein moderneimmassa muodossa. Aikojen kuluessa kuvan realistisuuden tallentamisen pakkomielle on vähentynyt. Kuva on saavuttanut esteettisen itsenäisyyden. (Bazin 1990:13–18.) Elokuvan estetiikka, konkreettis-aistillinen kuvaus, on ilmaisukyvyltään ainutlaatuinen. Kuvan

avulla voidaan luoda monimerkityksellisiä tilanteita, joissa ei ole vain yhtä ainoaa tulkintapaa. Tämä luo sekä tekijälle että katsojalle haasteita.

2.3 Henkilöhahmon määrittely tekstissä

Henkilöhahmo on useimmiten ihminen, jota kirjallisuudessa tai elokuvassa kuvataan. Kerronnassa esiintyy toki myös muunlaisia hahmoja kuten eläinhahmot tai fantasiahahmot, mutta yleisesti lukija mieltää myös nämä jonkin tyyppisiksi ”ihmisiksi”, inhimillisen toiminnan ja arvojen symboliksi. Kaiken kaikkiaan henkilöhahmo on aina kuvaus, rivi merkkejä, eli ihmistä esittävä representoiva hahmo. (Käkelä-Puumala 2001: 241.) Henkilöllä voi olla tarinassa monta funktiota. Vladimir Propp jakoi hahmot *toimijoiksi*, eli niiksi jotka täyttävät vain yhden funktion ja *tekijäksi* sellaisen hahmon, joka toteuttaa tarinan aikana useita tehtäviä. A.-J. Greimas jatkoi jaottelua pidemmälle. Greimasin mukaan tarinasta on löydettävissä kuusi toimijamallia eli ensinnäkin Subjekti, joka on sankari, Objekti eli sankarin kohde, Lähettäjä eli toteutettavan tehtävän tai toiminnan määrääjä, Vastaanottaja, joka korjaa työn hedelmät, Subjektin Vastustaja, ja Auttaja, joka on Subjektin apulainen. Henkilöhahmo voi toteuttaa vuorotellen eri toimijamalleja. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996: 113–114.)

Romaanin henkilöhahmojen tutkimuksessa käytettyä toimijamallia on sovellettu myös fiktiivisen elokuvan henkilöhahmoon. Elokuvahahmo eroaa kuitenkin kirjan hahmosta siinä, että se ei ole yleensä muille kuin elokuvantekijöille olemassa kirjallisessa muodossa. Romaanin henkilö on erisnimi, johon kirjan tapahtumat ja toiminnot ja hahmon luonteenpiirteet kiteytyvät. Elokuvan henkilö on taas olemassa vain valkokankaalla. Kun hahmo on tallennettu, se pysyy yleensä muuttumattomana lukuun ottamatta harvoja uusintafilmauksia. Elokuvan hahmo myös liitetään usein sen näyttelijään. Katsojat muistavat myöhemmin vain hahmoa näytelleen näyttelijän nimen, mutta eivät rooli-hahmon nimeä. Näin ei voi käydä kirjallisten hahmojen yhteydessä. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996: 113–115.) Etenkin elokuvatähdet vievät henkilöhahmosta osansa. Kuitenkaan kaikki näyttelijät eivät ole tähtiä, vaan vasta julkisuus luo tähden. (Lahti 1994: 185–187.) Vähemmän nimekkään näyttelijän valinta voi siis antaa enemmän tilaa

ohjaajan taiteelliselle näkemykselle henkilöahmosta. Tähtinäyttelijän valinta on kuitenkin varmempi tapa hankkia katsojia ja näin taata elokuvan rahallinen menestys. Fiktiiviselle hahmolle ja julkiselle hahmolle yhteistä on se, että niitä molempia arvioidaan vaikka fiktiivinen hahmo ei olekaan oikea ihminen. Toisaalta mitä julkisempi hahmo, sitä enemmän hänen käsittelynsä mediassa alkaa saada fiktiivisiä piirteitä. (Käkelä-Puumala 2001: 242.)

Henkilöhahmo on kertovan tekstin peruselementti. Tarinaa voidaan arvostella henkilöhahmon onnistumisen mukaan eli onko hahmo uskottava ja syvälinen vai jääkö se vain pinnalliseksi stereotyyppiaksi. Henkilöhahmon tulkintaan vaikuttavat kuitenkin lukijan omat ennakkokäsitykset. Lukija yrittää usein samaistua henkilöhahmoon ymmärtääkseen paremmin sen motiiveja, tämä voi olla kuitenkin vaikeaa, jos hahmo tekee moraalisesti arveluttavia tekoja ja lukija ei pysty ymmärtämään hahmon motiiveja. E.M. Forster (1879–1970) jaottelun mukaan henkilöhahmot ovat joko litteitä tai pyöreitä. Litteät hahmot eivät muutu tarinan kerronnassa juurikaan. Ne ovat alusta loppuun saakka pysyviä. Pyöreä henkilöhahmo on sen sijaan muuttuva ja kehittyvä hahmo. Henkilöhahmossa sekoittuvat tekstuaaliset ja persoonalliset puolet. (Käkelä-Puumala 2001: 245–247, 262, 266.) Tekstin tasolla henkilöhahmo on merkkejä, mutta merkityksien kautta mielissä ja valkokankaalla elävä persoona.

2.4 Genre

Termi *genre* viittaa tekstin lajiin tai tyyppiin. Termin etymologia on lähtöisin latinan substantiivista *genus*, joka tarkoittaa syntyperää, sukua, luokkaa, lajia tai ryhmää. Elokuvat on jo hyvin varhain luokiteltu eri genreihin, ja aluksi yksi pitkä elokuva piti sisällään useita genrejä – jokaiselle jotain periaatteella. Genret ovat erityisesti populaarikulttuurin ilmiöitä. (Alanen 1994: 91–92; Lehtonen 2000: 183.) Genret ovat kerronnallisten järjestelmien muotoja. Ne eivät vaikuta pelkästään katsojan/lukijan tasolla, vaan ne vaikuttavat jo tekstien tuottamiseen kerronnan tasolla. Teksti kirjoitetaan tiettyyn muotoon. Näitä muotoja, ennako-odotuksia, on myös esimerkiksi elokuvan katsojalla. Genren mukaan katsoja odottaa tietynlaista elokuvan etenemistä, lajityypille ominaisia käännei-

tä. Genren määrittely voi tosin olla vaikeaa, sillä elokuvalla voi olla vain tietty määrä jollekin lajityypille ominaisia piirteitä. Yleensä elokuvat liitetään genreen, jota ne muistuttavat eniten. Tekstiä kirjoitettaessa sen taustalla on aina valmis konteksti eli geneerinen konventio, joten ”uusi” teksti on aina vanhan mallin hyväksikäyttöä. (Lehtonen 2000: 182–185.)

Tarkemmin eriteltyinä: samaan genreen kuuluvat elokuvat muistuttavat toisiaan juonirakenteeltaan, tyyliltään, tematiikaltaan, henkilöhahmoiltaan ja näyttelijävalinnoiltaan sekä kuva, ääni ja tapahtumapaikkavalinnoiltaan. (Alanen 1994: 91–92.) Genretutkimus on muodostanut oman tutkimusalalajinsa elokuvatutkimuksen alalla. Genre-termin määrittely on jo itsessään hyvin kiisteltyä. Rick Altman on erityisesti kritisoinut genreteorioiden tapaa nähdä lajityypit muuttumattomina vuosien saatossa. Hän painostaakin enemmän genrejen epäjatkuvuutta ja muuttuvuutta. (Ahonen 1/2002.) 1930-luvun Hollywoodin genrejä olivat komedia, melodraama, western, gangsterielokuva, kauhuelokuva, science fiction, musikaali ja dekkari-elokuvat (Alanen 1994: 92). Elokuvagenrejä syntyy uusia. Usein yksi elokuva luokitellaan myös useampaan genrekategoriaan. Tämän päivän jännityselokuvia ei voida luokitella dekkari-elokuvaksi eikä edes kauhuksi, vaan ne ovat muodostaneet oman genrensä. Genrejen yksi ominaispiirre onkin niiden sovellettavuus. Genret ovat kuuluneet ihmisen käsitteistöön satoja vuosia ja samoja termejä voidaan käyttää eri medioissa, mutta ne voivat saada erilaisia painotuksia eri käytössä. Massamedia on lisännyt genrejen kirjoa ja vanhat genreluokitukset eivät enää riitä luokittelemaan moderneja elokuvia. Genrejä ei voi enää pitää pysyvinä ja jatkuvina, sillä niiden muodostaminen ei ole vakiintunutta ja yhtäläistä. (Altman 2002: 220–221, 238–239.)

Genreteorioiden mukaan uusi teksti on siis aina vanhan mallin hyväksikäyttöä ja näitä malleja syntyy kaiken aikaa uusia. Genrejen pohjalta katsojilla on tiettyjä odotuksia elokuvalle. Samaan tapaan kirjafilmissä katsojilla on usein odotuksia elokuvalle, jos alkuperäinen teksti on heille ennestään tuttu. Tällöin odotuksia ei ohjaa pelkästään genre, vaan konkreettinen vanha malli eli kirja. Elokuvasuovitus voi olla katsojalle tällöin pettymys, jos elokuvassa ei onnistuta luomaan kirjaa vastaavaa henkeä, jolloin tarina muuttuu eriksi. Romaanin filmatisoinnissa olisi tärkeää pyrkiä luomaan sama

kokonaisuuden merkityksellisyys kuin kirjassa, jotta elokuvaa voidaan pitää *saman tarinan* uutena taiteellisena muotona. Jos elokuvassa halutaan lähteä soveltamaan vapaammin alkuperäistä tekstiä, samalla se voitaisiin nimetä uutta tarinaa kuvaavammalla nimellä. Aineistonani oleva elokuva on nimetty identtisesti kirjan nimen kanssa. Tämän vuoksi katsoja todennäköisesti odottaa kirjalle uskollista elokuvasovitusta, jota voisi kuvailla historiaan sijoittuvaksi hieman fantasianomaisia piirteitä sisältäväksi jännityselokuvaksi tunteettomasta sarjamurhaajasta. Myöhempi analyysini osoittaa missä määrin elokuvasovitus on ollut uskollinen alkuperäiselle tarinalle.

3 HENKILÖHAHMON PSYKOSOSIAALINEN ANALYYSI

Fiktiivisiä henkilöitä on jo 1900-luvun alusta lähtien analysoitu psykoanalyysin keinoin. Kirjallisuuden psykoanalyttinen tutkimus sai alkunsa Saksassa 1930-luvulla ja perustana tutkimukselle oli Sigmund Freudin esseet. Sekä kirjan että elokuvan tapahtumia voidaan analysoida psykoanalyysin keinoin, vaikka kirjallisuuden ja elokuvan tutkijat eivät ole juurikaan hyödyntäneet tutkimuksissaan toistensa saavutuksia. Tämä on harmillista, sillä tutkimusaloilla olisi paljon annettavaa toisilleen. Kirja ja elokuva eroavat esteettisinä medioina, mutta niiden kerronnassa ja henkilöiden psykologisessa tutkimuksessa on yhtäläisyyksiä. Jo Freud on jakanut psykoanalyysin kolmeen eri tasoon: psykoanalyysi tieteenä, psykoanalyysi lääketieteellisenä hoitokeinona ja psykoanalyysi välineenä tulkita kirjallisuutta ja antropologisia tekstejä. (Kaplan 1990: 1–2, 12.) Tutkimukseni pohjautuu jälkimmäiseen.

Teoreetikot ovat havainneet, että mahdollisesti myös elokuva on vaikuttanut psykoanalyysin kehitykseen eikä pelkästään päinvastoin. Freud käytti teorioidensa nimikkeissä usein elokuvaan pohjautuvia sanoja kuten *screen memories*. Hänen teoriansa esitettiin myös usein visuaalisesti, shokeeraavien kuvien, ja hänen kirjoituksensa muistuttivat usein mysteerisen tarinan kaavaa. (Creed 1998: 77.) Aiemmin olikin jo esillä unen yhtäläisyydet elokuvaan (s. 21). Elokuvan ohjaaja, ja käsikirjoittajat, tuovat näkemyksensä tarinasta valkokankaalle. Ehkä tämä taiteellinen näkemys ottaa vaikutteita unesta ja alitajunnasta, joten psykoanalyttisesta tulkinnasta on luonnollista löytää keinoja myös elokuvan analysointiin. Freudin mukaan unet kuvaavat tukahdutettuja asioita symbolien muodossa, jolloin merkitykset pääsevät tietoisuuden torjunnan läpi, ja näin saadaan selville henkilöä vaivaavat epämiellyttävät ajatukset tai kokemukset. (Jung 1964: 27.) Tässä luvussa esittelen psykoanalyysin teorioita ja niiden kehitystä elokuvatutkimuksen alalla sekä tarkastelen ihmistä sosiaalisesta näkökulmasta moraalisena yksilönä. Psykososiaalisen analyysin avulla pystyn analysoimaan valitsemani henkilöitä syvällisemmin. Erityisesti tarkastelen Parfyymi-elokuvan Grenouillea moraalisesta näkökulmasta, joten esittelen teoriaosuudessa hyvän määritteitä ja elokuvassa esiintyvää pahuutta ja väkivaltaa.

3.1 Freudin teoriat

Sigmund Freudin (1856–1939) psykoanalyysi ja teoriat ovat vaikuttaneet suuresti länsimaisen kulttuurin tieteellisiin tutkimuksiin. Psykoanalyysi ja Freudin käyttäytymiseen liittyvät oivallukset ja käsitykset ihmisestä ovat psykiatrian lisäksi vaikuttaneet erityisesti taiteen eri alueilla. (Johdatus Psykoanalyysiin 1969: esittely.) Hänen teoriansa ovat olleet monessa perusteena elokuvan tutkimukselle. Tärkeimmät elokuvatutkimukseen vaikuttaneet teoriat ovat teoria tiedostamattomasta, subjektiivisuudesta ja seksuaalisuudesta. Freudin mukaan suurin osa ihmisen ajatuksista on hänen ulottumattomassaan alitajunnassa. Alistetut toiveet ja halut voivat tosin nousta esiin unissa, painajaisissa tai kielellisissä lipsahduksissa. Freudin mukaan näiden torjuttujen halujen tunnistaminen selvittää syyn mahdollisille neurooseille. Näitä teorioita mukailien elokuvatutkimuksessa on tarkkailtu *elokuvan tiedostamatonta*: merkityksiä jotka on kätkeyty pintaan syvemmälle, sekä poikkeavia ilmaisuja ja todisteita halun vaikutuksista merkitysten muodostumiseen. (Creed 1998: 78.)

Freudin oidipuskompleksi-teoriaa on verrattu moniin elokuvakerrontoihin. Oidipuskompleksi kuuluu poikalapsen kehityksen falliseen vaiheeseen. Sekä tytöt että pojat ovat lapsuutensa varhaisvaiheessa ihastuneita äitiinsä. Fallisessa vaiheessa pojan tunteet äitiään kohtaan muuttuvat jonkin tyyppiseksi rakastumiseksi ja pojan tunteet isää kohtaan mustasukkaisuudeksi ja haluksi isän katoamiseen. Tämä oidipuskompleksi luo pojan elämään ristiriidan, kun isä pysyy edelleen vahvasti äidin rinnalla. Tässä vaiheessa pojan on samaistuttava isän rooliin, jotta hän voi pitää myös haluamansa suhteen äitiinsä. Tämän samaistumisen myötä poika omaksuu sukupuoliroolinsa ja yhteiskunnan normijärjestelmän ja näin muodostuu lapsen ylimmän peruskehitys. Elokuvatutkijat ovat havainneet useissa elokuvissa esiintyvän oidipaalisen radan, jolloin (mies)sankari kohtaa kriisin, johon liittyy toinen mies, joka on usein isähahmo. Saavuttaakseen sosiaalisen tunnustuksen ja naisen rakkauden sankarin on puolustettava oikeuksiaan toista mieshahmoa vastaan. (Egidius 1980: 239–243; Creed 1998: 78–79.)

Elokuvan psykoanalyttinen tutkimus pohjautui erityisesti alkuvaiheessa Freudin teorioihin. Tämä ensimmäisen vaiheen taide- ja kirjallisuuspsykologia sai kuitenkin osak-

seen kritiikkiä liiallisesta naiivisuudesta. Psykoanalyysi pyrki tarjoamaan uudenlaisia näkökulmia taidehistorian, uskonto- ja myyttitutkimuksen sekä kielitieteen aloilla. Psykoanalyysia kritisoivat pitivät erityisesti arveluttavana freudilaista pääteesiä, jonka mukaan ihmisten tiedostamaton vaikuttaa määräävästi ristiriitohimme ja elämäämme. Psykoanalyysin mukaan merkityksellinen psyykkisesti tiedostamaton tekee itsensä todellisen minän havaitsemisen mahdottomaksi. Se antaa vain viitteitä tietoiseen sielunelämäämme todellisesta minästä. Freudin mallien mukaan taideteosten tutkimisessa korostuivat erityisesti päiväunien ja lapsuuden aikaisten ristiriitojen merkitykset taideteosten välittömästi yksilöllisen taustan suhteen. Tämä oli Freudin psykoanalyysin ensimmäinen optimistisempi vaihe. Toisessa vaiheessa, ensimmäisen maailmansodan jälkeen, mullistuksien vallassa olleessa yhteiskunnassa Freudin ihmisenäkemyks muuttui pessimistisemmäksi. Vuonna 1920 hän toi esille hypoteesin kuolemanvietistä. Psykoanalyttinen käsitys ihmisestä ja elämästä muuttui aikaisempaa aggressiivisemmäksi ja itsetuhoisemmaksi. Freudin perspektiivin syventyminen yhdessä muiden vaikutteiden kanssa, kuten Jungin opin arkkityypeistä, muovasi elokuvan tutkimusta enemmän joukkopsykologiseksi silti psykoanalyysin vaikutteita omaavaksi tutkimukseksi (Enckell 1984: 65–67.)

3.2 Jacques Lacan ja muita psykoanalyysin teorioita

Kuten jo aiemmin tuli esille psykoanalyttistä lähestymistapaa elokuvien tulkintaan on sovellettu, joko analysoimalla taiteen kautta tekijän psyykettä ja neurooseja tai keskittymällä tulkitsemaan teoksen symboleja ja henkilöihahmoja. (Hietala 1994: 173.) Enckell (1984) kertoo artikkelissaan ”*Elokuvan psykoanalyttisestä tulkinnasta*”, näistä ensimmäisestä tulkintatavasta. 1940-luvulla alettiin korostaa elokuvan sosiologista tulkintamallia, joka lähtee siitä oletuksesta, että elokuvan tekee pieni kollektiivi suurta kollektiivia varten. Teorian mukaan elokuvasta heijastui laajemmin yhteiskunnan piileviä tarpeita. Siegfried Kracauer teki kuuluisia analyysyjä tämän teorian pohjalta muun muassa Saksan sota-aikojen elokuvista. Enckell käsittelee artikkelissaan elokuvia lähinnä tekijän ja kollektiivisuuden kautta. Hänen mukaansa ohjaajan elokuvat muodostavat yhteenvedon myös hänen omasta elämästään ja erityisesti ihmisen elämän vaikeutuessa

nämä kriisit johdattavat taiteilijan oman persoonallisuutensa ytimeen, mikä heijastuu elokuviin. (Enckell 1984: 67–68, 78–79.)

Elokuvan henkilöhahmoja ja symboliikkaa käsiteltäessä on kuitenkin mielekkäämpää tarkastella Lacanin, osittain Freudin teorioihin pohjautuvia analysointimenetelmiä. Lacan pohjusti analyysinsä enemmän Freudin teeseihin kuin Kracauer, mutta hänen teoriansa erosi Freudin teorioista kuitenkin merkittävällä tavalla. Lacan antoi kulttuurin vaikutuksille suuremman osan ihmisen kehityksessä. Hän sijoittaa oidipaalikriisin ja samassa yhteydessä tapahtuvan kielen oppimisen varhaisempaan vaiheeseen kuin Freud, minkä seurauksena äitiin liittyvän halun torjumisesta syntyvä alitajunta on myös rakenteeltaan kielen kaltainen. Tästä seuraa myös se, että ihminen on kulttuurin tuote. Hänessä ei ole mitään omaa tai alkuperäistä, koska subjekti syntyy kielestä, joka taas on Lacanin mukaan jo alitajunnan synnyssä mukana. Lacanin psykoanalyysi eroaa Freudin analyysistä myös sillä, että Lacanilla sekä poika että tyttö ovat ”kastroituja” ja kehittyvät symbolisesti kastroivan Isän lain alla, joka kontrolloi subjektin imaginaarista fuusion ja täyteen tavoittelua, joka voidaan johdattaa lapsen perimmäiseen haluun fuusioitua äitiin. Lacanilaisen teorian mukaan tästä lakkaamattomasta halusta syntyy ihmisen päämäärätietoinen toiminta kuten elokuvan ja fiktion kokemisen tarve. (Hietala 1994: 174–175.)

Elokuvatutkimus 1970-luvulla sai vaikutteita teorioihinsa Freudin jakautuneen egon teoriasta, josta myös Lacan johti peiliteoriansa. Ihmisen subjekti syntyy niin sanotussa lapsen peilivaiheessa eli esioidipaalisessa vaiheessa. Lapsi hahmottaa itsensä ensimmäisen kerran toisena noin puolen ja puolentoista ikävuoden ikäisenä havaittuaan oman peilikuvansa. Näin lapselle muodostuu käsitys ihanneminästä, sillä oma olemus tuntuu peilikuvaan verrattuna kömpelöltä. Ihminen tavoittelee tuota ihannekuvaa koko elämänsä ja ihanneminää voi edustaa äiti tai kuka tahansa ihminen. (Hietala 1994: 174; Creed 1998: 78.) Myös elokuvassa voidaan havaita henkilöhahmon jatkuvaa taistelua kohti ihanneminää, jonka hän on mielessään luonut. Samalla hän voi tavoitella onnistumisen tunnetta sekä rakkautta ja hyväksyntää muilta ihmisiltä.

1970-luvulla psykoanalyttinen teoria jakautui useaan, mutta ainakin osittain yhteyksissä olevaan suuntaan. *Välineteoria* huomioi erityisesti elokuvan instituutiona ja välineenä. Se ei keskittynyt kuitenkaan elokuvaan pelkästään teknisenä laitteena, vaan toinen puoli välineteoriaa keskittyi elokuvaan psyykkisenä välineenä. Ihmiset ovat aikojen kuluessa sisäistäneet elokuvan osaksi kulttuuriaan ja näin heistä on tullut elokuvan käyttäjiä. Jean-Louis Baudry oli ensimmäinen joka tutki elokuvaa instituutiona psykoanalyttisten teorioiden avulla. *Feministinen psykoanalyttinen teoria* kiinnitti huomiota elokuvan katsojaan suhteessa katsojan sukupuoleen ja seksuaaliseen suuntautumiseen. Aiemmin elokuvaa oli tarkasteltu lähinnä maskuliinisen oidipaaliteorian kautta. Laura Mulvey (1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema*) uudelleen määritteli katsojan lisäämällä sukupuolen välineteorian katsojaan. Feministinen teoria kiinnitti myös huomiota naisen passiiviseen asemaan elokuvassa mieskatsojan objektina. Toisaalta naisen hahmoa pidettiin myös uhkaavana mieskatsojalle, sillä se herätti miehen alitajunnassa seksuaalisen erilaisuuden ja kastration perimmäisiä oidipaalikriisejä. Feministinen psykoanalyttinen teoria jakautui vielä edelleen tarkastelemaan ainakin oidipaalista sankaritarta, fantasiateoriaa, maskuliinisuutta ja masokismia sekä elokuvien hirviömaisiä naisia. Psykoanalyysiä käytettiin elokuvatutkimuksessa myös yhdessä muiden tutkimusalojen kanssa kuten postkoloniaalisen teorian ja homoseksuaaliteorian kanssa. (Creed 1998: 78–79, 82–86.)

Koska tutkimusaineistoni henkilöahmo on mies, ja tarinassa on fantasianomaisia piirteitä, kerron vielä hieman tarkemmin *fantasiateoriasta* ja miehestä elokuvaobjektina. Fantasiateoria käsittelee ihmisen primarifantasioita, jotka pohjautuvat subjektin alkuperään. Primaarit elokuvan tapahtumapaikat viittaavat yksilön alkuperäiseen minuuteen, viettelyn fantasiat seksuaalisuuden alkuperään ja fantasiat kastratiosta sukupuolisten erojen alkuperään. Fantasian käsite elokuvan tapahtumissa on oleellista, jotta katsoja voi tulkita elokuvaa fantasian ja halujen kautta sekä samaistua henkilöahmoihin elokuvan aikana vaihtuvasti lukittautumatta yhteen psykologisesti turvalliseen hahmoon. Monissa elokuvissa mies on elokuvassa aktiivinen toimija, ja nainen toimii passiivisena miehen katseen objektina. Vaikka elokuvat esittävätkin fantasioita, on elokuvateollisuus ollut varovainen miehen vartalon eroottisessa esittämisessä. Mies on elokuvassa yleensä objektoitu vain tilanteessa missä paljas pinta on selitettävissä toiminnan kautta, kuten

urheiluosuorituksen aikana. (Creed 1998: 85.) Fantasiaelokuva mahdollistaa uhkaavienkin tilanteiden ja erilaisten henkilöhahmojen, sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen.

3.3 Psykoanalyysin myöhemmät vaiheet

Psykoanalyttinen elokuvatutkimus on vuosien kuluessa jakautunut moneen suuntaan, ja osakseen se on saanut paljon kritiikkiä. Tänä päivänä psykoanalyysin käyttö elokuvatutkimuksessa ei ole yhtä hallitsevassa muodossa kuin 1970-luvun kulta-aikana. Sen teorioita ennemminkin yhdistellään eri teorioihin. Lopulta elokuva-analyysin tavoitteena on yhdistää sekä psykoanalyttinen että sosiaalinen näkökulma. Postkoloniaalinen teoria käyttää psykoanalyysia osana tutkiessaan elokuvan toiseutta eli tässä tapauksessa tummaihoista henkilöahmoa. Teoreetikot ovat käyttäneet Freudin teorioita kastaatioista ja fetisseistä analysoidessaan valko- ja tummaihoisten elokuvahahmojen stereotyyppioita. Samalla tavoin Freudin teorioita on käytetty tutkittaessa rotujen välisiä suhteita, homoseksuaalisuutta ja elokuvassa esiintyviä vartalomallega kuten hirviön epämuodostunut vartalo. Homoseksuaalisuuden tutkijat ovat pyrkineet selvittämään kuinka elokuva-teollisuus esittää halua, monissa muodoissaan, ja kuinka se esitetään katsojille. Psykoanalyysi elokuvatutkimuksessa ei ole jäänyt historiaan, mutta se on jakautunut lukuisiin pieniin tutkimuskohteisiin. (Creed 1998: 87–89.) Psykoanalyttisiä keinoja voidaan siis käyttää hyvin laajalla alalla ja vaikuttaa siltä, että analyysin kiinnostus on siirtynyt perinteisistä mies- ja naiskuvista marginaalisempaan suuntaan. Tutkimalla pienempiä segmenttejä, ehkä elokuvasta saadaan kokonaisuudessaan eheämpi kuva.

3.4 Symboliikka ja tiedostamaton

Ihmiset elävät merkkien ja merkitysten maailmassa. Osa merkeistä voi tuntua hyvin selkeiltä ja ymmärrettäviltä, mutta symboliikan avulla voi saada selville myös piiloutuneita merkityksiä. Yhdysvaltalainen filosofi ja loogikko C.S. Pierce erotti merkit kolmeen eri tyyppiin: ikoneihin, indekseihin ja symboleihin. Tässä tarkastelen lähemmin

symboleita. Piercen mukaan symbolit perustuvat tapaan, sopimukseen tai sääntöön, ja muun muassa sanat ja numerot ovat symboleita. Merkityksellistämisen tasolla puhutaan symboliikasta. Roland Barthesin mukaan symboli muodostuu konventioiden ja käyttötappojen perusteella, jolloin symbolin kohde edustaa jotakin muuta. Symboliikassa mennään siis pidemmälle kuin pelkästään symbolien yleisesti sovittuihin merkityksiin. Symboli voi alkaa edustaa myös muuta kuin sen alkuperäistä sovittua merkitystä kuten sana ”raha” merkitsee samaa asiaa kuin valuutta eli se on maksuväline. Raha voi kuitenkin symboloida myös vaurautta ja valtaa. (Fiske 2001: 62, 70–72, 121.) Symbolit eroavat merkistä siis sillä, että ne eivät osoita ainoastaan sovittua kohdetta, vaan ne ovat termejä tai kuvia, joilla on ilmeisen merkityksen lisäksi erityisiä aavistuksenomaisia lisämerkityksiä (Jung 1991: 20). Elokuviissa käytetään symboliikkaa ilmaisemassa laajempia merkityksiä kuin miltä tapahtuma ensiksi vaikuttaa. Esimerkiksi häviö pallopelissä voi merkitä toiselle osapuolelle enemmän kuin pelkkää häviötä. Se voi symboloida kasvojen menetystä tai viimeistä nöyryytystä.

Freudin teorioiden mukaan ihmisen tiedostamattomalla on suuri merkitys ihmisen elämässä. Tiedostamattoman kätkeviä tarpeita voidaan kuitenkin selvittää muun muassa unien avulla. Freudin mukaan unien tulkintaa vaikeuttaa unisensuurin toiminta, jonka tarkoituksena on pitää piilotajuisiksi jääneet ja minän paheksumat toiveet poissa ihmisen tietoisuudesta. Unia yritetään tulkita symboliikan avulla. Freud kutsuu unielementin ja sen tulkinnan vakioista suhdetta *symboliseksi* ja itse unielementtiä tiedostamattoman uniajatuksen *symboliksi*. (Freud 1969: 127–128.) Unesta ja symboliikasta lisää myöhemmin luvussa ”Unen symboliikka”. Ihmisen merkitysjärjestelmä pitää siis sisällään paljon alitajunnasta kumpuavia merkityksiä. Myytit ovat yksi ihmisen tapa muodostaa merkityksiä. Myyttejä on ollut ihmisten kaikkina aikoina ja niiden merkitystä ihmisen henkisen ja fyysisen toiminnan inspiroimisessa ei voi väheksyä. Mytologian ja riittien tärkein tehtävä on ollut aina tuottaa symboleja. (Campbell 1990: 21, 27.)

3.4.1 Myytit

Myytti on yhteiskunnan ja kulttuurin tapa selittää tai ymmärtää luonnon tai todellisuuden eri puolia. Vaikka myyttiä käytetään myös tavalla, jolloin jotakin ajatusta pidetään

vääränä, sen alkuperäinen käyttötavan mukaan myytti on tarina. Myytti voi olla sanallissa tai kirjoitetussa muodossa, mutta tämän lisäksi myytti voidaan kertoa myös ilman sanoja taideteoksen tai musiikin muodossa. Myytin etymologinen alkuperä on kreikan sanassa *mythos*, joka tarkoittaa sanaa, puhetta, tarinaa tai kertomusta. Myytit liittyvät usein elämään ja kuolemaan, ihmisiin ja jumaliin, hyvään ja pahaan. Nykyaikana ne ovat alkaneet käsittelemään myös mieheyttä, naiseutta, perhettä tai menestystä. Myytit muuttuvat aikakauden mukaan, kun eri asioiden arvostus vaihtuu. Myyttien takana on usein yhteiskunnallis-poliittisia tarkoituksia, joita myytin tutkijat yrittävät paljastaa ja näin saada selville myytin todellisen tarkoituksen. Myytit yrittävät muuttaa jonkun asian merkityksen olemaan luonnostaan juuri niin. (Morford & Lenardon 1995: 1; Fiske 2001: 115–119.)

Klassinen mytologia käsittelee erityisesti jumalia ja ihmiskunnan suhdetta jumaluuteen. Nämä klassiset myytit keskittyvät siis jumalten, uskonnon ja yliluonnollisen kuvaamiseen. Uskonto onkin suhteellisen kiinteästi liitetty myytin käsitteeseen. Tästä osoituksena useat luomiskertomusta kuvaavat myytit eri uskonnoissa ja heimoissa. Myytin täydellinen määrittely on lähestulkoon mahdotonta sen monimuotoisuuden vuoksi, mutta silti sitä on tutkittu paljon. *Sosiaalisen näkökulman* mukaan myytit eivät ole niin mysteerisiä ja yliluonnollisia kuin klassisessa mytologiassa, vaan enemmän sosiaalisten tapojen ja uskomusten ilmentymiä yhteiskunnassa. *Rituaaliteoreetikkojen* mukaan myytti on kytköksissä rituaaliin ja he pitävät näitä kahta jopa samana asiana. Myös psykoanalytikoilla on omat näkemyksensä myytistä. *Freudin ja Jungin* psykoanalyttisillä teorioilla on suuri osa myyttien ymmärtämisprosessissa, erityisesti Freudin teorioilla ihmisen tiedostamattomasta sisäisestä maailmasta, seksuaalisuudesta, unista ja oidipaalikompleksista, joka saa nimensä kuningas Oidipuksen myytistä. Freudin havaittua unisymbolien tärkeyden, hän havaitsi samalla, että uni ja myytti ovat myös samankaltaisia. Freudin mukaan myytit ovat ihmisen tapa valveilla heijastaa alitajunnassa ja unessa esiintyviä visioita. (Morford & Lenardon 1995: 1–3, 5, 6–9.)

Carl Jungin psykoanalyttiset teoriat ovat myös vaikuttaneet myyttien tutkintaan. Jung yhdisti myytin ihmiskunnan ryhmäalitajuntaan, joka viittaa yhteiskunnan jatkuviin psyykkisiin taipumuksiin. Hän keskittyi tutkimuksissaan siis enemmän yhteisöön kuin

yksilöön. Jungin teorioiden pohjalla oli käsite arkkityypeistä ja hänen mukaansa Freudin oidipuskompleksi oli ensimmäinen löydetty arkkityyppi. Jungin arkkityyppi on kuin lyhenne malleista, jotka vaikuttavat yksilöön eri aikoina ja tilanteissa, jotka kehittyvät tarinan edetessä ja vaikuttavat siihen kuinka kaikki päättyy. Toisin sanottuna se on peritty käyttäytymiskaava kuinka toimia. Näin ollen myytit ovat tarinoita ja malleja siitä kuinka ihmisen kuuluu käyttäytyä. (Morford & Lenardon 1995: 7–9.) Myytti on siis yhdistetty useisiin ihmiselämän osa-alueisiin. Sitä ei voi määrittää tarkoittamaan vaan yhtä asiaa, vaan myytti on eri aikoina käsitetty muun muassa Jumalan antamaksi ilmoitukseksi, ryhmän näkemiksi unikuviksi, jotka ilmentävät arkkityyppisiä yllykkeitä, primitiiviseksi yritykseksi selittää luonnon maailmaa, runolliseksi mielikuvituksen tuotteeksi ja perinteiseksi ihmisen metafyyssisten näkemysten ilmaisijaksi. Ihminen ei voi olla yhtä aikaa nuori ja vanha, nainen ja mies, työläinen ja johtaja. Ihminen on osa kokonaisuutta ja tämä kokonaisuus, ryhmä, on antanut hänelle mallin kuinka elää, puhua ja ajatella. (Campbell 1990: 324–326.)

3.4.2 Unen symboliikka

Symboliikka viittaa yleensä johonkin meiltä kätkeytyyn, tuntemattomaan, merkityksen piilotajuiseen puoleen. Symbolit eivät siis suoraan paljasta niiden todellista merkitystä. Symbolit ovat usein myös kulttuurisidonnaisia, joten tutkijalta vaaditaan asiantuntevuutta ja paljon taustatietoa, jotta hän kykenee tulkitsemaan vieraan heimon symboliikkaa. Symbolien käyttö on erityisen runsasta uskontojen piirissä, johtuen siitä, että niiden avulla kuvataan usein asioita, jotka eivät ole täysin ihmisen ymmärryksen piirissä. Merkitysten selvittämisessä on siis olemassa monenlaisia tulkintoja. Tietoisien symbolien käytön lisäksi ihminen käyttää symboliikkaa myös tiedostamattomasti unien muodossa. (Jung 1991: 20–21.) Freudin mukaan ihmisen unielementti on yhtä kuin uniajatuksen symboli. Hän jakaa myös unielementit vastineidensa suhteen kolmeen luokkaan, jolloin unielementti voi edustaa osaa kokonaisuudesta, olla vihje jostakin asiasta tai kuva ajatuksen tilalla. Unet itsessään ovat alistettuja toiveita ja unielementit eli symbolit ovat vaihtelevia, lukemattomia ja usein seksuaalisia. Jotta unta voi tulkita, tulkitsijan tulisi tuntea yleisimmät unisymbolit sekä tietää jotain unen näkijän taustasta ja elämäntilanteesta. (Freud 1969: 128–129; Morford & Lenardon 1995: 8.)

Ihmisen todellisuuden havainnointiin vaikuttaa jatkuvasti tiedostamaton, ja vaikka aistit reagoivatkin todellisiin ilmiöihin, niiden tulkinta tapahtuu mielen sisällä ja näin ollen on riippuvainen myös tiedostamattomasta. Ihminen ei myöskään kykene ottamaan huomioon kaikkia mahdollisia osatekijöitä, sillä ne voivat vaikuttaa vähäpätöisiltä. Myöhemmin nämä hylätyt tekijät voivatkin olla emotionaalisesti arvokkaita, ja ne tulevat esiin unissa. Unessa voi paljastua jonkin tapahtuman tiedostamaton puoli symbolien muodossa. Unien avulla psykologit ovat pystyneet perustelemaan piilotajuisen psyyken olemassaolon. Freud teki tärkeän huomion. Jos unen näkijää rohkaistaan kertomaan unistaan ja ajatuksista mitä ne herättävät, hän samalla tulee huomaamattaan paljastamaan ongelmiansa ytimen, asian jonka hän yrittää tukahduttaa. (Jung 1991: 22–23, 27.) Symboliikka voi johtaa erilaisiin tulkintoihin riippuen tulkitsijasta. On kuitenkin olemassa joitakin yleisiä tulkintapoja tietyssä kulttuuripiirissä. Esimerkiksi eri väreillä on tapana luoda samankaltaisia merkityksiä. Elokuvasssa symbolien tarkastelu auttaa ymmärtämään elokuvan syvempiä merkityksiä halutun kulttuuripiirin sisällä.

3.4.3 Myytit, symbolit ja identifikaatio

Elokuva on hyödyntänyt paljon klassisia myyttejä kerronnassaan. Myytti on voinut olla sellaisenaan pohjana elokuvalle tai sitten myytti voidaan havaita nykyaikaan sijoitetun tarinan taustalta. (Morford & Lenardon 1995: 608, 612–613.) Elokuvisssa yritetään myös rikkoa nykyaikaisia myyttejä miehydestä ja naiseudesta, hyvästä ja pahasta ja menestyksestä. Samalla, kun ihminen yrittää selvittää itselleen kuka hän on, hän joutuu väistämättä totuttautumaan asemaansa ja paikkaansa yhteiskunnassa. Henkilöhahmo voi kuitenkin taistella tiensä ohi rajoitusten. Mitä alemmasta luokasta hahmo ponnistaa, sitä enemmän hän kokee vastustusta. Jos mennään ajassa taaksepäin yhteiskuntaan, joka eli vahvastikin myyttien mukaan, vain ryhmällä oli tuolloin merkitystä. Nykyään tilanne on päinvastainen. Yksilöllä on suuri merkitys, mutta hän ei tiedä mikä häntä johtaa matkallaan, sillä hän ei pysty kommunikoimaan oman tiedostamattomansa kanssa. Tänä päivänä ei pohdita enää luonnon ja olemassaolon suuria mysteerejä, vaan itse ihmistä. Nykyaajan sankari ei odota yhteisön hyväksyntää, vaan kokee kaikessa hiljaisuudessa oman ristiretkensä. (Campbell 1990: 330, 332–333.) Myyttejä vastaan taisteleva voi

muistuttaa katsojaa oman elämänsä taisteluista. Elokuvan hahmot eivät ole todellisia, vaan näyttelijöiden esittämiä fiktionaalisia hahmoja. Silti elokuvan katsoja voi kokea elokuvaa katsoessaan voimakkaita emootioita dramaattisissa tilanteissa. Ehkä katsoja reagoi näkemäänsä voimakkaasti, omasta tiedostamattomasta tulevien muistojen ja kokemusten kautta.

Jokainen katsoja kokee elokuvan omalla tavallaan, sillä katsojat tulkitsevat symboleja oman tiedostamattoman emotionaalisen maailmansa avulla. Eisensteinin mukaan elokuvan katsoja luo mielikuvituksensa avulla kertomuksesta persoonallisen kokemuksen. Elokuva luo illuusion ulottuvuudesta, joka on virtuaalinen luova mielikuvitus. Elokuvan katsominen on kuin *uneksittua todellisuutta*. (Langer 1995: 26–27.) Kun elokuvasta puhutaan jälkikäteen, sen kokeminen ehtii jo muuttua itse elokuvaesityksessä koetuista tunteista. Identifikaatiosta puhuttaessa, katsoja yleensä samaistuu elokuvan aikana moniin eri henkilöihin vaihtelevasti, mutta elokuvaa myöhemmin muistellessaan vain johonkin tiettyyn henkilöön. Josokuva on hyvin tehty, se voi saada katsojan samaistumaan myös henkilöön, joka normaalissa elämässä olisi hänestä kenties hyvin epämiellyttävä ja arveluttava. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996: 225–228.) Antisankari on hyvä esimerkki samaistumisen kohteesta, johon ei elokuvan ulkopuolella voisi tuntea minkäänlaista myötätuntoa. Antisankari on yleensä henkilö, joka pyrkii tavoitteisiinsa keinoja kaihtamatta. Tavoite itsessään ei välttämättä ole moraaliton, mutta sinne päästäkseen hän toimii moraalisesti arveluttavasti. Elokuvan aikana antisankari on kuitenkin se henkilö, johon katsoja mitä ilmeisimmin samaistuu.

3.5 Todellisuuden käsittäminen

Ihmisen kehitykseen on perinteisesti sanottu liittyvän ihmisen biologinen tausta eli perinnöllisyys. Toiseksi ihmisen kehitykseen vaikuttaa ympäristö. Kokeellisen psykologian edustajat ovat korostaneet erityisesti perintötekijöitä eli sitä, että lapsi oppii vanhemmiltaan fyysisten ominaisuuksien lisäksi käyttäytymismalleja, kuten kävelyn, tarttumisen, hymyilyn, naurun, yhden tai useamman kielen mallin sekä persoonallisuuteen liittyviä ominaisuuksia kuten positiivisuus tai ärtyneisyys. Behavioristit sen sijaan antavat suuremman merkityksen oppimiselle. Behavioristisen näkökulman mukaan oikeaan

ympäristöön sijoitettuna, perintötekijöistä huolimatta, ihminen voidaan opetuksen avulla suunnata halutulle alalle riippumatta lapsen luontaisista taipumuksista, älykkyydestä, tai perintötekijöistä. Persoonallisuuden kehitys lähtee jo varhaislapsuudesta. (Egidius 1980: 59–61, 89, 92). ”Persoonallisuus on se reaktiotaipumusten malli, joka määrää ihmisen ajattelu-, tuntemis- ja toimimistavan eri tilanteissa” (Egidius 1980: 88).

Varhaislapsuus on erityisen tärkeää ihmisen kehitykselle. Jotta persoonallisuus voi kehittyä harmonisesti, on tärkeää, että lapsi kokee tiettyjä tunteita ja sosiaalisia kokemuksia. Juuri syntymän jälkeen myös aistit kehittyvät kaikkein voimakkaimmin. On huomattu, että sokeana syntyneen lapsen näköaistin käyttäminen ei koskaan muotoudu täysin normaaliksi näön palauttamisen jälkeen. Myös kielen kehittyminen on nuoruusvuosina kriittisimmässä vaiheessa. Lapsi voi omaksua useamman kielen, mutta kuuden ikävuoden jälkeen kielten oppiminen muuttuu vaikeammaksi. Oppiminen on siis tehokkainta varhaislapsuudessa. Ikä ei ole kuitenkaan ainoa selitys myöhemmälle oppimisen vaikeutumiselle. Aikuisiässä opintoprosessia vaikeuttavat epävarmuuden, pelon ja häpeän tunteet. (Carlsson 1985: 29–31.) Lapsuudessa opitut asiat vaikuttavat ihmisen todellisuuden käsittämiseen läpi elämän. 1600-luvun englantilaisten filosofien mukaan ymmärtämyksemme toteutuu aistien kautta. Lapsuudessa saadut aistivirikkeet vaikuttavat älylliseen kehittymiseen. (Egidius 1980: 133–134.)

Ihmisen moraalikäsitteet muodostuvat oppimisen kautta. 1950-luvulla moraalista pidettiin yhteiskunnassa vallitsevien arvojen ja normien noudattamisena. (Helkama 2001: 175.) Lapsille täytyy opettaa kuinka käyttäytyä yhteiskunnassa. Kristinuskolla on ollut konkreettisissakin tapauksissa vaikutusta ihmisen moraalisiin käsitteisiin ja käyttäytymiseen. Yksi kristinuskon merkittävin moraalinen ohje on ihmiselämän kunnioittaminen. Silti muun muassa ristiretket ovat rikkoneet tätä moraaliohjetta vastaan. Vaikka kristinuskon ei olekaan onnistunut välttämään täysin sodankäyntiä, sen mukaan tarpeeton tuhoaminen ja viattomien ja puolustuskyvyttömiä tappaminen on ehdottoman tuomitavaa. Väkivallan käyttö on hyväksyttävää vain silloin, kun sen avulla taistellaan vääryyksiä vastaan. (Westermarck 1984: 288–291, 311–313.) Tässä tulee kuitenkin vastaan eettinen ongelma. Kuinka hyvää tarkoittava lopputulos voisi tehdä sen saavuttamiseksi toteutetut pahat teot yhtään hyväksyttäväksi? Machiavelli perusteli, että hyvä lopputu-

los voi vähentää tehtyjen vääryyksien moraalista ongelmaa, jos lopputulos on riittävän hyvä, pahan ohittava (Mackie 1990: 159). Edelleen ihmisen moraalinen toiminta on tällaisessa tapauksessa arveluttavaa, sillä on mahdotonta määrittää hyvän käsitettä niin tarkasti, että eri arvoja voitaisiin punnita vaakakupissa. Normaali ihminen yrittää elää yhteiskunnan asettamien normien ja lain mukaan, vaikka hänen mielestään jotkin säännöt eivät välttämättä ole perusteltuja. Ihmiset arvottavat maailmaa eri tavalla. Alikehittyneelle tai oppimattomalle ihmiselle yleiset moraalिसäännöt voivat olla tuntemattomia, jolloin hän toimii omaan todellisuuteensa pohjautuvien arvojen mukaan.

3.6 Ihminen sosiaalisena olentona

Ihminen joutuu opettelemaan lapsesta lähtien sosiaalisen käyttäytymisen mallit, sillä ihmisellä ei ole valmiita malleja hermostoissa kuten useilla eläimillä. Psykologiassa tätä sosialisatioprosessia pidetään hyvin tärkeänä tutkimusprosessina, sillä lapsen kehitys aikuiseksi ja sosiaalistuminen vaihtelee suuresti kasvuympäristön mukaan. Lasta kasvatavien aikuisten tärkeyttä ei siis voi väheksyä, sillä aikuiseksi ei voi kasvaa kuin kerran. Yhtä tärkeä vastuu on lasta kouluttavalla instituutiolla, sillä koulussa lapsi oppii lisää yhteiskunnan tavoista ja siitä kuinka toimia normien mukaan. (Egidius 1980: 225–228.) Käyttäytymismallit sisäistänyt ihminen tietää kuinka käyttäytyä omassa ryhmässään sekä kuinka muuttaa käyttäytymistään eri tilanteissa ja eri ihmisten parissa. On myös tärkeää, että yksilö oppii ymmärtämään ja kunnioittamaan toisten yksilöiden erilaisuutta ja eri rooleja. Sosialisatioprosessissa ovat merkittävästi mukana identifikaatio ja vuorovaikutus. Identifikaatioprosessissa yksilö matkii malliyksilön tapaa ajatella ja tuntee sekä hänen tapojaan, normejaan ja arvojaan. Lapsen käyttävät usein aikuismaista kieltä toruessaan nukkejaan tai lemmikkiään. Vuorovaikutuksen kautta lapsi oppii pitkällisen oppimisprosessin kautta kuinka käyttäytyä ruokapöydässä tai juhlatilaisuuksissa. Samalla hänelle kehittyy sisäiset normit, omatunto, joka toimii loppuelämän ihmisen sisäisenä varoitusäänenä ja syylistäjänä. (Carlsson 1985: 95–99.)

Behavioristien mukaan ihmisellä ei ole mitään synnynnäisiä tunteita ja tarpeita, vaan sosialisatioprosessi on oppimisprosessi, joka tapahtuu ehdollistumisen, välineoppi-

sen, sammuttamisen ja mallioppimisen avulla. Erityisesti riippuvuuden tunteet ovat behavioristien mukaan opittuja tapoja, ja ne syntyvät jo lapsen ensimmäisen elinvuoden aikana, kun hän on täysin riippuvainen vanhemmistaan. Lapsuudessa koetut kriisit kuten aikuisten vaatimus lapsen itsenäisempään käyttäytymiseen tai lapsen toruminen, johdattavat lapsen turhautumisen kautta mukautumaan aikuisuuden vaatimuksiin eli itsestä huolehtimiseen. Nykyään tunteiden ja tarpeiden kehitystä ei pidetä pelkästään oppimisen tuloksena. Lapsi oppii asioita myös havainnoinnin avulla ja itse yrittämällä, ja lisäksi kontakti- ja auttavaisuusmotiiveja pidetään synnynnäisinä. Sosialisatioprosessin aikana myös lapsen moraalikäsitteet kehittyvät. Lapset pitävät eri vaiheissa eri asioita moraalisesti arveluttavampana. (Egidius 1980: 228–230, 244–246, 250.) Analyysissäni painottuu varhaislapsuuden merkitys ihmisen kehitykselle. Tämä osaksi siksi, että päähenkilöllä ei ole missään vaiheessa elämässään ihmistä, joka välittäisi hänestä sen verran, että muokkaisi hänestä yhteiskuntakelpoisemman. Elokuvan hahmossa voidaan kuitenkin havaita oppimista omien tekojen ja muuttuneen ymmärryksen myötä.

3.7 Ihmisen moraali

Sanoja moraali ja etiikka pidetään usein synonyymeinä. Sana etiikka tulee kreikan kielestä ja sana moraali latinasta, ja historiallisen käyttönsä ja etymologian mukaan ne ovatkin synonyymejä. Niillä on kuitenkin vivahde ero tieteellisen tutkimuksen parissa. Etiikka viittaa yleensä hyvän elämän *tavoitteluun*, kun taas moraali viittaa yleisten normien *noudattamiseen*. Toisin sanoen moraali on eettisten tavoitteiden aktuaalistunutta rajoitettua, mutta korvaamatonta, toimintaa ja etiikka siis johdattaa moraalisia tekoja. (Ricoeur 1992: 169–170.) Ihmisen moraalikäsitteet muotoutuvat sosialisatioprosessin yhteydessä. Lapsi oppii kieltojen ja rangaistusten kautta, milloin hän toimii oikein tai väärin. Kypsyys on tärkeä tekijä siinä kuinka lapsi ymmärtää moraalisia periaatteita. Lapsi pystyy siis jo pienenä ymmärtämään mikä on oikein ja mikä väärin, mutta lapsen moraalipäätelyssä eri asiat korostuvat, kun hänen on valittava kahdesta pahasta parempi. (Egidius 1980: 230–231.) Luultavasti ihmisellä on siis synnynnäisesti jonkinlainen pohja moraalille, se vain kehittyy ohjeistuksen myötä. Ilman kasvattajien näyttämää mallia ja ohjeistusta, moraalikäsitteet voivat jäädä alhaiselle, vaillinaiselle tasolle.

Lawrence Kohlberg on jakanut ihmisen moraalikehityksen kolmeen eri vaiheeseen: esimoraaliseen, sovinnaiseen ja autonomis-periaatteelliseen tasoon. Nämä kaikki tasot jakautuvat vielä kahteen vaiheeseen, joten kaikkiaan kehitysvaiheita on kuusi. *Esimoraalisella tasolla* lapsi ymmärtää käsitteet kiltti ja tuhma ja oikein ja väärin, mutta hän perustaa arvostuksensa vielä aineellisiin tai välineellisiin arvoihin. Ihmisarvo sekoittuu tällöin aineelliseen arvoon tai sitä arvostetaan, jos sen kautta voidaan saavuttaa jotain muuta hyvää. *Sovinnaisella tasolla* ihminen tulee lojaaliksi ryhmälle ja toisten tekemiselle ja ihmiselämän arvostus perustuu sääliin ja rakkauteen. *Autonomis-periaatteellisella tasolla* moraaliset arvostukset ja tapa toimia pyritään muotoilemaan yleispäteväksi. Ihmisarvo sijoitetaan korkeimmalle paikalle yli lain ja moraalisääntöjen. Viimeisellä tasolla moraali perustuu yleiseen tasa-arvoon ja yksilön arvon kunnioitukseen. Ihmisen siirtyessä ylemmälle moraalitasolle alemman tason järkeilyt usein unohdetaan tai muuttuvat käsittämättömäksi. Tyypillistä on, että ihminen tavoittelee vastauksia seuraavaksi ylemmältä tasolta. (Egidius 1980: 230–238.)

3.8 Hyvän määrittely

Omatunnon ja yleisten normisääntöjen avulla ihminen siis pyrkii elämään hyvää elämää ja tekemään hyviä tekoja. Mutta miten ”hyvä” voidaan määritellä? Hyvän määrittely on monimutkaista, sillä sitä on vaikea määritellä tarkoittamaan yhtä yleispätevää merkitystä. Hyvä on kuvattu eettiseltä kannalta joksikin yksinkertaiseksi, mutta myös epämääräiseksi, sillä hyvyyden merkitys vaihtuu kontekstin mukaan. Jokin ihminen voi olla hyvä, kun puhutaan hänen laulutaidoistaan, mutta vähemmän hyvä, kun puhutaan hänen sosiaalisista taidoistaan. Sanaa hyvä, pidetään kieliopillisessa merkityksessä *loogisena adjektiiviattribuuttina*. Sanomalla, että x on iso hiiri, ei tarkoiteta samaa kuin x on iso ja x on hiiri. Kohde voi olla iso hiiri, mutta pohjimmiltaan hiiri ei ole verrattuna muihin nisäkkäisiin iso. Samalla tavalla toimii myös hyvä-määritteenä. Jokin hyvä teko tai asia ei ole välttämättä laajemmassa merkityksessä hyvä. ”Objektiivinen hyvä” on rinnastettu ”universumin kannalta hyvään”. Hyvyyttä on myös määritelty lopputuloksen kautta. Jokin on hyvä, jos se suorittaa tehtävänsä niin kuin siltä parhaimmassa tapauksessa odo-

tetaan tekevän. On kuitenkin vaikea tietää onko nämä odotukset yhden yksilön vai useamman kautta muovautuneita käsityksiä onnistumisesta. Hyvää pidetään moraalisisessa kontekstissa toisaalta jonakin, jolla on luontaisesti tietynlaisia piirteitä, mutta sitä voidaan käyttää myös itsekeskeiseen kommentointiin. (Mackie 1990: 50–63.)

Hyvän määrittely moraalisisessa merkityksessä on vaikeaa siksi, että sitä ei voida selittää yksiselitteisesti. Moraalista hyvyttä ei edes yritetä selittää pelkästään faktojen ja empiiristen tulosten kautta, vaan siinä käytetään myös teoreettisia kriteerejä. Hyvää ei näin ollen voi selittää vain yhdellä täydellisellä lauseella missään sananselityskirjassa. Moraaliselta kannalta sitä kuitenkin käsitellään arvostellessa ihmisen tekoja. Ihmisen oletetaan toimivan yleisten moraalिसääntöjen mukaan, ja jonkin tehdessä väärän valinnan, hän saa osakseen kritiikkiä ja paheksuntaa (ja rangaistuksen). Toisaalta on ihmisiä, jotka elävät jatkuvasti rikkojen yhteiskunnan sääntöjä, jolloin heidän tekonsa eivät hämmästyttä muita samalla tapaa kuin jonkin perustaltaan hyveellisen ihmisen sortuminen moraalisisesti pahaan tekoon. (Puolimatka 1989: 89–90.)

3.9 Pahuus elokuvassa

Henkilöhahmo joutuu usein elokuvassa eettisten valintojen eteen. Murha on myös yleinen kerronnan aloittava tekijä, joka johdattaa lopulta tarinan sulkeumaan ja tasapainon palautumiseen. Kuten edellä hyvän määrittely, myös pahan määrittely on hyvin vaikeaa lähes mahdotonta. Niitä pidetään yleensä ihmisen peruskäsitteinä. Ihmisen tekoja pyritään valvomaan ja rajaamaan lain avulla. Länsimaisessa yhteiskunnassa moraalikäsitteet pohjaavat kristinuskoon ja näin ollen myös lailla on juuria uskonnollisissa arvokäsityksissä, vaikka kirkolla ei ole enää tänä päivänä vastaavanlaista valtaa yhteiskunnassa kuin aikaisemmin. (Bacon 2006: 164; Rosenqvist 3/2006.) Laki on ihmisen luomaa, samoin kuin moraalі. Lisäksi on olemassa tietynlainen luonnollinen laki, joka pätee tilanteesta tai yhteiskunnasta riippumatta. Luonnollisen lain sanotaan pohjautuvan järkeen ja säädetty laki ei voi olla ristiriidassa luonnollisen lain kanssa. (Mackie 1990: 232–233.) Ihmisellä on ajattelevana olentona varhaislapsuudesta lähtien jonkinlainen

käsitys hyvästä ja pahasta. Vaikka moraalien kehittyminen on oppimisen tulosta, se on osittain myös luonnollinen ihmisen piirre.

Pahuuden symboliikka jaetaan *pahuuden asemointiin* ja *pahuuden retoriikkaan*. Asemoinnissa on kyse pahuuden käsittämiseksi suhteessa minuuteen ja toiseuteen. Pahuutta pidetään filosofisessa mielessä usein toissijaisena. Ihminen ei synny pahana, vaan pahuus ottaa hänestä vallan. Tämä sopii myös kristillisiin käsityksiin lapsen viattomuudesta – lapsen kaltainen pääsee taivaaseen. Pahan retoriikka on tietyn moraalisen maailmanjärjestyksen vakuuttamista ja erityisesti sen määrittelyä mikä tuossa järjestyksessä on paha. Pahan määrittely on samalla vallan käyttöä ja tuomitsemista. (Bacon 2006: 164.) Historiasta löytyy kammottavia esimerkkejä siitä (antisemitismi, noitavainot), kun jokin hallitsevaelin on päättänyt tuomita jonkin pahaksi. Pahan retoriikan avulla ihmiset voidaan manipuloida hyväksymään pahan käsite.

Elokuviissa esiintyy paljon pahuutta ja kauhua. Elokuvasäikivalta on muuttunut vuosien kuluessa erikoistehosteiden avulla entistä verisemmäksi. Suuret ampumavälikohtaukset on kuitenkin kuvattu estetisoiden ja elokuvan kontekstissa lopputulos voi olla jollain oudolla tapaa jopa kaunista. Neurologi Antonio Damasio on osoittanut, että ihmisen järkeen vaikuttaa logiikan lisäksi emootio. Koska aivot saavuttavat täyden toimintakyvyn vasta teini-iässä, liian varhain koettu väkivaltaviihde voi aiheuttaa emotionaalisia häiriöitä ja näin vaikuttaa ihmisen rationaalisuuteen. Myös aikuisen kykyä käsitellä kauhuelementtejä on kyseenalaistettu. Toiset ihmiset ovat herkempiä ja elokuva saattaa järkyttää katsojaa. (Rosenqvist 3/2006; Bacon 3/2007.) Pahuutta kuitenkin esiintyy elokuvissa, vaikka se voi joskus olla katsojalle liian raju kokemus. Väikivallan representatio auttaa ihmistä työstämään pelkojaan väkivallasta. Väikivaltakulttuuri vastaa myös muihin psykologisiin tarpeisiin ja taipumuksiin. Näitä ovat: nauru ja vahingonilo, sävähdyttävät elämykset, sadomasokismi, oikeuden toteutuminen sekä tuhon ja kärsimyksen yleveys. Elokuva irrottaa väkivallan todellisuudesta, jolloin ihminen voi turvallisesti kohdata väkivaltaa esteettisessä muodossa. Moraalisesti väkivallan katsominen voidaan selittää hyväksyttäväksi silloin, kuin kyseessä on oikeuden toteutuminen tai pahan rankaiseminen. Myös kristillinen käsitys siitä, että kärsimys voi myös ylevöittää lisää väki-

vallan hyväksyntää elokuvassa. Väkivalta on joissakin tilanteissa elokuvassa välttämättömyys oikeuden puolustamisessa. (Bacon 3/2007.)

Pahuuden ja väkivallan esittämisen elokuvissa voidaan myös käsittää kulttuurisidonnaisesti. Ihmiskunnan historiassa on ollut tapana julkiset raa'at teloitukset. Näiden loputtua elokuva on täyttänyt tämän kulttuurillisen tarpeen. Elokvateatterissa pahuus on kuitenkin turvallisessa muodossa. Kauhuelokuvan teho perustuu järjen ja emotion suhteeseen. Katsoja tietää, että tapahtumat eivät ole todellisia joten hän voi käsitellä sen herättämiä emootioita pelkkänä viihteenä. (Rosenqvist 3/2006; Bacon 3/2007.) Jännitys ja pelko ovat emootioita, joita katsoja voi tuntea elokuvan parissa vaarantamatta itseään fyysisesti. Elokuviissa henkilöahmo sortuu pahuuden tielle, kun hän tavoittelee päämääräänsä unohtaen moraalitajunsa. Himo luonnon ja toisten ihmisten valtaan, ja jopa elämän ja kuoleman hallitsemiseen, johtaa katsojan käsittelemään pelkoa luonnon voimien kaoottisesta purkautumisesta, ihmisen yritettyä hallita sitä vuosisatoja. Elokuviassa henkilöahmon tuomitseminen on herättänyt myös yleisempiä ristiriitoja, jos henkilö on pakotettu tekemään moraalisesti väärin, tai hän on mentaalisesti häiriintynyt. Moraalikäsitykset voivat hämärtyä ja jopa kadota kokonaan hahmon jouduttua pakonomaisen tarpeen valtaan. (Bacon 2006: 164–169.)

4 GRENOUILLE KERRONNALLISENA HAHMONA

Aloitin analyysini tarkastelemalla kuinka kirja ja elokuva kuvaavat Jean-Baptiste Grenouillea sekä hänen tarinansa merkityksellisiä tapahtumia. Myöhemmin piirteiden erittelyn tulokset ovat apuna henkilöhaahmon psykososiaalisessa analyysissa. Luvussa 2.1 käsiteltiin kirjan filmatisointia. Andrewn (1984) jaottelujen mukaan Parfyymien sovitusta vastaisi eniten transformaation uskollisuutta ja risteyttämistä. Elokuva pyrkii vastaamaan kirjan luomaa vaikutusta ja erityisesti sen tarkoituksena on luoda audiovisuaalisin keinoin illuusio hajujen maailmasta, jossa Grenouille elää. Elokuva vastaa kirjaa lähes uskollisesti noudattaen kronologista järjestystä muuten paitsi alun suhteen. Elokuva alkaa myöhemmän tapahtuman esittämisellä eikä Grenouillen syntymästä kuten kirjassa. Tapahtumien vastaavuuden mukaan elokuva voitaisiin jaotella myös risteyttäväksi sovitukseksi. Parfyymi-elokuva ei ole kuitenkaan pelkästään elokuvan keinoin esitetty romaani. Elokuvasa on myös jätetty joitakin kirjan tapahtumia esittämättä. Standardikestoiseen elokuvaan ei saa mahdutettua täyspitkän romaanin kaikkia tapahtumia (Bacon 2005: 109–110.) Lisäksi ohjaaja Tom Tykwerin tavoitteena on ollut luoda elokuvan keinoin hajun illuusio eli tarkoituksena on ollut luoda uusi taideteos aiemmin luodusta aineistosta. Tulemme huomaamaan, että valkokankaan Grenouille eroaa kirjan Grenouillesta. Tässä voimme nähdä piirteitä myös lainaavasta sovituksesta.

Tuon analyysissäni esille kohtia kirjasta ja elokuvasta. Olen merkinnyt kohdat juoksevasti. Kirjan kohdat olen merkinnyt muotoon K1, K2...KN ja elokuvan E1, E2...EN. Aineistoluettelosta on nähtävissä kirjan kohtien tarkat sivunumerot. Käytän käsitellessäni kirjan henkilöhaahmo Grenouillea lyhennettä kirjan Grenouille ja vastaavasti elokuvan Grenouille. Olen tarkentanut sulkuihin mikä henkilöhaahmo kulloinkin puhuu, jos se ei ole tekstistä itsestään selvää.

4.1 Grenouillen esittely kirjassa ja elokuvassa

Henkilöhaahmo on yleensä ihmistä esittävä representoiva haahmo. Myös eläin- ja fantasiahaahmot vastaavat lukijalle inhimillistä toimintaa ja arvoja symboliikan kautta. (Käkelä-Puumala 2001: 241.) Parfyymien päähenkilö on ihminen, mutta hänen hajuaistinsa on

äärimmäisen tarkka, jopa eläinten hajuaistin ohittava. Tämän perusteella hänet voidaan luokitella ihmisen kaltaiseksi fantasiahahmoksi. Kirjassa Grenouille esitellään heti alussa yksityiskohtaisesti inhimillisten arvojen heijastamana.

K1 Ranskassa eli 1700-luvulla mies, joka kuului aikakautensa nerokkaimpiin ja vastenmielisimpiin hahmoihin, vaikka moisista ilmestyksistä ei noihin aikoihin ollutkaan minkäänlaista pulaa. [---] Hänen nimensä oli Jean-Baptiste Grenouille, ja jos se onkin [...] jäänyt sittemmin unohduksiin, niin näin ei varmaankaan ole käynyt siksi että Grenouillen omahyväisyys, ihmisviha ja moraalittomuus, sanalla sanoen jumalattomuus, olisi ollut jollain tavoin lievempää ja vähäisempää kuin häntä kuuluisampien hämärämiesten, vaan siksi että hänen neroutensa ja kunnianhimonsa rajoittuivat yksinomaan sellaiselle alueelle, josta ei jää historiaan minkäänlaisia jälkiä: hajujen katoavaiseen maailmaan.

Kirjan Grenouille esitellään alusta lähtien täysin moraalittomaksi neroksi, mutta sittemmin unohdetuksi hahmoksi. Kirjassa hahmon pahuus on selkeää ja heti ensimmäisiltä sivuilta luettavissa. Elokuvasa Grenouille esitellään vangittuna ja heiveröisenä hahmona. E1 Grenouille istuu vankityrmässä. Häntä on hyvin vaikea hahmottaa pimeyden läpi. Valo tarrautuu hänen nenäänsä ja Grenouille haistaa lähestyvät vartijat. Heikon oloinen, kumarassa kulkeva Grenouille raahataan raivoisan väkijoukon eteen kuulemaan tuomionsa. Hän kuuntelee ilmeettömänä tuomionsa julistusta ja katselee väen paljoutta. Voice-over ääni kertoo 1700-luvulla eläneestä lahjakkaasta ja pahamaineisesta Jean-Baptiste Grenouillesta. Elokuvasa ei luoda yhtä voimakasta kuvaa Grenouillen pahudesta kuin kirjassa. Hänen heikko ja pieni hahmonsä ei herätä mielikuvia kirjan kuvasta jumalattomasta paholaisesta. Elokuvan Grenouilleen liitetty lika ja pimeys antavat kuitenkin viitteitä jostain pahasta, mutta tässä vaiheessa katsojalle jää epäselväksi häneen pahuutensa laajuus. Hänet voitaisiin tulkita jopa väärin perustein syytetyksi. Ainoastaan hänen ilmeetön olemuksensa antaa viitteitä mahdollisesta tunteettomuudesta ja välinpitämättömydestä.

4.1.1 Grenouillen ulkoinen olemus

Kirjan henkilöahmo on merkkejä paperilla ja erisnimi, johon merkittävimmät tapahtumat, toiminnot ja luonteenpiirteet keskittyvät. Elokuvasa näyttelijä antaa suureksi osaksi henkilöahmolle ulkoiset piirteet. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996: 113–

115.) Kirjan Grenouillea kuvataan kirjan aikana monessa kohtaa. Hän saa osakseen muun muassa eläimellisiä kuvauksia, ehkä tarkoituksena selittää hänen murhaava luonteensa jonkun toisen, eläimellisen kautta. Häntä kuvataan muun muassa punkiksi, ja hämähäkin kaltaiseksi.

K2 Tällainen punkki oli pikku Grenouille. Hän eli kokoon käpertyneenä ja odotti aikoja parempia. Maailmalle hän ei antanut itsestään muuta kuin suolensa sisällön; ei hymyä, ei huutoa, ei silmien pilkاهدusta, ei omaa hajuaankaan. [---] Silti hänen olemuksensa ei itse asiassa ollut mitään pelottavaa. Hän ei ikäisekseen ollut mitenkään erityisen kookas tai vahva. Ruma hän tosin oli [...]Tuon pikemminkin eläimellisen kuin inhimillisen elämänmenon kestänyt yhden vuoden hän sairastui pernaruttoon (...) Hänelle jäi vain suurista mustista ajoksista jäljet kaulaan ja poskiin ja korvien taakse, minkä vuoksi hän oli sen jälkeen entistäkin rumemman näköinen.

Kirjan Grenouille kuvataan myös rujoksi, vastenmieliseksi ja kumaraksi. Hän kokee Baldinin opissa ollessaan aiemman pernaruton lisäksi toisen lähes tappavantaudin, jonka seurauksena hänen ihonsa märkii ja paiseilee. Kirjan Grenouillen ulkoista olemusta ei missään vaiheessa kaunistella. Hän on pieni ja vastenmielinen. Elokuvan Grenouillelle piirteet antaa näyttelijä Ben Whishaw. Hän vastaa kirjan antamaa mielikuvaa pienestä miehestä, mutta hänestä ei ole tehty kirjan kuvaamaa rumilusta. Elokuvan Grenouille on likaa lukuun ottamatta terveen näköinen nuori mies. Hän kävelee suorana toisin kuin kirjan Grenouille, mikä lisää hänen elinvoimaisuuttaan. Sairauden aikana hänet on maskeerattu rumemman näköiseksi, mutta sairauksista ei jää hahmoon pysyviä merkkejä, vain pieni arpi oikean kulmakarvan yläpuolella. Hänen olemuksensa on kuitenkin myös elokuvassa pälyilevä ja epävarma. Myös hänen liikkeensä hajuaistin johdattamana ovat normaalista poikkeavia. Kirjan lukija muodostaa mielessään kuvan henkilöhahmosta, kun taas elokuva antaa hahmon ulkonäön katsojalle valmiina. Malmbergin (1984: 132) mukaan elokuva on konkreettis-aistillinen kuvaus. Elokuvan estetiikan vuoksi tarinan (anti)sankariin ei voida liittää liian vastenmielisiä piirteitä.

4.1.2 Grenouillen hajuaisti

Hajuaisti on yksi ihmisen viidestä perusaistista ja jokaisella ihmisellä on myös sormenjäljen kaltainen yksilöllinen hajunsa. Tarkkanenäinen pystyy haistamaan eri ihmisten

ominaistuoksut tai vaikka myrskyn tulon. Tämä on kuitenkin tyypillisempää eläimelle kuin ihmiselle. Petoeläimen haistaessa saaliin, sen jokainen aisti valpastuu ja eläin keskittyy jännittyneesti uhrin metsästykseseen. Myös joidenkin ihmisten hajuaisti voi olla herkistynyt, mutta äärimmäisen tarkka hajuaisti on yleensä kehittynyt toisten aistien puutteellisuuden vuoksi kuten kuurosokealla Helen Kellerillä 1880–1968. (Ackerman 1990: 42–43, 65–67.) Grenouillen hajuaisti on normaalin rajat ylittävä. Hajuaistinsa avulla hän suunnistaa ja toimii, ja sen avulla hänelle muodostuu tavoitteita mihin pyrkiä. Vaikka hänen hajuaistinsa onkin äärimmäinen, myös hänen muut aistinsa toimivat moitteettomasti. Kirjan ja elokuvan Grenouillelle hajuaisti on kuitenkin se tärkein ja usein hän kulkeekin silmät suljettuna pelkästään tuoksujen johdattamana.

Parfyymien kerronnassa Grenouillen omalaatuisuutta on korostettu myös sillä, että häneltä itseltään puuttuu ominaistuoksu. Hän ei tuoksu miltyään. Kirjassa tämä piirre tulee esille jo alkuvaiheessa Grenouillen ollessa vasta sylivauva. Hänen imettäjänsä ei suostu enää jatkamaan tehtävänsä lapsen hajuttomuuden vuoksi.

K3 – Se on paholaisen riivaama. (Imettäjä Jeanne Bussie)

– Mahdotonta! On täysin mahdotonta, että joku sylilapsi olisi paholaisen riivaama. Sylilapsi ei ole mikään ihminen, se on vasta ihmisen esiaste, eikä sen sielu ole vielä täysin kehittynyt. Siitä syystä paholainen ei ole siitä kiinnostunut. (...) (isä Terrier)

– Hän ei tuoksu millekään, imettäjä sanoi.

– Siinä näet! Se on selvä merkki. Jos hänessä olisi paholainen, hän tuoksuisi pahalle. (isä Terrier) (---)

– Niin, koska hän on terve, huudahti Terrier, koska hän on terve, hän ei tuoksu miltyään! Vain sairaisissa lapsissa on tietty haju, sehän on vanha tuttu asia. (...) Pitäisikö hänen muka haista? Haisevatko sinun omat lapsesi?

– Eivät, sanoi imettäjä. Minun lapseni tuoksuvat sellaiselta kuin ihmislasten tuleekin tuoksua.

Esimerkissä imettäjän ja isä Terrierin käsitykset pahuudesta sekoittuvat. Isä Terrier on tottunut yhdistämään pahan hajun pahuuteen, kuten sairauksissa ja hänelle pienen vauvan ominaistuoksu on vieras. Hän ei ymmärrä että hajuttomuus voi olla paha asia. Imettäjä taas yhdistää vauvan hajuttomuuden merkiksi siitä, että Grenouille ei ole ihmislapsi, vaan jopa paholaisesta (s. 72 – 75). Elokuvassa Grenouillen hajuttomuus ei paljastu katsojalle ennen kuin vasta myöhäisemmässä vaiheessa, samassa vaiheessa kuin itse Grenouillekin huomaa, että hänellä ei ole ominaistuoksua. Kirjassa lukija seuraa Grenouil-

len tarinaa ollen tietoinen alusta lähtien hänen ominaispiirteistään. Elokuvasa katsoja johdatellaan samaistumaan Grenouilleen ja näin kokemaan hänelle merkitykselliset asiat yhtä aikaa itse henkilöhahmon kanssa.

4.1.3 Grenouillen todellisuus

Ihminen tarkastelee todellisuutta aistien avulla, jonka lisäksi tiedostamaton vaikuttaa todellisuuden hahmottamiseen. Lapsuuden aistivirikkeet ja opitut asiat vaikuttavat suu-
resti lapsen älylliseen kehittymiseen ja ihmisen todellisuuden käsittämiseen läpi elämän. (Egidius 1980: 133–134; Ackerman 1990: 13–17.) Sekä kirjassa että elokuvassa Grenouillen äiti synnyttää hänet myyntikojunsa pöydän alla aikeenaan hylätä vastasyntynyt kuolemaan. Lukuisat kalatorin hajut kuitenkin valtaavat Grenouillen nenän ja hän saa voimia ja tahtoa elää. Lapsuutensa hän elää orpokodissa ilman ihmisläheisyyttä sillä orpokodin johtaja pitää lapsia vain elinkeinonaan eikä koe tarpeelliseksi osoittaa heitä kohtaan hellyyttä. Toiset lapset pelkäävät ja inhoavat omalaatuista Grenouillea. Sekä kirjan että elokuvan Grenouille kehittyy normaalia lasta hitaammin. Erityisesti hänen verbaalinen kehityksensä on hidasta ja sanat, jotka hän ensimmäisenä lausuu, liittyvät tuoksuviin kohteisiin kuten puuhun. Grenouillen todellisuus hahmottuu hänen hajuais-
tinsa kautta. Nuoruudessaan hän kerää niin hyvät kuin pahatkin hajut muistiinsa omiin lokeroihin. Hän ei unohda yhtäkään hajua. Hän ymmärtää maailmaa ainoastaan hajujen kautta. Hänen karu lapsuus ilman vanhempia ja kasvatusta jättävät moraaliin ja etiikkaan liittyvät sanat ja käsitteet hänen älynsä ulkopuolelle. Kirjan Grenouillesta kerrotaan, että hänelle tuottaa vaikeuksia ymmärtää abstrakteja sanoja, jotka eivät liity mihinkään hajuun, kuten sanat oikeus, omatunto, Jumala, ilo, vastuu, nöyryys ja kiitollisuus. Grenouille elää omassa hajujen muodostamassa todellisuudessaan. Elokuvasa hänen moraalilymmärryksen puutetta ei korosteta yhtä vahvasti.

4.1.4 Grenouille toimijana

Tarinassa esiintyy erilaisia toimijoita, jotka täyttävät juonen kulkuun liittyen eri tehtäviä. Sellaista hahmoa, joka täyttää elokuvassa monta eri tehtävää, kutsutaan tekijäksi. A.-J. Greimas'n toimijamallien mukaan Grenouille täyttää Parfyymissa useampia funk-

tioita. Grenouille on tarinan Subjekti, joka vastaa yleensä sankaria, ja Grenouillen tapauksessa nimen omaa antisankaria. Hän toimii myös elokuvan Lähettäjänä, sillä hän itseenänsä johdattamana, määrää tarkoituksensa ja (elämän)tehtävänsä. Toteutettuaan itselleen määräämään tavoitteen, Grenouillen henkilöahmo toteuttaa myös Vastaanottajan toimijamallia. Grenouillen hahmon funktioiden tarkoitus on suunnattu yksin omaa häneen itseensä. Hän suorittaa tehtäviä, vain jos ne hyödyttävät hänen lopullista päämäärää. Tehtyään kauan haaveilemansa parfyymien, hän käyttää sitä itsekkäästi omiin tarkoituksiinsa. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996: 113–114.) Grenouille toimijana täyttää siis Subjektin, Lähettäjän ja Vastaanottajan funktiot. Greimas'n toimijamalleista jää vielä jäljelle Objekti, Vastustaja, ja Auttaja. Objektina toimii Laura Richis, Grenouillen eniten tavoittelema kohde, Vastustajana Lauran isä Antoine Richis ja Auttajana parfymööri Giuseppe Baldini.

4.2 Grenouillen tarinan merkitykselliset tapahtumat

Käsittelen seuraavaksi Grenouillen tarinan merkittävimmät tapahtumat. Tarkoitukseni on vertailla eroaako elokuvan esittämät tilanteet merkittävällä tavalla romaanin esittämistä. Merkittävimpien tapahtumien erittely on välttämätöntä, jotta voin myöhemmin psykososiaalisen analyysin keinoin tutkia Grenouille-henkilöhahmoa psykososiaalisena hahmona sekä selvittää kuinka häneen liitetty pahuus tuodaan esille kirjassa ja poikkeaa pahuuden representointi elokuvasovituksessa kirjan kuvauksesta. Juonen kehitymiseltä odotetaan, että sen muutokset sitovat alun, keskikohdan ja lopun merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. (Ikonen 2001: 194.) Tavoitteeni on tutkia vastaako elokuvan merkityksellinen kokonaisuus kirjan välittämään merkityksellisyyteen. Onko Grenouillen pahuus samankaltaista kirjassa ja elokuvassa?

4.2.1 Syntymä

Kuten jo aiemmin on tullut ilmi, Jean-Baptiste Grenouille syntyy Pariisissa likaisella kalatorilla 17. heinäkuuta 1738. Sekä kirja että elokuva korostavat kalatorin vastenmielistä löyhkää. Kirjassa paikkaa kutsutaan koko kuningaskunnan pahanhajuisimmaksi

paikaksi. Syntymä on kuvattu hyvin samalla tapaa sekä kirjassa että elokuvaversiokseen. Grenouillen äidin supistukset alkavat kalapöydän ääressä, ja hänen tarkoituksenaan on synnyttää lapsi mahdollisimman nopeasti ja jättää hänet kuolemaan kalaperkeiden keskelle samoin kuin aiempien neljän synnytyksen yhteydessä. Molemmissa teksteissä Grenouille jää henkiin, sillä hän alkaa itkeä kovaan ääneen, mikä herättää tori-ihmisten huomion. Vain äitiin liittyvät elementit eroavat kirjan tekstissä ja elokuvan tekstissä toisistaan.

Kirjassa äiti pyörtyy synnytyksen jälkeen ja vierii keskelle katua. Jo tämä saa ihmiset kiinnittämään huomionsa juuri kyseiseen kalakojun äärelle ja Grenouillen alkaessa itkeä, äidin tarkoittama lapsenmurha havaitaan. Elokuvassa äiti ei pyörri. Synnytettyään lapsen hän sysää sen tunteettomasti sivuun ja nousee takaisin tiskin ääreen. Miesasiakas kuitenkin huomaa hänen heikon tilan ja samalla vauvan itku alkaa kuulua kalakojun pöydän alta. Elokuvassa huomioidaan, että juuri Grenouillen ensimmäiset äännähdykset tuomitsevat hänen äitinsä hirttopuuhun. Elokuva liittää kuoleman Grenouilleen olemassaoloon enemmän kuin kirja. Kirjassa äiti pidätetään ja hänen tunnustettua tekonsa ja aiemmat murhat, hänet tuomitaan menettämään päänsä. Löyhkäävällä kalatorilla syntyminen ehkä selittää Grenouillen myöhemmän, maailman kauneimman tuoksun tavoittelun, kun taas hänen kaikin tavoin synkkä ja likainen alkunsa selittää häneen alusta lähtien liitetyn pahuuden. Toisaalta hän on myös olosuhteiden uhri.

4.2.2 Lapsuus orpona ja lapsiorjana

Kirjan Grenouillen varhaislapsuus on turvatonta. Kukaan imettäjä ei suostu hoitamaan häntä kauaa ja lopulta myös isä Terrier säikähtää pelottavaa Grenouillea ja vie hänet madame Gaillardin orpokotiin. Elokuvan Grenouille viedään suoraan äidin tuomion jälkeen madame Gaillardin hoiviin, missä hän kasvaa nuoreksi lapseksi kurjista oloista huolimatta. Kirjassa hänen sitkeyttä kuvataan seuraavasti.

K4 Hän (Grenouille) oli sitkeä kuin bakteeri ja vähään tyytyväinen kuin punkki, joka istua kököttää puussa ja tulee toimeen pikkuisella veripisaralla, jonka on saalistanut vuosia aikaisemmin. Ruumistaan varten hän tarvitsi mitättömän määrän ruokaa

ja vaatteita. Sieluaan varten hän ei tarvinnut mitään. (---) Hän oli alusta lähtien inhoittava olento. Hän valitsi elämän pelkästä uhmasta, pelkkää ilkeyttään.

Grenouillen lapsuuden kuvaus eroaa toisistaan kirjassa ja elokuvassa. Kirjan Grenouille kuvataan luontaisesti pahaksi ja alusta lähtien laskelmoivaksi. Elokuvan Grenouille voidaan pitää olosuhteiden uhrina, karmea syntymä, orpokodin kurjat olot sekä lapsiorjuus nahkuri Grimalin verstaassa, jossa hän työskentelee myrkyllisten aineiden kanssa ympärivuoden 15–16 tuntia päivässä. Elokuvan Grenouille on sitkeä selviytyjä, mutta ei synnynnäisesti paha, vaan erilainen hajuaistinsa vuoksi.

4.2.3 Luumuja kantava tyttö

Merkittäväksi Grenouillelle muodostuu luumuja kantavan tytön kohtaaminen. Kirjan Grenouille on päässyt jo usein, osoittauduttuaan kestäväksi työntekijäksi, yksinään tutkimaan Pariisin ihmeellisyyksiä. E2 Elokuvan Grenouille kohtaa tytön ensimmäisellä kerralla päästyään Grimalin kanssa viemään toimitusta kaupunkiin. Ollessaan kaupungilla hänen nenänsä havaitsee uuden, oudon tuoksun. Hän ei ole koskaan aikaisemmin haistanut niin hienoa tuoksua, ja hän lähtee seuraamaan ohutta tuoksuvanaa, joka lopulta johdattaa hänet nuoren palvelustytön luo. Elokuvan Grenouille kohtaa tytön silmästä silmään ja tyttö puhuttelee häntä, mutta tyttö säikähtää ja juoksee karkuun. Grenouille löytää hänet kuitenkin uudestaan ja hän hiipii tytön lähelle haistellen hänen niskaa ja hiuksia. Lopulta tyttö havaitsee seuraajan ja alkaa kirkua. Ohi kulkee ihmisiä ja Grenouille tukkii tytön kasvot, ettei huuto paljasta häntä. Samalla hän vahingossa tukehduuttaa tytön. Jälleen elokuvan Grenouillen pahuus selittyy olosuhteilla ja murha on vahinko eikä suunniteltu teko. Kirjan Grenouille taas tappaa tytön ilman ulkopuolisia vaikutteita.

K5 Se mitä hän (tyttö) näki, jähmetti hänet niin lujasti paikoilleen, että Grenouillella oli riittävästi aikaa kohottaa kätensä hänen kurkulleen. Tyttö ei yrittänytkaan huutaa, hän ei hievahtanutkaan, ei tehnyt minkäänlaista torjuvaa elettä. Grenouille ei puolestaan katsonut häntä lainkaan. (...) sillä hän puristi silmänsä lujasti kiinni kuristaessaan hänet käsillään, ja ainoa mitä hän toivoi, oli se ettei tuoksusta vain menisi tippaakaan hukkaan.

Kirjassa murha on siis tarkoituksellinen. Elokuvan Grenouille säikähtää havaittuaan tytön elottomuuden. Molemmissa teksteissä hän riisuu tytön murhan jälkeen ja haistelee häntä kaikkialta yrittäen vangita tuoksun, mutta kuolema vie tuoksun mennessään. Taphtuman johdosta Grenouillelle selviää hänen elämäntarkoituksensa, mikä on oppia säilömään kaikkia tuoksuja ja luoda maailman hienoin parfyymi.

4.2.4 Baldinin opissa

Grenouille pääsee Giuseppe Baldinin oppipojaksi sinnikkyiden ja lahjakkaan nenänsä ansiosta. Baldini on entinen suuri parfyymien valmistaja, mutta hänen luovuutensa on kadonnut ja hän on lopettamaisillaan uraansa. Grenouille vaatii itsepäisesti mahdollisuutta näyttää kykynsä luoda parfyymejä ilman alan koulutusta, johon Baldini lopulta epäileväisesti suostuu. Havaittuaan Grenouillen taidot, hän ostaa Grenouillen nahkuri Grimalilta ja lupaa opettaa Grenouillelle kaiken hajuvesien valmistuksesta. Grenouillelle paljastuu, että tislauksen avulla ei ole mahdollista säilöä elävän olennon tuoksua, mikä saa hänet kuoleman partaalle. Baldinin kerrottua Grassesta sijaitsevasta parfymöörin kaupungista ja sieltä saatavasta lisäopista, enflouragesta salaperäisestä tavasta säilöä tuoksuja, Grenouille saa voimansa takaisin. Sekä kirjassa että elokuvassa Baldini-jakso on hyvin samankaltainen. Sillä on myös samanlainen merkitys Grenouillen elämälle. Hän pääsee pois orjatyöstä ja haluamansa ammatin pariin sekä lopulta hän saa Baldinin avulla vapauden matkustaa Grasseen.

4.2.5 Erakoituminen

Sekä kirjassa että elokuvassa Grenouille havaitsee matkallaan Grasseen, että ilma on sitä raikkaampaa mitä kauempana hän kulkee ihmisistä ja ihmisasuksesta. Tästä johtuen hän kulkee yhä korkeammalle vuoristoon, josta hän löytää pienen kallioluolan joka tuntuu olevan lähes täysin vapaa hajuista. Luolan rauha huumaa hänet. Hän pystyy vihdoinkin käpertymään itseensä ilman ulkopuolisia häiriötekijöitä. Kirjassa syitä erakoitumiselle ja koko erakkoaikaa kuvataan hyvin tarkasti.

K6 Hänen (Grenouillen) tekemisensä ja olemisensä ei liittynyt Jumalaan millään tavoin. Hän ei tehnyt katumusta eikä odottanut ylhäältä innoitusta. Hän oli vetäytynyt yksinäisyyteen pelkästään omaksi huvikseen, ollakseen lähellä itseään. Hän nautti omasta olemassaolostaan, jota mikään ei enää häirinnyt, ja oli onnellinen. Hän lepäsi kallioluolassaan kuin oma kuollut ruumiinsa (...) – ja kuitenkin hän eli kiihkeämpää ja hillittömämpää elämää kuin yksikään elostelija luolan ulkopuolisessa maailmassa. Näiden irstailujen näyttämönä oli – kuinkas muutenkaan – hänen sisäinen imperiuminsa, jonne hän oli syntymästään asti haudannut kaikkien niiden hajujen peruspiirteet, joiden kanssa hän oli joutunut tekemisiin.

Kirjan Grenouille viettää luolassa seitsemän vuotta. Elokuvasa tälle ajalle ei ole annettu juurikaan tilaa, vaan elokuva esittää ainoastaan tämän ajan merkittävimmän osan. Sekä kirjan että elokuvan Grenouille huomaa tuossa luolassa, että hänellä itsellään ei ole ominaistuoksua, mikä järkyttää häntä suuresti. Kuten aiemmin tuli ilmi, kirjan lukija on tiennyt tämän alusta lähtien, mutta elokuvassa katsoja saa vasta tässä vaiheessa tietää asian. Elokuvan Grenouille pelkää, että hajuttomuutensa vuoksi hän ei ole koskaan merkinnyt kenellekään mitään. Ihan kun hän ei olisi edes olemassa. Kirjassa pelko liittyy oman itsensä ymmärtämiseen. Grenouillen tuntema pelko on siis erilaista kirjassa ja elokuvassa. Kirjassa hän ei koe kauhua siitä, että hän ei merkitsisi muille mitään, vaan siitä, että hän ei ole perillä omasta itsestään. Hajuttomuutensa huomattuaan Grenouille jättää erakkoelämän taakseen ja muistaa jälleen tavoitteensa luoda hienoin hajuvesi, ja tähän kyetäkseen, hänen on opittava säilömään elävän olennon tuoksu. Hän jatkaa matkaa Grasseen.

4.2.6 Murhat

Heti Grasseen saavuttuaan Grenouille saa muistutuksen tavoitteistaan. Kirjan Grenouille tutustuu Grassen hajuihin ja tuoksuihin kulkemalla ympäri kaupunkia kunnes hän haisua jälleen sanoin kuvaamattoman hienon tuoksun. Tämä tyttö on Laura Richis. Kirjan Grenouille muodostaa hänestä mielessään kuvan näkemättä tyttöä. Hän kuvailee tytön tuoksua.

K7 Hänen tuoksunsa on jo nyt parempaa kuin aikoinaan Rue des Maraisin tytön tuoksu (luumuja kantava tyttö), niin ajatteli Grenouille –, ei niin voimakasta, ei niin ylenpalttista, vaan hienompaa, ilmeikkäämpää ja samalla luonnollisempaa. Vuoden

tai parin kuluttua tämä tuoksu olisi kypsää ja niin kiehtovaa, ettei kukaan ihminen, ei mies eikä nainen, voisi paeta sitä.

Grenouille päättää jättää Lauran kehittymään ja samaan aikaan kehittää omia taitojaan taltioida hänen tuoksunsa niin, ettei se pääse katoamaan kuten luumuja kantavalla tytöllä. Kirjan Grenouille väijyy tyttöä kuin peto riistaa pelkän hajuainestin avulla. Elokuvan Grenouille kohtaa Lauran ensi kerran jo matkalla Grasseen. Laura matkaa hevostäpöillä Grassea kohti kun hän ohittaa Grenouillen. Heidän katseensa kohtaavat. Elokuvan Grenouillen ja Lauran välille muodostuu siis inhimillinen yhteys katseen kautta. Laura ei ole pelkkä pahaa aavistamaton uhri, joka ei huomaa petoa ennen kuin vasta jouduttuaan hyökkäyksen kohteeksi. Kummassakaan tekstissä Grenouille ei aloita murhaamistaan suoraan. Ensin hän opettelee Madame Arnulfin verstaalla kuinka säilöä elollisen tuoksu.

Kirjan Grenouille tekee paljon kokeiluja elottomilla esineillä ja eläimillä kuinka parhaiten vangita olevaisen tuoksu. Eläinkokeiluissaan hän huomaa, että pelokkaat, kuolemaa vasten kamppailevien eläinten tuoksu muuttuu hädän muodostaman hien ja ulosteiden vuoksi. Hän oppii, että uhri on tapettava nopeaa ja yllättäen, jotta ominaistuoksu ei kärsisi. Kirjassa ensimmäinen uhri on 15-vuotias kaunis tyttö. Grenouille onnistuu viemään hänen tuoksunsa, sillä hän on jo oppinut aiempien kokeilujen kautta parhaimman tavan siihen. Sekä kirjassa että elokuvassa Grenouille tappaa uhrinsa lyömällä heitä puukalivälikalla takaraivoon, jolloin kuolema on nopea. Uhrin löytyvät alastomina ja hiukset leikatuna. Hän ympäröi uhrin rasvalla ja kankailla, joiden avulla hän saa vangittua tuoksun. Elokuvan Grenouillen ei onnistu ensimmäisellä yrityksellään säilömään uhrin tuoksua. Toisen uhrin kohdalla, hän maksaa prostituoidulle, jotta hän antaisi kietoa itsensä rasvakääreisiin. Prostituoitu joutuu paniikkiin kesken prosessin ja uhkaa lähteä, jolloin Grenouille tappaa hänet. Elokuvan Grenouille oppii ihmishuokkien kautta parhaan tavan vangita tuoksu. Se, että Grenouille ei heti aluksi tappanut prostituoitua osoittaa, että hän murhaa vain, koska hän ei saa muuten vangittua tuoksua. Murha on välttämättömyys. Ihmisarvolla ei ole hänelle mitään merkitystä. Sekä kirjassa että elokuvassa Grenouille haluaa vangita nuorten neitsyiden tuoksun, joka on hänelle se kaunein, rakkautta ilmentävä tuoksu. Kirjassa uhreja on 25, kun taas elokuvassa noin puolet vähemmän.

4.2.7 Tuomion päivä

Grenouillen viimeinen uhri on Laura Richis. Lauran isä on vienyt tyttärensä turvaan, tai niin hän luulee. Grenouille pystyy kuitenkin seuraamaan heitä Lauran tuoksun perusteella ja murhaamalla Lauran hän saa viimeisen ja tärkeimmän osan valmistamaansa parfyymiin. Kirjassa Lauran murha saa lähikaupunkien poliisit ja valtaapitävät viimein yhteistyöhön ja he onnistuvat vangitsemaan Grenouillen Lauran murhasta jääneiden johtolankojen avulla. Elokuvasa Grenouillea osataan epäillä jo ennen tätä, sillä hänen lähdettyään Lauran perään, hänen verstaastaan löydetään aiempien uhrien hiuksia ja vaatteita. Elokuvasa hänet pidätetäänkin pian Lauran murhan jälkeen lähimaastosta. Kirjassa hän on jo ehtinyt palata Grasseen, jossa hänet pidätetään. Kirjassa ihmiset eivät voi uskoa, että Grenouillen kaltainen pieni ja mitättömän näköinen, lähes huomaamaton hahmo, voi olla pahamaineinen tyttöjen murhaaja. Elokuvasa Grenouillen ulkoinen olemus ei vähennä ihmisten raivoa häntä kohtaan. Molemmissa teksteissä Grenouillen tuomio on sama.

K8 Parfymöörinkisälli Jean-Baptiste Grenouille (...) vietäköön vuorokauden kuluessa Porte du Coursin ulkopuolella olevalle kentälle ja sidottakoon siellä puuristiin kasvot taivasta kohti. Hänelle annettakoon rautatangolla kaksitoista iskua, niin että hänen käsiensä, jalkojensa, lanteidensa ja olkapäidensä nivelet murskaantuvat, minä jälkeen hänet nostettakoon ristiin sidottuna näytteille aina kuolemaan asti.

Tuomio ei kuitenkaan käy toteen. Grenouillen valmistama taianomainen parfyymi saa jokaisen ihmisen valtaansa, paitsi sen hallitsijan Grenouillen. Ihmiset eivät tosin tiedä parfyymistä, vaan he uskovat jumalalliseen väliintuloon.

K9 Jumala itse oli korkeimman omakohtaisesti estänyt pyöveliä tekemästä työtään osoittamalla enkeliksi sen, jota maailma piti murhaajana – miten ihmeellistä, että tällainen oli mahdollista vielä 18. vuosisadalla. Kuinka suuri olikaan Herra!

Tuomion päivän tapahtumat ovat hyvin samanlaiset kirjassa ja elokuvassa, vain Grenouillen suhtautuminen tapahtumiin on erilainen. Mielenkiintoista on, että Grenouillea pidetään tuoksun vuoksi enkelinä. Hänen jumalallinen vaikutuksensa saa ihmiset kui-

tenkin rikkomaan yleisiä kristillisiä käsityksiä siveellisyydestä. Grenouillen pyhyys on parfyymien luomaa harhaa.

K10 Seurauksena oli, että aikansa inhottavimpiin kuuluvan rikollisen teloitustilaisuudesta muodostui kaikkein suurimmat orgiat, mitä maailma oli nähnyt sen esikristillisen vuosisadan jälkeen (---) Ilmassa leijui raskaana himon hikinen, makea tuoksu, ja joka puolelta kuului kymmentuhannen ihmiselukan huutoja, röhinää ja huohotusta. Näky oli helvetillinen.

E3 Elokuvan Grenouille seuraa tapahtumia mestauslavan keskellä. Hänen ilmeensä muuttuu kärsiväksi ja ihan kuin hän ymmärtäisi katsellessaan rakastelevia ihmisiä jotain uutta. Hän näkee mielessään luumuja kantaneen tytön, mutta mielessään hän ei tapakaan tyttöä, vaan tyttö hyväksyy hajuttoman Grenouillen, tai ehkä unelmassa Grenouillella on oma ominaisuus, sillä he alkavat hyväillä toisiaan kuin rakastuneet. Hän tuntuu tajuavan rakkauden ensikerran. Elokuvan Grenouille on katuva, ja hän vuodattaa kyynelien ajatellessaan tyttöä kuolleena. Antoine Richisin rynnätessä lavalle Grenouille toivoo, että hän tappaisi hänet. Hän on ymmärtänyt tekemänsä vääryydet. Richis ei kuitenkaan pysty tappamaan häntä. Näin ei myöskään tapahdu kirjassa. Kirjan Grenouille ei myöskään ole onnellinen tuona suurena hetkenä, jolloin ihmiset palvovat häntä enkelinä, mutta hänen onneaan ei pilaa katumus kuten elokuvassa, vaan viha.

K11 Juuri se mitä hän oli aina niin hartaasti halunnut: että toiset ihmiset rakastaisivat häntä, olikin hänestä voiton hetkellä sietämätöntä, sillä hän ei rakastanut heitä, hän vihasi heitä. Ja yhtäkkiä hän tiesi, ettei hän tulisi koskaan saamaan tyydytystä rakkaudesta vaan pelkästään vihasta, vihasta ja vihattuna olemisesta.

4.2.8 Kuolema

Grenouillen kauan odottama suuri hetki on hänelle pettymys. Kirjan Grenouille on pettynyt, sillä hän tajuaa, ettei hän halua muiden ihmisten rakkautta vaan heidän vihansa. Katsellessaan hurmiossa olevaa väkijoukkoa hän tuntee inhoa ja toivoo, että ihmiset pystyisivät vastaamaan hänen vihaansa ja mestaavan hänet. Elokuvan Grenouille toivoo myös kuolemaa, mutta katuvaisen henkilön näkökulmasta. Hän ymmärtää myös, että hän ei itse pysty kokemaan rakkautta parfyymistaan huolimatta. Väkijoukon keskittyessä toisiinsa elokuvan Grenouille poistuu Grassesta ja lähtee kulkemaan kohti Pariisia ja

synnyinpaikkaansa. Kirjassa Richis vie Grenouillen kotiinsa ja haluaa, että hän alkaisi hänen pojakseen. Heti tilaisuuden tullen Grenouille karkaa Richisin luota ja lähtee matkalle Pariisiin.

Elokuvan Grenouille saapuu hajumuistinsa turvin yöllä samalle löyhkäävälle kalatorille, jossa hän myös aikoinaan syntyi. Hän katselee nuotion äärellä olevia köyhiä ja likaisia ihmisiä, ja samalla hän kaataa koko parfyymipullonsa sisällön päälleen. Hän alkaa loistaa valoa. Ihmisjoukko tuntee häntä kohtaan suunnatonta rakkautta ja jokaisen on saatava osansa. Pian Grenouille on kadonnut maan päältä. Kirjan Grenouille kohtaa loppunsa kalatorin läheisellä köyhien hautausmaalla, jota kirjassa kutsutaan ”kuoleman jätekasaksi”. Samalla tapaa hän tyhjentää parfyymipullon päällensä, jolloin nuotion ääressä olevat ihmiset eivät voi vastustaa häntä.

K 12 He ryntäsivät enkeliä kohti, kävivät häneen käsiksi ja kaatoivat hänet maahan. Jokainen halusi koskettaa häntä, jokainen halusi saada osansa hänestä, yhden pikku höyhenen, yhden pikkuisen siipisulan, yhden kipinän hänen ihmeellisestä tulestaan. He raastoivat häneltä vaatteet, hiukset, ihon, he nyppivät häneltä höyhenet, he upottivat kyntensä ja hampaansa hänen lihaansa ja kävivät hänen kimppuunsa kuin hyeenat.

Sekä kirjassa että elokuvassa Grenouille kohtaa loppunsa kannibalismien kautta. Hän toivoo kuolemaa ja sen hän myös saa, mutta häntä ei tapeta vihasta tai rangaistukseksi. Grenouillen syöneet ihmiset tuntevat teon jälkeen neitseellistä onnea ja hilpeyttä. Molemmat kirja ja elokuva loppuvat lähes kirjaimellisesti samoihin sanoihin, joka liittyy kannibaalien tunteisiin tekonsa jälkeen: K13 *Ensimmäistä kertaa he olivat tehneet jotain sulasta rakkaudesta*. Kannibalismilla on symbolisia merkityksiä muun muassa uskonnoissa. Katolisen transsubstantiaatio-opin mukaan viini ja leipä muuttuvat kirjaimellisesti Kristuksen vereksi ja lihaksi ehtoollisessa. Reformoidun tradition mukaan leipä ja viini ovat vain vertauskuvia. (Räisänen 1999: 169 – 170.) Vaikka kannibalismia pidetään yleisesti tuomittavana tekona, se on siis liitetty myös uskonnollisiin riitteihin. Tällöin syömisellä on pyhä ja kunnioittava merkitys. Grenouille kaataa päällensä koko pullon taianomaista parfyymiaa, jolloin ihmiset pitävät häntä enkelinä ja tuntevat häntä kohtaan suunnatonta rakkautta. Hän ei ole kuitenkaan enkeli, vaan huijari ja murhaaja. Vaikka ihmiset, jotka syövät hänet pitävät häntä pyhänä, on hänen kuolemansa kuitenkin

kin loppujen lopuksi vähemmän merkityksellinen. Hän kuolee lian ja löyhkän keskellä, kuoleman jätekasalla. Hänen kuolemansa jälkeen kukaan ei muistele tai edes muista hänen olemassaoloon. Hajuttoman Grenouillen rangaistus on täydellinen unohdus – kuin hän ei olisi ollut koskaan olemassa.

4.3 Litteä vai pyöreä Grenouille?

Henkilöhahmo voidaan jakaa joko litteäksi tai pyöreäksi hahmoksi. Litteät hahmot eivät muutu tarinan kerronnassa juurikaan. Ne ovat alusta loppuun saakka pysyviä. Pyöreä henkilöhahmo on sen sijaan muuttuva ja kehittyvä hahmo. Litteä ja pyöreä henkilöhahmo vastaavat jossain määrin käsitteitä pinnallinen ja syvälinen. (Käkelä-Puumala 2001: 246–247.) Romaanitaitteen henkilöhahmoista on aina voitu luoda kompleksisia ja vahvoja hahmoja. Myös elokuvataide on pyrkinyt luomaan vahvoja henkilöhahmoja, eikä pelkästään esittämään hahmoja kuvien avulla. Elokuvassa on tosin vaikeampi kuvata hahmon sisäistä maailmaa, mutta toisaalta pieni ele tai intonaation vähäinenkin muutos voi vastata jopa puolta sivua romaanissa. (Bacon 2005: 113–115, 124.) Kirjan Grenouille kuvataan syntymästään lähtien pahaksi hahmoksi (s.52 K4) (---) *Hän oli alusta lähtien inhottava olento. Hän valitsi elämän pelkästä uhmasta, pelkkää ilkeyttään.* Kirjassa Grenouillen pahuus on pysyvää. Hänen inhottavuuttaan kuvataan useaan otteeseen. Kirjan Grenouille muistuttaa siis litteää henkilöhahmoa enemmän kuin pyöreää. Hän on alusta loppuun saakka paha ilman, että mikään ulkopuolelta tuleva vaikuttaisi hänen perusolemukseensa. Silti hän on mielenkiintoa herättävä hahmo, sillä hänen sisäinen maailmansa ja toiminta ovat normaalista poikkeavaa ja kompleksista.

Elokuvan Grenouille on muuttuva hahmo. Hän syntyy maailmaan viattomana lapsena, jolla on kuitenkin tahtoa ja voimaa elää kurjista oloista huolimatta. Hänen lahjakkuutensa saa hänet ymmärtämään elämäntarkoituksensa. Elokuvan alussa Grenouille on selviytyjä, mutta hän muuttuu henkilöhahmoksi jolla on selkeät tavoitteet. Hän ei ole enää pelkästään olemassa, vaan hänellä on tarkoitus. Lopussa hän ymmärtää jotain uutta elämästä ja ihmisistä, jolloin hänen sisäinen maailmansa jälleen muuttuu. Elokuvan Grenouille on pyöreä hahmo. Hän kehittyy paitsi sisäisesti myös ulkoisesti. Hän oppii käyt-

tämään kieltä, jotta hän voi kehittyä elämässään, vaikka monet sanat ovat silti hänen ymmärryksensä ulkopuolella. Samoin hän kehittää taitojaan elokuvan aikana.

4.4 Yhteenveto

Grenouillen henkilöhaahmon analysointi osoitti, että kirjan tekstuaalinen Grenouille eroaa elokuvatekstin Grenouillesta niin ulkoisesti kuin sisäisestikin. Elokuvasovitus on lainannut romaanin henkilöhaahmoa, mutta luonut siitä erilaisen tulkinnan. Elokuvan katsoja ei pääse samalla tavalla henkilöhaahmon sisäistä maailmaa tarkastelemaan kuin kirjassa, mutta on selvää, että elokuvassa ei ole haluttu painostaa yhtä voimakkaasti kirjan Grenouilleen liitettyä pahuutta ja rumuutta. Alkuolettamuksena korostin elokuviasovituksessa käytettyä transformaation uskollisuutta, mutta analyysini perusteella se ei sovellu päähenkilöön. Grenouillen tarinan kulku ja teot, erityisesti murhat, ovat hyvin samanlaisia, mutta erityisesti tarinan lopussa raotettu Grenouillen sisäinen maailma poikkeaa kirjassa ja elokuvassa täysin toisistaan. Transformaation uskollisuudessa on enemminkin keskitytty luomaan hajun illuusio eli kuvaamaan Grenouillen yliluonnollista kykyä niin, että katsoja voi sen ymmärtää. Samalla itse henkilöhaahmo on muutettu astetta pehmeämmäksi ja esteettisemmäksi.

Sekä kirjan että elokuvan Grenouille on toiminnaltaan pyöreä haahmo. Hän oppii vähitellen ymmärtämään ja käyttämään kykyään yhä nerokkaammin. Henkilöhaahmon sisäinen kehitys on taas elokuvassa muuttuvampaa, minkä vuoksi elokuvan Grenouille on kauttaaltaan pyöreä haahmo, kun taas kirjan Grenouille muuttuu sisäisesti vähemmän ja on näin litteämpi haahmo. Hän ei pysty edes tuomion hetkenä käsittelemään hirmutöitään muuten kuin itsensä kannalta. Häneltä puuttuu täysin sympatian kyky eikä hän anna ihmishengelle minkäänlaista arvoa. Elokuvan Grenouilleen liitetty pahuus on hienovaraisempaa ja vihjailevampaa kuin kirjassa. Elokuvan läpi annetaan viitteitä Grenouillen pahuudesta, mutta toisaalta haahmon elämän kurjat olot vihjaavat myös olosuhteiden myötä kehittyneeseen pahuuteen ymmärtämättömyyden kautta. Sivistämätön ja ilman ohjausta kasvanut Grenouille ei voi mitenkään olla täysin moraalisesti kehittynyt.

5 PAHUUDEN PROBLEMATIIKKA ELOKUVASSA JA KIRJASSA

Keskityn tässä osiossa tulkitsemaan Parfyymissa esiintyvää pahuuden problematiikkaa Jean-Baptiste Grenouillen henkilöahmon kautta. Jo edellisessä luvussa voitiin huomata, että elokuvatekstin Grenouille ja kirjoitetun tekstin Grenouille eroavat toisistaan. Vertaan myös tässä luvussa kirjan ja elokuvan henkilöahmoa ja erityisesti sitä kuinka elokuvan pahuuden representointi eroaa kirjan esittämästä pahuudesta. Pahuutta ei voi yksiselitteisesti määritellä (s.43). Tarkoitukseni on silti tarkastella tässä osiossa Parfyymissa esiintyviä pahoja tekoja suhteessa toisiinsa. Tällä tarkoitan erityisesti tarinan valtaapitävien harjoittamaa pahuutta oikeuden ja rangaistuksen viitan alla verrattuna Grenouillen tekemiin murhatöihin. Onko valtaapitävien harjoittama oikeudenkäynti myös pahuutta? Esittelen luvussa 5.2 Prometheuksen myytin ja analysoin myös sen avulla Grenouillea, sillä kirjan tekstissä hän vertaa itseään Prometheukseen. Tutkin Parfyymien pahuuden problematiikkaa myös symboliikan avulla.

Aloitan luvun analysoimalla kirjan ja elokuvan Grenouillea psykososiaalisen analyysin keinoin. Tarkoitukseni on selvittää Grenouillen pahuuteen vaikuttavat syyt ja kuinka elokuvan Grenouille eroaa psykologissosiaalisena hahmona kirjan vastaavasta. Aiemmassa luvussa tuli jo esille, että kirjassa Grenouillea kuvataan synnynnäisesti pahana. Yleensä ihmistä käsitellessä tällaista tulkintaa pidetään mahdottomuutena. Elokuva onkin tehnyt Grenouillesta inhimillisemmän, mutta edelleen fantasianomaisen hahmon. Grenouillen mielenkiintoiseksi teesiksi muodostuukin se, että onko hän todella paholaisesta vai saako hänen erilaisuutensa ihmiset torjumaan ja tuomitsemaan hänet paholaisiksi pahan retoriikan avulla.

5.1 Grenouille psykososiaalisena hahmona

Tarinan Grenouille jää heti synnyttyään orvoksi. Hän elää aikana, jolloin lapsella ei ollut vastaavaa merkitystä kuin tänä päivänä. Kohdassa K3 (s. 49) isä Terrier lausuu tuona aikana yleisen käsityksen sylivauvasta. Hänen mukaansa sylilapsi ei ole mikään ihminen, vaan ihmisen esiaste, minkä vuoksi edes hänen sielunsa ei ole täysin kehittynyt. Tämän käsityksen mukaan hyljätyn lapsen hyvinvointi ei juuri kiinnosta aikuisia. Orvot

lapset kasvavat orpokodissa, jossa ei välitetä lapsen kasvattamisesta aikuiseksi. Aikuiset pitävät orpolapset kuitenkin hengissä oman sielunsa vuoksi, sillä he tietävät, että murha on syntiä ja rangaistava teko. Ilman omia tai kasvattivanhempia lapsen on vaikea kehittyä tasapainoiseksi aikuiseksi. Freudin oidipuskompleksi-teorian on vaikea toteutua tällaisissa oloissa. 1700-luvun orvolla, kun ei ollut äiti- ja isähahmoa. Samalla kun lapsi käy läpi oidipaalisien vaiheiden, hän omaksuu oman sukupuoliroolinsa ja yhteiskunnan normijärjestelmän ja näin muodostuu lapsen yliminän peruskehitys. Freudin yliminä eli *superego* edustaa yhteiskuntajärjestelmän ja sosiaalisen ryhmän etuja, ja sitä pidetään nimen omaa moraalin edustajana. (Egidius 1980: 239–240.)

Kirjan tekstissä ja elokuvan tekstissä tuodaan esille se, että Grenouillen on hyvin vaikea ymmärtää abstrakteja sanoja, erityisesti jos ne liittyvät moraalin piiriin. Hän ajattelee kaiken aikaa vain omaa itseään. Hän ei ole myöskään seksuaalisesti kiinnostunut toisesta ihmisestä. Tyydytystä hän saa vain löytäessään kauniin tuoksun. Freudin persoonallisuusteoriaan kuuluvat se eli *id* sekä minä eli *ego* vaikuttavat Grenouillen toimintaan. Yliminä eli *superego* ei ole hänellä kehittynyt. Grenouille toimii synnynnäisten emootioiden ja tarpeiden mukaan, mitä edustaa persoonallisuuden ensimmäinen taso *id*. Myös hänen egonsa on kehittynyt, sillä hän ei käyttäydy täysin viettiensä vallassa kuin eläin, vaan hän harkitsee milloin hänen kannattaa toimia saadakseen maksimaalisen tarvetytytyksen (K7 s.55). (Egidius 1980: 239–240.) Lacanin mukaan oidipaalikriisin ja samassa yhteydessä tapahtuva kielenoppiminen tarkoittavat sitä, että myös alitajunta on rakenteeltaan kielen kaltainen. (Hietala 1994: 174.) Grenouille oppii puhumaan vasta 6-vuotiaana, mutta jo ennen sitä hänelle on muodostunut sisäinen hajujen muodostama tapa tarkastella maailmaa. Kielellisen kehityksen heikkous ehkä korvautuu Grenouillen lahjakkaimmalla kyvyllä eli hajuaistilla. Onko Grenouillen alitajunta siis hajuaistin kaltainen?

Elokuvatekstissä Grenouillesta kerrotaan seuraavanlaisesti hänestä lapsena. E4 *Kun Jean-Baptiste oli viiden, hän ei vielääkään osannut puhua. Mutta synnynnäinen ominaisuus teki hänestä ainutkertaisen.* Grenouille kulkee orpokodin pihalla haistellen maahan tippuneita omenia, tikkuja, kiviä, ja kuollutta rottaa. Hän haistelee keskittyneesti silmät suljettuna, kun hän yhtäkkiä haistaa takaa lähestyvän vaaran. Toiset lapset yrittävät heit-

tää häntä omenalla päähän, mutta omenan tuoksun hyvin tunteva Grenouille ehtii väistää lähestyvän omenan. Grenouille toiminta ja tarpeet määräytyvät hajuaistin perusteella ja hän ymmärtää maailmaa sen kautta. Nuorena lapsena hän kerää kaikki mahdolliset hajut ja tuoksut erottelematta niitä hyviin tai pahoihin. Luumuja kantavan tytön murhan jälkeen hän oivaltaa, että hänen tarkoituksensa on oppia säilömään nuoren tytön tuoksu. Kirjassa kerrotaan kuinka hän alkaa kehittää sisäistä hajukarttaansa.

K14 Vielä samana yönä, ensin valveilla ja sitten unessa, hän tarkasti muistinsa valtavan rauniokentän. Hän tutki miljoonia ja taas miljoonia hajupalikoita ja pani ne systemaattiseen järjestykseen. Hyvät hajut hän liitti hyviin, huonot huonoihin, jalot jaloihin, karkeat karkeisiin, tympeät tympeisiin ja jumalaiset jumalaisiin. Seuraavan viikon aikana tuo järjestys muuttui yhä hienommaksi, tuoksuvalikoima yhä runsammaksi ja yksityiskohtaisemmaksi, hierarkia yhä selveämmäksi. Ja pian hän saattoi jo ryhtyä pystyttämään ensimmäisiä harkittuja hajurakennelmia: taloja, seiniä, portaita (...) suloistakin suloisempien tuoksuyhdistelmien päivittäin laajentuvaa, päivittäin kaunistuvaa ja yhä täydellisemmäksi rakentuvaa sisäistä linnoitusta. Se seikka, että tuon kaiken ihanauden alussa oli ollut murha, oli hänelle täysin yhdenmukaista, mikäli hän sitä ylipäätään tiedosti.

Grenouille oppii vähitellen myös puhumaan, mutta puhe on hänelle vaikeaa läpi elämän ja hän käyttää sitä vain pakon vaatiessa. Hänen sisäinen hajumaailmansa osoittaa, että hän arvottaa asiat ja ihmiset pelkästään heidän tuoksunsa perusteella. Kirjan Grenouille myös käpertyy erakoituessaan sisäiseen hajulinnoitukseensa (K6 s. 55). Kirjan esimerkki K14 osoittaa, että hän pystyy täysin hallinnoimaan sisäistä hajumuistikarttaansa. Tämä viittaa siihen, että hänen alitajuntansa ei pohjaudu pelkästään hajuille, sillä ihmisen alitajunta eli tiedostamaton on ihmisen minältä katkettu ja tuntematon, joka muun muassa unisymbolien avulla voi lähettää tiedostavalle minälle vain vihjeitä piilotajuisista merkityksistä. Grenouillen alitajunta on siis osittain hajuun perustava ja osittain kieleen. Grenouille ei tunne huonoa omatuntoa tekemistään murhasta. Yllä kirjan tekstiesimerkissä todetaan, että hän ei luultavasti edes tiedosta tekemäänsä murhaa. Hänelle on tärkeintä vain tuoksun säilöminen. Grenouillen moraalitaju on selkeästi kehittymätön ja häiriintynyt, mikä luultavasti johtuu sosialisatioprosessin puutteesta. Kirjan Grenouille on tosin syntyjään paha – ainakin tällainen kuva hahmosta annetaan. Kirjan Grenouille on vahvemmin fantasiahahmo pahuuden ja hajuaistin vuoksi. Elokuvan Grenouillea voidaan tarkastella enemmän psykososiaalisena henkilöhahmona.

5.1.1 Moraaliton Grenouille

Oli Grenouille sitten synnynnäisesti paha tai myöhemmin olosuhteiden ja alikehittyneen moraalin vuoksi pahuuteen sortuva, ei maailma anna hänelle edes mahdollisuutta toisenlaiseen elämään. Hän on alusta lähtien ihmisten hyljeksimä ja kirjassa orpokodin lapset yrittävät murhata vastasyntyneen useita kertoja. Moraalikäsitysten muotoutuminen on osa sosialisatioprosessia. Rangaistusten ja kieltojen avulla lapsi oppii ymmärtämään mikä on sallittua. Opittujen käyttäytymismallien avulla ihminen osaa käyttäytyä omassa ryhmässään ja oudommassakin tilanteissa. Samalla ihmiselle kehittyy sisäiset normit, omatunto, joka toimii loppuelämän ihmisen sisäisenä varoitusäänenä ja syylistäjänä. (Egidius 1980: 230–231; Carlsson 1985: 95–99.) Kirjan ja elokuvan Grenouille on säistänyt käyttäytymismallit, mutta omatuntoa hänellä ei tunnu olevan. Hän tietää, että jos hän ei tee kuten sanotaan saa hän rangaistukseksi piiskaa tai jopa pahempaa.

K15 Jo ensimmäinen silmäys, jonka Grenouille loi monsieur Grimaliin – ei, vaan jo ensimmäinen nuuhkaisu, jolla hän tutustui Grimalia ympäröivään hajukehään, riitti osoittamaan hänelle, että tuo mies kykeni pieksemään hänet kuoliaaksi pienimmästäänkin luvattomasta edesottamuksesta (...) Ja niin Grenouille piti varansa, hän ei yrittänyt nousta kapinaan yhtä ainutta kertaa.

Grenouille ei ole vajaaälyinen. Hän tietää kuinka käyttäytyä ja hän osaa laskelmoida milloin riski kannattaa ja hyöty on hänelle riittävän suuri. Grenouille ei välty piiskalta, mutta hän ottaa sen tyynesti vastaan. Orpo Grenouille ei käy normaalia sosialisatioprosessia läpi. Hänen moraalitajunsa on olosuhteista johtuen hyvin alikehittynyt. Hän tavoittelee haluamaansa yhteiskunnan laista piittaamatta, joka on hänelle vieras, sillä hän ei ole käynyt elämänsä aikana koulua eivätkä ihmiset välitä opettaa omituiselle orvolle ihmisarvosta. Sekä kirjan että elokuvan Grenouillelle moraalitajunsa on kuitenkin selitettävissä hänen lapsuudellaan. Hänet hylätään kuolemaan, hän elää keskellä likaa ja köyhyyttä saaden piiskaa rikottuaan sääntöjä eikä hänellä ole yhtään ihmistä joka rakastaisi, hoivaisi ja opettaisi häntä. Grenouillen arvo vastaa hänestä saatavaa hyötyä. Samalla tapaa hän

itse arvottaa ihmisen hänestä saatavan hyödyn mukaan. Grenouille on jäänyt moraalikehityksen esimoraaliselle tasolle. Hän on ympäristönsä tuotos.

5.1.2 Pahuuden asemointi ja retoriikka

Kirjan Grenouille nimetään heti tarinan alussa pahaksi. Pahaksi nimettyä ilmiötä nimenomaan ei pyritä ymmärtämään vaan ainoastaan osoittamaan sille paikka maailmanjärjestyksessä ja yhteisöllisessä hierarkiassa (Bacon 2006: 164). Kirjassa Grenouillen pahuus esitetään kiistattomana, sillä näin häntä kuvailee tarinan kertoja, joka on Grenouillen yliminän kaltainen. Kertoja on täysin tietoinen Grenouillen ajatuksista ja haluista, mutta toisaalta hän on myös ulkopuolinen, sillä hän puhuu Grenouillesta kolmannessa persoonassa ja hyvin tuomitsevasti. Grenouillen ollessa lapsi, myös hänen elämänsä liittyvät henkilöt pitävät häntä pelottavana ja epänormaalina, ja he lausuvat sen myös ääneen. Grenouille ei tee pahoja tekoja, jonka vuoksi hänet voitaisiin lapsuudesta lähtien nimetä pahaksi. Hän on ahkera ja vähään tyytyväinen. Hänen hajuttomuutensa saa kuitenkin ihmiset varuilleen. Kaikki eivät edes tiedosta, että juuri hänen hajuttomuutensa aiheuttaa hermostuneisuutta. Ihmiset eivät yritä ymmärtää hänen erilaisuuttaan, vaan Baconin (2006: 164) mukaan, tällä tavoin pahuuden retoriikan avulla leimataan jokin (henkilö) pahaksi.

Pahan asemoinnissa käsitellään sitä, että miten pahuus mielletään suhteessa minuuteen ja toiseuteen. Kirjan Grenouille mielletään täysin pahaksi. Hänen pahuutensa ei liity mihinkään ulkoiseen vaan pahuus on hänen ominaispiirre. On realistisempaa mieltää pahuus osaksi ihmistä, kuin olettaa sen olevan täysin ulkopuolista. (Bacon 2006: 168.) Elokuvan Grenouillessa voidaan havaita sekä hyvä että paha puoli. Hänet esitetään viattomana ja kauniina lapsena, joka myöhemmin sortuu murhiin, mutta lopussa vaikuttaa tuntevan katumusta teoistaan. Grenouille herättää ristiriitaisia tunteita. Elokuvan katsoja voi nähdä hänessä pahuuden, mutta myös uhrin. Kirjassa hänen auttajansa Giuseppe Baldinin tunteet ovat myös hyvin ristiriitaiset.

K16 Mutta hän, Baldini, ei voinut mitään hyväntahtoisuudelleen, eikä hän myöskään voinut kieltää sitä syvää sympatiaa, jota hän oli vuosien varrella alkanut tuntea kel-

po Jean-Baptistea kohtaan. Hän toivotti onnea matkalle ja muistutti Grenouillea vielä siitä, ettei tämän tulisi unohtaa valaansa. (---) Kaukana parlamenttirakennuksen luona, missä katu teki mutkan, hän katosi näkyvistä, ja Baldini tunsu olonsa huojentuneeksi. Hän ei ollut pitänyt tuosta miekkosesta koskaan, ei koskaan, nyt hän vihdoin saattoi tunnustaa sen itselleen.

5.1.3 Pahuuden suhteuttaminen

Grenouille on sarjamurhaaja, vaikka hän ei sitä välttämättä itse tiedostakaan. Omasta mielestään hän on lahjakas nero, joka osaa tallentaa olevaisen arvokkaimman ominaisuuden eli tuoksun.

K18 Hän (Grenouille) ei vaivautunut peittämään vuoteella makaavaa ruumista (Laura). Ja vaikka yön mustuus olikin jo muuttunut sarastuksen siniharmaaksi ja huoneen esineet alkoivat saada hahmon, hän ei vilkaissutkaan enää vuoteen suuntaan, ei edes nähdäkseen tytön ensimmäisen ja ainoan kerran silmillään. Tytön ulkoinen olemus ei kiinnostanut häntä. Ruumista ei hänelle ollut enää lainkaan olemassa, pelkästään ruumiiton tuoksu. Ja sen hän vei kainalossaan mukanaan.

Elokuvassa Grenouille sanoo vankeudessa syyksi murhalleen pelkästään, että hän tarvitsi hänet (Lauran). Hän murhaa tuntematta minkäänlaista sympatiaa uhrejaan kohtaan. Hän kunnioittaa ainoastaan tuoksujia, sillä hän arvottaa maailman tuoksujen mukaan. Rangaistukseksi hänet määrätään kuolemaan hyvin raa`alla tavalla (K8 s. 57). 1700-luvulla kuolemanrangaistuskäytännöt noudattivat keskiajan käytäntöjä. Kristillinen kirkko ja hallitus toimivat sen mukaan, että ihmisen velvollisuus on kostaa Jumalaa vastaan tehdyt rikkomukset ja erityisesti verenvuodatus on sovitettava verenvuodatuksella. Rangaistuksen tuottama kärsimyksen täytyi olla rikosta vastaava. (Westermack 1984: 324–328.) Kirjan ja elokuvan Grenouille murhaa nopeasti ja huomaamattomasti aiheuttamatta uhreilleen ylimääräistä kärsimystä. Hänelle määrätty äärimmäisen sadistinen mestaustapa on paljon julmempi rikos ihmiselämää kohtaan. Toisaalta tuomion määräyksessä on otettu varmasti huomioon myös omaisille aiheutunut kärsimys, sekä yleisen paniikin ja pelon aiheuttaminen. Elokuvassa äärimäinen väkivalta voidaan hyväksyä silloin, kun on kyse oikeuden toteutumisesta. (Bacon 3/2007.) Parfyymissa, Grenouillelle luettu tuomio ei käy toteen. Kuitenkin sekä kirjassa että elokuvassa Grenouillen pahuudelle on tiedossa rangaistuksensa, mutta Grenouille itse toimii sen määrittäjänä.

Elokuvassa Grenouillen kammottavalla kuolemalla ei mässäillä. Yleisö ei näe tippakaan verta. Kirjassa kuvataan hyvin yksityiskohtaisesti kannibalismin aiheuttama kuolema. Tämä sopii tekstien muutenkin erilaiseen pahuuden esittämiseen. Kirjan vastenmielinen Grenouille kohtaa karmean lopun. Elokuvan inhimillisempi Grenouille vain katoaa kuvasta ja maanpäältä.

Uskontoihin liittyen, ihminen on ottanut maanpäällisen tuomion käyttöön. Rikollinen kohtaa ensimmäisen rangaistuksensa jo toisten ihmisten käsissä. Parfyymissa esiintyy hyvin monenlaista pahuutta, joista selvimpänä toisen ihmisen tappaminen – oli sitten kyseessä murha tai tuomio. Tarinan valtaapitävät ovat kuitenkin eettisesti harhaantuneita. Samalla kun he tuomitsevat murhaajat ankarimpiin mahdollisiin rangaistuksiin, he ummistavat silmänsä yhteiskunnan ongelmakohdilta. Grenouille on orpo ja toisin kuin tuhannet muut, hän selviää hengissä lapsuudestaan. Kirjan ja elokuvan mukaan 1700-luvun alkupuolella lapsia ei juuri arvostettu, sillä heitä pidettiin vain ihmisen esiasteena. Vaikka tarinassa yhteiskunta ei suoraan murhaa äidittömiä ja isättömiä lapsia, he ovat kuitenkin vastuussa lukuisista nälästä, kylmästä ja väkivallasta johtuvista lasten kuolemista. Parfyymien henkilöhahmoissa ja valtaapitävissä voidaan siis nähdä tekopyhyttä. Ihmisen arvo määrittyy yhteiskuntaluokan mukaan. Kristillistä lakia toteutetaan maallisten arvostusten mukaan. Varhaiskristityt tuomitsivat kuolemanrangaistuksen ihmiselämään liittyvän kunnioituksen vuoksi. Keskiajalla ihmiselämän kunnioitus oli välineellistä. Parfyymissa pahuutta esiintyy myös hyvyyden valepuvussa.

5.1.4 Psykopaatti Grenouille?

Grenouille ei saa osakseen perinteistä kasvatusta, joten hänen sosialisatioprosessinsa myötä kehittyvä moraalitaju jää vaillinaiseksi. Kirjan ja elokuvan Grenouille ei kuitenkaan dramatisoidu mistään yksittäisestä lapsuuden tapahtumasta, joka selittäisi hänen myöhemmät murhansa. Hän on ennemminkin välinpitämätön muuta kuin omaa sisäistä maailmaansa kohtaan. Kirjan Grenouillea kuvataan hyvin ovelaksi, mutta ei vajaaälyiseksi, vaikka hän mielellään antaa ihmisten näin luulla, jotta hän saa rauhassa toteuttaa tehtäviään. Grenouille viihtyy omassa maailmassaan, jossa hän on tuoksujen ja ihmisten hallitsija. Grenouillen henkilöhahmossa voidaan nähdä narsistin ja psykopaatin piirteitä.

Kreikkalaiseen myyttiin pohjautuva sana narsismi tarkoittaa itsensä rakastamista ja omasta itsestä saatavaa mielihyvää. (Biedermann 1993: 236.) Psykopaatti taas kuvataan tunteettomaksi ja omatunnonlta vapaaksi vallan ja ihailun tavoittelijaksi. Hän ei osaa itse erottaa mikä on moraalisesti oikein tai väärin. Psykopaatin toiminta on yksilökohtaista ja se pohjautuu kunkin yksilön mielihaluihin, joita psykopaatti toteuttaa ilman katumusta. Kasvatuksen ja terapian avulla psykopaatti voi kuitenkin oppia käyttäytymään yhteiskunnan sääntöjen mukaan. (Conner 2005.)

Kirjan ja elokuvan Grenouille on ylpeä ja onnellinen omasta sisäisestä tuoksujen maailmastaan. Hän ei ole kiinnostunut muista ihmisistä. Huomatessaan, että häneltä itseltä puuttuu ominaisuus, hän kuitenkin huolestuu, ettei hän siten olisi koskaan ollut oikeasti olemassa. Elokuvan Grenouille huolehtii siitä, että hän ei ole koskaan merkinnyt kenellekään mitään. Tärkeimpänä hänellä on siis aina oma itsensä, eikä muista välittäminen. Elokuvan Grenouillessa ilmenee lopussa katumuksen ja sympatian tunteita, joten häntä ei voi pitää täysin psykopaattisena hahmona. Kirjan Grenouille on alusta loppuun saakka psykopaattinen hahmo.

5.2 Prometheus myytti

Kirjan Grenouille vertaa itseään romaanin loppupuolella Prometheukseen. Vertaus on sinänsä merkillinen, sillä Prometheusta pidetään ihmiskunnan auttajana, kun taas Grenouillella on tuhoava vaikutus ihmisiin ja hän pyrkii auttamaan vain itseään. Symboliikassa Prometheukseen liitetään kuitenkin merkityksiä, jotka sopivat myös Grenouilleen. Prometheus on kreikkalaisen mytologian älykäs ja ovela sankari, joka kuuluu titaaneihin. Häntä pidetään ihmisten, tai lähinnä, miesten luojana. Hän loi ihmisen savesta ja huijasi Zeusta valitsemaan huonomman uhrilahjan kahdesta vaihtoehdosta. Zeus suuttui petoksesta ja kielsi ihmisiltä tulen. Prometheus ei kuitenkaan tyytynyt rangaistukseen vaan varasti tulen Zeukselta ja toimitti sen ihmisille, jotta he voivat kehittyä sivilisaationa. Rangaistukseksi Zeus loi Pandoran, ensimmäisen naisen, joka vei miehille mukanaan kantamassaan lippaassa sairaudet, rikokset ja muut vitsaukset, mutta myös toivon. Ennen tätä ihmiset olivat eläneet paratiisissa vailla huolia. Prometheusta odotti myös

kova kohtalo. Prometheus kahlittiin kallioon, jossa päivisin kotka raateli hänen kuolematonta maksaansa, joka yön aikana kasvoi takaisin. Prometheus oli kauan vankina, ennen kuin Herakles onnistui tappamaan kotkan, ja Prometheus ja Zeus saivat sovinnon aikaan. (Morford & Lenardon 1990: 57, 60–65.) Prometheus symbolisoi uskoa ihmiskuntaan itseensä ja kykyyn vastustaa jumalien päätöksiä. Taiteessa prometheus-aihetta on käytetty kuvatessa luovaa ajattelijaa, joka uhmakkaasti kapinoi kohtalooaan vastaan. (Biedermann 1993: 236.)

Grenouille vastaa kuvausta luovasta ja uhmakkaasta taistelijasta, mutta hän ei halua auttaa ihmiskuntaa, vaan pelkää itseään, johon hän ei kaipaa jumalallista apua. Grenouille samaistuukin nimen omaa Prometheukseen, joka vie tulen jumalalta ja lopulta hän pitää itseään omana jumalanaan.

K19 Vielä mitä, maailmahan rakasti häntä! Palvoi häntä! Jumaloi häntä! Hän oli tehnyt Prometheuksen kaltaisen urotyön. Äärettömän nerokkuutensa ansiosta hän oli kamppailut itselleen jumalaisen kipinän, jonka toiset ihmiset saavat vähääkään ponnistelematta jo synnyinlahjana ja jota hänelle, hänelle yksin, ei ollut suotu. Ja enemmänkin! Itse asiassa hän oli iskenyt sen itselleen syvällä sisimmässään. Hän oli vielä Prometheustakin suurempi. Hän oli luonut itselleen tuoksukehän, joka oli loistavampi ja voimallisempi kuin kellään ihmisellä ennen häntä. Eikä se ollut kenenkään muun ansiota – ei isän, ei äidin eikä varsinkaan jonkun suojelemaan jumalan – se oli *hänen omaa ansiotaan*. Hän oli todellakin oma jumalansa (...)

Grenouille pitää itseään suurimpana ja ovelimpana henkilönä. Hän ei tarvitse jumalaa, sillä hän on oman itsensä jumala. Juuri samoin Prometheus symbolisoi ihmisen omaa kykyä pärjätä ilman jumalallisia päätöksiä. Prometheus myytiin verraten tuli, jumalallinen kipinä, jonka Grenouille on itselleen taistellut vastaa Parfyymien tarinassa neitsytuhreja ja erityisesti Lauraa. Varastettuaan tämän kipinän, Lauran isä Antoine Richis (Zeus) on raivoissaan menetettyään arvokkaimman omaisuutensa. Grenouillen jäätyä rikokseen kiinni, hänet vangitaan ja tuomitaan julmaan kohtaloon. Voimallisen tuoksukehän ansiosta, hän kuitenkin tekee sovinnon Antoine Richisin kanssa. Hän on vapaa mies, joka päättää itse tulevan kohtalonsa, jota johdattaa kirjan Grenouillella hänen syvä vihansa ihmisiä ja elämää kohtaan, kun taas elokuvassa johdattimena toimii katumus ja väsymys. Parfyymissä voidaan siis havaita yhtymäkohtia Prometheus myytiin. Grenouille vastustaa jumalaa ja lakia ja toimii omien kykyjensä johdattamana.

5.3 Parfyymien allegoria symboliikan keinoin

Prometheus myytti on yksi tulkintatapa Grenouillen tarinasta, mutta symboliikan avulla voidaan tavoittaa myös tarinan sisältämä allegoria. Allegorinen kuva tai tapahtuma korvaa sen mitä allegoria tarkoittaa. Sama allegoria voidaan siis esittää lukuisten eri tarinoiden avulla, sillä allegorian merkitys on tiedossa myös ilman allegoriaa. Esimerkiksi lasten ohjelmissa on taustalla usein jokin opetus, joka kuvataan niin, että lapsi sen ymmärtää. Allegoriaa voidaan kutsua myös kuvakieleksi, jossa aikaisemmin tunnetut käsitteet ja moraaliset opit on käännetty henkilöiksi, esineiksi ja tapahtumiksi. Sen yksityiskohdat edustavat moraalisia sekä metafysisiä ominaisuuksia sekä inhimillisiä haluja ja intohimoja. Varsinaisessa allegoriassa jokaisella fiktiivisen kerronnan yksityiskohdalla on kiinnostavuutta myös oman itsensä vuoksi eikä vain osana ideakokonaisuutta. Tällöin teksti voidaan lukea sellaisenaan ilman, että lukija pohtii yksityiskohtien takana olevia merkityksiä, tai sitten se voidaan lukea siihen sisällytetyn allegorisen merkityksen pohjalta. (Elovaara 1992: 172–177.) Grenouillen henkilöhaamon eroavuus kirjassa ja elokuvassa tuovat kirjan tekstiin ja elokuvan tekstiin erilaisen allegorian. Kirjassa voidaan nähdä kristillisestä näkökulmasta hyvän ja pahan taistelu ja pahan kukistuminen. Elokuvassa Grenouillen moraaliset väärät valinnat johtavat katumukseen ja rangaistukseen. Elokuva voidaan katsoa allegoriana vähäosaisen lapsen kehittymisestä, vääristä valinnoista ja siitä seuraavasta kärsimyksestä. Tarkastelen seuraavaksi minkälaisia symbolisia merkityksiä Parfyymien yksityiskohdista on havaittavissa ja kuinka symboliikka vaikuttaa elokuvan tulkintaan.

5.3.1 Neitsytuhrit

Grenouillen tavoittelema enkelten tuoksu löytyy nuorilta neitsytnaisilta. Hänen uhrinsa ovat tarkoin valittuja. Uhreihin on liitetty paljon puhtauteen ja pyhyyteen viittaavaa symboliikkaa kuten neitsyys, valkoinen väri ja ruusu. Neitsyyden ihannointiin liittyvät uskonnolliset ja siveelliset motiivit, mutta myös maagiset seksuaalisen pidättyvyyden ihanteet. Uhrin ovat siis lähes ylimalaisia. Lauraan on sisällytetty samaa symboliikkaa

kuin Neitsyt Mariaan. Taivaan kuningattarena Neitsyt Maria on puettu siniseen viittaan, häneen liitetään myös useita kukkia. Valkoiset kukat kuvastavat hänen puhtauttaan ja koskemattomuuttaan, kun taas punaiset kukat hänen kärsimystään. Elokuvakohtauksessa, jossa Grenouille tarkkailee Lauraa puutarhasta käsin, Laura nousee vettä valuvana valkoisesta kylpyammeesta. Hän pukeutuu sinivalkoiseen viittaan ja poimii valkoisen ruusun parvekkeeltaan. Grenouillen merkittävämpiä uhreja, luumuja kantavaa tyttöä ja Lauraa, yhdistää punaiset hiukset. Luumuja kantava tyttö on köyhä palvelustyttö, kun taas Laura, jonka tuoksu voittaa kaikkien muiden neitsyiden tuoksut, on kuvattu Neitsyt Marian kaltaiseksi äärimmäiseksi puhtauden ja hyvyyden symboliksi. Punaiset hiukset ovat merkinä heidän kärsimyksensä ja ennen aikaisesta kuolemasta Grenouillen uhreina. (Biedermann 1993: 217, 239.)

Uhreja voidaan pitää myös enkelin metaforina. Grenouille pyrkii luomaan enkelten tuoksun, niin voimallisen ja vaikuttavan tuoksun, että kukaan ihminen maan päällä ei voi vastustaa sitä. Enkelit ovat teologisessa tutkimuksessa Jumalan sanansaattajia tai lähettäjiä, Jumalan tahdon ilmoittajia. (Biedermann 1993: 47.) Uhrin ovat enkelimäisyydessään pyhiä, joten Grenouillen rikos on entistä julkeampi. Mielenkiintoista on, että murhaaja Grenouille on myös neitsyt, mutta samalla hän on myös täysin tietämätön omasta seksuaalisuudestaan. Uhrin ovat taas kauneudessaan haluttuja ja ihailtuja, mutta nuoren ikänsä ja naimattomuuden vuoksi vielä koskemattomia. Freudin teorioiden mukaan yksi unielementti on yhtä kuin uniajatuksen symboli. Elokuvaan sovellettuna parfyymien kerronnasta voidaan siis tulkita, että uhrin, etenkin Laura, on Grenouillen alistetun seksuaalisuuden symboli ja halun kohde. Kuten kohdassa K19 s.70, Grenouille kuvaa vieneensä jumalaisen kipinän. Uhreilla on jotain mitä Grenouillella ei ole ja jonka hän haluaa itselleen.

5.3.2 Grenouille ja muut henkilöhahmot

Grenouille kohtaa matkallaan kohti enkelten tuoksua lukuisia ihmisiä, joista on hänelle aikansa hyötyä. Sekä kirjassa että elokuvassa Grenouillen elämään liittyneet henkilöhahmot kohtaavat kuoleman Grenouillen jatkettua matkaansa eteenpäin. Hänen äitinsä hirtetään Grenouillen päätettyä jäädä henkiin, roistot viiltävät madame Gaillardin kaulan

auki (kirjassa hän kohtaa epäonnea, päätyen vanhana ja kärsivänä köyhien sairaalaan), nahkuri Grimal kaatuu, lyö päänsä ja hukkuu jokeen sekä Giuseppe Baldini, josta on eniten hyötyä Grenouillen taitojen kehittymisessä, kuolee vaimoineen heidän talonsa sorruttua jokeen. Grenouilleen luodaan paholaisen symboliikkaa. Giuseppe Baldini opettaa hänelle, että tuoksussa on olevaisen sielu. Grenouillesta tulee siis sielujen kerääjä tavoitteenaan vangita sielut ja niiden avulla hallita muita ihmisiä. Grenouille levittää kuolemaa tietoisesti ja tiedostamattomasti. Hän on kuin kuoleman enkeli ja häntä autta- neet saavat rangaistukseksi karmean kuoleman. Tämän symboliikan pohjalta myös elokuvan muuten inhimillisempään hahmoon luodaan luontaista pahuutta. Kirjassa Baldini kuvailee tuntojaan Grenouillen lähdettyä.

K17 Kaikkien noiden vuosien aikana hänen mieltään oli tosiaankin painanut epämiellyttävä aavistus; hän oli ajatellut, että hän joutuisi aivan varmasti jollakin tavoin maksamaan siitä, että hän oli ajautunut tekemisiin tuon ihmisen kanssa. Kunpa kaikki menisikin hyvin! oli hän tuon tuostakin peloissaan rukoillut, kunpa minun onnistuisi korjata tämän uhkarohkean yrityksen hedelmät (...) Se, mitä minä teen, ei tosin ole oikein, mutta Jumala kyllä ummistaa silmänsä, aivan varmasti Hän tekee niin!

Aikakauteen liittyen kuolemat voidaan tulkita myös jumalalliseksi rangaistukseksi. Madame Gaillard ja nahkuri Grimal tienaa- vat elantonsa lasten henkien kustannuksella. Giuseppe Baldini on muuten hyveellinen mies, mutta nostattaa liiketoimintansa loistoonsa valheellis- in keinoin omien Grenouillen valmistavat parfyymit omiin nimiinsä. Henkilöhahmot ovat valinneet moraalisesti väärän tien. He ovat hyötöneet Grenouillen auttamisesta, jonka vuoksi heitä odottaa kurjuus ja kuolema.

5.3.3 Kirkko vs. paholainen

Sekä kirjassa että elokuvassa Grenouillen tekemät murhat saavat aikaan yleisen paniikin. Kun tutkijat saavat selville, että kaikki uhrat ovat olleet neitseellisessä tilassa pelko vain kasvaa. Olisi helpompi ymmärtää, että murhien takana on seksuaalirikollinen, sillä se selittäisi murhat jotenkin. Kaupungin väki alkaa peloissaan ampua myös viattomia ihmisiä ja murhaajaa aletaan pitää paholaisena. Keskiajan jälkeisen ajan vanhassa maailmassa oli vielä hyvin yleistä luokitella asiat hyväksi tai pahaksi ja pahuutta pidettiin

yleisesti paholaisesta lähteneenä. Jumala ja hyvyys ja paholainen ja pahuus olivat toisensa välttämättömiä vastakohtia, ja yhteiskunta toimi uskonnollisten käsitysten mukaan, joka määräsi mitkä teot oli hyviä ja sallittuja. Samaan tapaan odotettiin myös eikristittyjen toimivan. (Katajala-Peltomaa & Toivo 2004: 14–15.) Grenouillelle uskonto ja Jumala ovat täysin vieraita käsitteitä. Hän toimii pelkästään omien sisäisten tarpeiden ja emootioiden mukaan. Kirjan Grenouillen pahuutta on korostettu monessa kohtaa, ja lukijalle hänen paholaiseksi nimittäminen ei ole yllättävää. Muun muassa murhatessaan ensimmäisen kerran Grenouille toimii tunteettomasti ja tehokkaasti (K5 s. 53) ja loppukohtauksessa Grenouille ymmärtää nauttivansa ainoastaan vihasta ja vihattuna olemisesta (K11 s. 58).

Sekä kirjassa että elokuvassa Grenouille tuomitaan kirkon kiroukseen. E5 Elokuvassa tuomiota julistava piispa kutsuu tuntematon murhaaja *saatanan oppilaaksi, murhaajaksi, paholaisen lapseksi, pakanalliseksi, poppamieheksi, saatananpalvojaksi, noidaksi ja kerettiläiseksi*. Vaikka myös elokuvassa Grenouille nimetään paholaiseksi, elokuvakerrota ei luo Grenouillestä tätä kuvaa vastaavaa paholaista. Elokuvassa Grenouillen ensimmäinen murha on vahinko, jota hän itsekin säikähtää. Samoin loppukohtausta antaa ymmärtää, että hän tajuaa tekemänsä vääryydet. Kirjan Grenouille on siis selkeämmin kuvattu pahaksi henkilöahmoksi vailla katumusta. Elokuvan lopussa katsoja tuntee enemmän sympatiaa kuin inhoa hahmoa kohtaan, sillä Grenouillen elämän tragedia paljastuu hänelle itselleen ja hän itkuisin silmin toivoo kuolemaa ja rangaistusta.

5.3.4 Parfyymien värit

Värisymboliikkaa käyttämällä henkilöahmoihin voidaan liittää haluttuja arvoja ja määritteitä. Luvussa 5.3.1 käsiteltiin Grenouillen uhreihin liitettyjä värejä, kuten valkoista puhtauden väriä ja punaista väriä, joka osoittaa kärsimystä. Elokuvasta voitiin myös havaita, että Laura Richis`n liitettiin Neitsyt Mariaan liittyvää värisymboliikkaa. Neitsyt Maria taivaan kuningattarena, jota Laura edustaa, on Grenouillen äärimmäinen vastakohta. Grenouille yhdistetään pimeään, mustaan värimaailmaan. Hänellä on mustat lyhyet hiukset, ja hänen päällään on ruskeat likaiset ja kuluneet vaatteet. Kohtauksessa, jossa Grenouille tarkkailee Lauraa puutarhasta, hänet on sijoitettu mustiin varjoihin.

Kansanomaisessa kielenkäytössä musta väri liitetään usein kuolemaan. Kirkollisessa värisymboliikassa mustaa kutsutaan ”värien haudaksi” ja se on pitkänperjantain ja hautajaisten väri. Ruskea väri on liitetty äiti maahan. Parfyymissa on siis värein korostettu Grenouillen paha puolta ja kuoleman levittämistä. Lauraan on luotu värien avulla pyhyyttä ja ylimaallista symboliikka, kun taas ruskea väri liittyy Grenouillen maalliseksi hahmoksi. (Biedermann 1993: 217, 421–422.)

Loppukohtauksessa, jossa Grenouille astelee mestauslavalle, hän on pukeutunut siniseen samettipukuun. Väri symboloi hänen uhreiltaan varastamaa henkisyttä ja kauneutta. Hän on vienyt Neitsyt Marian viitan ja käyttää sitä nyt omanaan. Väkijoukko piispoja myöten pitää häntä enkelinä. Grenouilleen kohdistettu rakkaus kuitenkin tukahduttaa hänet. Hänen pimeä puolensa ei kestä ihmisten rakkautta. Hän käyttää sinistä tuoksuviitaansa myöhemmin itsemurhan välineenä.

5.3.5 Hyvä vai paha Grenouille?

Elokuvan sisältämän symboliikan pohjalta myös elokuvan Grenouilleen liitetään vahvaa pahuuden viittaavaa symboliikkaa. Vaikka elokuvan Grenouille on henkilöahmona inhimillisempi, esteettisempi ja samaistuttavampi hahmo, elokuva tuo myös esille hänen kätkeyn pahuuden. Pelkästään symboliikan pohjalta elokuvan Grenouille on absoluuttinen paha ja hyvän vastustaja. Laura Richis on elokuvan äärimmäinen hyvä, jota Grenouille tavoittelee määrätietoisesti ja lopulta onnistuu viemään Lauran loiston itselleen ja murtamaan kaupunkilaisten turvallisuuden ja onnen tunteen. Täten myös elokuvan allegoriaksi soveltuu hyvän ja pahan välinen taistelu. Sekä kirjassa että elokuvassa hyvän ja pahan välinen taistelu päättyy lopulta hyvän voittoon. Vaikka Grenouille onnistuu murhaamaan kaikki haluamansa uhrin, hän ei lopulta hyödy jumalaisen kipinän varastamisesta. Parfyymien sisältämä suunnaton rakkauden voima saa pahan Grenouillen murtumaan ja lopulta tunne ahdistaa häntä niin paljon, että hän valitsee kuoleman.

Elokuvan aikana katsoja identifioituu yleensä useisiin eri hahmoihin niin hyviin kuin normaalissa elämässä arveluttavina pitämiinsä hahmoihin. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996: 225–228.) Parfyymissa on vastakkain hyvä ja paha voima. Pahuuden ase-

mointiin liittyy, että pahuus katsotaan usein tulevan jostain ihmisen ulkopuolelta. Toisaalta ihmiselle sosialisatioprosessin aikana kehittyvä omatunto toimii ihmisten valintojen ohjaajana. Tämä viittaa siihen, että pahuus on myös ihmisessä itsessään, jota normaalilla ihmisellä pitää hallinnassa omatunto ja katumus. Parfyymien katsoja voi siis samaistua elokuvan antisankariin Grenouilleen, sillä jokainen ihminen tekee elämässään vääriä valintoja pyrkiessään tavoitteeseensa. Katsoja samaistuu myös uhreihin ja hyvän puolustajiin, sillä he tietävät, että omatunnottoman Grenouillen teot ovat väärin.

5.4 Yhteenveto

Analyysissäni tutkia eroaako elokuvan pahuuden representointi kirjan esittämästä pahuudesta, sain kahdenlaisia tuloksia. Ensinnäkin Grenouillen henkilöhaamoon liitetty pahuus on kirjassa yksiselitteisempää ja hänet nimetään heti kirjan alussa pahaksi. Tämä tapa sopii kirjassa elettyyn aikaan, jolloin oli tapana nimetä asiat hyviksi ja pahiksi uskonnollisten oppien mukaan. Tällöin pahuutta ja murhia pidettiin paholaisen aikaansaannoksina, joten rikollisten elinolosuhteita tai ymmärrystä ei pidetty merkittävänä. Kirjan Grenouillen kuvailu ja myös hänen omat ajatuksensa tukevat tulkintaa hänen synnynnäisestä pahuudestaan. Psykososiaalisen tutkimuksen pohjalta elokuvan Grenouillea voidaan pitää pitkälle elokuvaa uhrina erilaisuudesta johtuvan syrjinnän ja karujen olojen vuoksi. Lapsuuden oloista johtuen hänen moraalitajunsa ja yliminä jää kehittymättä, ja hän toimii vain synnynnäisten emootioiden ja tarpeiden johdattamana, joita määrää hänen hajuihin perustuva sisäinen arvohierarkia. Vaikka elokuva antaa myös vihjeitä hänen pahuudestaan, katsojalle jää enemmän tulkinnanvaraa pitää Grenouillea syntyjään viattomana. Elokuvan Grenouillen ensimmäinen murha on vahinko ja hän jatkaa murhaamista, koska hän ei ymmärrä ihmisarvoa. Parfyymissä esiintyy myös pahuutta oikeuden nimissä. Sekä kirjassa että elokuvassa on aikakauden mukaan käytössä julmat kuolemantuomiot rikollisille, kun taas toisaalta valtaa pitävät antavat orpojen lasten kärsiä ja kuolla kurjissa oloissa. Tämä lisää tarinaan aikaan liittyvää pimeyttä.

Toiseksi, symbolien tulkinnan kautta sekä kirjan että elokuvan allegoriaksi muodostuu hyvän ja pahan taistelu. Tämän tulkinnan avulla Grenouille on itse pahuus, joka aiheuttaa ympärilleen vain kuolemaa ja kurjuutta. Elokuvassa Grenouillen pahuuden representointi on kuitenkin kirjaa pehmeämpää. Erityisen merkittäväksi muodostuu Grenouillen henkilöahmon reagointi mestauslavalla, jolloin hänestä voidaan havaita katumusta. Vastaavasti kirjan Grenouille tuntee tässäkin tilanteessa pelkkää vihaa. Elokuvan Grenouille on tehty inhimillisemmäksi, jolloin katsojan on helpompi samaistua häneen. Vaikka symboliikka tuokin molempiin teksteihin samanlaisia merkityksiä, Grenouillen henkilöahmo on tuotu valkokankaalle inhimillisempänä, erehtyväisenä pahana, minkä vuoksi pahuuden representointi Parfyymi elokuvassa eroaa kirjan vastaavasta.

6 PÄÄTÄNTÖ

Tutkimukseni tavoitteena oli selvittää vastaako elokuvansovituksen Jean-Baptiste Grenouille kirjan henkilöahmoa. Selvitin tätä kysymystä keskittymällä Grenouilleen liitettyihin pahuuden piirteisiin. Tutkimukseni perusteella elokuvan Grenouille on eri kuin kirjan Grenouille. Kirjan hahmo esitetään vihaa täynnä olevana ovelana hahmona, joka tyytyy vähään vain sen vuoksi, jotta hän pääsisi itsekkääseen tavoitteeseensa luoda enkelten tuoksu. Elokuvan Grenouillella sen sijaan voidaan havaita enemmän inhimillisiä piirteitä ja lopussa katumusta tekemistään murhista. Kirjan Grenouille liitetään vahvemmin itse paholaiseen, kun taas elokuvan Grenouillea voidaan pitää harhautuneena olosuhteiden tuotoksena.

Aloitin analyysini tutkimalla kuinka Grenouille esitetään kirjassa ja elokuvassa. Elokuvassa Grenouille esitellään alussa heiveröisenä ja vangittuna hahmona. Henkilöahmon haavoittuvainen olemus ja pieni koko eivät herätä tulkintoja paholaismaisesta murhaajasta. Ulkonäöltään hän ei vastaa kirjassa kuvailtua sairauksien muokkaamaa rumaa pientä miestä. Kirjassa moraalisesti rappeutunut Grenouille on myös ulkoisesti ruma. Elokuvantekijät ovat taas tehneet hahmosta ulkoisesti esteettisemmän, joka vastaa paremmin myös hänen inhimillisempää esittämistä. Analyysini ensimmäisessä osassa kävin myös läpi elokuvan merkityksellisimmät kohtaukset. Tutkimukseni perustella voitiin havaita, että kohtaukset tapahtuivat alkua lukuun ottamatta kronologisessa järjestyksessä ja hyvin samankaltaisina. Merkittävänä erona tapahtumissa oli kuitenkin Grenouilleen liitetty pahuuden representointi. Elokuvan Grenouilleen ei liitetä yhtä vahvasti pahuutta. Hänet esitetään lapsena, jolla on kyky haistaa hajujen pienimmätkin hiukkasen. Elokuvassa Grenouillen kehitystä voidaan seurata ilman, että hänen paholaisuuttaan korostettaisiin jatkuvasti. Hän on vain erilainen kuin muut. Analyysini perusteella elokuvatekstin Grenouille eroaa kirjan tekstuaalisesta Grenouillesta niin ulkoisesti kuin sisäisesti.

Analyysini toisessa vaiheessa en keskittynyt enää pelkkään kerrontaan, vaan tekstien tiedostamattomaan puoleen eli kätkeytyihin merkityksiin. Analyysini perusteella sain perusteellisemman kuvan Parfyymissa esiintyvistä pahuuden ja hyvyden symboliikas-

ta sekä Grenouillesta psykososiaalisena hahmona. Analyysini perusteella paljastui elokuvan Grenouillen tekojen taustat. Grenouille kuvataan läpi elokuvan omalaatuisena oman tien kulkijana, joka joutuu murhattuaan ensimmäisen kerran vahingossa, väärille teille. Koska hän on jäänyt kehityksessä esimoraaliselle tasolle, hän ei pysty ymmärtämään murhien vääryyttä. Hän on kasvanut oloissa, jossa hän on nähnyt kuolemaa ja murhia, ja lisäksi hän on tottunut arvottamaan ihmiset heistä saadun hyödyn mukaan. Symboliikan kautta hänet voidaan kuitenkin tulkita myös elokuvassa pahaksi voimaksi, jota vastaan hyvyys yrittää taistella.

Symboliikan merkityksien kautta sekä kirjan että elokuvan allegoriaksi muodostuu hyvän ja pahan taistelu. Elokuvan antisankarina Grenouille on kuitenkin samaistuttavampi hahmo kuin kirjassa, eikä elokuvakerronta tee hänestä niin yksiselitteistä paha kuin kirja. Elokuvan antisankari ei voi olla kauttaaltaan paha ja katsojalle vastenmielinen, sillä muuten katsoja ei voi eikä luultavasti halua samaistua häneen. Elokuvassa on korostettu tarinan estetiikkaa ja samalla Grenouillesta on tehty lähestyttävämpi ja normaallimman näköinen ihminen. Elokuvan ohjaaja Tom Tykwer on siis luonut uuden tulkinnan ja taiteellisen näkemyksen Grenouillesta.

Jatkotutkimuksia varten voisi pohtia, kuinka yleistä elokuvasoituksissa on romaanin henkilöhahmojen muuttuminen eri hahmoksi. Mielenkiintoista on, että miksi elokuva ei Parfyymien tapauksessa voinut kuvata samankaltaista pahuutta kuin kirja? Ovatko syynä taloudelliset tavoitteet? Elokuvan tekijät eivät halua elokuvilleen liian korkeita ikärajoja, mikä vähentäisi lipputuloja. Kun romaaneita sovitetaan, olisi kuitenkin mielekkäintä, että kirjan merkityksellisimmät piirteet, kuten olennaisin henkilöahmosta, toteutuisi myös elokuvassa. Tämän vuoksi pidän elokuvan Grenouillea epäonnistuneena henkilöahmon kuvauksena. Hän ei tärkeimmältä osalta vastaa alkuperäisen tekstin Grenouillea. Jos unohtaa alkuperäisen tekstin ja katsoo Parfyymi-elokuvaa pelkästään omana taiteen muotonaan, on se kuitenkin mielenkiintoinen katseluelämys hienosti kuvatun tuoksumaaailman ja onnistuneiden sivuhenkilöiden vuoksi.

LÄHTEET

Aineisto:

Kirja: Patrick Süskind (2006). *Parfyymi*. Nidotun laitoksen 2. painos. Saksankielinen alkuteos: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* (1985). Suom. Markku Mannila. Helsinki. Kustannusosakeyhtiö Otava.

Elokuva: *Parfyymi – Erään murhaajan tarina/ Perfume – The Story of a Murderer* (2006) (perustuu Patrick Süskindin romaaniin *Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders* 1985). Ohjaus: Tom Tykwer Pääosissa: Ben Whishaw, Alan Rickman, Rachel Hurd-Wood, Dustin Hoffman, Karoline Herfurth. Ensi-ilta: 14.9.2006 2h 22min / K-15 Constantin Film / Vip Medienfonds 4 – Nef Productions – Castelao Productions.

Kirjalliset lähteet:

Ahonen (2002). Lajityypin anatomia. Rick Altman: Elokuva ja Genre. Verkkojulkaisussa: *Widescreen* 1/2002. Lainattu 14.2.2008: http://www.widerscreen.fi/2002/1/lajityypin_anatomia_elokuva_ja_genre.htm

Alanen, Antti (1994). 1980-luvun action-elokuva genre-analyysin kannalta – Esimerkinä *Die Hard*. Teoksessa: *Elokuva ja analyysi*. 91–103. Toim. Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.

Altman, Rick (2002). *Elokuva ja Genre*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

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

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie & Marc Vernet (1996). *Elokuvan esteetiikka*. Suomen elokuvasäätiö. Helsinki: Edita.

Bacon, Henry (2005). *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomen elokuva-arkiston julkaisuja.

Bacon, Henry (2006). Pahuuden symboliikka elokuvassa. *Vartija* 5–6, 164–172.

Bacon, Henry (2007). Elokuvaväkivallan poetiikka. Verkkojulkaisussa: *Widescreen* 3/2007. Lainattu 4.3.2008: http://www.widerscreen.fi/2007/3/elokuvavakivallan_poetiikka.htm

Bazin André (1990). *Elokuvan lajit*. Toim. Peter von Bagh. Helsinki: Love kirjat.

Biedermann, Hans (1993). *Suuri symbolikirja*. Suomenkielinen laitos. Toim. Pentti Lempiäinen. Juva: WSOY.

Campbell, Joseph (1990). *Sankarin tuhannet kasvot*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava

- Carlsson, Hans (1985). *Utvecklingspsykologi. Natur och Kultur*. Sweden: Kristianstads Boktryckeri AB
- Conner, Michael (2005). Are you involved with a psychopath? Stop the madness. Verkkojulkaisussa: *Psychological Services & Consulting*. Lainattu 23.3.2008: <http://www.crisiscounseling.com/Articles/Psychopath.htm>
- Creed, Barbara (1998). Film and psychoanalysis. In: *The Oxford Guide to Film Studies*. 77–90. Edited by. John Hill & Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press.
- Egidius, Henry (1980). *Johdatus kehityopsykologiaan*. Espoo: Weilin + Göös.
- Elovaara, Raili (1992). ”Olen tyhjä huone”. *Sanataiteen metaforista ja symboleista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Fiske, John (2001). *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. 7. painos. Tampere: Vastapaino.
- Freud, Sigmund (1969, alkuperäinen 1940). *Johdatus psykoanalyysiin*. Jyväskylä: K.J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Helkama, Klaus (2001). Lawrence Kohlberg – Moraaliajattelun kehityksen vaiheet. Teoksessa: *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjiä*. 175–199. Toim. Vilma Hänninen, Jukka Partanen & Oili-Helena Ylijoki. Tampere: Vastapaino.
- Hietala, Veijo (1991). Kertovuus. Teoksessa: *Mediaa käsittämässä*. 91–108. Toim. Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonen. Tampere: Vastapaino.
- Hietala, Veijo (1994). Psykoanalyysistä media-analyysiin. Teoksessa: *Elokuva ja analyysi*. 171–183. Toim. Raimo Kinišjärvi, Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Ikonen, Teemu (2001). Tarina ja juoni. Teoksessa: *Kirjallisuuden tutkimuksen peruskäsitteitä*. 184–206. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Jung, Carl G. (1991, alkuperäinen 1964). *Symbolit – Piilotajunnan kieli*. Madrid: Melsa-Pinto.
- Kaplan, E. Ann (1990). Introduction: From Plato’s Cave to Freud’s Screen. In: *Psychoanalysis & Cinema*. 1 – 23. Edited by. E. Ann Kaplan. New York: Routledge.
- Katajala-Peltomaa, Sari & Raisa Maria Toivo (2004). Miten lähestyä pahaa? - Tutkimuksen lähtökohtia. Teoksessa: *Paholainen, noituus ja magia – Kristinuskon*

kääntöpuoli. 9–33. Toim. Sari Kataja-Peltomaa & Raisa Maria Toivo. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Korsisaari, Eva Maria (2001). Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia. Teoksessa: *Kirjallisuuden tutkimuksen peruskäsitteitä*. 290–309. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Koski, Markku (1984). Mitä elokuva todella on? Teoksessa: *Elokuvan monet maailmat*. 121–134. Toim. Jarkko Arniala, Jukka Petäjä & Markku Varjola. Helsinki: Gaudeamus

Käkelä-Puumala, Tiina (2001). Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta. Teoksessa: *Kirjallisuuden tutkimuksen peruskäsitteitä*. 241–271. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Lahti, Martti (1994). Tähti/Ruumis/Kuva – Esimerkkinä Cliffhanger. Teoksessa: *Elokuva ja analyysi*. 185–204. Toim. Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.

Langer, Susanne (1995). Merkintä elokuvasta. Teoksessa: *Paras elokuvakirja*. 24–29. Toim. Peter von Bagh. Helsinki: WSOY

Lehtonen, Mikko (2000). *Merkitysten maailma*. 3. painos. Tampere: Vastapaino.

Mackie, J.L. (1990). *Ethics. Inventing right and wrong*. England: Penguin Group.

Malmberg, Tarmo (1984). Elokuvatutkimuksen yleiset suuntaviivat. Teoksessa: *Elokuvan monet maailmat*. 135–171. Toim. Jarkko Arniala, Jukka Petäjä & Markku Varjola. Helsinki: Gaudeamus

Mikkonen, Kai (2001). Lukeminen tulkintana. Teoksessa: *Kirjallisuuden tutkimuksen peruskäsitteitä*. 64–90. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Morford, Mark P.O. & Robert J. Lenardon (1990). *Classical Mythology. Fifth Edition*. New York: Longman Publishers.

Nummelin, Juri (2005). *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.

Puolimatka, Tapio (1989). *Moral realism and justification*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

Rantala, Veikko (1991). Tulkinnan kognitiiviset rajoitukset. Teoksessa: *Kirjallisuuden tulkinta ja ymmärtäminen*. 59–70. Toim. Arto Haapala. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

- Ricoeur, Paul (1992). *Oneself as Another*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rosenqvist, Juha (2006). Kauhea moraali. Verkkojulkaisussa: Widescreen 3/2006. Lainattu 4.3.2008: http://www.widerscreen.fi/2006/3/kauhea_moraali.htm
- Räisänen, Heikki (1999). Kristinusko. Teoksessa: *Uskonnot maailmassa*. 157–173. Toim. Katja Hyry & Juha Pentikäinen. Porvoo: WSOY.
- Sihvonen, Jukka (1990). Elokuva – lingvistiikkaa ja psykoanalyysia: Christian Metz. Teoksessa: *Elokuvateorian historia. Artikkelikokoelma*. 200–224. Toim. Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila & Tarmo Malmberg. Helsinki: Like
- The Internet Movie Database (2008). Lainattu 20.1.2008: <http://www.imdb.com/title/tt0396171/trivia>
- Tykwer, Tom (2008). Lainattu 21.1.2008: http://www.tomtykwer.com/03_filmographie/39_das_parfum/index.shtml
- Varto, Juha (1991). Mitä hermeneutiikka on? Teoksessa: *Kirjallisuuden tulkinta ja ymmärtäminen*. 29–44. Toim. Arto Haapala. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Westermarck, Edvard (1984). *Kristinusko ja moraali*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava

Liite. Aineistoluettelo: Patrick Süskind (1985). *Parfyymi – Erään murhaajan tarina*.

K1	s.1
K2	s.28 – 29, 40 – 41
K3	s.10 – 14
K4	s.26 – 27
K5	s.54
K6	s.149 – 150
K7	s.204
K8	s.273
K9	s.284
K10	s.285
K11	s.287
K12	s.301
K13	s.302
K14	s.56
K15	s.39
K16	s.133 – 134
K17	s.134
K18	s.263
K19	s.286