

Kuolettava syli

**Psykoanalyttis-feministinen näkökulma
äitiyteen ja parisuhteeseen
Ruth Rendellin romaaneissa *The Tree of Hands*,
The Crocodile Bird, *A Demon in My View*
ja *The Bridesmaid***

Pia Kauppinen
Pro gradu –tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Kirjallisuuden laitos
Syksy 2002

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimusasetelma	1
1.2. Tutkimusaineisto	2
2. RIKOSKIRJALLISUUS	3
2.1. Rikoskirjallisuuden genre.....	3
2.2. Naiset ja rikoskirjallisuus.....	5
2.3. Ruth Rendell goottilaisen romaaniperinteen jatkajana	7
2.4. Ruth Rendell psykologisena rikoskirjailijana	8
3. ÄITIKUVA ENGLANTILAISESSA KIRJALLISUUDESSA	10
4. FREUDIN SEKSUAALITEORIA	12
5. PSYKOANALYYTTINEN FEMINISMI	14
5.1. Freudin kritiikki.....	14
5.2. Luce Irigaray ja äidin ja tyttären suhteen vaaliminen.....	16
5.3. Julia Kristeva ja objektin kauheus	18
6. THE TREE OF HANDS: KOLME ÄITIÄ	21
6.1. Teoksen juoni ja henkilöt.....	21
6.2. Mopsa – skitsofreeni äiti	22
6.3. Carol – seksuaalinen äiti	23
6.4. Benet – myyttinen ja hyvä äiti.....	27
6.5. Miehen ja naisen suhde.....	30
6.5.1. Carol ja Barry – narsismia ja kauneuden palvontaa.....	30
6.5.2. Benet : Lapseni, rakkaani	32
7. THE CROCODILE BIRD: ÄIDIN JA TYTTÄREN SYMBIOOSI	33
7.1. Teoksen juoni ja henkilöt.....	33
7.2. Eve ja vaurioituneen minän puolustusmekanismit	34
7.3. Liza ja eriytymättömyyden vaarat	36
7.4. Miehen ja naisen suhde.....	40
7.4.1. Eve: Halun objekti	40
7.4.2. Liza: nainen miehisen vallan kohteena	41
8. A DEMON IN MY VIEW: PSYKOPAATIN MUOTOKUVA	44
8.1. Teoksen juoni ja henkilöt.....	44
8.2. Gracie-täti – fallinen ja anaalinen äitihahmo	51
8.3. Miehen ja naisen suhde.....	55
8.3.1. Anthony ja Helen – aito rakkaus	55
9. THE BRIDESMAID: NAISRUUMIIN KAUNEUS JA KAUHEUS	58
9.1. Teoksen juoni ja henkilöt.....	58
9.2. Christine – avuton äiti.....	68
9.3. Miehen ja naisen suhde: ruumiin himo	69
10. PÄÄTÄNTÖ	72
11. LÄHTEET	77

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimusasetelma

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarkastella neljää Ruth Rendellin psykologista rikosromaanin psykoanalyttis-feministisestä näkökulmasta. Psykoanalyttisen teorian soveltaminen Rendellin tuotantoon on sikäli perusteltua, että hänen romaaniensa pääteemoja ovat ihmismieli ja sen patologia sekä seksuaalisuus. Kirjailija on myös tunnetusti ahkera Freudin, Jungin ja Adlerin lukija. (Symons 1986, 252.) Sigmund Freudin (1856-1939) kehittämä psykoanalyttinen teoria on herättänyt voimakastakin kritiikkiä ja erityisesti feministinen liike on nähnyt Freudin jatkavan länsimaista misogyyistä perinnettä. Freud tulkitsi naisen alistetun aseman ja passiivisuuden olevan anatomiasta juontavien sukupuoliroolien luonnollinen seuraus. Teorian heikkouksista huolimatta sen vaikutusta länsimaisen kulttuurin käsityksiin ihmisen psyykestä ja seksuaalisuudesta ei pidä aliarvioida. Tutkimukseni pääkysymyksiä ovat äidin ja lapsen suhde sekä suppeammin miehen ja naisen suhde. Näiden analyysissä Freudin käsitteet toimivat hyvinä lähtökohtina.

Freudin teorian kapea-alaisuus pakottaa suhtautumaan siihen tutkimusvälineenä kriittisesti. Ranskalainen psykoanalyttinen feminismi haara on ottanut Freudin ja Jacques Lacanin teorian uuteen käsittelyyn ja se on laajentanut teemoja, jotka Freud kevyesti sivuuttaa. Tärkein näistä on äidin ja tyttären suhde, jonka luonteen Freud näkee vihamielisenä, mutta feminismi myönteisenä rakkaussuhteena. Tutkimukseni tarkoitus onkin tarkastella Rendellin teosten *The Tree of Hands* ja *The Crocodile Bird* äidin ja tyttären välisiä suhteita näiden toisistaan eroavien näkökulmien avulla. Teosten *A Demon in My View* ja *The Bridesmaid* yhteydessä tarkastelen edelleen Rendellin äitikuva, tällä kertaa kyseessä ovat äidin ja pojan suhteet. Kysyn, palautuvatko teosten äitisuhteet freudilaiseen vihaan vai psykoanalyttisen feminismi myönteiseen sitoumaan vai onko Rendellin naiskuva kenties näiden synteisi. Selvittääkseni laajemmin Rendellin ihmiskuvaa olen ottanut suppeammaksi tutkimuskohteeksi sukupuolten väliset rakkaussuhteet hänen romaaneissaan. Tarkastelen miehen ja naisen välistä rakkautta ja seksuaalisuutta psykoanalyttis-feministiseltä kannalta.

Rikosromaanit ovat luokiteltavissa populaarikirjallisuuden piiriin kuuluviksi ja se asettaa tutkimukselleni tiettyjä ennako-odotuksia. Rikoskirjallisuuden maailmankuva on tyyppi-

sesti epärealistinen ja ihmiskuva, erityisesti naiskuva, stereotyyppinen. Vaikka Rendell on naiskirjailija, odotan teoksista löytyvän myyttiseen ajatteluun perustuvia stereotyyppisiä naiskuvia, jotka edustavat tyypillistä länsimaista ajattelua. Tässä kohdin käytän apuna feminististä myyttitutkimusta. Toisaalta oletan Rendellin kaltaisen suosituksen ja arvostetun kirjailijan asettavan tuotannolleen esteettisiä päämääriä, joka tarkoittaisi, että hän pyrkisi nostamaan genrensä arvostusta luomalla taideteoksia joiden ihmiskuva on realistinen.

1.2. Tutkimusaineisto

Englantilainen Ruth Rendell (1930-) on tällä hetkellä anglosaksisen maailman suosituimpia ja arvostetuimpia rikoskirjailijoita. Esikoisteos, *From Doom With Death* ilmestyi 1964 ja siitä saakka hän on voittanut huomattavia rikoskirjallisuuden palkintoja. Rendellin kirjoja on käännetty 15 kielelle, mutta niistä on suomennettu vasta muutamia 80-90-luvuilla. Kirjailijan varsin laajassa tuotannossa on kolme erilaista suuntausta: ylikomisario Wexfordin tutkimuksista kertovat perinteiset salapoliisiromaanit, itsenäiset psykologiset rikosromaanit sekä pseudonyymillä Barbara Vine kirjoitetut tummasävyiset mysteerit. Nerokkaiden juonikuvioiden ja laajan tuotantonsa osalta Rendelliä voisi kutsua Agatha Christien mantteliperijäksi rikoskirjallisuuden kuningattarena. Hänen kirjallinen tyylinsä on kuitenkin omintakeinen. (Symons 1986, 252.)

Julian Symonsin mukaan Rendell taitaa sekä perinteiset salapoliisiromaanit että psykologiset rikosromaanit, joissa kirjailijan teemoina ovat seksuaaliset turhaumat. Paitsi että Rendellin romaanit ovat tutkielmia väkivaltaan johtavasta epänormaalista sielunelämästä, ne ovat myös hyvin realistisia esikaupunkimiljöönsä ja keskiluokkaisten ihmisten kuvauksia. (Symons 1986, 252.) Janne Mäkelä toteaa *Ruumiin kulttuuri*-lehdessä, että Rendell on erityisen taitava kehrittelemään arkipäiväisistä asioista latautuneita kohtauksia. Rendellin tuotannossa esiintyy erilaisia vastakohtapareja: mies-nainen, aikuiset-nuoriso, terveys-sairaus jne. Rendell ei kuitenkaan Mäkelän mukaan ole mustavalkoinen ja hänen ihmiskuvauksensa on takuuvarmaa. Erityisen taitava kirjailija on inhimillisen tragedian kuvaajana. (Mäkelä 1993, 41.)

Tutkimusaineistoni koostuu neljästä Rendellin psykologisesta rikosromaanista. Kohteiksi valikoituivat teokset *The Tree of Hands* (1984, suom. *Syylisyyden puu* 1987), *The Croco-*

dile Bird (1993, suom. *Krokotiilinvartija* 1995), *A Demon in My View* (1976, suom. *Paholainen silmissään* 1993) sekä *The Bridesmaid* (1989, suom. *Morsiusneito* 1992). Suomessa on tehty kaksi Rendellin tuotantoa käsittelevää pro gradua, jolloin tutkimuskohteena ovat olleet ylikomisario Wexfordin hahmo (Mykkänen 1993) ja seksuaalisuus ja paha Rendellin romaaneissa (Palasvirta 1995).

2. RIKOSKIRJALLISUUS

2.1. Rikoskirjallisuuden genre

Englantilaisen kriitikon Julian Symonsin mukaan rikoskirjallisuus (crime fiction) jakautuu kahteen alalajiin: perinteisiin salapoliisiromaneihin (detective story) ja rikosromaniin (crime novel). Salapoliisiromaanissa juoni on kerronnan tärkein elementti. Sen perustana on yleensä petos ja tarina huipentuu tuon petoksen paljastumiseen. Tyypillistä on myös murhatavan harhaanjohtavuus, mutta lopulta ei ole mitään niin outoa, mitä tarinan nokkela etsivä ei selvittäisi. Perinteisessä salapoliisitarinassa Sherlock Holmesit ja Neiti Marplet etsivät kuumeisesti johtolankoja ja tämä sankarillinen hahmo jättää tarinan muut henkilöt sivurooliin. Lajille ominainen arvoituselementti on aina läsnä luomassa jännitystä ja miljöö on tärkeä vain ennen välttämätöntä murhaa. Yhteiskunnalliselta asenteeltaan salapoliisiromani on huomattavan konservatiivinen. (Symons 1986, 226-228.)

Rikosromaanissa henkilöiden psyyken kuvaus nousee juonta tärkeämpään osaan, eikä tarinassa esiinny salapoliisiromaanien sankarillista etsivää. Tarinan perustana olevien henkilöiden sielunelämää seurataan ennen rikosta ja sen jälkeen ja se on myös jännitystä luova elementti. Miljöö on tärkeämpi tyylin ja sävyn luoja kuin salapoliisiromaanissa ja rikosromani on yhteiskunnallisesti kantaaottavampi, se voi asettaa lain ja yhteiskuntajärjestyksen kyseenalaiseksi. Tällainen luokittelu on sinänsä kaavamainen ja käytännössä lajien välisiä rajoja ylitetään kiitettävästi. Esimerkkinä voisi mainita rikosromaanin, joka tarjoaa herkullisen juonenkäänteen. (ibid.)

Edellisestä ilmenee varsinkin salapoliisikirjallisuuden ahdasrajaisuus, mutta viime aikoina lajiin ilmennyt syvälinen yhteiskunta- ja henkilökuvaus kurovat umpeen eroa korkeakirjallisuuteen. Moderni salapoliisiromani käyttää sellaisia teemoja kuten seksuaalisuuden ongelmat, rakkaus ja perhesuhteet ja henkilötkin kehittyvät tarinan kuluessa. Erityisesti naiskirjailijat kuten Ruth Rendell ja P.D. James ovat nostaneet rikoskirjallisuuden statusta

uskottavilla henkilökuvilla, tuoreella tyyllillä ja kiehtovilla juonilla. (Mykkänen 1993, 8-10.)

Rikoskirjallisuus kaikissa vaihtelevissa muodoissaan on yksi tämän päivän näkyvimmistä ja suosituimmista kirjallisuudenlajeista. Suurelle yleisölle rikoskirjallisuus on helposti samaistuttavaa ja kiehtovaa. Pintapuolisesti katsottuna rikoskirjallisuus vaikuttaa homogeeniselta ja tunnistettavalta, mutta tarkempi tutkimus paljastaa varsin laajan skaalan tyyllisesti ja rakenteellisesti vaihtelevia teoksia. Klassiset dekkarit, psykologiset trillerit jne. kuuluvat kaikki saman samaan kategoriaan. Myös rikosromaanien ideologiat ovat varsin vaihtelevia. Kirjallisuudentutkijoita tämä laji ei ole juuri kiinnostanut, lähinnä siitä on tehty genretutkimusta. (Bell & Daldry 1990, 9.)

Traditionaalinen kirjallisuuskritiikki etsii teoksesta piirteitä, jotka tekevät siitä yksilöllisen, kun taas genrekritiikki keskittyy piirteisiin, jotka tekevät teoksesta lajinsa edustajan. Piilotetusti tällainen kritiikki aliarvioi teosta, tehden siitä vain tietyn idean variantin. Näkökulma jää liian kapeaksi jolloin voi jäädä huomaamatta, miten rikoskirjallisuus parodioi tai tutkii omia konventioitaan. Rikoskirjallisuus ei todellisuudessa vain toista aikaisempia muotoja, vaan kerää niitä yhteen, tutkii niiden johdonmukaisuuksia ja epäjohdonmukaisuuksia ja viittaa vihjaten samanlaisiin teksteihin. Tästä seuraa, että rikoskirjallisuuden lukijalta vaaditaan tietyn verran lajituntemusta, tietoa pelin säännöistä. Vaikka rikoskirjallisuuden muodot ja rakenne kiinnostavat, päätutkimuskohtena ovat kuitenkin ideologiset ongelmat kerronnan, sukupuolen ja auktoriteetin suhteen. (ibid.)

Kirjallisuudentutkija Ian A. Bell sanoo, että rikoskirjailijan outona vakaumuksena on sukkeltaa syyllisyyteen ja kurjuuteen ja keksiä sekä pohtia väkivaltaa, vihaa ja luonnotonta kuolemaa. Vähintään yhtä outoa on rikoskirjallisuuden lukijan mielihyvä hänen osallistuksessaan näihin tarinoin. Dekkarin mielihyvä lähtee liikkeelle siitä, kun järki voittaa poikkeavuuden. Dekkareissa on normaaleja, viattomia ihmisiä ja heidän vastakohtanaan poikkeavia syyllisiä. Tämä asetelma tukee lukijoiden omaa statusta ja turvallisuuden tunnetta. Bellin mukaan kaikkein yksinkertaisimmassa karikatyyrimuodossaan dekkarien väkivalta esiintyy osoittaakseen, että kaikesta huolimatta elämme oikeudenmukaisessa maailmassa, kun etsivät pelastavat viattomia. (Bell 1990, 1.)

Näin siis salapoliisiromaaneissa, mutta psykologisten rikosromaanien osalta tilanne on toisenlainen. Niissä hyvän voitto pahasta ja lukijan sitä kautta saama turvallisuudentunne eivät ole itsestään selviä. Esimerkiksi Ruth Rendellin romaaneissa ei tällaista helpotusta suoda. Salapoliisiromaaneissa lähdetään melkein poikkeuksetta liikkeelle siitä, että on tapahtunut rikos, yleensä murha, ja etsivä alkaa selvittää syyllisen henkilöllisyyttä. Tapahtumien keskiössä on siis sankarillinen etsivä, jonka moraalisuus on takuvarma. Rendellin psykologisten rikosromaanien lähtökohta on aivan toinen: niissä lukija johdatetaankin sairaan ja poikkeavan mielen sisään ja pakotetaan lukija jossain määrin samaistumaan häiriintyneeseen persoonaan. Kokemus ei voi sinänsä olla helpottava vaan jopa ahdistava eikä teosten maailmankuva anna lukijalle varmuutta omasta turvallisuudesta. Rendellin romaanitaiteessa paha on alituisesti läsnä tavallisessa arjessa, se voi yllättää kenet tahansa missä tahansa. Syyllisiä ei aina saada kiinni. Tämän lisäksi lukija joutuu testaamaan oman moraalisensa venyvyyttä, sillä asetelmat eivät ole mustavalkoisia. Hyvä ja paha kohtaavat myös psykopaatin persoonassa ja häneen samaistuminen tekee tuomitsemisen mutkikkaaksi. Myöskin ns. normaalit ja viattomat ihmiset omaavat negatiivisia luonteenpiirteitä, mikä tietenkin pitää paikkansa todellisessakin elämässä.

2.2. Naiset ja rikoskirjallisuus

Maureen T. Reddyn mukaan monet feministit pitävät rikoskirjallisuutta luotaantyöntävänä niiden sisältämän väkivallan vuoksi. Toisaalta taas rikoskirjallisuuden ihailijat pitävät jonkin ideologian istuttamista rikosromaanin lukunautintoa heikentävänä asiana. Kumpikaan ryhmä ei ole oikeassa, sillä kaikki rikosromaanit eivät ole väkivaltaisia ja sosiaalisesti konservatiivisia ja parhaissakin rikosromaaneissa täytyy olla jokin ideologia. Reddy sanoo, että kaikki romaanit genrestä riippumatta sisältävät ideologian, mutta lukija ei välttämättä huomaa sitä, varsinkin jos se vastaa kulttuurissa vallitsevia uskomuksia. (Reddy 1988, 2-3.)

Reddyn mukaan rikoskirjallisuuden laaja määrittely on yksi keino estää naisten kirjoittaman kirjallisuuden marginalisointi. Rikoskirjallisuudeksi voitaisiin määritellä kaikki fiktio, jonka päähuomio on yleensä rikollisten tapahtumien selvittelyssä ja nämä tapahtumat ovat tarinan alussa osittain piilossa. Rikos tai murha ei ole kuitenkaan välttämätön eikä ratkaisun tarvitse tapahtua konkreettisten johtolankojen avulla. Reddy sanoo, että kaikkein

kiinnostavimmissa mysteereissä vastaus piilee usein henkilössä ja paljastuu hänen luonteensa tutkimisen kautta, persoonallisen ja sosiaalisen risteyksessä. Murha on näiden romaanien yleisin rikos, sillä se on äärimmäisin rikkomus moraalialla vastaan eikä yksikään yhteiskunta voi sitä ohittaa. (Reddy 1988, 5.) Rendell on juuri sen laatuinen rikoskirjailija kuin Reddy kuvaa, hänen mysteerinsä paljastuvat henkilöiden kuvauksen kautta.

Naiset ovat kirjoittaneet rikoskirjallisuutta vuosisadan ajan, mutta edelleen genre on ongelmallinen, sillä sen määrittely tapahtuu maskuliinisen mallin mukaan. Tällöin ”objektiivinen”, etäännyttävä irrationaalisuus on korkein hyve ja perinteiset maskuliiniset arvot ja konservatiiviset sosiaaliset asenteet hallitsevat rikoskirjallisuuden kenttää. Klassinen rikosromaanin alkaa epäjärjestyksellä ja etenee järjestykseen, jonka vain patriarkaalisessa yhteisössä vaikuttava maskuliininen auktoriteetti voi palauttaa. (Reddy 1988, 5.)

Yleisesti hyväksytty rikoskirjallisuuden historia määrittelee ensimmäiseksi murhamysteeriksi Edgar Allan Poen ” *Murders in the Rue Morgue* ” ja ensimmäiseksi sarjaetsiväksi Arthur Conan Doyleen Sherlock Holmesin. Nämä ovat olleet esikuvana kaikelle rikoskirjallisuudelle. Feministikriitikot ovat kuitenkin nostaneet unohduksen suosta satoja naiskirjailijoita 1700-1800 luvuilta. He olivat omana aikanaan hyvin suosittuja, mutta heidän merkitystään on vähätelty. Reddyn mukaan rikoskirjallisuuden historia on uudistamisen tarpeessa sikäli, että enemmän huomiota pitäisi kiinnittää juuri naisten kirjoittamiin goottilaisiin ja ns. sensaatiromaaneihin. Feministisen rikosromaanin juuret ovat Ann Radcliffen goottilaisissa romaaneissa ja sensaatiromaaneit ovat goottilaisen romaanin seuraajia. Molemmat sisältävät salaisuuksia, mysteereitä, väkivaltaa ja pelkoa. Ne olivat naiskirjailijoiden alaa ja toivat esiin naisen aseman yhteiskunnassa. (Reddy 1988, 7.)

Tyypillisessä goottilaisessa romaanissa sankaritar on miesten terrorisoima, mutta voittaa lopulta. Tämä ilmentää naisten perimmäisiä pelkoja. Sensaatiromaaneissa taas ilmenevät naisten fantasiat sikäli, että niissä esiintyy naisrikollisia, joiden motiivit ovat ymmärrettävissä sosiaalisesta asemasta käsin. Näissä romaaneissa esiintyviä naisten vankeutta ja pakoa voidaan kutsua ”paradigmaattiseksi feminiiniseksi tarinaksi” ja usein koti ja sen ympäristö ovat naisen vankeuden symboleina. (Reddy 1988, 8.)

2.3. Ruth Rendell goottilaisen romaaniperinteen jatkajana

Gotiikan määrittely ylipäätään ei ole yksinkertaista. Esimerkiksi naisten gotiikka voi olla lähellä jännityskirjallisuutta, kevyttä romantiikkaa, psykologista romaania tai historiallista romaania. Goottilainen romaani paljastaa totuuksia sukupuolesta, egosta ja vallasta ja sen päähenkilö on usein nainen. Joidenkin tutkijoiden mukaan identiteetin mysteeri muodostaa goottilaisen romaanin keskiön. Tähän liittyvät arkaaiset fantasiat vallasta ja heikkoudesta ja patriarkaalisen kulttuurin kaksijakoinen ajattelu. (Ovaska 1992, 127.) Goottilaisen romaanin keskipisteessä on tyttären taistelu erillisyyteen äidistä. Taistelu käydään peilikuvan kanssa joka on sekä itse että toinen. Tytärtä houkuttaa sulautuminen äitiin ja rajojen häviäminen. Goottilaisessa romaanissa onkin kaksi peruspelkoa: kauhean erillisyyden pelko ja pelko yhteydestä johonkin kauheaan Toiseen. (ibid., 128.)

Kristina Carlson sanoo, että Ruth Rendellin romaaneissa voi nähdä goottilaisen kauhuroomaanin piirteitä (Carlson, 1992, 45). Mielestäni erityisesti romaani *The Crocodile Bird* on teemaltaan goottilainen jännitysromaani. Siinä Liza on vaarassa sulautua äitinsä häiriintyneeseen persoonaan ja taistelu erillisyyteen jatkuu läpi koko romaanin. Tutkija DeLamotten mukaan goottilaiseen traditioon liittyy kaksi klassista tilannetyyppiä. Toisessa on miljööna vieras maa, syrjäinen linna ja pahe sekä väkivalta vallitsevat. Toisessa on harhailua, vainoa ja kauhua. Molemmat ovat tilanteita, jossa ihminen on yhtäaikaisesti ulkopuolella jostakin, vankina jossakin ja ulkopuolinen vaara uhkaa. (Ovaska 1992, 128.) Edelleen samaisessa *The Crocodile Bird* –romaanissa esiintyy syrjäisen linnan teema vankeineen. Eve pitää käytännössä vankina tytärtään Lizaa valtavassa kartanossa hyvin syrjäisellä maaseudulla. Syrjäinen seutu ja ns. ”torniin vangitun neidon” –motiivi ovat goottilaiseen romaaniin sisältyviä aineksia. Menneisyyden saloja paljastuu ja alitajuiset pelot ja halut nousevat esiin. (Savolainen 1992, 18.) Juuri näin tapahtuu *The Crocodile Birdissäkin*, Lizan alitajunnasta alkaa nousta muistoja äidin kammottavista teoista, kun Liza oli lapsi.

Goottilainen kirjallisuus on ollut alusta alkaen eroottisesti latautunutta ja tätä erotiikkaa ruokkivat viha ja väkivalta. Seksuaalisuus on pahan ja paholaisen aluetta eikä järjestäytynyt yhteiskunta pysty kontrolloimaan sitä. (Savolainen 1992, 11.) Goottilainen kirjallisuus on historiallisena ilmiönä eroteltavissa ns. ”goottilaisesta sensibiliateetistä” eli kauhu-kirjallisuudesta. Goottilainen sensibiliateetti on alttiutta selittämättömälle, halua asettua

alittiiksi pelolle ja kauhulle ja halu tutkia niitä fiktion keinoin. Goottilainen sensibiliateetti on myös tietoinen gotiikan traditiosta kirjallisuudessa ja kauhuelokuvassa. Laajasti käsitettynä gotiikkaa kuvaa paranoia, jossa teos herättää lukijassa epävarmuutta ja uhkaa. (ibid., 17.)

Jokaisessa tämän tutkimuksen kohteena olevassa Ruth Rendellin romaanissa seksuaalisuus liittyy tiiviisti pahan ja väkivallan kanssa. Kuitenkin romaani *The Bridesmaid* on mielestäni tunnelmaltaan kaikkein goottilaisin. Siinä seksuaalisuus nousee selvästi pääosaan, ja siihen liittyy ahdistavaa pahuutta ja väkivaltaa, kuolema ja seksi kietoutuvat yhteen kuten Philipin ja Sentan alastomat ruumiit. Philip tulee suorastaan riippuvaiseksi seksistä ja Sentan ruumiista, joka on yhtä aikaa huumaaavan kaunis ja mätä. Kun Philip ottaa Sentan tämän rappiolla olevassa kellarihuoneessa, yllä leijuu kalman tymeä lemu.

2.4. Ruth Rendell psykologisena rikoskirjailijana

Ian A. Bell on analysoinut toisen englantilaisen rikoskirjailijan, Patricia Highsmithin, tuotantoa ja monet Bellin tekemät havainnot pätevät yhtä lailla Ruth Rendelliin. Bell toteaa Highsmithin riisuvan oikeuden ja syyllisyyden konventionaalisia kategorioita ja että väkivaltaiset teot eivät ole hänen romaaniensa itsetarkoitus. Varsinainen päättely on melkein hylätty eikä hermeneuttista aspektia ole. Rikokset ovat toissijaisia tarkasti suunnitellun ympäristön ja tunnelman rinnalla ja henkilöiden etäännyttävä ja ironinen kuvailu on tärkeää. Highsmithille ovat tyypillisiä myös arkipäivän hiljaiset pakkomielteet, jotka usein johtavat makaaberiin loppuun. (Bell 1990, 2.) Täsmälleen samat ominaisuudet ovat löydettävissä Ruth Rendellin romaaneista, mikä ei ole ihme – ovathan molemmat naispuolisia englantilaisen rikoskirjallisuuden perinteen jatkajia.

Bellin mukaan Highsmith on taiteessaan naturalisti, joka luo objektiivisuuden vaikutelman. Hän ei tunkeile tai tuomitse. Bell väittää, että Highsmithin taiteella ei ole mitään tekemistä moraalisuuden, konventioiden tai moralisoinnin kanssa. (Bell 1990, 3.) Bellin väite on sangen rohkea, kun kyseessä on rikoskirjallisuus. Mielestäni rikoksessa on aina kyse moraalista tai sen puutteesta. Esimerkiksi Rendellin teokset välittävät kyllä moraalisia arvoja, vaikkakin epäsuorasti. Bell arvioi, että Highsmith saa aikaan hyytävää tunnelmaa siten, että irrationaalisuus voi näyttäytyä selvänäköisyyden ja rauhallisuuden lävitse, esimerkiksi

skitsofreeninen henkilö voi kuvata tarkasti omaa henkistä tilaansa (*ibid.*,5.). Tätä samaa esiintyy esimerkiksi Rendellin Arthur Johnsonissa (*A Demon in My View*). Highsmithin ns. normaalit ihmiset käyttäytyvät täysin irrationaalisesti, kun taas häiriintyneet toteuttavat kaavojaan huolella ja järkevästi. Tällainen kategorioiden sekoittaminen aiheuttaa sen, että lukijan luottamus maailmassa vallitsevaan rationaaliseen järjestykseen häiriintyy. (*ibid.*) Rendellin psykopaattinen Arthur Johnson on hyvä esimerkki tällaisesta huolella kaavojaan noudattavasta häiriintyneestä ihmisestä.

Bell sanoo, että järjettömyys on universaali ilmiö muillakin kirjailijoilla, mutta sitä pääsee sentään pakoon kodin suojaan. Highsmith ei anna henkilöilleen edes tällaista turvapaikkaa vaan koti on täynnä jännitteitä. (Bell 1990, 6.) Sama on ehdottomasti totta myös Rendellin kohdalla kaikissa neljässä tutkimuskohteena olevassa romaanissa. Yleensä rikoskirjallisuuden ideologiaan kuuluu järjestyksen ja rationaalisuuden palauttaminen maailmaan – näin ei ole Highsmithillä. Romaanin lopussakaan järjestys ei palaudu eivätkä oikea ja väärä erotu selvästi toisistaan. (Bell 1990, 6.) Rendellin romaaneista ei voi sanoa aivan samoin, sillä lopussa seuraa aina jokin ratkaisu, tosin se on usein moraalisesti monimielinen ja lukijan mieltä askarruttava. Bellin mukaan Highsmith tutkii syyllisyyden ongelmaa eri näkökulmista. Joku voi tuntea syyllisyyttä olematta syyllinen, toinen on syyllinen ilman syyllisyydentuntoa. (Bell 1990, 10-11.) Rendellin romaanissa *The Bridesmaid* Philip Wardman tuntee olonsa syylliseksi pelkistä murha-ajatuksista, kun taas Senta, oikea murhaaja, on täysin vailla moraalia ja syyllisyyden tunnetta. Hän on tosin henkisesti sairas ja tavallaan sen vuoksi syntakeeton. Myös Rendellin teoksessa *The Tree of Hands* Barry tuntee syyllisyyttä Jasonin katoamisesta, koska kaikki tuntuvat pitävän häntä syyllisenä, tosin aiheetta.

Highsmith kääntää nurin rikoskirjallisuuden perinteisiä kaavoja. Kun perinteinen rikoskirjallisuus on olemassa siksi, että se poistaa epäilyksen persoonattomasta syyllisyydestä, joka olisikin kollektiivista ja sosiaalista, niin Highsmith sen sijaan vahvistaa epäilyjä ja nostaa esiin sosiaalisia kysymyksiä syyllisyydestä. Suurin osa rikoskirjallisuudesta ei tätä tee. (Bell 1990, 11.) Jos Highsmithiä vertaa Rendelliin, niin Rendell ei ehkä ole niin kriittinen oikeuslaitosta tai sosiaalisia epäkohtia kohtaan. Mielestäni Rendell ei ole niinkään yhteiskuntakriittinen kuin psykologinen rikoskirjailija. Ainakin näin voi sanoa hänen psykologisten rikosromaaniansa perusteella, varsinaisten salapoliisiromaanien painopiste voi olla erilainen.

3. ÄITIKUVA ENGLANTILAISESSA KIRJALLISUUDESSA

Ennen kuin siirrytään tarkastelemaan Ruth Rendellin äitikuva, on hyvä selvittää, miten äidit on yleensä kuvattu englantilaisessa romaanitaiteessa. Kirjallisuudentutkija Marjorie McCormick toteaa äitiyden olevan yksi universaaleimmista instituutioista, mutta että siihen liittyy myös paljon mystisyyttä. Äidin käsite kirjallisuudessa on usein sidoksissa myyttiin, historiaan ja ihmismieleen. 1800 – luvulla äitikuvaus oli vääristynyttä ja negatiivista, sillä siitä puuttuivat psykologinen ja sosiaalinen realismi. Äidit esitettiin joko liian puutteellisina tai täydellisinä. (McCormick 1991, Johdanto, 13-15.) Englantilaisen romaanin äiti voi olla kuinka absurdi, ilkeä tai idealisoitu tahansa, mutta äitihahmo on aina palautettavissa niin kutsuttuun Suuren Äidin arkkityyppiin. Kyseiseen arkkityyppiin liitetään negatiivinen voima, tästä ovat esimerkkinä mm. muinaiset Äitijumalattaret Kali ja Isis. Jungilainen tutkija Erich Neuman on esittänyt Suuren Äidin arkkityypin koostuvan kolmesta muodosta, jotka ovat hyvä, paha sekä hyvä-paha äiti. Suuri Äiti on hyvä ja paha yhtä aikaa. (ibid., 16.)

1900-luvulla englantilaisen kirjallisuuden äitikuva oli hyvin ambivalentti. Äiti oli joko elämän antaja tai tappava, täyttymys tai kieltämys, myötätuntoinen tai vihamielinen, ravitseva tai hylkäävä, hedelmällinen tai hedelmätön. Sekä yksilönä että symbolina äitiin suhtauduttiin kiintymyksen ja epäluottamuksen sekä pelon ja ihailun sekaisin tuntein. Vallalla oli jungilainen äidin arkkityyppi, jonka negatiivinen puoli assosioituu salaiseen, piilotettuun ja pimeään. Tämä taasen tarkoittaa kuolemaa ja kaikkea mikä ahmii, viettelee, myrkyttää ja jota ei voi paeta. (McCormick 1991, Johdanto, 17-18.) Arkkityypit pysyvät ihmiskunnan yhteisessä alitajunnassa muuttumattomina ja länsimaisessa kirjallisuudessa esiintyvät äidin arkkityypit ovat olleet pääsääntöisesti negatiivisia. Kuten Jung on todennut, maailmankirjallisuudessa esiintyvät aina samat unet, sadut ja myyttiset motiivit. (ibid., 19.)

Marjorie McCormickin mukaan jo antiikin ajan kirjallisuudessa oli negatiivinen äidin stereotyyppi ja niin romaaneissa kuin muissakin genreissä äidin idealisoinnit ovat paljon harvinaisempia kuin negatiiviset kuvaukset. Romaanitaiteessa päälinjana on tuntunut olevan äidin sensurointi, halveksunta tai ainakin naurettavaksi tekeminen. (McCormick 1991, 3,8.)

Rikoskirjallisuus on luokiteltavissa viihdekirjallisuudeksi ja onkin mielenkiintoista tutkia, kuinka pitkälti Ruth Rendell hyödyntää pahan äidin viihdyttävää arvoa.

On hätkähdyttävää, että jopa saduissa esiintyvät äidit ovat yleensä pahoja. Vladimir Propp on tutkinut kansansatujen morfologiaa ja havainnut niissä kolme perinteisen sadun äitityyppiä. Ensinnäkin on äiti, joka jättää lapsensa yksin ja alttiiksi vaaralle. Näin käy esimerkiksi Punahilkassa, jossa äiti lähettää Punahilkan yksin isoäidin luo. Toinen äitityyppi on testaaja tai petturi, tällainen on esimerkiksi Hannun ja Kertun noita. Kolmas on perinteinen paha äitipuoli, jollainen löytyy esimerkiksi Lumikista ja Tuhkimosta. Satujen äidit eivät juuri koskaan ole sankarille tai sankarittarelle hyödyllisiä, päinvastoin. Negatiivisesti kuvatus äidin ei tarvitse olla aggressiivinen, pelkkä tahatonkin negatiivisuus riittää. (McCormick 1991, 30.) Maailmassa on tuhansia variaatioita saduista, joiden teemana on uhkaava äiti, äitipuoli, noita tai velho. Esimerkiksi Tuhkimosta on yli 700 varianttia ympäri maailmaa. Myös Punahilkasta on useita satoja versioita. Tämän perusteella voidaan todeta, että saduissa esiintyy universaaleja arkkityyppejä, jolloin vain paikat, henkilöt ja kulttuuri vaihtuvat. Näin ollen ei ole yllättävää, että satujen psykoanalyttinen analysointi on varsin mittavaa. (ibid., 31-33.)

Kun psykoanalyysiä käytetään satujen ja muiden tekstien tulkintaan, on muistettava, että psykoanalyysi ei ole tekstin vaan psyyken analyysiä. Tämä tarkoittaa, että analyytikon on johdettava tekstistä mieli, tekstin perusteella tulkittavissa oleva tiedostamaton ajatus ja tunne. Metodi on kuitenkin epätarkka, joten psykoanalyysin on todistettava pääteemansa vertaamalla niitä samanlaisiin teksteihin ja symboleihin. Tekstejä, joissa esiintyy äiti on olemassa hyvin runsaasti ja sen vuoksi tällaisten tekstien psykoanalyttinen tulkinta on perusteltua. Äiti assosioituu ennen kaikkea yksilön kehityksen päävaiheisiin. Huolimatta äidin ja lapsen läheisestä siteestä lapsen on eriydyttävä äidistä itsenäiseksi yksilöksi. Muuten äiti muuttuu suojelijasta ahmijaksi ja noidaksi. (McCormick 1991, 33-34.)

McCormick ottaa esimerkiksi yhden merkittävimmistä englantilaista naiskirjailijoista, Jane Austenin, ja toteaa hänenkin romaaniensa äitien olevan usein pahoja tai huonoja. Vaikka tyttäret kuvattaisiin kuinka järkeviksi ja itsenäisiksi naisiksi, äidit ovat edelleen hölmöjä. Kärjistetysti ainoa hyvä äiti on kuollut äiti. (McCormick 1991, 50.) Viktoriaanisisissa romaaneissa äidit olivat aiempaa enemmän tapahtumien keskiössä, mutta edelleen heidät esitettiin negatiivisessa valossa, typerinä ja itsekkäinä. Esimerkiksi Dickensillä kaikki vir-

heet tuntuivat kasautuvan äitiin, kun taas lapset olivat viattomia. Viktoriaanisten kirjailijoiden myötätunto oli avuttomien lasten puolella. Äidit olivat epäkelpoja eikä heiltä herunut rakkautta. (*ibid.*, 77-81.) Vuosisadan vaihteen molemmin puolin romaanien äitisuhteet muuttuivat monimielisemmiksi. Hyvä ja paha äiti sulautuivat yhteen ja kauhea ja rakastava äiti samassa paketissa poisti yksioikoisen huonon äidin. Kauhean Äidin jäänne näkyi kuitenkin edelleen siten, että äidiltä puuttui moraalitaju, oikeudentaju ja myötätuntoa. Eikä äiti edelleenkään noussut sankarittaren asemaan. (McCormick 1991, 118-119.)

1900-luvulla äitisuhteiden problematiikka oli yksi kaikkein kiehtovimpia aiheita romaani-kirjallisuudessa. Jotkut sanovat sen olevan naiskirjailijoiden keskeisin aihe. Tämä ei sinänsä ole yllätys, onhan äidin ja tyttären suhde naisen kokemuksista keskeisimpiä. Matrofobia eli pelko tulla äidin kaltaiseksi on ollut keskeinen teema sellaisilla kirjailijoilla kuin Virginia Woolf, Doris Lessing, Sylvia Plath, Margaret Atwood jne. Myös mieskirjailijat kuten Joyce, Waugh ja E.M. Forster ovat tarttuneet aiheeseen. Voidaan sanoa, että 1900-luvun kirjallisuus vahvisti Suuren Äidin tärkeyden romaanitaiteessa. Monet vuosisadan äitikuvaudet ovat sellaisten tunteiden sekoituksia, joita psykoanalyttikot havaitsevat oikeassa elämässä: syyllisyyttä, vihaa, hämmennystä, kaipausta, menetystä, torjuntaa. 1900-luvun Suuren Äidin arkkityyppiin kuuluvia perusasioita ovat elämän ja kuoleman, ravinnon ja rappion sekä seksuaalisen halun ja vastenmielisyyden kuvat. (McCormick 1991, 141-145.) Ruth Rendell tuntuu siis seuraavan muiden naiskirjailijoiden jalanjälkiä oman genrensä sisällä, sillä äidin ja lapsen suhde saa merkittävän osan hänen romaaneissaan.

4. FREUDIN SEKSUAALITEORIA

Freudin tärkein teoreettinen lähtökohta seksuaalisuuden selittämisessä on lapsuuden vietienergia ja sen piilotajuiset ilmenemismuodot. Vallankumouksellisinta tässä teoriassa oli väite pienen lapsen seksuaalisuudesta ja sen toimintamekanismeista, jotka tiettyjen psykologisten kehitysvaiheiden kautta vaikuttavat aikuisen sukupuolielämään ja psyykeen laajemminkin (Freud 1971, 8.) Oraalista ja anaalista vaihetta seuraavassa fallisessa kehitysvaiheessa tyttölapsi havaitsee, ettei hänellä ole penistä kuten pojalla. Freudin mukaan tyttö tällöin käsittää oman piilossa olevan elimensä (klitoris) peniksen vastineeksi ja joutuu peniskateuden valtaan. Poikalapsi ei näe tytössä mitään ja näin ollen tyttö on hänelle elävä todiste kastroituvasta. Pojan reaktiot ovat inho tai voitonriemuinen halveksunta ja nämä

asenteet saattavat jäädä pysyviksi piilotajuisiksi tunteiksi naista kohtaan. Tytölle puuttuvan peniksen haluaminen voi aiheuttaa ns. miehisyyskompleksin, joka häiritsee kehitystä naisellisuuteen. Freud näkee ilmiön syynä myös käytöshäiriöihin ja jopa aikuisen naisen psyykoosiin. Miesmäinen nainen on sellainen, joka uskoo omistavansa peniksen vaikkei muilla naisilla sitä olekaan. Peniskateus aiheuttaa haavan tytön narsismille ja pysyvän alemmuudentunnon, puute on rangaistus ja sukupuolitunnus. Tyttö päätyy halveksimaan omaa sukupuoltaan siinä missä mieskin. Tästä johtuu myös naisille tyypillisempi mustasukkaisuus. (ibid., 183-185.)

Oidipuskompleksi merkitsee molemmille sukupuolille kääntymistä äidistä isän puoleen. Tyttö toivoo isältä lasta peniksen korvikkeeksi ja on mustasukkainen äidille isän rakkautesta. Freudille tämä on anatomisen sukupuolieron välttämätön psyykinen seuraus. Pojat ovat onnekkaita, sillä heillä kastroitiohka tuhoaa oidipuskompleksin niin, ettei siitä jää jälkiä edes piilotajuntaan. Pojalle kehittyy yliminä, omatunto ja moraali. Tytöllä sen sijaan ei ole keinoja oidipuskompleksin tuhoamiseen, vaan se painuu piilotajuntaan vaikuttaen normaaliin sielunelämään. Tästä seuraa naisten moraalinen alemmuus ja tunnevaltaisuus. Freudin karkeaa käsitystä lieventää, että hän myönsi puhtaiden sukupuolityyppien olevan teoreettisia rakennelmia ja että ihmiset ovat biseksuaalisia eli omaavat sekä miehisii että naisellisia piirteitä. Olennainen ero sukupuolten välillä on se, että tyttö hyväksyy kastroitio tapahtuneeksi mutta poika pelkää sen toteutumista. Näin tytöiltä puuttuu vaikutin yliminän rakentumiseen ja moraalisina vaikuttimina toimivat enemmän kasvatus ja pelko rakkauden menettämisestä. (ibid., 187-188; 197-198.)

Naisellisuudesta Freud esittää käsityksiä, joista useat ovat hyvinkin ristiriitaisia. Hän sanoo ettei naisellisuus tarkoita passiivisuutta ja miehinen aktiivisuutta, mutta toteaa samaan hengenvetoon, että sukupuolitoiminnat ovat antaneet tytölle passiivisen osan. Paineita passiiviseen rooliin tulee myös yhteisön puolelta ja tämä ruokkii naisen taipumusta masokismiin. Psykoanalyysille naiseus on arvoitus ja Freudin mukaan avaimen naisen ymmärtämiselle antaa esioidipaalisen äitisuhteen suuren merkityksen tajuaminen. Ehjä naiseus edellyttää sitouman loppumista äidin vihaamisen kautta. (Freud 1981 (1940), 506-508; 511-513.) Tytär syyttää äitiä ensinnäkin siitä, ettei tämä ole antanut riittävästi maitoa – toisin sanoen rakkautta. Vaikka syyte on yleensä perusteeton, vieroittaminen on anteeksiantamaton teko. Vieroittamiseen liittyy lisäksi alitajuinen pelko äidinmaidon myrkyllisyydestä. Myös sisaruksen saapuminen kilpailemaan äidin maidosta ja rakkaudesta aiheuttaa oraali-

sen turhauman ja kaunan uskotonta äitiä kohtaan. Lisäksi äiti on syyllinen seksuaalisten toiveiden toteutumattomuuteen ja turhaumiin. Äiti on myös kastroatiokompleksin keskiössä, sillä hän on syyllinen peniksen puuttumiseen. (*ibid.*, 514-517.)

5. PSYKOANALYYTTINEN FEMINISMI

5.1. Freudin kritiikki

Freudin teoriat ovat herättäneet runsaasti arvostelua feminismiin piirissä eikä syyttä: ne ovat luonteeltaan normatiivisia ja leimaavuudessaan jatkavat länsimaisen kulttuurin misogynististä traditiota. Nainen on ikään kuin sulautettu miehen tiedostamattomaan, pimeään maanosaan. Feministit eivät hyväksy tätä symbolista poissaoloa maskuliinisen diskurssin edellytyksenä vaan vaativat naiselle omaa ääntä. Psykoanalyysin keskeinen ajatus naisesta ”aukkona”, symbolisesti muodottomana ja tyhjänä juontaa aina Aristoteleeseen saakka. Feminismin näkemyksen mukaan patriarkaaliset¹ teoriat naisen seksuaalisuudesta ovat riistäneet naiselta hänen ruumiinsa, surmanneet maternaalisen ja aiheuttaneet etenkin äitiyden maskuliinista kontrollia. Feminismin reaktiot freudilaisuuteen ovat vaihdelleet sen täydellisestä torjumisesta teorian kriittiseen kommentointiin ja termien uudelleenkäsittelyyn, mutta maternaalis-feminiinisen kieltäminen ja sen alistaminen falliselle laille on selkeä vastarinnan kohde. (Braidotti 1993, 173-177.) Feministit painottavat lapsen voimakasta kiintymystä esioidipaaliseen äitiin² eivätkä oidipaalista suhdetta kieltävään isään kuten Freud. Falloskeskeisyys³ kyseenalaistetaan ja perusta kielen järjestykselle pyritään luomaan alkuperäisestä äitiin kohdistuvasta rakkaudesta. (Morris 1997, 138.)

Sekä mies että nainen ovat pohjimmiltaan biseksuaaleja ja äitiin samastuminen muodostaa identiteettimme ytimen. Tämän perusteella voidaan väittää, että olemme kaikki alussa pikkutyttöjä eikä poikia, kuten Freud väitti. Monet psykoanalyytikot ovat esittäneet vastaaitteen Freudille koskien feminiinisen libidon olemassaoloa. Freudin mukaanhan sitä ei ollut olemassa, edes vaginaa ei ollut olemassa piilotajunnassakaan. Karen Horney, Melanie Klein, Josine Muller ja Ernst Jones puhuvat tytön varhaisesta feminiinisestä vaihees-

¹ Patriarkaatti on yhteiskunnallinen järjestys, jossa etusija annetaan miesten mielenkiinnon kohteille ja valalle ja naiset on alistettu miehisen auktoriteetin alaiseksi. (Morris 1997, 236.)

² Esioidipaalinen äiti on kuvitteellinen näkemys äidistä, jonka lapsi rakentaa ennen oidipaalikriisiä ja astumista merkityksen yhteiskunnalliseen järjestykseen eli symboliseen järjestykseen. (Morris 1997, 234.)

³ Falloskeskeisyys eli fallosentrismi viittaa länsimaiseen ajatteluun sisältyvään logiikkaan, joka rakentaa ”miehen” normiksi ja asettaa kahden sukupuolen läsnäolon sijalle yleispätevän miespuolisen yksiköllisyyden. (Morris 1997, 234.)

ta, jolloin hän tiedostaa vaginan olemassaolon. Naisellisuus pohjaa biologiseen viettiin ja näin ollen feminiininen libido on olemassa. Tästä on taasen johdettavissa naisen kastroatioahdistus, joka on sisätילהahdistusta. Nainen pelkää uhkaa hänen sisätilalleen, sen tuotamalle mielihyvälle, hedelmällisyydelle ja vauvalle. Psykoanalyytikko Mäenpää-Reenkola on omilla analyyseissään havainnut fantasioiden vauvan vahingoittumisesta olevan erittäin yleisiä. (Mäenpää-Reenkola 1998, 77-79.)

Naisen kastroatiopelon löytyminen muuttaa myös käsitystä naisen yliminästä. Freudin mukaanhan tyttö ei voinut potea kastroatioahdistusta, sillä hänet oli jo kastroidu – eihän tytöllä ole penistä. Tämän biologisen puutteen perusteella hän päätteli tytön yliminän muodostuvan heikoksi. Nyt asian tiedetään olevan juuri päinvastoin eli tytön voimakas kastroatioahdistus voi kehittää ankaran yliminän ja vaikuttaa erittäin voimakkaiden estojen ja kieltojen syntyyn. Naisen syyllisyydentunnot ovat usein varsin voimakkaat ja rajoittavat häntä monilla elämän alueilla. Naisen minäihanteen ytimen muodostaa primaarinarsismi eli alkuyksyden illuusio äidin kanssa. Ihanneäiti on kuin kaiken tyydyttävä rinta ja rauhoittava syli naisen tiedostamattomassa. Mäenpää-Reenkolan mukaan ei voi olla kauheampaa narsistista loukkausta kuin se, että oma äiti toivoisi kuolemaamme. (ibid., 87-88.)

Myös psykoanalyytikko Stollerin esittämät Freudista eriävät mielipiteet ovat mielenkiintoisia. Hän uskoo psykologisten tekijöiden vaikuttavan ihmisen kehityksessä biologisia tekijöitä enemmän. Stollerkin kumoo Freudin väitteen miehisen sukupuolen luonnollisuudesta, mikä asettaisi naissukupuolen toissijaiseen asemaan. Stoller on todennut, että kaikkien imeväisten kudokset ovat alun perin feminiinisiä. Freud väitti, että penis on kehityksellisesti alkuperäinen, joten klitoris oli surkastunut penis. Sikiötutkimuksissa on kuitenkin osoitettu, että penis on pikemminkin androgenisoitu klitoris. Tutkimukset siis todistavat, että kummallakin sukupuolella on piirteitä vastakkaisen sukupuolen ominaisuuksista. (Puhakka 1992, 47-50.)

Stoller on myös pystynyt esittämään, että varsinkin äidin suhtautuminen lapsen sukupuoleen määrää lapsen varhaisen seksuaalisen identiteetin. Psykologiset voimat siis hallitsevat enemmän kuin biologiset eikä anatomisella sukupuolielimellä ole niin ratkaisevaa merkitystä psykologisen maskuliinisuuden ja feminiinisuuden kehittymiselle kuin Freud uskoi. (Puhakka 1992, 47-50.) Stollerin mukaan lapsen seksuaalinen ydinidentiteetti alkaa muo-

dostua jo kohdun primitiivisessä sulautumisessa äitiin ja kehitys jatkuu symbioottisessa vaiheessa. Stollerin tutkimus kumoaa Freudin käsityksen molempien sukupuolten samankaltaisuudesta falliseen vaiheeseen asti eli että pikkutyttö olisi oikeastaan pieni mies. Seksuaalinen ydinidentiteetti ei siis muodostu biologisen sukupuolen mukaan vaan se riippuu ympäristön reagoinnista lapsen biologiseen sukupuoleen. (ibid., 50-52.) Stollerin mukaan Freudin suurin erehdys oli olettaa mies biologisista syistä ensisijaiseksi sukupuoleksi ja että miehen kehitys olisi terveemmällä pohjalla kuin naisen, koska ensimmäinen rakkaussuhde äitiin on heteroseksuaalinen. Tytön taakkana olisi siis biologinen vajavaisuus ja varhainen homoseksuaalinen suhde äitiin. Tämä alkuperäinen suhde äitiin ei kuitenkaan ole tytölle uhka, sillä hänen identiteettiään vahvistavat sidokset, jotka liittävät hänet äidin biologiseen naiseuteen ja psykologiseen naisellisuuteen. Sen sijaan epätydyttävä äitisuhde häiritsee kehitystä ja tekee eron äidistä vaikeaksi, varsinkin ilman isän tukea. (Puhakka 1992, 55-56, 58.)

5.2. Luce Irigaray ja äidin ja tyttären suhteen vaaliminen

Psykoanalyttisen feminismin juuret juontavat Ranskaan ja vuoden 1968 jälkistrukturalismiin. Tällöin sai alkunsa ns. feminiininen kirjoitus (*écriture féminine*), jossa korostettiin naisen seksuaalisuutta, naispuolista tiedostamatonta ja lihallisuutta. Liikkeeseen kuului kokeilevia kirjailijoita, joiden tavoitteena oli positiivinen naissubjektius, puutteen kumoaminen ja ennen kaikkea todistaa vääräksi psykoanalyysin väite naisen ei-olemisesta. (Braiddotti 1993, 196.) Patriarkaatti merkitsee Isän valtaa, jossa sosiaalis-poliittinen ja erityisesti symboliset rakenteet kuten kieli, perinteet, tavat ja myytit alistavat naisia. Psykoanalyysissä fallos on halun merkittäjä ja naiselle ei ole siis olemassa symbolista representaatiota. Näin ollen feminiinisen syrjintä on looginen välttämättömyys. (ibid., 176;180.)

Luce Irigaray on keskeisiä ranskalaisen psykoanalyttisesti suuntautuneen feminismin ja feminiinisen kirjoittamisen edustajia. Hän on pyrkinyt luomaan kieltä, joka muodostaa vastakohtan maskuliiniselle falloksen korostamiselle ja ilmentää feminiinisen identiteetin avoimuutta, virtaavuutta ja moninaisuutta. Irigaray käyttää naisen monia huulia kuvaamaan naisen seksuaalisuutta. Huulet ovat äidin ja tyttären suhteessa eron sisältyvän ykseydenhalun symboli. (Morris 1997, 158.) Irigarayn ilmaisu on tarkoituksella monimerkityksellistä, metaforien täyttämää feminiinistä kieltä ja siksi vaikeaselkoista. Hänen näkemyksen-

sä feminiinisen uudenaikaisesta arvostamisesta ovat kuitenkin merkittäviä ja erityisesti äidin ja tyttären suhteen näkeminen positiivisessa valossa antaa Rendellin tulkintaan hedelmällisiä näkökohtia. Irigarayn mukaan kyseinen suhde muodostaa naisen subjektiksi tulemisen ytimen ja on yksilöllisen eriytymisen paikka. Äiti-tytär dyadi sijaitsee symbolisaation ulkopuolella ja on mallina kaikille naisten välisille konflikteille. Tämä on vastaus psykoanalyttiselle teorialle, joka leimaa äidin ja tyttären suhteen vihaan perustuvaksi.

Vääristynyt käsitys on myös se, että isä ei voisi koskaan hyväksyä tyttärtään ja että tyttären on hyväksyttävä itsensä kastroituna, epäonnistuneena olentona. Todellisuudessa tytär on koko elämänsä kiinni äidissä, sillä he ovat molemmat naisia ja kaikki naiset ovat potentiaalisia äitejä. Jatkumo on katkeamaton. (Braidotti 1993, 224.) Freudin sukupuolinen ero perustuu puhtaasti visuaalisuuteen: miehellä on selvästi katseella havaittava elin, naisella ei. Nainen määrittyy poissaolona tai miehisen normin negaationa. Irigaray kutsuu tätä Freudin samuuden logiikaksi, sillä hän haluaa nähdä tytön pojan kaltaisena. (Moi 1989, 132.)

Luce Irigaray esittää väitteen, että länsimainen kulttuuri perustuu äidin unohtamiselle ja jopa äidinmurhalle. Hän kysyy, onko naisella tiedostamaton vai onko nainen kenties kulttuurimme tiedostamaton. Kuten muutkin feministiset ajattelijat, hän sanoo naisen olevan Toinen, mutta ”saman toinen”. Tällä Irigaray tarkoittaa todellisen eron näkemistä ja nais-sukupuolen luomista yhteiskunnallisessa mielessä. On selvítettävä sukupuolieron sekä äidin ja tyttären suhteen sisällys ja merkitys ja lisäksi on painotettava naisten välisiä suhteita ja puhetta. (Irigaray 1996, 8-9.)

Irigaray haluaisi myös luoda niin sanotun feminiinisen jumalallisen, johon hän sisällyttää äidin ja tyttären suhteen. Hänen mukaansa tämä suhde on naiselle ainoa keino luoda oma sisäisyytensä ja vain sen kautta nainen pystyy arvostamaan itseään lapsena ja myöhemmin jatkamaan itse sukua. Meidän kulttuurissamme maternaalis-feminiininen on kuitenkin ollut vain välittäjä pojan siittämisessä eli siinä miten Isä-Jumala luo Poika-Jumalan neitsyt-äidin välityksellä. (Irigaray 1984, 86-87.) Äidin ja pojan suhdetta korostetaan uskonnollisessa mielessä, mutta naisruumiin ainutlaatuinen ominaisuus sietää toisen olennon kasvu sisällään ilman sairautta ja kuolemaa on unohdettu. Irigaray perää äidin ja luonnon kunnioitusta, mikä itse asiassa tarkoittaa elämän ja ravinnon kunnioittamista. (Irigaray 1990, 55, 57.)

Tutkimuksessani hyödynnän paitsi Irigarayn näkemyksiä äidin ja tyttären suhteesta, myös hänen sukupuolieroa koskevia ajatuksiaan lähinnä teosten parisuhteiden analyysissä. Tässä päälähteeksi muodostuu Irigarayn vuonna 1984 julkaistu *Sukupuolieron etiikka*. Irigaray itse on sanonut teoksen olevan kuin rakastavaisten puhetta, ruumiillista ja tunteita liikuttavaa. Toisaalta tämä yksitoista tunteiden etiikkaa käsittelevää luentoa on myös yhteiskunnallinen teos. Irigarayn tavoite on irtautua sielun ja ruumiin, hengen ja seksuaalisuuden sekä taivaallisen ja maallisen vastakkaisuudesta. (Irigaray 1984, 5.)

5.3. Julia Kristeva ja abjektin kauheus

Myös Julia Kristeva määrittelee naisen jonain, joka on esittämisen ja nimeämisen ulkopuolella. Se, että nainen on marginaalissa symbolisen järjestyksen sisällä paljastaa että nainen edustaa rajatilaa miehen ja kaaoksen välillä. Miehinen kulttuuri on asettanut naiset edustamaan pimeyttä ja jakanut naiseuden kahtia, Raamatun Lilith huoraksi tai Neitsyt Mariaksi ja äidiksi. (Moi 1989, 167.) Kristevan naiseuden uudelleen määrittelyssä on paljon yhteistä Irigarayn kanssa. Hänkin ottaa lähtökohdakseen yksilön esioidipaalisen suhteen äidin ruumiin kanssa, nimittäen tätä semioottiseksi. Sen vastakohta on symbolinen, joka on luonteeltaan paternaalinen. Semioottinen on patriarkaattisessa symbolisessa järjestyksessä tukahdutettu.

Semioottinen on esisanallinen, esioidipaalinen paikka, jossa lapsi havaitsee maailmaa rytmeinä, intonaatioina ja melodioina ja lapsi on semioottisessa riippuvuussuhteessa äidin ruumiiseen. Tämän semioottisen kieltäminen on alku kaikelle negatiivisuudelle. Sinänsä tällainen kaiken vastakohtaisena näkeminen on länsimaiselle ajattelulle ominaista ja Kristevan mukaan äitisuhteen mitätöinti luo muitakin dualismeja. Kristeva ei ole varsinaisesti feministi, mutta hänen ajatuksensa semioottisen paljastamisesta naisten subjektiuden edellytyksenä on ollut feministiselle tutkimukselle arvokas. Hänen on myös sanottu paljastavan länsimaisen yhteiskuntasopimuksen perustan tutkimalla patriarkaalisen vallan tiedostamattomia juuria. (Braidotti 1993, 184-186.)

Länsimaisen kulttuurin luomat mielikuvat naisesta ja erityisesti äidistä ovat pääsääntöisesti negatiivisesti värittyneitä. Oletankin, että neljässä tutkimuskohteena olevassa Ruth Rendellin romaanissa esiintyvät äidit on kuvattu negatiivisessa valossa. Äitiin liittyvien pelon

ja inhon mielikuvien psykoanalyttisessä tulkinnassa Julia Kristevan kehittänyt psykoanalyttis-filosofinen abjektin käsite on erityisen hedelmällinen. Kristeva itse sanoo abjektin käsitteen selittämisen olevan vaikeaa, koska sille on luonteenomaista paeta selityksiä. Abjekti on väkivaltainen uhka, joka on mahdollisen ja siedettävän ulottumattomissa. Se on haluttava, mutta samalla huolestuttava ja siksi se torjutaan. Abjektin herättämillä ajatuksilla ja tunteilla ei itse asiassa ole objektia, sitä ei voi nimetä. Ainoa abjektin piirre abjektissa on, että se on minän vastakohta. (Kristeva 1980, 9.)

Kristevan mukaan inho ruokaa kohtaan on abjektin arkaaisin muoto. Hän kuvaa inhoa likaa ja jätettä kohtaan sekä ruumiillisia reaktioita inhottavaan asiaan: kouristuksia, oksentamista jne. Kaikista jätteistä kuvottavin on kuitenkin kuollut ruumis, se on abjektin huippu, täysin Jumalan ja tieteen ulkopuolella. Puhtauden- tai terveydenpuute ei ole kuitenkaan abjektin perimmäinen syy, vaan se uhka minkä abjekti luo identiteetille ja järjestykselle. Abjekti ei tunne rajoja ja sääntöjä, se on välissä ja ambivalentti. (Kristeva 1980, 10-12.)

Mielestäni tukahduttava ja sitova esioidipaalinen äiti on juuri tällainen abjekti, sillä raja äidin ja tyttären ja myös äidin ja pojan, välillä on hämärtyneet. Tämä suhde on myös järjestyksen ja kielen ulkopuolella ja vain isän tuoma järjestys voi luoda rajat ja hävittää abjektin. Koska kuollut ruumis on äärimmäinen abjektin muoto, kuolema ja nainen, äiti, kietoutuvat abjektin käsitteessä yhteen. Naisella on kahtalainen rooli elämän antajana ja toisaalta kuolemantuottajana. Naisella on sisäänottava ja sisäänsä sulkeva ominaisuus ja hänen ruumiinsa sopukoissa sijaitsee perimmäinen kuolemantuottajan mahti. Tämä naisen kuolettavuus ilmenee ruumiillisena keskenmenossa ja imetyksessä, eli suhteessa lapseen. (Torsti 1992, 71-72.)

Ikivanhat myytit Äiti-jumalattarista kertovat juuri näistä kuoleman ja elämän naisellisistä sisällöistä. He tuottivat maitoa ja viisautta mutta vaativat veriuhreria. Primitiivisimmät uskonnollisen palvonnan kohteet syntyivät koston pelosta eli suuren ja mahtavan viha oli muunnettava palvonnaksi. Arkeologit ovat löytäneet todisteita muinaisten Äiti-jumalattarien palvonnasta. Vasta paljon myöhemmin tämä kultti sai rinnalleen miesjumalat, jotka ovat syrjäyttäneet Äidin palvonnan kokonaan. Äidistä vapautuminen ja falloksen palvonta on toistunut sekä yksilön että ihmiskunnan kehityksessä. (Torsti 1992, 72-73.) Perustavaa laatua olevan asian menetys tekee abjektiksi ja kaikki abjektio on pohjimmil-

taan sellaisen halun tunnustamista, jolle kaikki oleminen perustuu. Kyse on Kristevan mukaan äidin ruumiista, joka on mahdottoman halun ja kaipuun kohde. Pelko ja vastenmielisyys abjektia kohtaan aiheutuvat siitä, että poissaolevan äidin ruumiille ei ole objektia eikä representaatiota. (Kristeva 1980, 12-14.) Mielestäni tässä on psykoanalyttinen selitys naisvihalle. Kristeva sanoo, että abjekti on henkilölle ” unohduksen maa ”, joka kuitenkin muistetaan jatkuvasti. Aikoinaan abjektin on täytynyt olla koko olemassaolon keskus ja mielihyvän lähde, mutta nyt se on vain vastenmielinen. Abjektissa puhtaasta ja oikeasta tulee likainen, kaivatusta hävitetty ja kiehtovuudesta häpeä. (ibid., 16.) Tulkitsen Kristevan puhuvan äidin sylistä ja ruumiista, joka oli ensin mielihyvän lähde, mutta joka muuttui kielletyksi ja häpeälliseksi.

Kristeva käyttää sanaa jouissance eli nautinto ja selittää nauttimisen olevan abjektin olemassaolon syy. Subjekti nielaistaa nautintoon, mutta Toisen vastenmielisyys estää nauttimisen. Abjekti on muodostunut tuomitsemisesta ja kaipauksesta ja siinä säilyvät esioidipaalisuhteen arkaaiset piirteet.(Kristeva 1980, 17.)

Je n'éprouve de l'abjection que si un Autre s'est planté en lieu et place de ce qui sera "moi". Non pas un autre auquel je m'identifie ni que j'incorpore, mais un Autre qui me précède et me possède, et par cette possession me fait être. (Kristeva 1980, 18.)

Tässä lainauksessa Kristeva puhuu jostakin, joka oli ennen minua ja joka loi minut. Ei ole kaukaa haettava tulkita hänen tarkoittavan äitiä, elämän antajaa. Abjektissa on kyse primäärirepressiosta, joka ilmenee vastenmielisyysnä ja inhona. Abjekti on siis primäärirepressi-
on objekti ja se kohtaa meidät siinä kaikkein varhaisimmassa vaiheessa, kun yritämme päästä irti äidillisen otteesta. Tämä luonteeltaan väkivaltainen yritys on jatkuvasti uhattuna. Kristevan mukaan lapsi voi toimia äidin oman itsenäisyyden merkinä, jolloin hänellä ei ole mitään syytä toimia välittäjänä lapsensa itsenäisyyden tavoittelussa. Tässä taistelussa kolmas osapuoli eli isä auttaa subjektiä vastahakoiseen taisteluun äitiä, tulevaa abjektia, kohtaan. (Kristeva 1980, 18, 20.)

Kristeva käsittelee abjektia rajatilapotilaiden yhteydessä, joilla sisä- ja ulkopuolen rajat ovat hämärtyneet ja se näyttäisi johtuvan kolmannen tekijän eli isän puuttumisesta. Äidillinen on Kristevan abjektikäsitteen keskiössä ja Freudin tapaan hän korostaa isän pelastavaa merkitystä. Rajatilapotilaalla abjektio ottaa Toisen paikan ja tämä abjektio on äidilli-

sen ruumiin sisällä. Abjektia palvovat eivät lakkaa etsimästä äidillisen ruumiin sisätilaa, joka on haluttava ja kauhea, ravitseva ja murhaava, kiehtova ja abjekti. (*ibid.*, 65-66.)

6. THE TREE OF HANDS: KOLME ÄITIÄ

6.1. Teoksen juoni ja henkilöt

The Tree of Hands on siinä mielessä tyypillinen Rendellin teos, että siinä tapahtumat liikkuvat yhtä aikaa monella eri tasolla ja ihmissuhteiden verkosto on monimutkainen. Romaanin pääteemoiksi nousevat selkeästi äitien ja tyttärien suhteet, syyllisyys ja moraalinen ongelmat. Vaikka kyseessä on selvästi rikosromaaniksi määriteltävä teos, itse rikos, tässä tapauksessa lapsen kidnappaus, toimii vain lähtökohtana ihmissuhteiden psyykkisten ominaisuuksien kuvaamiselle.

Teoksen pääjuoni käsittelee tuoreen bestseller-kirjailija Benetin suhdetta psykoottiseen äitiinsä Mopsaan. Sivujuoni tuo mukaan nuoren Barryn ja tämän naisystävän Carolin. Näiden ihmisten kohtalot yhdistää se, että Mopsa kidnappaa Carolin pienen pojan. Tapahtumat lähtevät liikkeelle kun Mopsa saapuu tyttärensä luo vierailulle vuosien tauon jälkeen. Benetin lapsuutta on tuskallisesti leimannut äidin paranoidi skitsofrenia, jonka seurauksena Benet muistaa äitinsä joko uhkaavana tai poissaolevana. Mopsa on useamman kerran uhannut tappaa tyttärensä, Benet muistelee tapausta, jolloin oli 8-vuotias:

Mopsa had taken them into the dining room of the house they lived in in Colindale and locked the door and botted it, and then phoned to Benet's father at work to say she was going to kill the children and then herself. (Rendell 1986 (1984), 13.)

Koko tarinan ajan Benet joutuu kamppailemaan omien vihantunteidensa kanssa. Mopsan epänormaalksi tulkittavan käytöksen piirre on täydellinen välinpitämättömyys vajaan kahden vuoden ikäistä tyttärenpoikaansa kohtaan. Benetille lapsi, James, on elämän keskipiste ja kun tämä melkein heti Mopsan saavuttua sairastuu ja kuolee, Benet on murheesta sekaisin. Eräänä päivänä taloon ilmestyy Jamesin ikäinen poika, jota Mopsa väittää hoitavansa. Todellisuudessa hän on siepannut pojan Benetille, sillä hänen sairaudenkuvaansa kuuluu pakonomainen varastelu. Aluksi tytär on järkyttynyt äitinsä teosta eikä edes pidä kehittymättömän oloisesta pojasta. Poliisit eivät kuitenkaan etene tutkimuksissaan ja Benetin aikomus palauttaa lapsi viivästyy. Lopulta Benetin kiintymys lapseen ja rakkaus ja anteeksianto äidille saavat hänet pitämään pojan itsellään.

6.2. Mopsa – skitsofreeni äiti

Mopsan sairaus, skitsofrenia, on estänyt häntä toteuttamasta rooliaan äitinä. Äidinrakkautta ei ole koskaan itsestäänselvyys, äiti voi jopa vihata lastaan ja kokea tämän häiritseväksi ja vieraina. Tämä aiheuttaa luonnollisesti syyllisyyttä ja painuu tiedostamattomaan, paitsi psykoottisessa tilassa, jossa äidillä on avoimia murha-ajatuksia. Psykoosin taustalla vaikuttavat äidin syvä epätoivo ja epäluottamus äitiyteen. (Mäenpää-Reenkola 1998, 34-35.) Benetin muistot lapsuudestaan kertovat Mopsalla olleen juuri tällaisia psykoosiin liittyviä murha-ajatuksia. Hän ei ole myöskään koskaan pystynyt toimimaan vastuullisen aikuisen tavoin vaan päinvastoin, Mopsan käytös on lapsellisen narsistista.

A timid hand was laid on her arm. Mopsa twisted her head round until it was touching her shoulder and looked up into Benet's face. It was grotesque parody of a small child's appealing attitude. Mopsa's eyes were blurred and absolutely out of focus. (Rendell 1986, 116.)

Mopsan todellisuudentaju on hämartyntä, hän ei ymmärrä tekojensa seurauksia. Tästä toimii esimerkkinä Jasonin kidnappaus. Mopsan logiikan mukaan on oikein siepata hylätyltä näyttävä lapsi ja viedä tämä sellaiselle, joka on menettänyt lapsen. Hän ei kuitenkaan siedä minkäänlaista kritiikkiä itseään kohtaan, sellainen aiheuttaa heti joko kiristystä tai hysteerisiä kohtauksia.

They'll say you stole him to make up for losing your own baby. It's a well-known thing, it's what bereaved women do. (Rendell 1986, 117.)

Mopsa simply opened her mouth as wide as it would go and let out screams of terrific volume. She stood there screaming into Benet's face. Benet had never seen or heard anything like it [...]
(ibid.)

Mopsa went on screaming. She fell on her knees and put her arms round Benet's legs, hugging her legs and screaming, breathily and hoarsely now as she exhausted herself. She crouched on the floor, scrabbling at Benet's shoes. (ibid., 118.)

Mopsan käytös viittaa kahteen skitsofrenian muotoon, paranoidiin ja hajanaiseen skitsofreniaan. Paranoidiselle skitsofrenialle ovat ominaisia harhaluulot ja ihminen on vainoharhainen. Hän saattaa olla myös pelokas tai uhkaava. (Lönqvist & al. 1999, 53.) Mopsa on vuorotellen kuin pelokas lapsi ja sitten taas hyvinkin uhkaava ja aggressiivinen. Mopsan puhe ja käyttäytyminen ovat hajanaisia ja tunneilmaisu epäasianmukaista, mikä taas viittaa hajanaiseen skitsofreniaan. Samoin lapsellisen harkitsematon käytös sekä yliaktiivisuus ja

estottomuus ovat kyseisen sairauden oireita. Potilas käyttäytyy hämmentävästi ja sopimattomasti, hän voi pukeutua oudosti, puhua itsekseen tai muuttua yhtäkkiä aggressiiviseksi ja kiihtyneeksi. (*ibid.*, 57.)

On hyvin realistista, että vasta lapsensa menettänyt Benet ei kestä äitinsä kohtauksia ja yrittää olla provosoimatta niitä. Benetillä ei ole voimia lähteä heti palauttamaan kidnapattua lasta, vaikka niin kuuluisi tehdä. Benetin on vaikea käsittää, miten täysin sekopäiseltä vaikuttava nainen voi olla hänen äitinsä, Mopsan persoona aiheuttaa Benetille tuskallisen ristiriitaisia tunteita. Kaikesta hulluudestaan huolimatta Mopsa on hänen ainoa äitinsä.

Benet stared at Mopsa uncomprehendingly. It was not possible. How could anyone be like Mopsa? She would never get used to her, never accept her, never understand. How could Mopsa do what she had done, attend to everything, be caring and attentive and responsible, yet also be so brutally insensitive and thoughtless and cruel? To bring that child here where her own daughter had lost her child, a child of the same age and sex! How could anyone? (Rendell 1986, 77.)

She's my mother, Benet thought, I can't send my own mother into a madhouse. A feeling of helplessness took hold of her, a sense that she was inadequate to handle the situation Mopsa had got her into. And holding Jason like this, snuggled up against her, the way she had been used to holding her own child, was suddenly so repugnant she could have opened her arms with a violent rejecting gesture and dropped him. (*ibid.*, 119.)

6.3. Carol – seksuaalinen äiti

Rendell tuo romaanissa moraaliset kysymykset esiin moniulotteisesti eikä täysin ristiriitadatta. Benetille annetaan romaanissa eräänlainen moraalinen oikeutus pitää rikoksen kautta saatu lapsi, sillä pojan oikea äiti Carol osoitetaan huonoksi äidiksi. Carol työskentelee yömyöhään baarissa ja on itse leskeksi jäätyään luovuttanut kaksi vanhempaa lasta sosiaalihuoltoon. Pieni Jason on milloin kenenkin sukulaisen tai puolittutun hoidossa, pois ja-loista. Barry on heistä se, joka ottaa vastuun lapsista näiden kotivierailujen aikana ja hän potee syyllisyyttä Jasonin kadottua. Carolin epämiellyttävyyttä ja moraalittomuutta kuvaa varastelu, turhamaisuus ja korostunut seksuaalisuus. Hän nauttii kauneudestaan ja hänessä tuntuu toteutuvan Freudin käsitys naisellisuuteen sisäänkirjoitetusta narsismista: hän janoaa rakkautta, erityisesti seksin muodossa, eikä tunnu kykenevän rakastamaan muita kuin itseään (Freud 1981 (1940), 523). Mielestäni Carolin henkilöahmo kärsii patologisesta

narsismista, joka tarkoittaa häiriötä ihmisen tunne-elämässä, itseluottamuksessa ja ihmisuhteissa. Ihminen tuntee itsensä kaikkivoipaiseksi eikä arvosta muita. Toinen ihminen on narsistille vain välikappale, ihailun ja huomion antaja. Aggressiivisuuskaan ei ole häiriössä harvinaista. (Häll & Mäkinen 1995, 101.) Myös Carolin naisellisesta masokismista annetaan useita näytteitä:

(...) she was waiting for him to hit her again, that she wanted him to to hit her again. She stood there in front of him, vulnerable, exposed, her hands hanging a little way from her body, breathing, shallowly, her lips parted, sweat on her skin, waiting for more. (Rendell 1986,57-58.)

That night, when they made love, she tried to get him to strike her. It was while before he realized, he didn't know what she was doing, provoking him with her teeth and nails, jumping from the bed to run across the room and stand pressed against the wall with her arms covering her body, then kicking him when he came near, hissing at him. Darting her head like a snake. She had to tell him because he didn't understand. " Hit me, lover, hit me as hard as you can." (ibid., 58.)

Psykoanalyttisessä teoriassa masokismi liitetään objektin menettämisen ja eron pelkoon. Masokismi on äärimmäistä alistumista idealisoidulle toiselle ja kipu on tuon alistumisen metafora. (Hautamäki 1995, 37-39.)

Carol on lapsuudessaan ollut isänsä ankarien pahoinpitelyjen uhri; siitä on konkreettisenä muistona vyön jättämä arpi iholla. Jotta lapsen kehitys etenisi normaalisti, on hänen saatava osakseen rakkautta, huolenpitoa ja arvostusta. Narsistisella lapsella näiden puute aiheuttaa häiriön jo varhaisessa vaiheessa. Narsistinen loukkaus oikeuttaa minävaurioisen ihmisen julmuuteen ja koston eikä hän ota vastuuta tekemisistään. (Häll & Mäkinen 1995, 101.) Carolkaan ei kykene lopettamaan väkivallan ketjua vaan siirtää vihan ja turhaumat omiin lapsiinsa lyömällä näitä. Narsistia kuvaa empatian puute ja itsekeskeisyys, jotka tekevät ihmisestä kylmän ja välinpitämättömän. Hän on herkkä vain itseään kohtaan ja muut ihmiset ovat hyväksikäytön välineitä, olemassa narsistin ihailua ja edun tavoittelua varten. (Häll & Mäkinen 1995, 118-119.) Carolin käytös viittaa tällaiseen häiriöön hyvin selvästi, sillä hän kerjää huomiota kaikilta miehiltä, ei vain Barrylta, ja vaikuttaa itse täysin tunnekylmältä. Benet löytää Jasonin vartalosta mustelmia ja tupakan aiheuttaman palovamman. Masokismille on siis muitakin selityksiä kuin että se on osa naisen luonnetta. Lapsen suhteeton rankaiseminen tai toisaalta laiminlyöminen aiheuttavat aikuisena loputtoman halun löytää joku joka huomaa (Tietjens-Meyers 1994, 73).

Äidillisyytys ja seksuaalisuus ovat romaanissa selkeästi toisensa poissulkevia ominaisuuksia. Carol on eroottinen ja suhde Barryyn intohimoinen. Seksuaalisuutta seuraa kuitenkin moraalittomuus, Jasonilla on useita isäehdokkaita ja Carol pettää Barryakin. Carolin seksuaalisuus on kuvattu holtittomaksi, samoin hänen alkoholinkäyttönsä.

Carol had had a lot to drink. She didn't want to wait to get upstairs. In the half-dark, streetlamp-lighted living room, without drawing the curtains, she pulled off the Zandra Rhodes dress and her tights and bra. Her body, which was very white, gleamed like marble. She lay on the settee and pulled Barry onto her and into her, her thighs and hips no longer marble-like but soft and moist as cream. (Rendell 1986, 105.)

Psykologinen selitys huumaavien aineiden kuten alkoholin runsaaseen käyttöön on , että ihminen pyrkii näin korvaamaan todellisessa elämässä koettuja puutteita. Käyttö vetoaa ihmisen eheyden ongelmaan, sillä saadaan aikaan hetkellinen sopusointu oman olemuksen kanssa. (Häll & Mäkinen 1995, 121.)

Carolin seksuaalisuuden negatiivisuus korostuu Benetin epäseksuaalisen äidillisyyden rinnalla. Carolin seksuaalisuudesta tehdään likaista ja vastenmielistä, jopa hänen käytöksensä ja puheensa on karskeaa ja rumaa.

” You want to know? Is that what you want? You want to know who his father is? Well, I'll tell you. I don't know who his fucking father is. I don't know and nobody bloody knows. The week I reckon I fell for him, I has eight men in seven days and it could be any of them. See? Any of them or maybe one of the seven or eight the next week. I don't know and I don't fucking care.” (ibid.,286.)

Rikoskirjallisuudessa tällaisen huonon naisen hahmo on traditionaalisesti ollut pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Lisäksi patriarkaatin käsitys äitiydestä on aina ollut kapea siinä mielessä, että se on pidetty tiukasti erillään kaikesta seksuaalisesta (Morris 1997, 157). Käsitys seksuaalisuudesta likaisena ja syyllisyyttä aiheuttavana on peräisin kristinuskosta. Sieltä on otettu Neitsyt Mariamainen passiivinen ja epäseksuaalinen ihanne, jolla ei ole juurikaan yhteistä naisena olemisen todellisuuden kanssa. Syntiinlankeemuksessa nainen, seksuaalisuus, synti ja kuolema yhdistyvät Eevan hahmossa. Tällainen naiseuden kahtiajakautunut kuva syntiseen Eevaan ja synnittömään Mariaan on juurtunut syvälle kulttuurimme syvärakenteeseen.(Vuola 1995, 209-211.) Kristevan mukaan kristinuskon symbolisista järjestelmistä se, joka on tiukimmin sitonut naisellisen äidilliseen. Toisaalta äitiys on ambivalentti ilmiö, sillä se uhkaa identiteettiä vetämällä sitä kohti ei-kielellistä, ruumiin

alueelle. Seksuaalisuuden ja kuoleman sidos oli jo neljännellä vuosisadalla vaikuttaneiden kirkkoisien esittämä ajatus. Kuoleman välttäminen edellytti seksuaalisuuden torjuntaa. (Kristeva 1993, 141-142.)

Carolin persoonan tarkastelu psykoanalyttiselta kannalta on sekin hedelmällinen. Mikä saa hänet etsimään loputonta hyväksyntää miesten sylistä? Lapsuuskuvauksen perusteella hän on saanut syvän narsistisen haavan väkivaltaisen isän ja vihamielisen äidin käsissä. Hän on oppinut käyttämään kauneuttaan aseena taistelussa, jossa pääasia on tulla huomatuksi ja siten paikata narsismia. On selvää, että tällainen keino, oman ruumiinsa halventaminen yleiseksi käyttötavaraksi, tuskin poistaa sisäistä tyhjyyttä. Sen sijaan Carolista paistaa turhautunut välinpitämättömyys kaikkea muuta paitsi oman ulkoisen olemuksen esittelyä kohtaan. Tunne-elämä on kuollut eikä hän osaa korvata sitä muulla kuin äärimmäisten kokemusten kautta – liikaa alkoholia, rajua seksiä ja väkivaltaa.

Psykoanalyttisen näkemyksen mukaan joko fyysisesti tai henkisesti poissaoleva isä vaikuttaa tytön kehitykseen kahdella vaihtoehdoisella tavalla. Tytär voi mielessään idealisoida isän ja etsiä vaikka koko ikänsä tämän ihanteen mukaista miestä. (Laakso 1992,102; Hautamäki 1995, 37.) Tai sitten tytär juuttuu esioidipaaliseen maailmaan eli hän haluaa tulla rakastetuksi kykenemättä itse rakastamaan. Mies toimii äidin korvikkeena tai naisen viehätysvoiman kohteena, jolloin seksuaalisuuskin on vain väline ihailun saavuttamiseksi. (Laakso 1992, 102.) Carolin isä on ollut fyysisesti läsnä, hyvinkin konkreettisesti pahoinpitelemässä tytärtään, mutta siten henkisesti poissa. Carolin persoonaan se on vaikuttanut siten, että hän etsii loputonta huomiota ja ihailua miesten taholta.

Benet – myyttinen ja hyvä äiti

Benetin ja Mopsan suhteessa roolit ovat kääntyneet nurin: tytär huolehtii äidistään. Mopsan persoonassa on lapsellista avuttomuutta, mustasukkaisuutta oman tyttärensä huomiosta ja sairaus on hämärtänyt todellisuudentajun. Benetin tunteet vaihtelevat vihasta huolestumiseen, mutta lopulta viha muuttuu kiitollisuudeksi äitiä kohtaan – Mopsa antoi hänelle lapsen menetetyin tilalle. Tämä periaatteessa rangaistava rikos ja moraalinen vääryys muuntuu tarinaa tulkittaessa lapsuuden kauhean äidin korvaavaksi rakkaudenteoksi. Benetille äitiys on ikään kuin sisäsyntyistä. Naisiin liittyvät myyttiset assosiaatiot ja käsityksemme todellisista naisista ovat hyvin lähellä toisiaan. Myytit ovat vaikuttaneet stereotyyppiseen naiskuvaan ja itse asiassa rakastavan, uhrautuvan ja passiivisen naisen kuva on normatiivinen. (Korte 1988, 106-107.) Luontaisesta äidinvaistosta huolimatta Rendell on antanut Benetin hahmolle myös psykologisesti realistisia piirteitä. Esimerkiksi Jasonin ilmestyminen taloon aiheuttaa aluksi Benetissä hyvin ristiriitaisia tunteita, suru ja katkeruus saavat hänet melkein vihaamaan Mopsaa ja Jasoniakin. Äidintunteet Jasonia kohtaan eivät herää heti ja aluksi Benet ei voi sietää edes Jasonin ulkonäköä.

He seemed about two or three younger, James's age perhaps, but big and sturdy. Under a dirty red quilted jacket with dirty white nylon fur lining, he wore blue denim dungarees, green-and-brown striped socks, and sandals of red molded plastic. His hair was fair, almost white, a thick thatch of it. He had bright shiny red cheeks and big coarse features. You could already see the man he would become in those features, in the strong nose and rather bloated sore-looking lips. Benet thought him the ugliest child she had ever seen. (Rendell 1986, 74-75.)

Benetin hahmosta ei voi olla ajattelematta, että hän todentaa Freudin väitteen, jonka mukaan äidin ja pojan suhde on täydellisin kaikista ihmissuhteista, sillä äiti voi siirtää poikaansa patoutuneet pätemisen tarpeensa ja tyydyttää miehisyysskompleksia (Freud 1981 (1940), 524). Lapsi, ja nimenomaan poikalapsi, ajaa kaikkien muiden ihmissuhteiden ohi Benetin elämässä. Kuolleen poikansa Jamesin Benet oli päättänyt kasvattaa yksin, vaikka lapsen isä olisi halunnut naimisiin. Hän luopuu uudestakin rakkaussuhteesta, sillä vaihtoehtona on mahdollinen petoksen paljastuminen ja lapsen menetys. Äitiyden ja seksuaalisuuden ristiriita ilmenee siinäkin, että Benet potee syyllisyyttä rakastellessaan miehen kanssa, kun lapsi on saman katon alla.

Psykoanalyttikko Mäenpää-Reenkola toteaa, että toisin kuin Freud väitti, naisen yliminä on tiukka ja ankara, jopa julma. Naisen yliminän sisältö ja vaatimukset ovat kuitenkin hyvin erilaisia kuin miehellä ja sen ankaraus voi rajoittaa naisen mahdollisuuksia uralla, luovuudessa, seksuaalisuudessa, itsenäistymisessä ja vihan ilmaisemisessa. Lisäksi naisen yliminään sisältyy usein vaatimus toisten huomioimisesta ennen itseä. Kautta aikojen tämä piirre on näkynyt naisten uhrautumisessa perheen puolesta. Naisen minuuden ja itsetunnon perustana on usein kiltteyden vaatimus, johon saattaa sisältyä seksuaalisen häveliäisyyden ja viattomuuden vaatimus. (Mäenpää-Reenkola 1998, 70.)

Benetin yliminä tuntuu rajoittavan seksuaalisuutta ja suhteita miehiin . Hänen on uhrauttava ja luovuttava yhdestä naiseutensa elementistä, seksuaalisuudesta, ollakseen mahdollisimman hyvä ja tunnollinen äiti. Ilman Jasonia Benetille ei tunnu jäävän mitään. Naisen taipumukselle tyypistää seksuaalisuuttaan löytyy muitakin selityksiä, jotka johtavat jälleen kerran äitiin. Naisellisen seksuaalisuuden pelon sanotaan elävän niin miehissä, lapsissa kuin naisessa itsessäänkin, sillä onhan hänelläkin taustalla äidin armoilla eläminen varhaisessa vaiheessa. Nainen pelkää tätä puolta itsessään ja tyypistää sen vuoksi seksuaalisuuttaan.(Torsti 1992, 73-74.)

Psykoanalyttisen ajattelun mukaan yliminä varjelee tytön ja naisen seksuaalisuutta, rakautta ja lämpöä (ibid., 76). Benetillä yliminä tuntuu siis olevan kehittynyt. Torstin mukaan naisella on kaksi naisellista minäihannetta, äidillisyyys ja genitaalisyys, jotka molemmat sisältävät kolmioillusion äiti-vauva-lapsi. Naiselliseen minäihanteeseen kuuluvat empaattisyys, kärsivällisyys ja uskollisuus ja nämä samat ominaisuudet kuuluvat myös äitiyden minäihanteeseen. (Torsti 1992, 76-77.) Benet toteuttaa näitä ominaisuuksia äitiydessään ja vaikuttaa kypsältä ja tasapainoiselta naiselta.

Luce Irigaray käsittelee teoksessaan *Sukupuolieron etiikka* naisen ja miehen itsensä rakastamisen ilmenemismuotoja ja toteaa, että naiselle lapsen synnyttäminen on itsensä rakastamista. Feminiininen rakastaminen on paljon vaikeampaa kuin maskuliininen siksi, että naisella ei ole samanlaista suhdetta ulkoiseen kuin miehellä. Tällä Irigaray tarkoittaa, että miehen sukupuolielin on ulkoisesti nähtävissä, esittäytyen ja representoituen. Mies muodostaa elimelleen korvikkeita asioista, esineistä ja naisista, kun taas naisen ainoa keino esittää itsensä on saattaa lapsi itsensä ulkopuolelle ja näin nainen ei etsi itseään lukuisten toisten välityksellä. (Irigaray 1984, 81-82.) Oman lapsen menetys on varmaankin tuskalli-

sin, mitä nainen voi kokea ja siten toisenkin lapsen menetys voisi todellakin olla vakava uhka Benetin mielenterveydelle. Kun Benetin oma lapsi James kuolee, Benet vajoaa pohjattomaan suruun ja masennukseen ja kaikki muu menettää merkityksensä. Äidin menetyksen tuska on suunnaton.

The days blended into one another without demarcation, without date, without weather, almost without light or dark. She lay, then sat, in her bedroom, the big room in the very top of the house in the Vale of Peace [...] Life had stopped. (Rendell 1986, 65.)

Only no physical pain Benet had ever known was like this. Even when she was giving birth to James and had shouted out, her cries had been part pleasurable, compounded of effort and intent and joy as well as pain. Now she found herself holding both hands tight over her mouth to keep herself from screaming out her suffering. (ibid., 66.)

Siitä huolimatta, että Benet muistuttaa epärealistista, myyttistä kuvaa kaiken lapselleen uhraavana äitinä, hänen persoonassaan ja erityisesti äiti-suhteessa on paljonkin myönteistä. Se freudilainen vaatimus, että tytön on vihattava äitiään kasvaakseen eheäksi naiseksi ja ihmiseksi, ei tässä toteudu. Benet kyllä vihaa äitiään, mutta pystyy tasapainoisena henkilönä voittamaan tuon vihan ja antamaan anteeksi, olemaan jopa kiitollinen tälle.

And suddenly, at last, Benet understood that she didn't hate Mopsa anymore. [...] She would be eternally grateful to her and that was only a step from love. (Rendell 1986, 249.)

Lapsuuden pelottava äiti ei ole aiheuttanut pysyviä vaurioita suhteeseen. Tämä todistaa äidin ja tyttären katkeamattomasta siteestä ja positiivisesta voimasta. Benetiä ei voida myöskään pitää moraalisesti kehittymättömänä, sillä hän kantaa vastuun tekemistään ratkaisuista. Jason täyttää Jamesin tyhjäksi jättämän tilan Benetin elämässä ja hänestä tulee lapsi, joka kutsuu Benetiä äidiksi. Tämä ratkaisu tuntuu olevan lapsenkin kannalta paras, sen tiedon valossa, mitä lukijalla on lapsen oikeista vanhemmista. Jopa Jasonin ulkonäkö muuttuu vähemmän aikuismaiseksi, kun lapsen tarpeisiin vastataan.

Immeadiately it struck her how he had changed. His own mother doubtless would know him still. No one else would. She had had his hair cut the day before and the trim symmetry of the cut changed him from the toddler into a little boy. Yet in an odd way, she thought, he looked *younger*. His body was thinner and taller but his face had become more soft and full. Except to a mother's knowing intuiti-

ve eye, Jason Stratford had disappeared as entirely as might a person who has had plastic surgery. (Rendell 1986, 264.)

Jasonin ulkonäön muutoksen voi tulkita muillakin tavoin. Juonellisesti se palvelee siten, että Benetin on helpompi pitää lapsi, koska kukaan ei enää tunnista tätä.

6.5. Miehen ja naisen suhde

6.5.1. Carol ja Barry – narsismia ja kauneuden palvontaa

Barry on romaanin mieshahmoista ehkä miellyttävin ja helppo samaistumisen kohde. Lukija elää mukana siinä ahdistuksessa, minkä väärät syytökset Jasonin katoamisen johdosta Barryssa aiheuttavat. Syyttävät sormet osoittavat kohti ”pahaa” isäpuolta eikä kukaan syytä Carolia, jonka enkelimäisen viaton kauneus saa näyttämään madonnalta, pyhäältä äidiltä. Myös Barry rakastui Carolin suloiseen olemukseen ensi silmäyksellä.

Carol's face was round and her upper lip very short, her skin pink and white china and her hair the kind of golden curls that cluster over forehead and temples, ring curls, coin curls, damp-looking like a child's. And her sea-blue eyes had met his and she smiled. (Rendell 1986, 39.)

Huolimatta sisäisen kauneuden puuttumisesta, Barry rakastuu Caroliin intohimoisesti eivätkä Carolin viat herätä hänen kritiikkiään. Joskus hän on puuttunut tilanteeseen, jossa Carol on lyönyt lastaan rajusti. Osaltaan kritiikittömyyden voi selittää Barryn nuorella iällä, hän on vasta 20 kun taas Carol on jo yli 30 vuotias. Ja kuten sanotaan, rakkaus on sokea, eli ihminen näkee vain sen minkä haluaa nähdä. Luonteeltaan Barry on Carolin vastakohta, väkivallaton, lempeä ja moraalinen.

He was a gentle person, a bit too soft, he sometimes thought. He couldn't stand seeing a kid get hurt. [...] So when he saw Carol strike Tanya with a back-handed blow across the little girl's face and head, using all the strength of her arm, strike her again and again after that, wielding her arm like a tennis player, he saw red and pulled Carol off and hit her himself to calm her down. (*ibid.*, 57.)

Barryn miellyttävyyttä varsinkin naislukijan silmissä lisää hänen sukupuolten välistä tasa-arvoa kannattava asenteensa.

There was nothing demeaning or emasculating to Barry in house-cleaning. His mother, had she known, would have sneered and called it woman's work. But Barry belonged to a generation in which the girls resented menial tasks even more than the boys. He might take it for granted that his mother cleaned and washed

and polished, but not the woman he lived with. Why should she? She worked as hard as he did. (Rendell 1986, 38.)

Carol ja Barryn suhdetta kuvaa ehkä parhaiten ilmaisu ruumiillinen rakkaus. Paria kuvataan usein intohimoisessa rakastelussa, mutta syvyys tuntuu puuttuvan. Carol ei kykene rakastamaan ja miehet ovat olemassa tyydyttääkseen Carolin seksuaalis-narsistisia tarpeita. Barryn rakkaus sen sijaan on aitoa, tosin sen perustana tuntuu olevan ulkoisen kauneuden palvonta. Romanin kuluessa rakkauteen niin usein kuuluva mustasukkaisuus herää Barryn mielessä eikä syyttä. Carolin on jatkuvasti etsittävä uusia ihailijoita pönkittämään heikkoa itsetuntoa, Barry ei riitä. Rendell kuvaa rakastelukohtaukset Barryn näkökulmasta, joka kokee nämä hyvin tyydyttävänä. Sen sijaan Carol vaikuttaa aina jotenkin ulkopuoliselta kaikesta kiihkeydestä huolimatta. Väittäisin, että hän ei kykene saamaan seksistä tyydytystä muulla tavoin kuin että hänen ruumiinsa saa ihailua ja huomiota.

Barry had had quite a lot of girls before he met Carol but he might truthfully have said that, before he made love to her, he had never made love. It was something different, it was something he hadn't known there could be. And it was not without its frightening side, for the passion he felt and its fulfillment brought him not so much satisfaction as awe. He lost himself in Carol and found something he couldn't name. He underwent a mystical experience such as he imagined you might feel under the influence of certain kinds of drugs of a curious mind-altering intensity, but this experience had no side-effects except to heighten his love. (Rendell 1986, 42.)

Once they were alone they fell into each other's arms, desperate by then for love, kissing and licking and biting and holding, laughing for no reason unless it was their own thralldom. In that big bed with Carol there was no one else in the world for him, no one and nothing beyond the invisible dome that seemed to enclose the bed. Carol told him that once or twice, she had watched them in the big mirror, it excited her more, but he never had. His love was here and now, not even at that small remove. (ibid., 59.)

Carol ja Barryn suhteessa on samanlaista seksuaalista himoa kuin Sentan ja Philipin välillä teoksessa *The Bridesmaid*. On myös havaittavissa, että Ruth Rendell kuvaa useimmin miehen rakkautta naiseen kuin toisinpäin. Miehen rakkautta kirjailija kuvaa aina syväksi ja kokonaisvaltaiseksi kokemukseksi ja tietenkin se antaa myös miehen persoonaan positivistista uskottavuutta. Rendellin naiset vaikuttavat olevan tunne-elämältään kylmempinä, esimerkkinä Carol ja Senta. Osasyynä siihen on, että heitä kuvataan vain ulkopuolelta eikä lukijalla ole pääsyä heidän psyykeensä sisältäpäin.

6.5.2. Benet : Lapseni, rakkaani

Benet kuvataan muutoin herkäksi ja tunteikkaaksi naiseksi, mutta suhteissa miehiin hän ei koe varsinaista onnea. Aikoinaan hän rakastui Edwardiin, lapsensa isään, mutta tunne hiipui kun Edwardin persoonan onttoisuus paljastui Benetille.

She looked at Edward's face and he looked resolutely away into the distance. The face was intelligent and sensitive as well as handsome. It looked as if its possessor would say and think and feel wonderful things. An air of mystery hung about it as it does over all still and silent beauty. The extraordinary thing was that there was so little underneath and what there had been was so commonplace. It hurt her to think that and to remember that it had taken her three years to find it out. (Rendell 1986, 83.)

Edward on siis osoittautunut vain kauniiksi miehen kuoreksi eikä hän tunnu olevan kypsä tuntemaan mitään muuta naista kohtaan kuin ruumiillista himoa. Sen lisäksi hänen ihmissuhteissaan on selvästi aina mukana hyödyn tavoittelu, sitä hän hakee nytkin palatessaan uudestaan Benetin luo. Tässä mielessä Edward on kuin Carolin miespuolinen vastine ja tämä seikka estää tuomitsemasta Ruth Rendelliä misogyyneiksi. Tässä romaanissa kuten kolmessa muussakin tutkimuskohteena olevassa teoksessa esiintyy sekä mies- että naispuolisia negatiivisesti värittyneitä henkilöitä.

Edward on siis pysytellyt poissa kolme vuotta ja palaa yhtäkkiä takaisin pyytämään, että Benet menisi hänen kanssaan naimisiin. Hänen motiivinsa ovat vähintäänkin epäilyttävät. Näyttää siltä, ettei hän ole edistynyt elämässään lainkaan ja nyt hän on lukenut lehdistä Benetin menestyksestä kirjailijana. Oletettavasti raha on suurin syy hänen paluuseensa, hän olisi valmis elämään Benetin kustannuksella ja jopa sietämään inhoamiaan lapsia Benetin takia.

" Perhaps I didn't make myself clear, Benet. I was suggesting we get ~~married~~. I'm asking you to marry me." He said it pompously. An enormous compliment was being paid. A reward bestowed. This time she did laugh. " A proposal isn't necessarily something women feel passionately grateful these days, Edward. I can't think of any good reason for marrying you and I've one very good reason against. I don't want to." (Rendell 1986, 277.)

Edward paljastaa lisää luonteensa heikkouksia kosinnan hylkäämisen jälkeen. Hän kertoo olevansa tietoinen, että talossa asusteleva lapsi on siepattu ja kiristää Benetiä tällä tiedolla.

Hän ehdottaa, että Benet maksaisi lapsesta Carolille. Hän on jopa ehtinyt sopia tapaamisen Carolin kanssa kolmen päivän kuluttua. Benet ei todellakaan aio suostua moiseen ja aikoo paeta pojan kanssa jonnekin.

Edwardin ja Benetin suhteessa on monia seikkoja, jotka saavat pitämään Rendelliä ainakin jossain määrin feministisenä asenteeltaan. Edwardin persoona on kuvattu selvästi siten, että sen olettaa aiheuttavan kritiikkiä lukijassa. Lisäksi Benet on hyvin moderni ja itsenäinen nainen, joka on tehnyt lapsen ilman miestä, tietoisesti.

It had been wrong to use him, it had been wrong to set out to have a child by him when she had no intention of marrying him or even continuing to live with him. But it had seemed like that at the time; it had seemed the obvious thing, even the moral thing [...] She has thought, why can't that alone be enough for me, though I know there is nothing else, scarcely anything else to him at all? The world was full of men bound to women for no reason than that those women were beautiful. Why couldn't it be the other way round and be so for her? (Rendell 1986, 71.)

Benetillä on romaanissa toinenkin miessuhde. Ollessaan sairaalassa lapsensa sairastuttua, hän tutustuu sympaattiseen lääkäriin. Ian edustaa teoksessa aivan tavallista, hyvin koulutettua miestä, joka miellyttävyydestään huolimatta ei saa Benetin rakkautta omakseen. Hän haluaisi Benetin kanssa naimisiin, mutta sitten hän saa työtarjoituksen Kanadasta eikä Benet ole valmis seuraamaan häntä. Jason on hänelle tärkeämpi kuin yksikään mies. Benet tuntuu kokevan syvää ja puhdasta rakkautta ainoastaan lapsiinsa, ensin Jamesiin ja sitten Jasoniin. Ianinkin persoona ja tunteet jäävät laimeiksi, hänessä ei ole mitään vikaa, mutta jokin puuttuu.

7. THE CROCODILE BIRD: ÄIDIN JA TYTTÄREN SYMBIOOSI

7.1. Teoksen juoni ja henkilöt

The Crocodile Bird on romaani, jonka keskeisillä teemoilla on paljonkin yhteistä *The Tree of Handsin* kanssa. Olennaista on jälleen psyykkisesti häiriintyneen äidin ja hänen tyttärensä suhde, tällä kertaa rikokset tosin ovat vakavampia: äiti on kolminkertainen murhaajatar. Myös romaanihenkilöiden moraalinen puoli on niin moniselitteinen, ettei yksinkertaisia johtopäätöksiä voida vetää. Teoksen päähenkilöt Eve ja hänen 16-vuotias tyttärensä Liza asuvat syrjäisellä Englannin maaseudulla vanhan Shroven kartanon portinvartijan talossa.

Eve on eristänyt itsensä ja ennen kaikkea tyttärensä kokonaan ulkopuolisesta maailmasta. Liza on elänyt lapsuutensa vangittuna kodin seinien sisäpuolelle, usein lukittuna yhteen huoneeseen äidin ollessa poissa. Rendell kuvaa taitavasti haikeaa tunnelmaa, kun Liza on jälleen kerran yksin huoneeseen lukittuna. Juna esiintyy romaanissa useita kertoja, mielestäni vapauden ja liikkuvuuden symbolina.

The sun was shining, sparkling on the river, and the wind was blowing the clouds and making their shadows run across the slopes of the high hills. A train whistled from somewhere out of sight and came into her view from out of the tunnel. She climbed onto a chair to look out of the window that overlooked the gateway and the little castle. (Rendell 1994, 36.)

Liza ei ole käynyt koulua, asioinut kaupassa, lukenut sanomalehtiä tai tavannut ikäisiään lapsia. Hänen ainoa tiedonlähteensä on kartanon lukitussa huoneessa oleva televisio, jota hän salaa katsoo. Tarinan alussa Eve joutuu syytteeseen murhasta ja Lizan on paettava salaisen rakastettunsa Seanin luo. Hän toimii Lizan omaelämäkerran kuuntelijana. Ensimmäistä kertaa Liza saa tilaisuuden kertoa tarinansa ja samalla tilaisuuden itseanalyysiin ja etäisyydenottoon tukahduttavasta äidistä.

7.2. Eve ja vaurioituneen minän puolustusmekanismit

Even persoonallisuuden häiriö on ilmeinen ja sen taustalla näyttäisi olevan nuoruudessa koettu traumaattinen tapahtuma, joukkoraiskaus kolmen miehen taholta. Hän on ollut älykäs lapsi, joka on kasvanut Shroven portinvartijan perheessä ja jatkanut opintoja Oxfordin yliopistossa. Tämä positiivinen elämäntie on kuitenkin muuttanut suuntaansa raiskauksen jälkeen. Raiskaus on tekona äärimmäinen yksilön vapauden ja fyysisen koskemattomuuden loukkaus ja sen aikana koettu kuolemanpelko ja avuttomuus herättävät uhrissa raivoa. Tapahtuman jälkeen seuraavat syyllisyyden ja nöyryytyksen tunteet, eivätkä kostoajatuksetkaan ole harvinaisia. Monet uhrit muuttavat asuinpaikkaansa tai vaihtavat ainakin puhelinnumeroa. Seksisuhteet tulevat ongelmallisiksi ja trauma saattaa aiheuttaa fobioita, uhri välttelee raiskauksesta muistuttavaa ympäristöä. (Davison & Neale 1990, 336.)

Näiden tietojen valossa Even reaktiot ovat osittain tulkittavissa traumasta johtuviksi. Hänen raiskauksensa on tapahtunut kaupungissa, joten vetäytyminen kauas Shroven eristäytyneisyyteen toimii loukatun identiteetin puolustuskeinona. Myös koston elementti on sel-

vä, tarinan aikana Eve surmaa kolme miestä, jotka uhkaavat hänen identiteettiään, täsmälleen saman verran kuin raiskaajia oli. Psykologisesti hänen sairauttaan voisi selittää vielä post – traumaattisen stressihäiriön avulla. Traumaattinen tapahtuma, erityisesti jos se on ihmisen aiheuttama, voi aiheuttaa kroonistakin psyykkistä turtuneisuutta, vieraantuneisuutta ja depressiota (*ibid.*, 157). Tapahtuma voi toistua ihmisen mielessä aiheuttaen ahdistavia mielikuvia, unia ja jopa kokemuksen uudelleen elämistä, illuusioita ja aistiharhoja. Jos trauman uhri joutuu tekemisiin traumaattista tapahtumaa muistuttavien tai symbolisoivien asioiden kanssa, hän ahdistuu voimakkaasti. Pahimmillaan häiriö voi jatkua vuosikymmeniä ja invalidisoida potilaan vaikeasti. (Lönnqvist & al., 267, 270.) Even voi tulkita kärsivän post-traumaattisesta stressihäiriöstä ja psykoosista, jotka ovat invalidisoineet hänet pahoin.

Raiskauksen seuraukset Even persoonaan ovat siis tuhoisat. Trauman seurauksena on psykoosin lisäksi tytär, joka pelkällä olemassaolollaan muistuttaa tapahtuneesta. Eve ei kuitenkaan reagoi vihaamalla tyttärtään. Sen sijaan tunnekylmyys on ilmeistä, hän ei äidin tavoin tiedosta lapsensa tarpeita.

When Liza couldn't get to sleep she knew it was useless calling out or crying, for Mother took no notice, and if she came downstairs Mother would shrug at her and give her one those wordless looks before taking her back up again. So all she could do was wander about upstairs, looking out of the windows, hoping to see something, though she hardly ever did. (Rendell 1994, 41.)

Liza on vain nelivuotias joutuessaan äitinsä tekemän murhan silminnäkijäksi.

Mother walked out into the light and pointed something she had in her arms and there was a tremendous explosion. The man tumbled over backward and jerked a bit and shuddered and lay still. In the little castle the dogs set up a wild barking. Mother came back into the house and shut the door and the light went out. (*ibid.*, 47.)

Tapahtuma jättää Lizaan ainakin hetkellisen trauman, vaikka hän on liian pieni ymmärtämään näkemänsä todellista merkitystä. Kun äiti seuraavan kerran jättää hänet yksin lukittuun huoneeseen, tapahtuman muisto palaa.

Then she shifted her gaze from the distance to the foreground and saw there the man had been and the dogs and the explosion had happened. She began to

scream. Probably she couldn't have screamed for the whole hour and the half Mother was away. (Rendell 1994, 55.)

Eve ei edes lohduta hysteeristä lasta, ei kysele tai selitä syitä. Useassa yhteydessä käy ilmi, että Eve näkee tyttärensä vain oman itsensä jatkeena:

I want Liza kept pure, I want her untouched, and most of all I want her *happy*. (...) She will be me, but without the pain and the damage. She will be me as I might have been, happy and innocent and good, if I had been allowed to stay here. (Rendell 1994, 157.)

Kyseisestä näytteestä käy ilmi montakin äidin ja tyttären suhteen aspektia. Even perimmäinen tarkoitus ei ole paha, mutta äärimmäisen narsistinen: hän haluaa nähdä tyttäressään paremman ja puhtaamman version itsestään. Hänen oma identiteettinsä on raiskauksen seurauksena saastunut, mutta tyttärestä on muokattavissa ehjä kokonaisuus. Psykoottisessa mielessään hän ajattelee, että Lizasta tulee onnellisempi. Mutta todellisuudessa ehjä persoonallisuuden kehitys edellyttää freudilaisittain eriytymistä äidistä. Äidin omistushalu lasta kohtaan voi ilmetä ilmetä monin tavoin. Esimerkiksi ns. oraalinen äitiys on ahmaisevaa ja liiallisesti tyydyttävää tai liian niukkaa. Äiti hukuttaa lapsen itseensä antamalla tämän itsenäistyä. Fallinen äiti on kova ja vaativa ja lapselta vaaditaan kykyjä ja menestystä. Fallisesta äitiydestä puuttuvat empatia ja todellisuudentaju, samoin lapsen itsenäisyys. (Torsti 1992, 78-81.) Evessä on havaittavissa nämä molemmat äitiyden vääristymät.

7.3. Liza ja eriytymättömyyden vaarat

Liza on siis traumaattisen seksuaalisen väkivallan tulos ja joutuu äitinsä kautta kärsimään sen seuraukset. Eve purkaa Lizaan myös saavuttamatta jääneet älylliset turhaumat: Hän opettaa vasta nelivuotiaasta tytärtään lukemaan ja kirjoittamaan ja myöhemmin ~~päivät~~ täyttyvät kirjallisuuden ja kielten opiskelusta. Liza on kuitenkin ilmeisen älykäs lapsi ja kestää ankaran opetuksen peräti nauttien siitä. Pia Sivenius kirjoittaa teoksessa *Tyttö, nainen, naisellisuus* Lars-J. Schalinin kehittämästä termistä illa faciet (eli hän tekköön sen). Termi tarkoittaa vanhempiensa narsistisia odotuksia toteuttavaa tyttöä. Illa faciet-naisia on eri tyyppisiä, yksi näistä on objektisuhteissaan äitiinsä kiinni jäänyt nainen. Häntä arvostetaan fallisten suoritusten perusteella, hän on äidin poikatyttö ja jopa äidin miessuhteen

korvike. Äidin ja tyttären suhdetta kuvaa äärimmäinen samaistuminen. Äiti saattaa olla mahtava suorittaja ja vaatii lapseltaan samaa tai sitten hän voi olla itse katkerasti pettynyt fallisen suorittamisen pyrkimyksissään ja etsii tyttären menestyksestä tyydytystä itselleen. (Sivenius 1992, 147-148.) Even opinnot Oxfordissa ovat aikoinaan keskeytyneet raiskauksen aiheuttamaan traumaan, joten hän etsii korvausta tyttären ”kouluttamisesta”.

Siveniuksen mukaan toinen illa faciet-naisen tyyppi on sellainen, jossa äidin ja tyttären symbioosi on niin vahva, että näiden psyykkinen erillisuus on epäselvä. Tytär ei ole pääs-
syt psykologisesti itsenäistymään eikä irrottautumaan primaariobjektista. Tytär on vain eräänlainen äidin ”suurpersoonan” funktio. Kyse on rajatilapersoonasta, jolloin tytär kokee olevansa vain osittain subjekti omassa psyykessään ja äidin ja hänen välillä vallitsee molemminpuolinen oraalinen eli ahmaiseva riippuvuussuhde. (Sivenius 1992, 151.) Äiti on Lizan ainoa ihmissuhde ennen seksuaalista suhdetta Seaniin: ”She could remember nothing from before that day, not a face nor a place, a voice nor a touch. There was only Mother.” (Rendell 1994, 31.) Hänen persoonansa yhteensulautuminen äidin kanssa on ilmeistä. Tämä sitouman tekee vaaralliseksi, että Eve on niin vakavasti sairas. Lizalle äiti on ainoa ja ylin auktoriteetti ja jopa äidin tekemät kylmäveriset murhat eivät kauhistuta.

Mielestäni tällaista tukahduttavaa ja sitovaa äitiä voi kutsua Kristevan termein abjektiksi, sillä abjektia kuvaa rajojen hämäryys tai puuttuminen. Tässä tapauksessa äidin ja tyttären psyykkiset rajat ovat epäselvät. Sean kauhistelee Lizan kylmää tapaa puhua kuolemasta, mutta kuolema on äidin kautta ollut alati läsnä:

Its burying place... She was conscious of the smell now, It was a smell she had never smelled before. Strange, then, that she knew it was something rotten, something that cayed, reminding her - yes, she knew what it was – a long ago, when Heidi and Rudi used to come. One of them had buried a meaty bone and later, perhaps weeks later, Eve while gardening had dug it up, stinking, maggoty, as green as jade, a beautiful color really... (Rendell 1994, 251.)

Teoksen maailmassa naiset ovat lähempänä kuolemaa kuin miehet. Miehet eivät tapa, vaikka toimisivat muuten epämoraalisesti. Miehet raiskaavat, myös Liza joutuu Seanin väkisinmakaamaksi, mutta miehet kauhistuvat kuolemaa, kun taas Even ja Lizan kohtalot pyörivät sen ympärillä. Naisen ja kuoleman yhteys on mielestäni erityisesti rikoskirjallisuudelle laajemminkin keskeinen teema, ei vain Rendellin kohdalla. Terhi Utriainen selittää kiinnostavan analyysin siitä, miten käsitämme kuoleman spatiaalisesti. Kuolema on

kuin astian kaltainen tila, joka sulkee sisäänsä. Kuoleman voi hahmottaa myös ihmisen kaltaiseksi, jolloin sen personifikaatiot ovat usein sukupuolitettuja ja seksuaalisia ja miehelle kuolema on naisenkaltainen. Kristinuskon helvettiäkin on kuvattu kestäättömän intiimiyden tilana, joka muistuttaa naisen ruumiin ”iljettävää” sisätilaa. Nainen siis muistuttaa kuolemaa tilana ja kuoleman tila on jollain lailla naisen kaltainen. Samoin tietoisuus assosioituu maskuliiniseksi ja tiedostamaton feminiiniseksi. Elämä päättyy lopulta aina alkuperäiseen olotilaan, astiaan ja kohtuun ja siksi alkuperäisen kohtalo on tulla kammutuksi ja yhdistetyksi kuolemaan. (Utriainen 1994, 244-245.)

Keskeistä Freudin teoriassa tytön kehittymisen kannaltahan oli eriytyminen esiodipaalisesta äidistä ja oidipuskompleksin kautta saavutettu naisellisuus. Freud ei kuitenkaan lainkaan käsittele tilannetta, jossa tyttärellä (tai pojalla) ei ole isää, jonka puoleen kääntyä. Koska eriytyminen on niin välttämätöntä, loogisena seurauksena on pidettävä kehityksen häiriintymistä ja jopa psyyken vaurioita. Lizan henkistä ja älyllistä kehitystä eriytymättömyys on mielestäni vaurioittanut vain yhdellä merkittävällä tavalla: hän ei tiedä mikä on oikein ja mikä väärin. Koska hän on täysin äitinsä jatke, suojelemalla äitiä hän suojelee myös itseään. Liza peittelee metsästä löytämänsä miehen ruumiin, jonka alitajuisesti tietää olevan äitinsä murhaama. Liza puolustaa aina äitiään, kun Sean arvostelee Lizan omituisia lapsuutta ja Even toimintatapoja.

She said hotly: ” I had a wonderful childhood. You mustn't think anything else. I collected things, the gatehouse was full of my pressed flowers and pine cones and bowls with tadpoles in and caddises and water beetles. I never had to dress up. I never ate food that was bad for me. I never quarreled with other children or fought or got hurt.” [...] She's not to blame for anything that happened to me, she was a wonderful mother to me.” (Rendell 1994, 92-93.)

Hän valehtelee ja Seanin raiskattua hänet melkein seuraa Even jalanjalkia murhaajana. Mutta nyt kun äiti on fyysisesti kaukana, vankilassa tuomittuna elinkautiseen, symbioosi purkautuu: unessa äiti kehottaa Lizaa tappamaan, mutta herättyään Liza itkee ja sanoo Seanille: ” Because I can't kill you, because I'll never kill anyone, because I'm not Eve.”(Rendell 1994, 365).

Mielestäni *The Crocodile Birdin* perusteemalla on paljonkin yhteistä ikivanhan kreikkalaisen Kore-myytin kanssa, jossa mies kuvataan väkivaltaisena äidin luota ryöstäjänä. Luce

Irigaraykin ottaa usein esiin tämän tarinan, joka on länsimaisessa kulttuurissa harvinainen äidin ja tyttären suhteen kuvaus (Irigaray 1984, 13). Tarinassa Hades, kuoleman valtakunnan valtiias, ryöstää Koren vaimokseen manalaan. Tytär kaipaa takaisin äitinsä Demeterin valtakuntaan ja Demeter aiheuttaa kostoksi nälänhädän, kunnes Zeus määrää Koren palaamaan äitinsä luo osaksi vuotta, jolloin maa kukoistaa hedelmällisenä. Koren ja Demeterin jälleennäkeminen on riemukas.

Myytti on elänyt tuhat vuotta ja kertoo näin jotakin olennaista ihmisestä. Äidin ja tyttären erottaa väkivalta miehen, raiskaajan, taholta, mutta luopuminen äidistä on kuitenkin tytölle välttämätöntä kasvun kannalta. Äidin vapaaehtoinen jättäminen aiheuttaa syyllisyyttä, jota helpottaa pakollinen ero miehen toimesta. Äidin ja tyttären eron ja jälleennäkemisen syklinen vuorottelu kuvastaa naisen ikuista kamppailua äidistä eriytymisen ja äitiin samastumisen välillä. (Mäenpää-Reenkola 1998, 67.) *The Crocodile Birdissä* tytär tosin lähtee vapaaehtoisesti, mutta se tapahtuu miehen kautta ja tytär joutuu lopulta miehen raiskaamaksi. Vaikka Liza eriytyy äidistään, hän puolustaa tätä edelleen arvostelua vastaan ja side, ehkä rakkaus, äitiin ei katkea.

Rendell rakentaa romaanissa sangen monitulkintaisen moraalis-psykologisen maailman ja psykoanalyttis-feministisen otteen avulla analyysistä muodostuu hedelmällinen. Mielestäni romaani ei ideologialtaan edusta freudilaista naisvihamielistä traditiota, vaikka monet piirteet pinnalta siltä näyttäisivätkin: naiset syyllistyvät eettisesti raskaimpaan rikokseen murhaan, eivätkä edes tunne syyllisyyttä. Heitä voitaneen pitää moraalisesti kehittymättöminä siinä suhteessa. Lisäksi Lizan on erottava esioidipaalisesta, taannuttavasta äitisuhteesta ja sitä kautta hän tuntuu saavuttavan moraalin ja omantunnon. Mutta kuten oikeassakaan elämässä, ei romaanissakaan ole vain hyviä tai pahoja ihmisiä tai ilmiöitä. Mielestäni Even ajautuminen murhaajaksi on tulkittavissa ennen kaikkea traumasta kehittyneen psykoosin aiheuttamaksi. Hän ei tapa koska on nainen, vaan koska hän on sairas. Tulkintaa tukevat lukuisat esimerkit myös kirjan mieshenkilöiden moraalittomuudesta. Even ensimmäinen uhri on mies, jonka raiskauksen uhriksi hän jälleen meinaa joutua. Toinen uhri on uusi rakastaja, Bruno, joka painostaa Eveä luopumaan Shrovesta ja lähettämään Lizan pois. Viimein Eve murhaa jopa elinikäisen rakkautensa Jonathanin, joka ei itse välitä Shroven kartanosta, mutta ei anna sitä Evelle vaikka se hänelle kuuluisi. Kirjan mieskuvat eivät siis ole sen positiivisempia kuin naiskuvatkaan.

Romaanin loppuratkaisu antaa avaimen positiiviseen tulkintaan. Lapsuuden traumaattiset kokemukset (eristäytyneisyys, kuoleman kokemukset) ja tiukka esioidipaallinen sidos eivät ole vaurioittaneet Lizan psyykeä tai selviytymismahdollisuuksia pysyvästi. Romaanin miehistä erityisesti Sean yrittää selvästi jopa hallita Lizaa väittämällä, ettei tämä kykene selviämään ilman häntä koska on äitinsä invalidisoima. Asia on päinvastoin: Liza on huomattavasti Seania älykkäämpi ja elämäkokemuksen puutteesta huolimatta ottaa neuvokkaasti elämänsä ohjat käsiinsä. Sen sijaan, että suostuisi Seanin patistamaan avioliittoon ja kotiäidin rooliin, hän aikoo pyrkiä yliopistoon ja ennen kaikkea säilyttää siteet äitiin. Toisin kuin Sean, hän ymmärtää ja antaa äidille anteeksi. Tässä ei toteudu freudilainen käsitys äidistä ja tyttärestä toistensa ikuisina kilpailijoina ja vihamiehinä, vaan pikemminkin psykoanalyttisen feminismin väite tämän suhteen katkeamattomasta siteestä ja positiivisesta voimasta.

7.4. Miehen ja naisen suhde

7.4.1. Eve: Halun objekti

Jonathan on Shroven kartanon omistava maailmanmatkaaja, jota paikoilleen jääminen selvästi ahdistaa. Jonathan on Even suuri rakkaus, jonka hän on tuntenut lapsesta saakka. Luultavasti pääsyy heidän suhteensa epäonnistumiseen on Even jyrkkä kieltäytyminen poistua kartanosta. Eve on mielestään nähnyt tarpeeksi maailmasta ja todennut sen pahaksi. Lukijalle jää vaikutelma, että Jonathan ei koskaan tajua, kuinka pahasti häiriintynyt Eve on. Hänen vierailunsa kartanoon ovat liian lyhyitä ja Eve on taitava salailemaan asioiden todellista tilaa. Miehenä Jonathan tuottaa pettymyksen, sillä hän ei toimi oikeudenmukaisesti Eveä kohtaan ja tulee ja menee kuten häntä itseään huvittaa. Hän on usein kuukausia poissa. Palattuaan hän viettää öitään Even kanssa, suhde on siis seksuaalinen, mutta sitä ei kuvata niin tarkasti kuin Even ja hänen toisen rakastajansa Brunon suhdetta. Jonathan ei saa lukijan sympatioita loppujen lopuksi lainkaan, vaikka onkin tavallaan miellyttävä ja lisäksi ystävällinen Lizalle. Even persoona on ahdistavan psykoottinen ja hänen tekonsa moraalisesti kauhistuttavia, mutta tuska mitä miehet hänelle tuottavat saa lukijan tuomitsemaan miesten käytöksen.

Eraanä kesäisenä päivänä kartanoon ilmestyy Bruno, levoton taidemaalari ja kulkija, anarkisti, jossa ei pohjimmiltaan olekaan aitoa aatetta, saati älyä tai lahjakkuutta. Tämä mies-

hahmo on kuvattu sangen vastenmieliseksi, mutta hänen ja Even välille kehittyy kiihkeä seksuaalinen suhde. Jälleen Rendell kuvaa miehen ja naisen ruumiilliseen himoon perustuvaa sidettä ahmaisevana ja itsekkäänä, kaiken muun ulkopuolelle sulkevana, aivan kuten on Philipin ja Sentan suhde *The Bridesmaidissa* sekä Carolin ja Barryn suhde *The Tree of Handissa*. Tällainen kiihko tuntuu olevan lähempänä vihaa kuin rakkautta, sillä Eve ja Bruno riitelevät aina paitsi ollessaan toistensa käsivarsilla.

Their eyes met, they reached for each other and began kissing, the kind of kissing that soon got out of hand, so that they were grappling and climbing all over each other, grunting and moaning. Liza turned over and squeezed her eyes tightly shut. (Rendell 1994, 161.)

The two of them were on the sofa, embracing, wound around each other, devouring each other, so closely locked it looked as if it must hurt. At that sight, Liza's sense of isolation, even of rejection, was so great as to amount to panic. A sound escaped her, she couldn't help herself, a whimper of pain. They were too preoccupied with each other to hear her. (ibid., 211.)

Liza ei ymmärrä, mikä sitoo Even Brunoon. Hän ei voi vielä käsittää seksuaalista vetovoimaa eikä hänen kuuluisi todistaa tällaisia kohtauksia, jotka saavat jälleen äidin seksuaalisuuden vaikuttamaan tuomittavalta. Rendell tuntuu haluavan tässäkin romaanissa korostaa äitiyden ja seksuaalisuuden toisensa poissulkevuutta. Psyanalyttisen tulkinnan kannalta äidin ja vieraan miehen himo aiheuttaa Lizassa mustasukkaista tuskaa ja turvattuutta. Lizan ja äidin kiinteän dyadin rikkoo mies, joka ei edes pidä Lizasta, syntyy kilpailutilanne, jossa lapsi ja mies haluvat päästä eroon toisistaan.

The awful knowledge had come to her that whatever she told Eve of the things Bruno said, it would make no difference. Eve was somehow conquered by him, in ways beyond Liza's understanding. It was as if she didn't really like Bruno any more than Liza did herself, but still she wanted him there and she wanted him to like her. Rude to him she might be, but she wanted him to look at her in that way he had, as if she were an angel in the clouds. (Rendell 1994, 210.)

7.4.2. Liza: nainen miehisen vallan kohteena

Sean on komea nuorimies, joka tulee Shroven kartanoon puutarhuriksi entisen työntekijän kuoltua. On jotenkin väistämätöntä, että hänestä tulee Lizan ensirakkaus ja salainen rakastaja. Liza on 16-vuotias ja perinyt äitinsä tumman kauneuden. Nyt Lizakin tutustuu siihen ruumiillisen intohimon voimaan, joka miehen ja naisen välillä vallitsee. Heidän

suhdettaan kuvataan varsin ruumiilliseksi, mutta henkisesti he ovat täysin eri maailmoista. Seanin persoonassa on monia todisteita sovinismista. Hän esimerkiksi olettaa, että on vain naisen velvollisuus huolehtia ehkäisystä.

She looked up at him, uncomprehending. When he explained she said, "You'll have to come with me, then. I won't know what to do." "Haven't you never been to the doctor's? He would be hurt if she said, "Haven't you *ever* been," so she didn't say it. "Eve took me a couple of times. It's lucky I'm healthy. She said I had my injections when I was a baby." "Yeah, okay, but injections won't stop you getting yourself pregnant." "You getting me pregnant," she said. (Rendell 1994, 50.)

Sean ei myöskään pidä siitä, että Lizalla on omaa rahaa, jotka hän on saanut äidiltään. Myös Lizan laajaa yleissivistystä hän vähättelee, ilmeistä on, että se aiheuttaa hänessä alemmuudentunteita.

[...] she knew much more than he did about almost everything but the absolutely practical things. Of course he *thought* he knew more than she, but she could tell that mostly he didn't. When it was books and music and nature and art and history, she knew it all and he knew nothing, so she was pleasantly surprised. (ibid., 132.)

Sean ei pidä siitäkään, että Liza lukee niin paljon kirjoja. Hän pitää sitä tarpeettomana, kun heillä on televisio viihdykkena. Pohjimmiltaan kyse on kuitenkin alemmuuden tunteesta, Lizan lukeminen korostaa hänen laajempaa oppineisuuttaan Seaniin verrattuna. Bruno on suhtautunut aivan samoin Even lukemiseen. Sean menee jopa niin pitkälle, että polttaa Lizan kirjat. Tässä teoksessa naiset päihittävät miehet älykkyydessä ja oppineisuudessa, Bruno ja Sean muotoutuvat luonteeltaan tietämättömiksi perusmiehiksi, joiden sovinistinen katsantokanta kahlitsee älyllistä ajattelua ja saa kohtelevaan toista sukupuolta huonosti. Sean haluaa naisen olevan heikko, koska se korostaa hänen omaa vahvuuttaan miehenä.

Sean was always good in a crisis. He liked comforting her, keeping calm, showing his manly strenght. He liked her weak and vulnerable. (Rendell 1994, 291.)

Sean koettaa vakuuttaa Lizalle, että tämä ei ole mitään eikä pärjää ilman häntä. Ainoa keino selviytyä olisi avioliitto Seanin kanssa.

"You'd better to listen to me, Liza. Have you thought where you'd be without me? You'd be lost, you'd be nothing. Thanks to the way that bitch brought you

up, you wouldn't last five minutes on your own. You don't even know what a mortgage is! You never knew what the Pill was! The best you can do to earn your living is cleaning and picking apples. You don't know nothing except for rubbish out of books. She's crippled you for life, and you're going to need me to get you through it." (*ibid.*, 345.)

Tässä Sean on kuitenkin väärässä, hän unohtaa Lizan älyn, jonka avulla tämä selviytyy itsekin vaikkei kokemusta omaakaan. Myöhemmin Seankin myöntää heidän olevan eri maailmoista ja he eroavat sovussa. Sitä ennen Sean ehtii kuitenkin loukkaamaan Lizan oikeutta omaan ruumiiseensa. Kuten äitinsä, Lizakin joutuu miehen raiskaamaksi.

He held her hands down, tried to force her thighs apart with his knee, and when that didn't work, with his foot. To justify himself, he pretended she was playing coy and laughed into her mouth as he thrust like a dog in the street, as he shoved his penis hard inside her, held her arms stretched out the width of the bed, pinning her. She was powerless. It hurt, as it had never hurt even the first time. When it was over and he was whispering to her that he knew she had really enjoyed it, she thought of Eve and Trevor Hughes. Eve had had a pair of dogs to call, but she had nothing. (Rendell 1994, 350.)

Äidin ja tyttären raiskaukset osoitetaan teoksessa selvästi vääriksi ja naisen ihmisarvoa loukkaaviksi teoiksi. Lisäksi kun teoksen miehet ovat kaikki moraalisesti pätemättömiä, voidaan todeta Rendellin ottavan kantaa naisen oikeuksien puolesta tässä romaanissa. Miehen ja naisen suhde on valtasuhde, jossa mies voi päästä voitolle vain ruumiillisella väkivallalla, koska ei pärjää naiselle henkisellä tasolla. En kutsuisi Lizan ja Seanin välillä vallitsevia tunteita välttämättä rakkaudeksi vaan vetovoimaksi ja himoksi. Mielestäni Lizan on vaikea rakastaa Seania, koska tämä tuomitsee Lizan äidin ja samalla Lizankin. Freudin mukaan naisen on hylättävä äitinsä voidakseen astua miehiseen haluun ja tämä tarkoittaa samalla, että naisen on lakattava rakastamasta itseään voidakseen rakastaa miestä. Irigaray pitää mahdottomana, että nainen voisi rakastaa miestä ilman että rakastaa itseään. (Irigaray 1984, 84.) Mielestäni Liza rakastaa äitiään ja samalla itseään. Irigaray sanoo, että saman rakkaus eli rakkaus eriytymättömyyttä ja äitiä kohtaan on toisen rakkauden perusta (*ibid.*, 117). Lizakaan ei siis ole kyvytön rakkauteen, hänellä on siihen äidin rakastamisen kautta vahvat edellytykset. Sean ei vain osoittaudu Lizan rakkauden arvoiseksi.

8. A DEMON IN MY VIEW: PSYKOPAATIN MUOTOKUVA

8.1. Teoksen juoni ja henkilöt

Teoksessa *A Demon in My View* Rendell kehittää herkullisen tilanteen, jossa psykopaatteja tutkiva Anthony Johnson muuttaa kirjoittamaan väitöskirjaansa taloon, jossa saa naapurikseen psykopaatti Arthur Johnsonin. Romaanitaiteelliselta kannalta asetelmaa voitaneen pitää liian ilmeisenä ja keinotekoisena, mutta kuten niin monessa muussakin Rendellin romaanissa, uskomaton yhteensattuma ja jo alussa paljastettu juonen ydin eivät vähennä romaanin narratologista tehoa. Ruth Rendellin käsissä asetelma muodostuu varsin hedelmälliseksi lähtökohdaksi ihmisluonteen hyvyyden ja pahuuden, sairauden ja terveyden sekä myös mies- ja naissuhteiden kuvaukselle. Rendell halunnee myös korostaa sitä pelottavaa totuutta, että kuka tahansa meistä voi olla vaarallinen psykopaatti, sillä sitä ei aina voi nähdä ihmisen ulkoisesta olemuksesta. Anthony ei huomaa Arthurin poikkeavuutta pitkään aikaan, vaikka malliesimerkki hänen tutkimistaan psykopaateista asuu aivan naapurissa.

Anthony Johnsonin muutto kurjassa kunnossa olevaan taloon köyhälle Lontoon alueelle on hyvin perusteltu. Hän tarvitsee rauhallisen työympäristön lyhyeksi aikaa ja lisäksi lähitöllä sijaitsee tutkimuksen kannalta tärkeä kirjasto. Pääsyynä muuttoon on kuitenkin nainen. Anthony rakastettu Helen on naimisissa oleva nainen, joka ei osaa päättää erotako miehestään vai ei. Anthony arvelee välimatkan aiheuttaman kaipuun edistävän Helenin päätöksen tekoa. Psykopaattisen Arthurin menneisyyden ja nykyisyyden lisäksi teoksen pääosaan nouseekin miehen ja naisen suhde, parisuhteen psykologia.

*A Demon in My View*n psykopaatti Arthur Johnson näyttää ulkoisesti täydelliseltä herrasmieheltä.

A man about fifty was standing by the hall table, holding in his hand a bundle of cheap offer vouchers. He was tallish, thin, with a thin, reddish and coarse-skinned face. His thin, grayish-fair hair had been carefully combed to conceal a bald patch and was flattened with Brylcreem. He wore an immaculate dark grey suit, a white shirt, a maroon tie dotted with tiny silver spots. On his rather long, straight, and quite fleshless nose, were a pair of gold-rimmed glasses. When he saw Anthony he jumped. (Rendell 2000, 26.)

Arthurin huoliteltu ulkomuoto muodostaa itse asiassa jyrkän kontrastin rappeutuneeseen ympäristöön nähden, niiden välillä tuntuu vallitsevan voimakas ristiriita. Asuinalue on ankea ja talo huonossa kunnossa. Miljöö on tyypillistä Rendelliä, ankeaa, köyhää ja rappeutunutta. Tällaisen vastakohtana kirjailija kuvaa usein parempia asuinalueita ja varakkuutta. Luokkajako ja varallisuuserot englantilaisessa yhteiskunnassa ovat todellisuudessaakin paljon selvemmat kuin esimerkiksi Suomessa ja Rendell on sikäli hyvin englantilainen kirjailija, että yhteiskunnan kuvaus on koko ajan läsnä. Teoksessa esiintyvä vuokraisäntä Stanley Caspian on kuvattu keskiluokkaisen varakkuuden edustajaksi, joka häpeämättä ajaa vain omaa taloudellista etuaan vuokralaisten olojen kustannuksella. Hän on ovela, mahtaileva ja turhan tärkeä asemastaan vuokraisäntänä. Lisäksi hän on lihava ja sotkuinen ja tunkee koko ajan lisää ruokaa suuhunsa. Paitsi kritiikkiä, hänen persoonassaan on myös kuivaa humoristisuutta. Rendellin viljelemä huumori on niin kuivaa ja hienovaraista, että se voi jäädä kokonaan huomaamattakin.

Arthur Johnson on asunut talossa 20 vuotta ja on siis päällisin puolin mitä kunnollisin kansalainen. Hän pitää pakonomaisesti kiinni tästä imagosta, on äärimmäisen tunnollinen työssään kirjanpitäjänä, säntillinen ja tarkka yksityiskohdissa. Piirre menee niin pitkälle, että tekee Arthurin persoonasta naurettavan. Psykoottisuudesta huolimatta Arthurin hahmossa on naurettavuutta ja sääliävyttä. Pääsyy tällaiseen luonteeseen löytyy tädin ankaraasta kasvatuksesta. Tyrannimainen tati on istuttanut Arthurin mieleen tiedostamattoman naisvihan, jonka ilmenemismuodot ovat järkyttävät. Arthuria vaivaa murhanhimo, joka pysyy kurissa vain talon kellarissa olevan mallinuken avulla. Kerta toisensa jälkeen Arthur hiipii kellariin kuristamaan mallinuken, joka on puettu Arthurin kuolleen tädin vaatteisiin. Koko teokselle keskeinen kellarimiljöö kuvaillaan heti aluksi ja siinä on samaa rappion tuntua kuin *The Bridesmaidin* Sentan kellarihuoneessa. Freudilaisittain ajateltunahan talo symbolisoi minuutta ja kellari ihmisen alitajuntaa. Tässä tapauksessa alitajunnassa asustaa pahuus, jota kellarin saastaisuus ja Arthurin teot kuvastavat.

The cellar was divided into rooms. Each of these caverns except the last of them was cluttered with rubbish which usually encumbers the cellars of old houses: broken bicycles, old mould-grown leather cases, wooden crates, legless or armless chairs, cracked china vessels, yellowing newspapers bundled up with string, and in heaps, the nameless unidentifiable cylinders and tubes and rods and rings and spirals of metal which once, long ago, bolted or screwed or linked something to something else. All this rubbish was coated with the thick black grime that is always present in cellars. The place smelt of soot and fungus. Between the junk

heaps a passage had been cleared from the steps to the first doorless doorway, on to the second doorway and thence to the bare room beyond. And in this room, unseen and yet in the pitch blackness, the figure of a woman leaned against the wall. (Rendell 2000, 1.)

Arthur on nuoruudessaan murhannut kaksi naista, ja julkisuus on nimennyt tuntemattoman tappajan Kenbournen tappajaksi. Viimeiset 20 vuotta Arthur on kuitenkin kyennyt tyydyttämään sairaan tarpeensa mallinukun avulla. Anthony Johnsonin ilmestyminen taloon muodostaa uhan Arthurin elämälle, sillä Anthonyn huoneisto on ainoa, josta on selvä näköyhteys kellariin. Heti kuullessaan Anthonyn tulosta Arthur huolestuu ja toivoo, että tämä olisi illat poissa, että hän pääsisi kellariinsa. Toinen huolenaihe on heidän nimiensä samankaltaisuus ja sen aiheuttama riski postien sekaantumisesta. Mitkään seikat eivät saa häiritä Arthurille niin tärkeää asioiden oikeaa järjestystä. Tässä on jälleen esimerkki Rendellin tyyliin kuuluvasta enteestä, sillä romaanin tapahtumat lähtevät liikkeelle nimenomaan postien sekaantumisesta. Tämä tapahtuma aiheuttaa paljon tuskaa Anthonylle, mutta myös Arthurille.

Arthurin luonteen epänormaalius avautuu lukijalle, kun hän avaa vahingossa Anthonylle osoitetun kirjeen. Kirje ei ole edes henkilökohtainen, vain joku vastaus tiedusteluun, mutta Arthur järkyttyy virheestään valtavasti ja kirjoittaa Anthonylle naurettavan muodollisen anteeksipyyntökirjeen. Arthurin odotukset virheeseen ja anteeksipyyntöön ovat täysin epärealistiset. Siinä ilmenee vinouma, jonka hänet kasvattaneen Gracie-tädin ankarat vaatimukset ovat aiheuttaneet. Virheet eivät koskaan olleet sallittuja eikä niitä saanut anteeksi. Anthony saa Arthurin naurettavan kirjeen juuri kun hän lukenut Helenin kirjeen. Helenin päättämättömyys on saanut hänet ärtymään ja Arthurin kirje on siinä mielentilassa viimeinen pisara: Anthony repii huolella laaditun viestin ja heittää sen roskakoriin, jossa Arthur sen näkee. Tunnelma on hyvin pahanenteinen, nyt Arthur kokee itseään kohdellun epäoikeudenmukaisesti. Anthony arvioi Arthurin luonnetta varsin osuvasti kirjeen perusteella. Hän selvästikin kärsii akuutista levottomuusneuroosista ja haluaa säilyttää egonsa koskemattomana. Hänen pateettinen kielensä kertoo vainoharhaisuudesta ja halusta miellyttää kaikkia ihmisiä, vieraitakin. Arthurin itsetunto on olematon ja usko omaan arvottomuuteen syvälle juurtunut. Kaikki tämä on mielestäni johdettavissa syvään narsistiseen haavaan, jonka Arthur on kasvattiäitinsä käsissä saanut. Arthur kuvittelee loukkanneensa Anthonya verisesti.

Anthony alkaa olla kärsimätön Helenin suhteen ja päättää, että seuraavan kerran kun hän soittaa naiselle, hän asettaa tämän valinnan eteen. Seuraava kirje tulee olemaan ratkaiseva heidän suhteensa kannalta. Arthur on saanut tietää Anthonyyn suhteesta naimisissa olevaan naiseen sattumalta kuullun puhelinkeskustelun kautta. Arthur alkaa myös olla kärsimätön ja tuskainen, sillä hän ei pääse kellariin Anthonyyn ollessa kaikki illat kotona. Anthony saa idean järjestää Guy Fawkes- juhlan lähiseudun lapsille ja tämä suunnitelma osoittautuu myöhemmin kohtalokkaaksi. Anthony on nimittäin kellarissa käydessään löytänyt mallinuken ja käyttää sitä Guy Fawkesina. Arthurin turhautumisaste kasvaa hetki hetkeltä ja hänen työkykynsä laskee töiden venyessä iltaan. Yleensä Arthur välttää illalla ulkona liikumista, tietäen sen muodostavan itselleen liian suuren houkutuksen naismurhaan. Rendell rakentaa tilannetta taitavasti ja tunnelma tiivistyy uhkaavaksi, kun koittaa Guy Fawkes-juhlan ilta ja Arthurin ajautuu katsomaan kokkoa. Ensin Arthur ihailee aidon oloista nukkea, mutta sitten koko hänen maailmansa tuntuu romahtavan. Nukkeen kasvat paljastuvat ja alkavat palaa...

The flames teased the naked face. It wasn't a man's face but a woman's, pale, blank, even beautiful in its utter dead calm expressionlessness. It seemed to move and come closer to Arthur until he could see nothing, no people, no cascading colour, no smoke, nothing but that familiar and beloved face. Then it was still and calm no longer. It arched back as if in parody of those burned at the stake. The great rent under its chin opened, gaped wide like a razor-made slash, and the fire took it, bursting with a hiss through the tear and roasting with a kind of lust the twisted face. His white lady, his Auntie Gracie, his guardian angel... (Rendell 2000, 74-75.)

Tästä seuraa käännekohta romaanin tapahtumissa, nyt Arthurilla ei ole enää mitään, johon purkaa viettiään. Hän on raivoissaan Anthonylle, koska luulee täysin epäloogisesti tämän kostaneen hänelle kirjeen avaamisen. Oikeasti kyse on tietenkin puhtaasta sattumasta, Anthony löysi nukken kellarista ja arveli sen sopivan tarkoituksiinsa. Kostoksi Arthur avaa tällä kertaa tahallaan Anthonylle saapuneen kirjeen. Se on Heleniltä, äärimmäisen romanttinen ja sentimentaalinen kirje, jossa hän kertoo vihdoinkin ja viimein valinneensa Anthonyyn. Arthurilla ei ole aikomustakaan antaa kirjettä Anthonylle, hän haluaa riistää tältä naisen kuten Arthurillekin hänen mielestään tehtiin. Rendell kuvaa taitavasti, kuinka Arthur liukuu kokonaan pimeyden ja pahuuden maailmaan ja menettää otteensa normaaliuden kuoresta, johon on yrittänyt piiloutua.

Through the passage to the front he walked. He turned to the right, crossed the grass, set his foot on the bottom step. Like others before him, he would have been safe if he had not paused and looked back. The mouth of dark opened and called him. The jaws of darkness received him, the streets received him, taking him into their arteries like a grain of poison. (*ibid.*, 80.)

Arthur menee baariin, tilaa alkoholia ja tuttu kaava alkaa muotoutua, öiset pimeät kujat houkuttelevat. Arthur ei voi vastustaa viettiään ja lähtiessään baarista hän seuraa erästä naista ja kuristaa tämän solmiollaan. Teko suo hänelle hetkellisen rauhan ja tyydytyksen. Saapuessaan kotiin hän ei jaksa noudattaa orjallisia siisteysrituaalejaan, hän vain heittää vaatteet kasaan lattialle ja nukahtaa hetkessä rauhaisaan uneen. Aamulla herätessään hän pohtii, joko poliisi on mahtanut löytää ruumiin. Psykopaatille ominaisella tavalla hän nauttii tekonsa paljastumisesta ja on utelias, ei pelokas.

He went into the kitchen and plugged in the kettle, wondering in a detached kind of way if the body of the woman had yet been found. Imprudent of him really to have done the deed so near home, but prudence, of course, hadn't entered into it. The evening newspaper would tell him, reveal to him as any other stranger, the known facts. And this time he wouldn't collapse and be ill from culminating traumas of it, but would watch with relish the efforts of the police to find the killer. (Rendell 2000, 94.)

Arthur kuitenkin säikähtää hieman, kun poliisit ilmestyvät hänen ovelle ja kyselevät edellisen illan liikkeistä. He etsivät kuitenkin Anthony Johnsonia, joka on ollut baarissa parin muun naapurin kanssa. On tapahtunut murha, jonka uhri on samassa talossa asuva Vesta Kotowsky. Tämä tarinan dekkarimainen käänne on jälleen osoitus Rendellin mieltymyksestä yhteensattumiin. On selvää, että Arthurin surmaama nainen on juuri Vesta Kotowsky.

Sitten Anthonylle saapuu jälleen kirje Heleniltä ja Arthurin on pakko ottaa sekin, sillä muuten edellisen kirjeen varkaus paljastuisi. Helenin kirje on koskettava, hän ihmettelee miksi Anthony ei ole vastannut ja vannoo edelleen rakkauttaan. Tätä Arthur ei voi käsittää, sillä hänen tunnepuolensa on täysin kehittymätön. Hänellä ei ole aavistustakaan siitä, millaista on rakastaa ja olla rakastettu. Häneltä puuttuu perustavaa laatua oleva emotionaalinen kokemus ja sen puutteen traagisuus tulee hyvin esiin kontrastina Anthonyn ja Helenin aidolle rakastamiselle. Rendellin kertoja on hyvin kliininen ilman sentimentaalisuutta ja se saa lukijan reagoimaan syvemmin kuin tunteellinen tyyli. Arthur on psykopaatti ja murhaaja, mutta lukijan on vaikea suhtautua häneen yksioikoisen tuomitsevasti.

Hän on kammottavan tunteeton, mutta hänen tarinansa pistää lukijan miettimään hänen onnettomia lähtökohtiaan ja toteamaan oikeaksi Freudin väitteen lapsuuden ratkaisevasta merkityksestä ihmisen psyyken kehitykselle. Mielestäni henkilökuva ja tarina ovat uskottavat sinänsä, vaikka juoneen toki sisältyy dekkarimaisia yllättäviä käännteitä. Ne ovat kuitenkin taitavasti toteutettuja ja kuuluvat genreen. Teoksen psykologinen maailma on uskottava siksi hyvin mielenkiintoinen.

Anthony saa vieläkin yhden kirjeen Heleniltä. Sävy on epätoivoinen ja surullinen, Helen ei voi luonnollisesti käsittää Anthonyn käytöstä. Nyt joku toinenkin on Arthurin mielestä nähnyt kirjeen hallin pöydällä ja hän pääättelee, että Anthonyn on tällä kertaa saatava kirje. Sisältö on kuitenkin niin tulenarka Arthurin kannalta, että hän päättää väärentää kirjeen. Yrityksestä tulee surkea, sillä Arthur ei osaa lainkaan jäljitellä Helenin tyyliä. Hä ei ymmärrä merkityksiä sanojen takana eikä niitä tunteita, joita miehen ja naisen välillä voi olla. Helenin kirjeet ovat monisanaisia, tyyliltään romanttisia ja kirjallisia ja Arthurin jäljitelmästä tulee sen sijaan yksioikoinen ja tylsä. Anthony on kirjeestä tyrmistyneen epäuskoinen, kieli on täynnä naurettavia kliseitä ja puhe velvollisuudesta aviomiestä kohtaan Helenin suusta vieras. Anthony tutkii kirjettä tarkasti, mutta kirjekuori ja paperi, jopa kirjoitus-kone näyttävät olevan Helenin. Hän pääättelee Helenin tunnustaneen aviomiehelleen Rogerille ja että Roger on pakottanut Helenin kirjoittamaan niin tylyn kirjeen.

Helenin kirje saa Anthonyn raivostumaan. Hän ei ymmärrä, kuinka Helenin kaltainen moderni nainen antaa miehelle sellaisen vallan, kuin Rogerilla näyttää olevan. Anthonyn mielestä naisten on oltava edistyksellisiä, ei alistuvia. Asenne on siis enemmän feministinen kuin sovinnainen ja näin Rendell sisällyttää jälleen teokseensa feminististä asennetta. Raivon haihduttua Anthony päättää kuitenkin kirjoittaa Helenille kirjeen, jonka hän haluaa kuitenkin pysyvän poissa aviomiehen käsistä. Hän lähettää kirjeen toisen kuoren sisällä ystävien osoitteeseen ja tämä taktikka hämää Arthuriakin. Arthur näkee kirjeen Anthonyn pöydällä ja tarjoutuu postittamaan sen, avuliaisuuden taustalla tietenkin omat kierot tarkoituksensa.

Arthurin murhavietti kasvaa eivätkä arkirutiinit riitä suojaamaan siltä, ote lipsuu niistäkin. Lopulta kontrolli pettää jälleen ja Arthur hyökkää erään tytöksi luulemansa pitkätukkaisen miehen kimppuun. Erehdys on kohtalokas, sillä mies pahoinpitelee Arthurin. Televisiossa etsitään Kenbournen tappajaa ja Arthur tajuaa olevansa tuo henkilö. Asian käsittäminen

tuntuu kuitenkin olevan hänelle erittäin vaikeaa, hän on kuin vieraantunut koko asiasta. Hän ymmärtää kyllä tappavansa viettiensa ohjaamana, mutta ei käsitä olevansa sairas murhaaja, jota koko maa etsii ja pelkää... Hän ei myöskään havittele teoillaan kuuluisuutta, kuten monet psykopaatit tekevät ja sikäli hän pitää itseään normaalina ihmisenä, jolla on ”pahe”, jota ei voi vastustaa. Psykologisesti tämä on uskottavaa, sairauteen kuuluu se, että henkilö itse ei ymmärrä olevansa sairas.

Anthonykin lipuu hiljalleen pois ns. normaalista elämästä, suru muuttaa hänet alakuloiseksi, jopa masentuneeksi. Hän ei tunne iloa melkein valmiista työstään ja nukkuu puoleen päivään. Arthur on pahoinpitelystä lähtien piileskellyt asunnossaan, mutta sattumalta Anthony näkee hänet ja kasvojen vammat ja äkkiä totuus valkenee hänelle. Anthony on koko kolmen kuukauden ajan kirjoittanut tutkimustaan psykopaateista ja tällainen henkilö on asunut hänen naapurissaan hänen sitä huomaamatta. Arthurkin tajuaa paljastuneensa ja pelkää nyt joutuvansa poliisien käsiin. Silti hän ei tee elettäkään käydäkseen Anthonyn kimppuun. Tämä on outoa, mutta tulkittavissa siten, että Arthurin aggressio kohdistuu vain naisiin, ovathan hänen tekonsa lähtöisin naisvihasta.

Anthony lähtee poliisiasemalle, mutta matkalla tapahtuu yllättävä asia: hän kohtaa Helenin kadulla. Kohtaamisessa on aitoa tunnetta, iloa ja epäuskoa ja lukija alkaa uskoa tarinan onnelliseen loppuun. Väärinymmärrykset siis selviävät ja onni on nii suuri, että parras-kunta ei enää välitä tietää syyllistä kirjeiden varastamiseen ja väärentämiseen. Helen on paennut mustasukkaisen aviomiehen luota. Sitten seuraakin romaanin huikean yllätyksellinen loppu, jossa henkilöiden kohtalot tuntuvat nyt kietoutuvan toisiinsa lopullisesti. Roger ilmestyy Arthurin ovelle luullen häntä siksi Johnsoniksi, joka vei hänen vaimonsa ja hän ampuu Arthurin mustasukkaisuudesta. Tämä on jännitystarinan yllätystekijänä loistava ratkaisu, sillä paitsi että psykopaatti tuhoaan, hänen murhaajansa täytyy joutua vankilaan. Näin Roger ei pysty häiritsemään Anthonyn ja Helenin elämää. Jälleen voi asettaa ratkaisun uskottavuuden kyseenalaiseksi, mutta on muistettava mistä genrestä on kyse. Rendell todella hallitsee yllätykset ja nerokkaiden ihmissuhdevyyhtien kutomisen.

8.2. Gracie-täti – fallinen ja anaalinen äitihahmo

Arthur Johnson on Gracie-tätinsä kasvattama. Täti on ostanut pojan sisareltaan tämän ollessa vasta parin kuukauden ikäinen. Syytä erikoiseen ratkaisuun ei kerrota, mutta ilmeisesti äiti on ollut epävakaa ja lapsen isästä ei ole tietoa. Luultavasti velvollisuudentunne ja säädyllisen julkisivun ylläpitäminen ovat olleet tädin motiivina hänen ottaessaan Arthurin huolehdittavakseen. Täti oli yksinäinen vanhapiika, joka olisi muuten jäänyt lapsettomaksi. Tapa, millä tämä nainen saamaansa poikaa kasvatti saa lukijan tuntemaan sympatiaa psykopaatiksi kehittynyttä lasta kohtaan. Kasvatus oli äärimmäisen tiukkaa ja Gracie vaati Arthurilta siisteyttä ja huolellisuutta kaikessa. Psykoanalyttisin termein Gracie-tädin äitiyttä voi kuvata anaaliseksi ja falliseksi. Anaalinen äiti esineellistää lapsen unohtaen tämän inhimilliset tarpeet. Kuva lapsesta on likainen ja siistittävä ja äitiyskin on hävettävä asia. Fallinen äiti on kova ja vaativa eikä hyväksy lapseltaan mitään rikkeitä. (Torsti 1992, 78-81.) Tiukkuus tuntuu liittyneen jollain tapaa myös tädin uskonnolliseen vakaumukseen, sillä joka sunnuntaiset kirkossakäynnit kuuluivat Arthurin lapsuuteen. Arthurille tädin vaatimukset ovat aiheuttaneet selkeän neuroosin, kaikki askareet on suoritettava pakonomaisten tarkasti. Toisaalta se luo Arthurin muuten rikkinäiselle psyykelle turvallisuudentunnetta, ikään kuin pikkuasioiden hallinta merkitsisi suurempienkin asioiden hallintaa.

Meticulously he dusted the bedroom furniture and polished the silver stoppers on Auntie Gracie's cutglass scent bottles. All his furniture was late Victorian, pretty though a little heavy. It came up well under an application of polish. Arthur still felt guilty about using spray-on polish instead of the old-fashioned wax kind. Auntie Gracie had never approved of short cuts. (Rendell 2000, 11.)

Rendell saa liitettyä Arthurin sairaalloiseen siisteysneuroosiin huvittaviakin piirteitä. Paikoitellen Arthurin säädyllisyyden tavoittelu menee niin epänormaalin pitkälle, että on naurettavaa.

Arthur dried himself and, for decency's sake, put on his towelling robe before washing down bath, basin, and floor. (ibid., 17.)

But first there was his rubbish to deal with. He lifted the liner from the wastebin, secured the top of it with a wire fastener and went downstairs, first making sure, with a quick glance into the mirror, that his tie was neatly knotted and that there was a clean white handkerchief in his breast pocket. Whether there was anyone in

the house or not, Arthur would never have gone downstairs improperly dressed. (Rendell 2000, 18-19.)

Gracie-täti tuntuu opettaneen, että puhtaus ja säädyllisyys ovat erityisen tarkasti vaalittavia asioita kylpyhuoneessa ja keittiössä. Tarkoituksena lienee tukahduttaa ja torjua näihin huoneisiin liittyvää ruumiillista mielihyvää, joka on selvässä yhteydessä seksuaaliseen aistinautintoon. Seksuaalisuudesta onkin muodostunut Arthurille tabu, jota hän yrittää tunkea mielensä uumeniin. Hänen seksuaalinen minänsä on täysin vääristynyt, hän näkee vastakaisen sukupuolen vastenmielisenä. Arthur on ollut 30 vuotias nähdessään ensi kertaa alastoman naisen anatomian, silloinkin kyseessä oli kellarissa oleva mallinukke.

So that was how they looked? With awe, with fear, at last with distaste, he looked at the two hemispheres on her chest, the soft, swollen triangle between her closed thighs. An impulse came to him to dress her. He had done so many secret things in his life – almost everything he had done that he wanted to do had been covert, clandestine – that no inhibition intervened to stop him fetching from the flat a black dress, a handbag, shoes. These had belonged to Auntie Gracie and had brought them with him from the house in Magdalen Hill. People had suggested he give them to the WVS for distribution, but how could he? How could he have borne to see some West Kenbourne slattern queening it in her clothes? (ibid., 13.)

Naisen ruumis näyttäytyy siis pahana ja kaikki muut naiset paitsi Gracie-täti ovat Arthurin silmissä ”huoria”. Naisruumiin näkemistä inhottavana voisi psykoanalyttisesti selittää Julia Kristevan abjektin käsitteen avulla. Alussa abjekti on ollut mielihyvän lähde, mutta se on muuttunut vastenmieliseksi, jolloin puhtaasta tuleekin likainen, kaivatusta hävitetty ja kiehtovasta häpeällinen. (Kristeva 1980, 16.) Mielestäni tässä puhutaan äidin sylistä ja näin ollen abjektin käsite on yhdistettävissä nais- ja äitivihaan. Rikoskirjallisuudessa yleensäkin käytetään paljon naisen ruumista pahan ja synnin asuinpaikkana. Jokaisessa tässä tutkimuksessa olevassa Rendellin teoksessa naisen seksuaalisuus on jotenkin pahaa ja moraalitonta, ei luonnollista ja hyväksyttävää. Asenne on vanhoillisen sovinistinen ja sitä esiintyy liikaa perinteisissä miesten kirjoittamissa dekkareissa. Sen vuoksi tällaisen havaitseminen vähentäisi Rendellin arvoa vakavasti otettavana kirjailijana, mutta tässä tapauksessa on kyse päähenkilön kieroutuneesta näkemyksestä, joka kertojan avulla osoitetaan vääräksi. Arthurin tekemät naismurhat eivät voi olla mitään muuta kuin tuomittavia.

Arthurin alkuperä on Gracie-tädin mielestä ollut häpeällinen ja hän on antanut pojan tuntea, että koko hänen olemassaolonsa on jotenkin säädytöntä. Koska näin on, Arthurista piti yrittää tehdä mahdollisimman nuhteeton ja se edellytti ankaraa kohtelua. Tällä on ollut

vakavat seuraukset Arthurin psyykeen. Jo 12-vuotiaana hänessä on herännyt halu tappa. Hän muistelee tapausta, jolloin kaksi tädin ystävää oli heidän luonaan teellä ja naiset puhuivat ilkeästi ja paheksuvasti pojasta, aivan kuin tämä ei olisi paikalla lainkaan. Arthur menee noutamaan tädin pyytämää lusikkaa lipaston laatikosta ja seuraa vastenmielinen hiiren kiduttamiskohtaus.

Arthur went. He didn't close the door after him but one of them closed it. The hall light was on so he didn't put on the front room light, and as a result he opened the wrong drawer by mistake. As he did so a mouse scuttered like a flash across the sideboard top and slithered into the open drawer. Arthur slammed it shut. He took an initialled spoon out of the other drawer and stood there, holding the spoon, his heart pounding. The mouse rushed around inside the drawer, running in desperate circles, striking its head and body against the wooden walls of its prison. It began to squeak. The cheep-cheep sounds were like those made by a baby bird, but they were sounds of pain and distress. Arthur felt a tremendous deep satisfaction that was almost happiness. It was dark and he was alone and he had enough power over something to make it die. (Rendell 2000, 48.)

Psykologisesti kohtauksen voi tulkita niin, että Arthurin voimattomuuden ja arvottomuuden tunne on niin syvä, että elollisen olennon kiduttaminen saa hänet tuntemaan olonsa voimakkaammaksi. Tädin kuri ja toisaalta halveksunta on niin ankaraa ja tukahduttavaa, ettei Arthurin psyyke voi kehittyä terveeseen suuntaan. Välillä Arthur pohtii ankaraa kasvustaan ja elämättä jäänyttä lapsuuttaan, mutta ei tietoisesti osaa kantaa siitä kaunaa tädilleen. Hän jopa ajattelee, että olisi sairaampi ilman kovaa kuria. Arthur projisoi tättään kohtaan tuntemansa vihan kaikkiin muihin naisiin. Lasten parissa työskennellyt psykoanalytikko Melanie Klein on määritellyt lapsen defenssimekanismit vihaa vastaan. Kaikkein primitiivisempiä keinoja ovat splitting ja projektio eli jakaminen ja pirstominen. Tämä tarkoittaa, että ei-hyväksyttävät impulssit erotetaan muusta egosta, jolloin ego säilyy siltä osin ehjänä. Jatkuva pirstonta johtaa kuitenkin itsen totaaliseen hajanaisuuteen ja seurauksena on psykoosi. Vihan tunteet ohjataan pois itsestä ja samalla siitä toisesta, johon samastuu ja tämä prosessi on nimeltään projektio. Esimerkkinä voi olla poika, jonka identiteetti on yhtä äidin kanssa. Tällöin poika idealisoi äidin, mutta taustalla ovat viha ja häly tappa. Egolle asia on niin sulattamaton, että poika ”leikkaa sen irti” ja projisoi vihan toisiin. (Dale , 25.)

Arthurin arvio itsestään ja tädistään on luonnollisesti väärä. Psykologinen totuus tässä on, että epäinhimillinen kohtelu on tehnyt Arthurista itsestään epäinhimillisen. Ihmisiä, jotka olisivat luonnostaan tappajia ei ole olemassa, vaan olosuhteet muovaavat hänestä sellaisen.

Rendell noudattaa tässä freudilaista oppia lapsuuden ratkaisevasta merkityksestä koko elämään ja samalla korostuu äidin merkitys syntipukkina, johon kaikki palautuu. Gracie-täti on paha äiti, joka on tuhonnut lapsen psyyken. Jari Koskisuu kritisoi Rendelliä vulgäärifreudilaisesta ajatuksesta, että äidit ovat aina syyllisiä kaikkeen. Romaanin hirviömäinen äitihahmo saa Rendellin vaikuttamaan misogyniselta. Myös Koskisuu tulkitsee sarjamurhaaja-Arthurin murhaavan symbolisesti äitiään eli tätiä. Murhaaja tuntuu olevan taustansa ja lapsuutensa vanki, ja näistä Rendell luo ikään kuin oikeutuksen murhille. Koskisuu kritisoi tätä epäinhimillisenä ja jotenkin päälleliimattuna piirteenä kyseisessä romaanissa. (Koskisuu 1993, 42.)

Psykopaattinen ihminen ei omaa empatiakykyä eikä näin ollen tunne syyllisyyttä aiheuttaessaan tuskaa toiselle ihmiselle tai eläimelle. Inhimillisesti järkyttävän kohtaus koko romaanissa, järkyttävämpi kuin Arthurin tekemät murhat, on kun Arthur muistelee miten hän lapsena satutti tuttavän vauvaa, joka oli tädillä hoidossa. Tuskan tuottaminen viattomalle lapselle on äärimmäisen häiriintyneisyyden ja tunteettomuuden osoitus ja samalla Arthurin kokeman turhautuneisuuden ja voimattomuuden purkautumiskeino.

Once she was out of the house, he had gone and stood over the baby, scrutinising it with curious desire. It was about six months old, fat, fast asleep. He withdrew the covers, lifted the woolly jacket it wore, and still it didn't wake. A napkin, white and fleecy, secured with a large safety pin, was now visible above its leggings. Safety was a strange word to apply to so obviously dangerous a weapon. Arthur removed the pin and, taut now with joy and power, thrust it up to its curled hilt into the baby's stomach. The baby woke up with a shattering scream and a great bubble of scarlet blood welled out as he removed the pin. For a while he listened to its screams, watching it and exulting, watching its wide agonised mouth and the tears which washed down its red face. He watched and listened. Auntie Gracie was away at the shops quite a long time. Fortunately. He had to make things right to avoid her anger. Fortunately, too, the pin seemed to have struck no vital part. He changed the napkin which was now wet with urine as well as blood, washed it – how Auntie Gracie had congratulated him and approved of that! – and by the time she returned the baby was only crying piteously as babies do cry, apparently for no reason. (Rendell 2000, 71.)

Arthurilla ei ole koskaan ollut autonomiaa omaan itseensä ja vain väkivalta voi lievittää vihaa ja häpeää ja herättää tunteen vallasta, joka muutoin puuttuu. Viha tätiä kohtaan on kuitenkin niin syvällä tiedostamattomassa, että tietoisella tasolla Arthur on kiittollinen tädille, joka oli eläessään hänelle kaikki: äiti, isä, vaimo. Muita ei ollut eikä koskaan tullut olemaan.

8.3. Miehen ja naisen suhde

8.3.1. Anthony ja Helen – aito rakkaus

Anthony ja Helenin suhde on lähimpänä tasa-arvoista suhdetta, mitä tässä työssä käsittelemistäni romaaneista löytyy. Molemmat ovat tasapainoisia ja mieleltään terveitä sekä älykkäitä ja heidän välillään vallitsee aito tunne, ei pelkkä ruumiillinen himo, kuten niin monissa muissa Rendellin romaanien parisuhteissa. Anthonylla on arvosana sosiaalipoliitikasta ja hän on työskennellyt vähäosaisten parissa, mutta vasta Helen on saanut hänen sosiaalisen omatuntonsa heräämään ja välittämään oikeasti. Helen kuvataan herkäksi, mutta älykkääksi naiseksi, jolla on luova mielikuviutus. Anthony on miehisen käytännöllinen ja rationaalinen, mutta Helenin naisellista, pehmeää mielenlaatua ei vähätellä vaan annetaan ymmärtää, että hän on tuonut uusia näkökulmia Anthony elämään. Suhteessa on kolmas häiritsevä osapuoli, Helenin väkivaltainen ja mustasukkainen aviomies, mutta siitä huolimatta Helenin ja Anthony suhde on tasaveroinen ja arvostava. Ainoa ongelma on, että Helenin on vaikea rikkoa avioliittoa moraalisista syistä.

Helen on siis naisena älykäs, pehmeä ja herkkä ja hän potee huonoa omaatuntoa aviomiehensä pettämisestä. Hänen moraalinensa on siis sangen kehittynyt, kehittyneempi kuin Anthony, jonka välillä lapsellisen uhmakas käytös antaa viitteitä paljon löysemmästä moralista. Freudin opit naisen kehittymättömästä moralista eivät siis päde tämän naisen kohdalla. Anthony tulkitsee Helenin moraalisen vastuunkannon avioliitostaan ärsyttäväksi heikkoudeksi, mutta hänen tulkintaansa vaikuttaa tietenkin se, että hän on mies joka taistelee Helenin jakamattomasta rakkaudesta. Lukija saa tietoa Helenin persoonasta vain tämän kirjoittamien kirjeiden kautta.

I remember all the things you thought me, principles on which to conduct one's life. Applied Existentialism. I tell myself I am not responsible for any other adult person and that I am not in this world to live up to Roger's expectations. But I married him, Tony. Didn't I, in marrying him, go a long way towards promising to be responsible for his happiness? Didn't I more or less say that he had a right to expect much from me? And he has had so little, poor Roger. I never even pretended to love him. I haven't slept with him for six months. I only married him because he pressed me and pressed me and wouldn't take my no... (Rendell 2000, 36.)

Anthony saa Heleniltä kirjeen joka viikko, kunnes Arthur alkaa varastamaan niitä. Nuo kirjeet ovat Anthonyyn mielestä täynnä Rogeria ja se ärsyttää häntä suunnattomasti. Guy Fawkes-juhlaa puuhatessaan Anthony tutustuu tummaihoiseen kaunottareen Linthea Carvilleen, joka on sosiaalityöntekijä. Nainen herättää Anthonyssa voimakkaan seksuaalisen kiinnostuksen, vaikka hän onkin rakastunut Heleniin.

Luce Irigarayn sanoin voi todeta, että mies tuntuu aina etsivän saavuttamatonta toista lukemattomien naisten sylistä. Irigaray sanoo meidän etsivän ruumista, johon olimme kerran sisällytettyjä ja että etsimme sitä lukuisista ruumiista, luonnosta ja Jumalasta. Mies ei osaa erottaa ensimmäistä paikkaa viimeisestä ja siitä seuraa, että miehen on supistettava suhteensa ainutkertaiseen äitiin ja Jumalaan. Irigaray tarjoaa ratkaisuksi näiden asioiden kohtaamista, jolloin loputon äidin etsintä lukuisten naisten sylistä päätyisikin Jumalan ääretömyyden etsinnäksi. Naisen tilanne on toinen, sillä nainen itsessään on paikka. Naisen on löydettävä paikka itsestään. (Irigaray 1984, 52-53.)

Irigarayn mukaan miehen itsensä rakastaminen ilmenee kaipuuna kadotettua maternaalis-feminiinistä kohtaan. Miehen itsensä rakastaminen käsittää kaipuun takaisin kohtuun ja äidilliseen, kun taas itsen rakastamisen feminiininen versio on kulttuurissamme vaikea asia. Naisellinen on aina palvellut vain miehen itsensä rakastamista ja mies arvostaa naista äitiydessä, joka on vastine isyydelle ja miehen kyvykkyyden todiste. (Irigaray 1984, 81-82.) Tässäkin parisuhteessa mies eli Anthony etsii lohtua toisen naisen sylistä, kun taas naisen eli Helenin ei kerrota näin tekevän.

Myös Linthea on positiivisesti kuvattu naishahmo, hän on älykäs, kaunis ja ajattelultaan looginen. Ei siis ihme, että Anthony tuntee häneen vetoa. Anthonyyn kyky haluta monta naista on varsin miehiseksi luokiteltava ominaisuus, mutta toisaalta sille on muitakin psykologisia selityksiä. Hän ei ole kuullut Helenistä mitään vähään aikaan Arthurin varastamien kirjeiden takia ja on sen takia epävarma ja tuskainen. Anthonyyn itsetuntoa murentaa se, että Helenin tuntuu olevan niin vaikeaa tehdä päätös hänen hyväkseen. Linthean halumisessa on koston makua ja samalla halua testata oman viehätysvoimansa tehoa toiseen naiseen. Se parantaisi Anthonyyn loukattua egoa. Tällä tavoin voivat käyttäytyä molemmat sukupuolet. Anthony ei kuitenkaan etene Linthean suhteen, vaan Linthea kohtaa sattumalta nuoruudenrakastettunsa ja nämä menevät tarinan edetessä naimisiin.

Rendell tuntuu sanovan, että siinä missä nainen suree rakkaushuoliaan yksinäisyydessä, mies etsii lohtua toisten naisten sylistä, jotka voisivat paikata rakastamisesta seurannutta haavaa. Miehen käytös on suoraviivasta ja kylmältä vaikuttavaa. Anthony ajattelee seksin tuovan lohtua rakkaushuoliin, mikä ei liene harvinaista miesten keskuudessa todellisuudessa sakaan.

Love is the cure for love. Anthony knew that, whatever might happen between him and Linthea it could at best be a distraction. But what was wrong with distractions? His love for Helen had been deep, precious, special. It was absurd to suppose that that could be replaced at will. But many activities and many emotions go under the name of love, and almost any of them will for a while divert the mind from the real, true, and perfect thing. So he set off for Brasenose Avenue, if not jolly, thriving wooer, at least a purposeful one. In his time he had received very few refusals. His thoughts, embittered, took a base turn. Was it likely that a widow, lonely, older than himself, would turn him down? (Rendell 2000, 134-135.)

Anthony on komea ja viriili mies, joka on tottunut menestykseen naismaailmassa. Hänen asenteessaan on myös ärsyttävää ylimielisyyttä, joka kuitenkin saa kolauksen: hänen saapuessaan Linthean asunnolle nainen juhlii siellä kihlaustaan rakastettunsa Winstonin kanssa.

Pettymykset sekä Linthean että Helenin kanssa saavat Anthonyn levottomaksi. Hänen mieleensä taistelevat ylpeys ja huoli ja kaipuu, eikä hän tiedä ottaako yhteyttä Heleniin vai. Rakkaus tuntuu olevan kuin taistelutanner, jolla mies ja nainen ottavat toisistaan henkisesti mittaa. On kysymys siitä, rakastaako niin paljon, että on valmis nielemään ylpeytensä ja nöyrytymään. Tässä asetelmassa on tavoitettu yksi hyvin olennainen ja totuudenmukainen elementti rakkaudesta sukupuolten välillä. Ennen kuin Anthony saa Arthurin väärentämän tylyn kirjeen, rakkaus on voittamassa ylpeyden Anthonyn masentuneessa mielessä. Psykoanalyysi selittää masennuksen olevan lähtöisin menetettyyn kohteeseen suunnatusta vihasta. Masentuneen suhde surunsa kohteeseen on kuitenkin ambivalentti ja rakkaus taistelee vihan kanssa. (Kristeva 1987, 20-21.)

He stood in the now fast-falling rain, feeling depression settle on him. Friday night, Friday, November 22. He had to get through another five days of this, five days till the last Wednesday of the month. But then he would phone her, certainly he would. He thought of her face that he hadn't seen for two months. It appeared before his eyes like a ghost face in the mist, delicate, sensitive, contrite, wistful. The last time he had made love to her – he remembered it now, her eyes open and

watching his eyes, her smile that had nothing to do with amusement. To have that again, even impermanently, even deferred, wasn't it worth sacrificing his pride for that, his ideal of himself as strong and decisive, for that? Yes, on Wednesday he would beg and persuade all over again, he would begin again... (Rendell 2000, 120.)

Anthony siis kokee romaanissa sekä ruumiillisen halun että aidon henkiseen rakkauden, joista jälkimmäinen raastaa häntä yhä pahemmin tarinan loppua kohti. Anthonyn kaipuu ja suru on kuvattu hyvin realistisesti ja ne nostavat hänen arvoaan miehenä ja ihmisenä naislukijan silmissä.

Nothing was able to divert him from the all-enclosing grey misery which had succeeded disbelief, anger, pain. The wedding, the happiness of Winston and Linthea, had served only to vary his depression with fresh pain. And in the airport lounge, where they had set drinking coffee, a horrible aspect of that pain had shown itself. For that busy place, with its continual comings and goings, was peopled for him with Helens, with versions of Helen. Every fair head, turned from him, might turn again and show him her face. One girl, for a distance, had her walk; another, talking animatedly to a man who might be Roger – how would he know? – moved her hands in Helen's gestures, and her laugh, soft and clear, reached him as Helen's laugh. Once he was certain. He even got to his feet, staring, catching his breath. The others must have thought him crazy, hallucinated. (ibid., 161-162.)

Lukija suo Anthonylle ja Helenille onnellisen lopun. Heidän suhteensa on piristävän normaali ja kieroutumaton Rendellin mies-naissuhteiden joukossa.

9. THE BRIDESMAID: NAISRUUMIIN KAUNEUS JA KAUHEUS

9.1. Teoksen juoni ja henkilöt

Teoksen *The Bridesmaid* teemoina ovat valhe ja totuus sekä haaveet ja kiihko kuten muissakin hänen psykologisissa rikosromaneissaan (Carlson 1992, 56). Päähenkilö Philip Wardman elää naisten keskellä, äidin ja kahden sisaren kanssa. Isä on kuollut. On merkittävää, että Ruth Rendell käyttää poissaolevan isän kaavaa kaikissa käsittelemässään romaneissa. Tämän teoksen henkilögalleria on erityisen naisvaltainen, ainoa merkittävä toinen mieshahmo Philipin lisäksi on hänen äitinsä Christinen miesystävä Gerard Arnham. Philipillä ei juurikaan ole sosiaalista elämää, hän ei esimerkiksi käy pubissa miespuolisten ystävien kanssa. Hän on tavanomaisen keskiluokkainen mies niin elintavoiltaan kuin luonteeltaankin, toisin sanoen säntillinen, vastuuntuntoinen ja kunnollinen.

The Bridesmaid on teos, joka ei mairittele naissukupuolta. Monet kriitikot ovat mieltäneet Rendellin misogyyneiksi hänen kirjojensa naiskuvien perusteella. Rendellin tarinankerrontataidot ovat mielestäni kuitenkin tässä romaanissa parhaimmillaan, juoni kiehtoo ja pitää lukijan otteessaan loppuun asti. Romaanin teemassa on ikivanhoja goottilaisia elementtejä, Philip kohtaa noitamaisen lumoavan naisen, Sentan, joka viettelee miestä ruumiinsa kau-neudella. Kirjailijan tuotannon teemat esiintyvät tässäkin voimakkaina: kauneus, rumuus, pahuus, lika, rappio ja seksi. Sentan elämäntapa ja moraalit muodostavat jyrkän vastakohtan normaaliin keskiluokkaiseen elämään, jota Philip viettää. Rendell kuvaa taidokkaasti näitä molempia maailmoja. (Carlson 1992, 56.)

The Bridesmaid alkaa Rendellille tyypillisellä enteellä: Todetaan, että päähenkilö Philip Wardman inhoaa väkivaltaa, mutta tarinan kuluessa hän joutuu aivan sen keskiöön. ”Violent death fascinates people. It upset Philip. He had a phobia about it.” (Rendell 1990, 7.) Tämä kertoo jälleen kirjailijan tavasta heittää henkilönsä kohtalon käsiin. Mies, jolla on suoranaista fobia väkivaltaa kohtaan joutuukin sen piiriin ja vieläpä naisen kautta. Philip ymmärtää käyttäytyvänsä epänormaalisti toisten ihmisten silmissä, joten hän yrittää kätkeä kammonsensa muilta. Heti romaanin ensimmäisellä sivulla mainitaan kadonnut tyttö Rebecca Neave, jonka tapaus kiinnostaa suuresti kaikkia muita perheenjäseniä Philipiä lukuunottamatta. Kirjan lopussa paljastuu, että Philipin rakastettu Senta on murhannut tytön mustasukkaisuudesta. Ruth Rendell käyttää paljon samanlaista strategiaa romaaneissaan, eli asian ydin tavallaan paljastetaan jo alussa. Sen olettaisi vievän terän jännityksen tihenemiseksi, mutta näin ei ole. Esimerkiksi tässä tapauksessa Sentaa ei voi yhdistää kadonneeseen tyttöön ennen kuin aivan romaanin lopussa. Vasta silloin lukija tajuaa alun ja lopun taitavan kerronnallisen yhdistämisen. Teos alkaa tytön katoamisella ja päättyy arvoituksen ratkeamiseen. Tässä välissä Philip on kuitenkin muuttunut hyvin paljon, kehitystä tapahtuu eivätkä henkilöt jää litteiksi tyypeiksi.

Philipin kodissa vallitsee siis naisvalta. Vanhempi sisar Fee on luonteeltaan utelias ja spekuloiva ja häntä rikokset tuntuvat kiinnostavan erityisen paljon. Luonteiden erilaisuudesta huolimatta hän on Philipille läheinen henkilö. Philipin äiti Christine kuvataan rakastavaksi ja miellyttäväksi, mutta samalla naiiviksi, poissaolevaksi ja sinisilmäiseksi. Hän on avuttoman naisen perustyyppi ja aviomiehen kuoltua Philip on joutunut perheenpään rooliin. Tähän kuuluu vastuun kantaminen äidistä ja sisaristakin, sillä äiti ei huomaa mitä ympärillä

tapahtuu. Lapsista nuorin, Cheryl, on ollut isälle läheisin eikä tyttö ole päässyt yli isän kuolemasta. Hän on herkässä iässä, juuri koulunsa päättänyt. Suru isän kuolemasta ja samankaltaisuus uhkapeluri-isän luonteen kanssa ajavat Cherylin pelihimoon ja sitä kautta varastelun ja valehtelun tielle. Isän heikkous olivat uhkapelit, jonka seurauksena perheelle ei jäänyt omaisuutta tämän kuoleman jälkeen. Elämä on hyvin niukkaa ja ainoa keino Christinelle parantaa elämänlaatua ilman koulutusta on päästä uusiin naimisiin. Hänellä onkin sulhasehdokkaana Gerard Arnham ja Christine on melkein varma tulevasta asemasta tämän vaimona. Asiat menevät kuitenkin pieleen ja Christinen on ryhdyttävä tekemään kotona kampaajan töitä.

Philip on vasta 22-vuotias, mutta vaikuttaa ikäistään vanhemmalta, kypsemmältä ja vakavammalta. Vastuu äidistä painaa ja hän haluaisi irti tuosta kahleesta. Siksi äidin uusi avioliitto olisi erittäin tärkeä. Kyse ei kuitenkaan ole äidin ja lapsen symbioosista, kuten Rendellin äidin ja tyttären kuvauksissa, vaan toisenlaisesta sitovuudesta. Philipillä on miehenä ja perheenpäänä moraalinen ja taloudellinen vastuu äidistään, osa palkkarahoista menee äidin taloudenpitoon. Romaanin alku pyöriikin hyvin arkisten asioiden ympärillä, on rahahuolia ja Gerard Arnham menettää kiinnostuksensa Christineen.

Perheen puutarhassa oleva patsas roomatar Florasta saa romaanissa merkillisen ratkaisevan osan. Kaunis patsas kiehtoo Philipin mieltä ja Christine lahjoittaa sen Arnhamille, mikä harmittaa Philipiä suuresti. Rendell käyttää patsaan ihailua johdatuksena Philipin rakastumiselle ja patsaalla on suuri merkitys myös siinä, että poliisit pääsevät Sentan jäljille. Philip nimittäin varastaa patsaan ja poliisit pääsevät näin Philipin kautta Sentan jäljille.

She stood there three feet high and was a copy in a miniature of a Roman statue. In her left hand she held a sheaf of flowers, with the other she reached for the hem of her robe, lifting it away from her right ankle. Both her feet were on the ground yet she seemed to be walking or dancing some sedate measure. But it was her face that was particularly beautiful. Looking at her, Philip realised that generally he didn't find the faces of Ancient Greek or Roman statues attractive [...] But Flora's face was how a beautiful girl's might be today, the cheekbones high, the chin round, the upper lip short and the mouth the loveliest conjunction of tenderly folded lips. It was like the living girl's but for the eyes. Flora's eyes, extremely wide apart, seemed to gaze at far horizons with an expression remote and pagan. (Rendell 1990, 10-11.)

Christine siis lahjoittaa patsaan Arnhamille, mikä harmittaa Philipiä suuresti. Eräänä päivänä työasioilla ollessaan Philip näkee patsaan erään talon puutarhassa ja olettaa sen luon-

nollisesti kuuluvan Arnhamille. Hän näkee talossa myös naisen, jonka päättelee olevan Arnhamin vaimo. Philip hiipii puutarhaan ja varastaa patsaan ja piilottaa sen huoneensa komeroon. Aina katsellessaan patsasta hän joutuu omituiseen mielentilaan, hän pohtii jopa, että jos tapaisi patsasta muistuttavan oikean tytön, rakastuisi tähän oitis. Tähänkin Rendell on sisällyttänyt enteen, sillä Philip tapaa patsaan näköisen Sentan ja rakastuu mieltömästi. Asiassa on goottilaisen tyylin selittämätöntä mystiikkaa, mutta Philipin voi myös tulkita olevan psykologisesti otollisessa tilassa rakastumiselle. Se olisi realistisempi selitys kuin outo kohtalo. Philip joutuu merkilliseen mielentilaan patsaan edessä, hän on kuin kuumeessa. Hän on ammatiltaan sisustussuunnittelija ja omaa sen myötä ymmärrystä ja viehtymystä kaikea kaunista kohtaan. Sentan kohdalla hän tuntee rakastuvan täydellisen kauniin naisen haavekuvaan.

Fee-sisaren häistä muodostuu käännekohta Philipin elämään. Fee on valinnut morsiusneidoilleen naurettavan groteskit puvut, mutta yksi neidoista erottuu silti edukseen. Hän on harvinaisen kaunis Senta.

She was extraordinary. This wasn't in her height or something startling about the shape of her, for she was shorter than the other girls and very slender. Her skin was white but not what people mean when they talk about white skin, very fair or pale or creamy but whiter than milk, white as the inner side of some deep sea shell. Her lips were scarcely less pale. He could't tell the colour of her eyes but her hair, which was very long, nearly waist-length, straight and smooth, was silver. Not blonde, not grey, but silver with here and there streaks of tarnish on it. But perhaps the most remarkable thing about her to him, the most exciting thing, was her resemblance to Flora. Her face was Flora's, the perfect oval contour, the straight, rather long nose which described an unbroken line from its tip to the top of her forehead, the widely separated calm eyes, the short upper lip, the lovely mouth that was neither full-lipped or narrow. If that silver hair had been piled on the back of her head and bound with ribbons she would have been Flora's image. (Rendell 1990)

Senta viettelee Philipin eleillä, jotka viestivät vahvaa eroottisuutta, heidän ensimmäinen rakastelunsa on äärimmäisen kiihkeä ja intensiivinen, sanoja ei vaihdeta. Kohtaus kuvaa hyvin koko tulevaa suhdetta, joka on luonteeltaan seksuaalinen. Philip rakastuu Sentaan, mutta henkisestä sielujen kumppanuudesta ei voi puhua, ruumiillisuus ja himo sitovat Philipin Sentaan, jonka tunteita ei koskaan kuvata sisältäpäin. Rendell keskittyy käsittelemisensä teoksissa kuvaamaan miehen sisäistä tunne-elämää rakkaussuhteessa, naisen rakkausloistaa poissaolollaan. Se saa lukijan luonnollisesti samaistumaan ja tuntemaan myötätuntoa enemmän miehiä kuin naisia kohtaan. Rendellin vaikuttimia kyseiseen ratkaisuun

voi vain arvailla. Sentakin sanoo Philipin olevan hänelle ainoa, kohtalon määräämä kumppani. Sävyssä on tasapainottoman ihmisen kummallista ehdottomuutta. Senta antaa Philipille luvan kysellä itseltään mitä vain, mutta Philip on liian autuas ja imarreltu kyselläkseen mitään. Suhteen jatkuessa Sentan käytös kyllä herättää Philipissä monenlaisia epäilyjä, mutta kyselyt saavat Sentan raivostumaan ja niin Philip välttää niitä.

Senta elää omassa maailmassaan, johon kuuluvat usko mystiikkaan, yliluonnolliseen ja jumaliin. Hän elää kaukana arjesta ja todellisuudesta, oman mielensä sisällä ja suhde Philipiin on hänelle jotakin syvää ja epätavanomaista, kaukana maallisesta. Senta kärsii erilaisista fobioista, hän kammoaa avoimia paikkoja ja ihmisiä ja pakenee autioituvan talon kellarissa olevan asuntonsa uumeniin. Kaupunginosa, jossa Senta asuu on köyhä ja ränsistynyt, kuin slummi. Sentan asuttamassa talossa vallitsee saastan haju ja rappio:

She led him along the hall and down the basement stairs. The smell of the place was new to Philip. He couldn't have defined it except to say it smelt very subtly of an accumulation of various kinds of ancient dirt, dirt that was never removed, never even shifted from one surface to another, one level to another, of food crumbs years old, fibres of unwanted clothes, dead insects, cobwebs, grains of mud and shreds of excrement, spilt liquids long dried, the hair of animals and their droppings, of dust and soot. It smelt of disintegration. (Rendell 1990, 75.)

Kuten romaanissa *A Demon in My View* Rendell sijoittaa naisen likaiseen ja saastaiseen paikkaan. Philipin ja Sentan intohimoiset kohtaamiset tapahtuvat tässä vastenmielisessä kellarihuoneistossa ja näin naisen ruumiiseen ja seksuaalisuuteen liitetään mielikuva epäpuhtaudesta. Sentan pukeutuminenkin viestii erikoisuudesta, hän pitää intialaisia vaatteita ja polttaa suitsukkeita huoneensa pimeydessä. Ammatiltaan hän on näyttelijä, mitä Philip ei aluksi tahdo uskoa. Kun asian todenperäisyys varmistuu, se tekee Philipiin vaikutuksen, se on paljon hienompaa kuin tavanomaiset keskiluokkaiset ammatit. Sentan persoona ja elämä ovat niin vastakkaiset Philipin tavanomaisuudelle, että Philip on ajoittain hyvin epäuskoinen. Sentan äiti on ollut islantilainen ja on nyt kuollut. Senta on matkustellut isän ja äitipuolen kanssa ympäri maailmaa, Marokossa, Meksikossa, Intiassa... Jokin Sentassa saa Philipin salaamaan suhteen kaikilta, eikä se ole vaikeaa. Hänen äitinsä ei koskaan kysele eikä havaitse ympärillään olevien ihmisten elämässä tapahtuvia asioita.

Philip ajautuu yhä syvemmälle rakkaussuhteen uumeniin ja kaikki entiset suhteet vaikuttavat sen rinnalla mitättömiltä. Entinen tyttöystävä Jenny halusi avioliittoa, mikä nyt vai-

kuttaa naurettavan porvarilliselta ratkaisulta sen ” henkisen ” liiton rinnalla, mikä Philipillä on Sentan kanssa. Tämä on alku Philipin liukumiselle pois päin yhteiskunnan säännöistä ja normeista. Christinekin on alkanut kukoistaa Feen häiden jälkeen, mutta Philip ei huomaa asiaa huomaa. Senta vetää Philipiä outoon lumoonsa, Philip suorastaan juoksee hänen asuntoonsa kuin kuumeessa, jonka vain Senta voi sammuttaa. Epäsovinnainen Senta, joka ei osaa mitään kotitöitä eikä välitä ruoasta, vain aistinautintoja tuovat suklaa ja viini vetoavat häneen. Philip kyllä huomaa aina saastaisen likaiset lakanat, mutta mikäli se herättää hänessä epäilyjä, hän sivuuttaa ne. Sentan välinpitämättömyyden ympäristöään kohtaan voi tulkita masennuksen oireeksi, samoin hänen nukkumisensa puoleen päivään. Kyse ei kuitenkaan ole pelkästään masennuksesta vaan paljon vakavammastakin mielen sairaudesta, skitsofreniasta. Julia Kristeva selittää skitsofrenian olevan ihmismielen äärimmäistä hajoamista, joka samalla ilmentää kuolemanviettiä. Skitsofrenia on sikäli yhteydessä masennukseen, että masennus voi toimia puolustuskeinona minän hajoamista vastaan. Eräässä mielessä tämä kielteinen mieliala toimii kuitenkin minää eheyttävänä ja itsemurhalta suojaavana keinona. (Kristeva 1987, 29-30.)

Sokeassa hullaantumisessaan Philip ei huomaa, kuinka vakavasti sairastettunsa on. Sentan puheet ovat usein epäuskottavan kuuloisia satuiluja, mutta Philip uskottelee itselleen niiden olevan vain totuuden kaunistelua, koska Senta ei tahdo kestää todellisuutta sellaisena kuin se on. Philip on imarreltu Sentan halusta miellyttää häntä ja on sen vuoksi valmis itsekkin ymmärtämään Sentan ns. fantasiat. Hän ei osaa tai halua yhdistää niitä sairauteen ja epänormaaliuteen. Philip on vain tavallinen mies eikä hän voi ymmärtää, mikä hänessä kiehtoo Sentan kaltaista kaunista ja erikoista naista. Sentan asunnossa vallitsee pimeä ja mystinen ilmapiiri, epätodellisuus keskellä kirkasta kesäpäivää:

The original painted shutters were still attached to the window frame and these she had folded across the glass. The uneasy light of the June day, the watery sun, was excluded. Her lamp was on, the shade tilted, to shed yellow light on to the bed that was as rumped as if she had just got out of it. A candle was burning too beside the sandalwood incense stick smouldering in its saucer. In the mirror the whole room was reflected, a frosty dusty purple and gold, and it might have been midnight, it might have been any time. Traffic grumbled out there and sometimes there came the clack-clack of a woman's heels on the pavement, the trundling sound of pram or bicycle wheels. (Rendell 1990, 99.)

Senta nukkuu usein pimeässä huoneessa kun Philip saapuu hänen luokseen. Tämän naisen vaatimukset heidän suhteensa aitouden ja pysyvyyden todistamiseksi ovat varsin erikoiset.

Avioliiton sijaan hän haluaa heidän sinetöivän rakkautensa tappamalla joku toinen ihminen. Teko olisi tylsän todellisuuden ulkopuolella. Sentan hulluus ja karma sekä kohtalokäsitykset suututtavat Philipin, mikä taasen johtaa Sentan villiin raivoon.

She made that hissing cat's sound and with both hands shoved him so hard he staggered. [...] When he turned round she had flung herself face-downwards on the bed, where she lay making curious convulsive jerks down the length of her body. As he touched her tentatively, she rolled on to her back, sat up and began to scream. The sounds were terrible, mechanical seemingly, short staccato shrieks tearing out of her open mouth from which the lips curled back in a snarl like a tigress. (*ibid.*, 113.)

Tapaus lopettaa suhteen joksikin aikaa, sillä Senta ei halua tavata Philipiä. Philip kaipaa Sentaa suunnattomasti, mutta kaipaus on luonteeltaan hyvin seksuaalista. Philip vaipuu apatiaan eikä osaa ajatella mitään muuta kuin Sentaa. Hän on unohtanut vastuunsa perheenpäänä eikä saa reagoitua, vaikka huomaa Cheryl in olevan ilmeisen ahdistunut ja puuhailevan jotakin hämäräperäistä. Philip epäilee huumeita, mutta huoli Cheryl istä on vain hetkellinen Sentan vallatessa hänen ajatuksensa. Toisaalta Philip pohtii, mikä ajaa hänet Sentan luo, loon keskelle kellariin? Mutta kaipuu hiljentää järjen äänen. Kun Philip huomaa, ettei voi elää ilman Sentaa, hän päättää yhtyä Sentan ” peliin ”. Hän arvelee ymmärtävänsä Sentan persoonan ytimen, sen että Senta kertoo totuuden omista asioistaan mutta elää fantasioilla ja että myös kumppanin on osallistuttava niihin. Philip on valmis leikkiin saadakseen Sentan takaisin. Hän kirjoittaa naiselle kirjeen, jossa kertoo olevansa valmis mihin vain Sentan vuoksi. Senta ei kuitenkaan ota heti yhteyttä, mutta palaa lopulta Philipin luo ja jälleen seksuaalisuus on hyvin voimakkaana tuossa kohtaamisessa.

Philipin onnea kuitenkin varjostaa tieto edessä olevasta valheesta, hänen on väitettävä tappaneensa Sentan vuoksi. Philipin moraal i on sangen kehittynyt ja valehtelusta muodostuu hänelle kauhea taakka. Sentalla ei tunnu olevan omaatuntoa, mutta hän onkin miehisairas. Se, asettaako Rendell naiset freudilaiseen muottiin, jonka mukaan naisen moraal i on kehittymätön mieheen verrattuna, on tässä tapauksessa hankala kysymys. Muissa Rendellin teoksissa on miespuolisia kylmäverisiä murhaajia, joten yksiselitteinen asia ei ole. Philip huomaa lehdessä uutisen erään kulkurin, John Cruciferin murhasta, ja päättää sanoa Sentalle, että hän on tappanut tämän. Philipille Sentan talon edessä majaileva kulkuri on muodostunut eräänlaiseksi onnenkaluksi. Hän antaa tälle aina rahaa siitä taikauskosta, että hänen ja Sentan onni riippuu tästä.

Sentakin väittää tappaneensa, ja hänen uhrinsa on Gerard Arnham, jolle Senta on kostanut Philipin puolesta. Philip järkyttyy tunnustuksesta toden teolla ja se tappaa hänen himonsa Sentaa kohtaan. Kohtauksessa on intensiivisen ahdistava tunnelma, asunnon saastaisuus on jyrkkänä kontrastina Sentan iloisuudelle ja Philipin masennukselle. Senta on kuin vapautunut ”murhien” jälkeen, mutta Philip on tuskaisen ahdistunut, kuin umpikujassa. Senta ei halua normaalien pariskuntien tavoin elokuviin ja syömään, hän vain vuodattaa ajatuksiaan jumalista ja ihmisistä, murhista ja rikoksista ja heidän yhteisestä tulevaisuudesta.

He suggested they go to the cinema, to Everyman or the Screen on the Hill, but she wanted to go home. She always wanted to go home. She liked indoors, underground. It made him wonder if she had moved down from that top flat because it was too exposed and vulnerable for her, up there. They lay down side by side on the bed and to his relief – a very temporary unhappy relief – she fell asleep. He put his arm round her then and felt the warm aliveness of her, the rise and fall of her breath. But there was no more desire than if it were a stone girl that lay there, life-size in marble. (Rendell 1990, 179.)

Philipiä vaivaa epävarmuus ja pelko siitä, että Senta on todella tappanut Gerard Arnhamin. Oikeasti tapettu mies on kuitenkin nimeltään Myerson, jota Philip erehtyi luulemaan Arnhamiksi talon puutarhassa olevan Flora-patsaan vuoksi. Philip näytti talon Sentalle ja Senta tappoi miehen luullen tätä Arnhamiksi. Philip ei kuitenkaan tiedä, mitä Senta on tehnyt ja kun hän näkeekin Arnhamin elossa, hän on suunnattoman helpottunut. Sentan puheet ovat siis vain satua eikä hän usko, kun Senta sanoo epäröimättä tappavansa naisen, joka yrittää viedä Philipin häneltä. Sentan salaisuus on, että hän on todella tehnytkin mustasukkaisuusmurhan. Philip pystyy kaikkien Sentan puheiden jälkeen rakastelemaan tätä vain pimeässä ja koittaa kauhea hetki, kun Senta tunnustaa murhanneensa tytön. Philipin vajoaminen yhä syvemmälle lokaan alkaa ja hänen epätoivonsa on hyvin kuvattu.

Sattumalta Philip törmää Gerard Arnhamiin ja suunnaton helpotus saa halun Sentaan palaamaan. Philip alkaa suunnitella heidän yhteistä elämäänsä ja ehdottaa Sentan talon yläkerran remontoimista heidän asunnokseen. Senta ei innostu ajatuksesta ja kertoo Philipille agorafobiastaan ja että se on yksi skitsofrenian piirre. Senta siis tietää itsekkin olevansa sairas, mutta Philip tuntuu ohittavan kyseisen seikan. Philip kosii Sentaa romanttisesti metsässä ja esittelee Sentan Christinelle ja vieraillee hänen kanssaan Feen ja tämän aviomiehen luona. Seurassa Senta on hyvin vaitelias, ujo ja hämmentynyt, kuin eri nainen.

Tämä kertoo hänen skitsofreenisestä persoonastaan. Senta paljastaa Philipin kauhuksi, että murhattu kulkuri John Crucifer onkin mies, jota Philip on kutsunut Joleyksi, heidän suhteensa onnenamuletti. Hulluus näkyy Sentan silmistä, se on kuvattu vaikuttavasti.

A terrible thing happened. Her face was the same, white and soft, the pale lips slightly parted, but he saw madness staring out of her eyes. He couldn't have said how he knew, for he had never seen or known a person even slightly mentally disturbed, but this was madness, stark and real and awful. It was as if a demon sat inside there and looked out of her eyes. And at the same time it was Flora's look he saw, remote, pre-dating civilisation, heedless of morality. (Rendell 1990, 21.)

Kaikesta huolimatta fyysinen side heidän välillään voimistuu jatkuvasti, seksin nautinto ja hekuma voittavat Philipin tunteman kauhun. Ja jatkuvasti pelkkä valehtelu murhasta saa Philipin tuntemaan syyllisyyttä. Se korostaa hänen moraaliaan Sentan moraalittomuuden rinnalla ja hänen tervejärkisyyttään Sentan hulluuden vastakohtana. Asetelma on tyypillisen rendellimäinen vastakkainasettelu, ja herättää kysymyksen misogyniasta. Teosta on kuitenkin tulkittava toisten Rendellin teosten rinnalla. Itsenäisenä romaanina arvioituna *The Bridesmaid* on hyvin naisvastainen, sillä niin moni sen naishahmoista on jollain tapaa vastenmielinen tai puutteellinen. Rendelliä ei voi kuitenkaan leimata naisvihaajaksi vain yhden teoksen nojalla ja kun otetaan huomioon muut kolme tutkimuksessa olevaa teosta, asenne ei ole enää niin yksioikoinen. *A Demon in My Viewssa* esiintyy miespuolinen moraaliton psykopaatti ja teosten *The Crocodile Bird* ja *A Tree of Hands* mieshahmot ovat pääsääntöisesti negatiivisesti kuvattuja.

Käy ilmi, että John Crucifer ei sittenkään ole Joley ja Sentan valheiden ja totuuksien verkko Philipin ympärillä kiristyy. Seuraa kuitenkin jonkinlainen onnen aika, kesä yltyy helteiksi, Senta saa roolin näytelmästä, he suunnittelevat muuttoa ja Christinekin on alkanut jälleen tapailemaan Arnhamia. Ilmassa on kuitenkin pahoja enteitä. Senta ilmoittaa, että on hoidettava yksi asia ennen kuin muutto yläkerran huoneistoon voidaan toteuttaa. On kammottavan makaaberia, että tuo asia on mätänevä kadonneen tytön ruumis. Tästä Philipillä ei ole tietenkään aavistustakaan. Paljastuu myös, että Senta on tappanut Harold Myersonin.

Philip ei voi muuta kuin itkeä ja surra heidän rakkauttaan ja hulluuttaan.

He took her in his arms. It was horrible, there was no pleasure in holding her like this. It was like holding some decaying drowned thing or a sack of garbage. He almost retched. And then pity came, for her and for himself, and he began to cry with his face on her shoulder and his lips pressed into her neck. She stroked his hair. She whispered to him, "poor Philip, poor Philip, don't be sad, you musn't be sad..." (Rendell 1990, 257.)

Naisen ruumis esitetään tässä mielestäni hyvin paljon samaan tapaan, kuin Kristeva kuva äidillisen ruumiin sisätilaa. Ruumis on yhtä aikaa haluttava ja kauhea, ravitseva ja murhaava sekä kiehtova että abjekti (Kristeva 1980, 66). Philipissä taistelevat inho ja himo Sentan ruumista kohtaan. Inhosta huolimatta Sentan rakkaus koskettaa Philipiä. Hän oivaltaa, että Sentan on täytynyt tappaa Rebecca Neave. Philip haluaa eroon Sentasta ja kaikesta kauheasta, mutta jokin tunne, ehkä rakkaus, pidättelee häntä. Kohtauksessa, jossa Senta näyttää Philipille kuolleen tytön ruumiin, on makaaberia kauhua. Selittäessään abjektin käsitettä Julia Kristeva toteaa kuolleen ruumiin olevan kaikista jätteistä kuvottavin (Kristeva 1980, 11). Rendell siis yhdistää kerronnassaan rakkauden kuolemaan ja ruumiillisen himon ja kauneuden äärimmäisen inhottavaan mätänevään ruumiiseen.

He went to the foot of the stairs, the last flight. There he gradually became aware of the smell. It was a very strong appalling reek which leaked down the stairs. As he smelt it and felt it grow more powerful, as he was aware that it had been creeping down to him since he set foot on this floor, he also knew that it was something he had never smelt before. It was a new smell and one that, perhaps, few human beings are obliged to smell in the present day. The board above him creaked again. He went up the stairs, trying to breathe only through his mouth, shutting off his nose from sense. (ibid., 294.)

A butcher's shop left open and unattended for several long hot days, he thought. A shop full of rotting meat after everyone had died of the bomb or radiation sickness. She opened the cupboard door. He saw a kind of face. Like Flora's gleaming without life in the recesses of his own cupboard, but not like that at all. Something that had once been a girl and young, propped against the bare wall and still clothed in green velvet. (ibid., 296.)

Lopussa tämä niin usein romaanin käännekohtissa esiintyvä Flora-patsas johdattaa poliisit Sentan jäljille. Philipin varasti patsaan ja poliisit tulevat pidättämään Philipiä. Romaani päättyy poliisien sireenien ääneen Philipin puristaessa Sentaa sylissään.

9.2. Christine – avuton äiti

Philipin leskeksi jäänyt äiti kuvataan avuttomaksi, äärimmäisen naiselliseksi, vaaleaksi ja pehmeäksi. Christine jopa pukeutuu vaaleanpunaiseen ja hänen persoonansa voi sanoa edustavan stereotyyppiä tyhmästä blondista. Philip on äitiään kohtaan melkoisen kriittinen.

She came into the room with the plates of potatoes and beans. Water had slopped on to the tray from over-filled glasses. He quickly took it from her. His mother did her best. It was only – dreadful accusation! – that she did nothing well except emotional things. She was good at loving a man and good at making children feel safe and happy. Those functions came naturally to her. She couldn't help being expensive to keep, a waste-maker, one of those people who cost more by earning than they would by doing nothing. (Rendell 1990, 36-37.)

Siitä huolimatta, että Christine on omimmillaan perheenäitinä, häntä ei voi pitää hyvänä äitityyppinä. Romaanissa ei ihannoida passiivisen lempeää äitikuva, siitä osoituksena Cheryl in vaikeudet, joita Christine ei edes huomaa. Christine ei todellakaan osaa oikein mitään, hän on surkea kampaaja, joka laskuttaa asiakkailtaan niin vähän, että jää tappiolle. Äiti on Philipin silmissä avuton, luottavainen, tietämätön, kuin lapsi, josta hänen on poikana huolehdittava.

She beamed at him. She looked happy. It was her innocence and her ignorance that made that sunny temperament, he thought. He would have to support her financially, emotionally, companionably, for the rest of her life. The world out there was no place for her, even its manifestation in the shape of a job in a hairdresser's salon would overwhelm her. It was as if his father had sheltered her under his great sweeping wings. A fledgling that never grew up, she peeped about her in amazement. He wondered sometimes how, on her own, she managed such ordinary things as paying her bus fare. (ibid., 208.)

Romaanin kuluessa Philip saa kuitenkin huomata, että äiti ei ole aivan niin avuton kuin miltä näyttää. Philipin ollessa uppoutuneena suhteeseen Sentan kanssa, Christine on löytänyt itselleen uuden rakkauden ja elänyt omaa elämäänsä. Tätäkin periaatteessa positiivista seikkaa himmentää Christinen sokeus lapsiensa ongelmille, hänestä ei ole apua Cherylille eikä Philipille. Sen lisäksi, että Philip tuntee vastuuta äidistään, merkittävää äitikuvan kannalta on pojan suhtautuminen äitiin naisena. Kun Fee kertoo, että äidillä on ollut seksuaalinen suhde Gerard Arnhamiin, asia on Philipille odottomattoman kova järkytys.

He said nothing. Fee lifted her shoulders. He felt movement against his own but he didn't look at her. Without saying a word to each other, the idea came to them simultaneously to turn back. Fee called Hardy and put him on the lead. After a little while she began talking about her wedding. The arrangements at the church, the times the various cars would come to the house. Philip felt confused and angry and inexplicably terribly upset. When they returned to the house he knew he would be incapable of facing Christine again that night and he went straight upstairs to his room. (Rendell 1990, 40-41.)

Kohtaus on jälleen esimerkki siitä, miten vaikeaa äidin seksuaalisuutta on hyväksyä. Philip kyllä toivoo äidin pääsevän uusiin naimisiin taloudellisen tilanteen takia, mutta ei halua ajatella uutta miessuhdetta muuta kuin platonisena. Sellainen olisi aika luonnotonta ja Philip ihmettelee itsekkin suhtautumistaan. Freudilaisittain asia on selitettävissä mustasukkaisuudella ja omistushalulla. Äitiä ei haluta jakaa kenenkään kanssa ja toisaalta omat seksuaaliset halut äitiä kohtaan ovat torjuttuna syvällä piilotajunnassa. Niistä on kuitenkin aavistus ja sen vuoksi kaikki äitiin liittyvä seksuaalisuus on vastenmielistä. Häissäkin Philipin on vaikea katsoa äitiään, joka näyttää varsin viehättävältä vaaleanpunaisessa puvussa.

On siis todettava, että tästäkään Rendellin romaanista emme löydä äitiä, jonka voisi vapauttaa syyllisyydestä. Ainoa todella hyvä äiti tuntuu olevan *The Tree of Handsin* myyttillisen uhrautuvainen Benet, jossa ei ole seksuaalisuutta juuri lainkaan. Sen vähäisenkin tämä romaanihenkilö tuomitsee itsekkin, koska äidin rooli on tärkeämpi.

9.3. Miehen ja naisen suhde: ruumiin himo

Kuten teoksessa *A Demon in My View*, Ruth Rendell kuvaa jälleen miehen rakkautta naiseen mielestäni psykologisella realismilla. Alussa Philip kokee ainutlaatuista tyytyväisyyttä rakasteltuaan Sentan kanssa ensi kertaa.

He felt a deep extraordinary profound satisfaction, as if he had found something he had always been searching for and found it finer than he expected. There were things he thought he ought to say but all that came to mind was "thank you, thank you", and he sensed that to utter this aloud would be wrong. Instead he took her face in his hand and turned it to his and kissed her mouth long and very gently. (Rendell 1990, 70.)

Ensimmäisen kerran jälkeen tapaamisia hallitseekin kiihkeä seksuaalisuus. Sentan huonetta symbolisoi valtava vuode, jossa on likaiset lakanat, ja suuri antiikkinen peili. Nämä esineet saavat huoneen vaikuttamaan seksin ylipapittaren alttarilta, jossa Senta ottaa uhrin-

sa. Sänky hallitsee kaikkia heidän tapaamisiaan, sillä huoneessa ei ole juuri muita huonekaluja ja tapaamiset vietetään rakastellen. Senta puhuu ylevästi henkien kohtaamisesta, mutta sellaisesta ei ole tietoaakaan. Sentan seksuaalisuus on hyökkäävää, rajua ja kyltymättöntä.

He had meant to get up and go home at midnight but used and repeatedly ridden by her, devoured and chewed and grasped and drawn in, expelled only with desperate reluctance, excavated with a child's little strong fingers and excoriated with a tongue as coarse as a cat's, he had whimpered and sighed and slept. The last thing he remembered hearing her say before that deathlike sleep came was, "I don't just want to have you, Philip, I want to *be* you." (Rendell 1990, 77.)

Sentan käytös on täysin arvaamatonta. Kerran he jälleen makoilevat sängyllä rakastelun jälkeen ja Philip kysyy pahaa aavistamatta, miksi Senta värjää häpykarvoitustaan. Senta raivostuu silmittömästi.

She sprang up. She flung his hand from her, and because that hand had been relaxed and her movement utterly unexpected, it struck his chest a blow. He face was contorted with rage. She trembled with anger, his fists clenched as she knelt up over him. "What do you mean, dye it? Fuck you, Philip Wardman! You've got a fucking nerve talking to me like that!" (ibid., 82.)

Philip ei ole uskoa korviaan, hänestä tuntuu mahdottomalta, että Sentan kaunis ääni huutaa niin räävittömiä sanoja. Raivokohtaus paljastaa Sentan epävakauden, mutta Philip unohtaa asian pian. Rakkaus on sokea ja Philip pitää kohtausta vain kiivaan temperamentin osoituksena. Senta ei suinkaan värjää karvoitustaan punaiseksi, vaan on oikeasti punapää, joka värjää hiuksiaan metallinvärisiksi. Tapahtumien valossa voi päätellä Sentan yrittävän näin naamioitua ja piilotella poliisia.

Philipin ajatukset siitä, rakastaako hän Sentaa vai ei tiivistävät koko suhteen luonteen.

He asked himself if he loved her, if he was in love with her. She had told him that first time not to say he loved her, not to talk in that way. They were to be together always, they were to be one. They had found each other. But was he in love? Did he even know what that expression, so widely and constantly used, so trite and stale, really meant? Desire, lust if you liked, passion, an absolute overpowering need to possess and re-possess her, he had all that all right. And he thought her all the time [...] He told her his thoughts and fears as, for some reason, he couldn't tell the real woman. The real Senta, though silent while he spoke, seemed not to listen. (Rendell 1990, 94.)

Senta saa muitakin raivokohtauksia aina Philipin epäillessä hänen sanojaan. Senta kuvataan välillä lähes eläimelliseksi, häntä verrataan tyypillisesti kissaeläimeen, kuten naisia usein kuvataan.

Senta sprang up. She crouched on the bed on all-fours. She was like an animal, her lips drawn back, her hair hanging. There should have been a long feline tail swinging. Her eyes were round and glittering and a hissing sound came from between her clenched teeth. (*ibid.*, 102.)

Sentan hulluus ei estä Philipiä kaipaamasta häntä mielettömästi heidän eronsa aikana. Rendell kuvaa tätä kaipausta hyvin samalla tavoin kuin teoksen *A Demon in My Viewn* Anthonyyn tuskaista ikävää Heleniä kohtaan.

But, although he didn't mean to do this, he made his way up to his bedroom on dragging feet and there, having pushed the chair against the door, lifted Flora out from the cupboard. He face, her neat crimped hair, her remote smile and mesmerised eyes no longer recalled Senta to him. For all that, he had a feeling new and alien to him. He wanted to smash her, break her to pieces with a hammer, and stamp on those pieces, grinding them to dust. For someone who hated violence in all its forms, these were unwelcome shameful desires. He simply put Flora back in her hiding place. Then he lay face-downwards on the bed and, to his own surprise and shame, found himself beginning a dry-eyed painful sobbing. He wept without tears into the pillow, wadding the linen against his mouth in case Christine should come upstairs and hear him. (Rendell 1990, 150.)

Senta haluaa elää yhteiskunnan normien ja lakien ulkopuolella ja hän houkuttelee Philipiä samaan. Feministiseltä kannalta asetelma on tyypillisen patriarkaalinen, nainen pistetään edustamaan tunnetta, villiä alkukantaisuutta, luontoa ja anarkiaa, kun taas mies on järki, laki ja omatunto. Oli Rendell misogyyini tai ei, ainakin tässä romaanissa hänen näkemyksensä vaikuttaa tukevan perinteistä patriarkaalista ajattelua. Naisen ruumiilliseen kauneuteen liitetään rumuus ja inho ja hänen kykynsä tuottaa tai tappaa elämää korostuu äärimilleen. Philipin rakkaus osoittautuu rakastumiseksi kauneuden illuusion, joka on sisältä mätä.

Had he loved Senta for her beauty? And what he thought of as the beauty of her mind, her self, her soul if you like? Now he knew that all those areas of her being were not beautiful but ill, foul, sick, distorted. They were evil and they stank. Because of this, had he ceased to love her? It wasn't as simple as that. It wasn't simply that he flinched from her madness either, more that the person he had loved was imaginery, not the strange little wild animal with twisted human brain that awaited him in Tarsus Street. (*ibid.*, 264.)

10. PÄÄTÄNTÖ

The Tree of Hands, *The Crocodile Bird*, *A Demon in My View* ja *The Bridesmaid* osoittautuivat teoksiksi, joissa Ruth Rendell käsittelee moniulotteisesti naiseuteen, äitiyteen, parisuhteeseen ja moraalisiin ongelmaan liittyviä teemoja. Näiden teemojen käsittely psykoanalyttis-feministisestä näkökulmasta osoittautui myöskin hedelmälliseksi. Tarkasteltavina olevista teoksista *A Demon in My View* vuodelta 1976 on kirjailijan ensimmäinen varsinainen psykologinen trilleri. Romaanin äitihahmo Gracie-täti kuvataan julmaksi ja tunteettomaksi äidiksi, jonka kasvatusmetodista on selkeästi johdettavissa syy hänen ottopoi-kansa Arthurin psykopaattisuuteen. Näin Rendell mukailee vahvasti Freudin käsitystä lapsuuden ja erityisesti äidin merkittävästä vaikutuksesta lapsen kehitykseen ja koko elämään. Arthur vihaa alitajuisesti kauheaa äitiä, mutta ei kykene kohdistamaan tunnetta oikeaan kohteeseen tietoisella tasolla vaan projisoi sen koko naissukupuoleen. Naiset ovat Arthurille Kristevan termein objekteja, inhon ja vihan ruumiillistumia.

Sittemmin Rendellin yksioikoinen freudilaisuus on lieventynyt, sillä myöhemmissä teoksissa *The Tree of Hands* (1984) ja *The Crocodile Bird* (1993) äidit ovat mielisairaita ja pahoja, mutta eivät aiheuta lapsiensa kehitykselle pysyviä vaurioita. Näiden romaanien äidin ja tyttären suhteet eivät jatka freudilaista misogyynistä perinnettä, joka tuomitsee tämän suhteen loputtomaan kaunaan ja vihaan sen kustannuksella, että nainen voisi äidin sijasta rakastaa miestä. Irtautuminen esioidipaalisesta, kaikkivoipaisesta äidistä on tosin yksilöllisen identiteetin löytämisen edellytys etenkin *The Crocodile Birdin* Lizan kohdalla, mutta se ei aiheuta totaalista eroa. Niin Liza kuin *The Tree of Handsin* Benetkin selviävät ahdistavasta äitisuhteesta ehjinä persoonina ja pystyvät anteeksiantoon. Kuten Luce Irigaray ja Julia Kristeva painottavat, tytär ei koskaan tule eroamaan äidistään eikä se ole edes tarpeen. Tämä kaikista ihmissuhteista alkuperäisin on selvästi kiinnostanut Rendelliä ja se on teoksissa myöskin arvostettu. Lisäksi äidin ja tyttären suhde näyttäisi olevan symbolisaation ulkopuolella, jotain mitä miessukupuoli ei pysty käsittämään.

Tutkimuskohteena olevissa romaaneissa äitiyden käsittely ei kuitenkaan jää vain äidin ja tyttären suhteen varaan. *The Tree of Hands*issa Rendell asettaa tyylilleen ominaisesti vastakkain hyvän ja pahan äidin, Benetin ja Carolin. Olennainen piirre tässä jaottelussa tuntuu olevan seksuaalisuus. Carol kuvataan erittäin seksuaaliseksi, jopa patologisella tavalla, sillä hänellä seksuaalisuuteen liittyy psyykkisiä häiriöitä kuten narsismia ja masokismia.

Carol keskittyy oman persoonansa tukemiseen miesten huomion avulla ja laiminlyö lapsensa täysin. Tämän tuomittavan käytöksen rinnalla Benetin epäseksuaalinen, hyvä ja jopa uhrautuva äitiys korostuu. Benet tukahduttaa seksuaalisuutensa ja keskittyy rakastamaan lapsiaan miesten sijaan. Seksuaalisuuden ja äitiyden ristiriita tulee esiin myös muiden äiti-hahmojen kohdalla. *The Crocodile Birdin* Even miessuhteet kuvataan seksuaaliseen himoon perustuviksi. Se, että hänen pieni tyttärensä joutuu todistamaan äitinsä yhdyntöjä monien eri miesten kanssa saattaa Even äitinä huonoon valoon.

A Demon in My Viewssa Philipin äiti Christine ei ole erityisen seksuaalinen, mutta Philipille äidin näkeminen seksuaalisena aiheuttaa vaikeuksia. Se, että oma äiti hehkuu rakastuneena ja ajatus hänestä miehen käsivarsilla on pojalle ahdistava ja hävettävä. On kuin Philip ei kykenisi näkemään naista äidin roolin takana. Negatiivisuus ei rajoitu vain romaanien äiteihin, vaan yleisimminkin naisiin. *The Bridesmaidin* Sentan seksuaalisuus kuvataan melkein eläimelliseksi ja primitiiviseksi, hän on raju ja kyltymätön, uhkaava. Hänen ruumiinsa uhkaa nielaista Philipin kokonaan jonnekin pohjattomaan pimeyteen, kohtuun tai hautaan.

Äitiys ja seksuaalisuus ovat siis toisensa poissulkevia ominaisuuksia naisessa. Tämä käsitys ei kuvaa vain Rendellin ajatuksia, vaan pikemminkin kirjailija on omaksunut patriarkaalisisissa kulttuureissa yleisesti vallitsevan käsityksen. Mikko Palasvirta toteaa tutkimuksessaan, että Rendell kritisoi kristinuskosta peräisin olevaa hyvä-paha, liha-henki jaottelua ja länsimaisen kulttuurin häpeilevää suhtautumista naisen seksuaalisuuteen (Palasvirta 1995, 23-24; 30). Itse en nähnyt tutkimissani teoksissa samansuuntaista kritiikkiä, mutta kylläkin kannanottoa miesten vallankäytölle naisia kohtaan. Miehet syyllistyvät teoksissa törkeisiin ihmisarvon loukkauksiin, raiskauksista murhiin, ja nämä teot sekä naisten avuttomuus niiden edessä ovat mielestäni tulkittavissa Rendellin kritiikkinä patriarkaalista yhteiskuntaa kohtaan.

Merkitsevää Rendellin äiti- ja naiskuvaukselle on äitiyden, naiseuden ja kuoleman yhteenliittäminen. Mopsa, Eve, Gracie-täti ja Senta assosioituvat psykoanalyttis-filosofiselta kannalta abjekteiksi, sillä heihin liittyy pelkoa, inhoa ja kuolemaa. Mopsa on yrittänyt tappaa pienen tyttärensä, Eve ja Senta ovat murhaajia ja Gracie-täti on henkisesti väkivalloilla tappanut Arthurin psyyken. Länsimaisessa kulttuurissa ja romaanitaiteessa äidin ja naisen kuvaus negatiivisessa valossa on kuitenkin valitettavasti ollut pikemminkin sääntö

kuin poikkeus. Kuten tutkija Marjorie McCormick toteaa, kyseessä on pahan äidin arkkityyppi, joka on pysynyt muuttumattomana vuosisatojen ajan. Tämän arkkityypin viihdyttävää arvoa on hyödynnetty niin kirjallisuudessa kuin muissakin taiteenlajeissa sekä populaarikulttuurissa. (McCormick 1991, 19;3.) Tämän tutlimusaineiston perusteella Ruth Rendellin äitikuva ei voi kuitenkaan tuomita yksioikoisen negatiiviseksi, vaan monitahoiseksi. Esimerkiksi Even hahmo on kuvattu siten, että lukijan myötätunto herää hänen kauheista teoistaan huolimatta. Rendellin äitikuva voi todeta edustavan sitä tyyppiä, jonka McCormick toteaa olevan kauhean ja rakastavan äidin yhteensulautuma. Hyvä-paha äidille on tyypillistä puutteellinen moraalitaju ja myötätunto. Hänessä näkyvät vielä Suuren Äidin arkkityyppiin liitetyt elämä ja kuolema, ravinto ja rappio sekä seksuaalinen halu ja vastenmielisyys. (ibid., 118-119;145.)

Jokaisessa tutkimuskohteena olevassa romaanissa isä on poissaoleva ja jättää lapsen äidin ”armoille”. Äidin on siten helppo sitoa lapsi itseensä kolmannen osapuolen puuttuessa. Missä isät ovat? *The Tree of Handsin* isät ovat etäisiä ja itsekkäitä. Benetin isä on vain etäinen ääni puhelimesta, hän on tuominut tyttärensä aviottoman lapsen eikä halua kuulla kummastakaan. Edward, Benetin kuolleen lapsen isä, kuvataan lapsivihamieliseksi, itsekkääksi edun tavoittelijaksi, joka ei ole ollut läsnä. *The Crocodile Birdin* miehet ovat brutaaleja ja epäluotettavia. Even raiskaajia on ollut kolme, joten Lizan isä on tuntematon. Isä on vain siittäjä, joten äidin ja tyttären muodostama dyadi on erityisen tiivis. *The Bridesmaidissa* Philipin isä on kuollut. Hän oli perheen tukipilari, mutta moraaliton uhkapehuri, joka jätti perheensä taloudelliseen ahdinkoon. Myöskään *A Demon in My Viewn* Arthurin biologisesta isästä ei ole tietoa eikä hänellä ole muutakaan isähahmoa. Tilanne on otollinen tukahduttavalle äitihahmolle, joka vammauttaa lapsen tehden tästä sadistisen ja murhaavan.

Psykoanalyttinen teoria korostaa isän merkitystä lapsen kehityksessä. Isän läsnäolo rikoo äidin ja lapsen symbioosin ja mahdollistaa lapsen irtioton esioidipaalisesta suhteesta. Oidipaalin kehitysvaihe auttaa lasta itsenäistymään isän läsnäolo takaa terveen psyykkisen kehityksen. Isän puute taas altistaa erilaisille psyykkisille vaurioille, koska silloin äidin valta on liian suuri. Rendellin romaanien äiti-lapsi dyadit ja puuttuvat isät saavat aikaan vaikutelman, että kirjailija pohjaa romaanihenkilöidensä psyykkisen kuvauksen pitkälti psykoanalyttiseen teoriaan. Mutta samalla on todettava, että Rendell ei omaksu freudilaisuutta sellaisenaan, sillä vain Arthur Johnsonin tapauksessa isän puuttuminen ja

äidin pahuus tuhoavat lapsen kehityksen. Muuten isät on kuvattu hyvinkin negatiivisessa valossa eikä heistä tunnu olevan kuin harmia.

Rendellin parisuhteen kuvauksissa miehen ja naisen suhde perustuu enemmän seksiin, ruumiilliseen himoon, kuin rakkauteen. *The Tree of Handsin* Carol ja Barry, *The Crocodile Birdin* Eve ja Bruno ja Liza ja Sean sekä *The Bridesmaidin* Senta ja Philip ovat parisuhteita, joita leimaa voimakas seksuaalinen vetovoima henkisen yhteyden sijaan. Rendell kuvaa ruumiillista himoa, jossa on jotakin alkukantaista ja eläimellistä. Ainoa oikea rakkaussuhde kuvataan teoksessa *A Demon in My View*, jossa Anthonyn ja Helenin välillä ei kuvata seksiä lainkaan, vaan henkistä ajatustenvaihtoa kirjeiden välityksellä. Rendelliä voi kritisoida näkökulman yksipuolisuudesta, sillä hän kuvaa miehen rakkautta naiseen hyvinkin syvällisesti ja uskottavasti, mutta naisen sisin jää koskematta. Esimerkiksi *The Tree of Handsissä* ja *The Bridesmaidissa* Barryn ja Philipin hullaantumista kuvataan tarkasti, mutta Carol ja Senta jäävät kylmiksi. Molemmissa tapauksissa miehet rakastuvat pikemminkin naisen ulkoiseen kauneuteen ja naisten sisin osoittautuu ontoksi ja häiriintyneeksi.

Neljässä tutkimuskohteena olevassa romaanissa naisen rakkaus on äidin rakkautta lasta kohtaan, jos nainen nyt ylipäättään kuvataan rakastavana. Vain Helen muodostaa poikkeuksen, hän rakastaa Anthonya syvästi. Myöskin äidin ja tyttären välistä rakkautta tai pikemminkin sidettä kuvataan useammin kuin äidin ja pojan. Tässä ilmenee Irigarayn pe-
räämää äidin ja tyttären suhteen vaalimista, mutta ei kuitenkaan äidin kunnioittamista si-
nänsä. Jos toisen rakastaminen edellyttää Saman rakastamista, kuten Irigaray sanoo, Ren-
dellin romaanien naiset ovat ongelman edessä. Äidit ovat vaikeita rakastaa, joten vaikeut-
taako se tyttären kykyä rakastaa miestä? Jälleen kerran tulkintaa vaikeuttaa asioiden mo-
nitahoisuus, sillä romaanien miehet eivät vaikuta naisen rakkauden arvoisilta.

Äitikuvaus ja parisuhteiden analyysi antavat hyvän lähtökohdan psykologisen realismin arvioimisesta Ruth Rendellin romaaneissa. Tällä puolestaan on suora yhteys Rendellin arvoon vakavasti otettavana rikoskirjailijana. Herää kysymys, jäävätkö äidin, naisen ja parisuhteen kuvaukset alisteiseksi lajityypin vaatimuksille, eli juonen jännittävyydelle ja henkilöhahmojen kiintoisuudelle ja viihdyttävyydelle. Rendell kuvaa äidit ja naiset enim-
mäkseen ulkoapäin, hän ei anna lukijalle tilaisuutta samaistua ja tämä vaikeuttaa ymmär-
ryksen ja myötätunnon kokemista. Jos esimerkiksi *The Crocodile Birdin* raiskattu äiti olisi

protagonistina, lukijalla olisi mahdollisuus sukeltaa hänen tuskaansa. Tällaista mahdollisuutta Rendell ei kuitenkaan suo. Siitä huolimatta, että Liza ei vaurioidu Even käsissä, Evestä muodostuu hullun ja tukahduttavan äidin kuva. Toisaalta hänen hahmostaan löytyy psykologista uskottavuutta traumaattisen taustan kuvuksen avulla. Genren täytynee rajoittaa henkilökuvausta jossain määrin. Murhaajaäidin pään sisään kurkistaminen voi olla rikoskirjailijalle liian problemaattinen ja uskalias metodi. Ruth Rendell on Agatha Christietä modernimpi rikoskirjailija, mutta aiheiden ja niiden käsittelyn suhteen hän ei ole irtautunut perinteisestä englantilaisesta rikoskirjallisuudesta.

Ruth Rendell käsittelee naiseuden, äitiyden ja parisuhteen teemoja moniulotteisesti ja monimerkityksellisesti. Hänen naishahmoihinsa mahtuu niin hyviä kuin pahojakin, eikä negatiivisten hahmojen kuvaus tee Rendellistä misogyyniä, sillä positiivisia mieshahmojakaan ei ole useita. Paikoitellen Rendell vaikuttaa jopa femisistiseltä, sillä naiset ovat avuttomia väkivaltaisten ja sovinnostisten miesten edessä. Kirjailija pyrkii psykologiseen realismiin ja suurelta osin onnistuu tavoitteessaan. Kritiikkiä ansaitsee syvällisen näkemys puuttuminen naisen ja äidin mieleen. On kuin Rendell tältä osin seuraisi Freudin näkemystä naisesta pimeänä maanosana, jonka sisältö jää mysteeriksi.

11. LÄHTEET

Primäärilähteet

- Rendell, Ruth, 1986 (1984), *The Tree of Hands*, New York: Fawcett.
 Rendell, Ruth, 1994 (1993), *The Crocodile Bird*, New York: Dell Publishing.
 Rendell, Ruth, 2000 (1976), *A Demon in My View*, New York: Vintage Books
 Rendell, Ruth, 1990 (1989), *The Bridesmaid*, London: Arrow Books

Sekundäärilähteet:

Bell, Ian A. and Daldry, Graham (ed.), 1990, *Watching the Detectives. Essays on Crime Fiction*, Hampshire and London: Macmillan.

Bell, Ian A., 1990, ” Irony and Justice in Patricia Highsmith ”, in Bell, Ian A. and Daldry, Graham (ed.), *Watching the Detectives. Essays on Crime Fiction*, Hampshire and London: Macmillan, 1990, 1-17.

Braidotti, Rosi, 1993, *Riitasointuja*, (suom. Päivi Kosonen), Tampere: Vastapaino, (alkuteos Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy, Polity Press, 1991).

Carlson, Kristina, 1992, ” Kuristavat naapurit ” *Ruumiin kulttuuri* nro 3, 45-46.

Carlson, Kristina, 1992, ” Polttavaa marmorina ” *Ruumiin kulttuuri* nro 2, 56.

Dale, Francis M.J., 1993, ” Unconscious Communication Between Parents And Children ”, in Ved, Varma (ed.), *How And Why Children Hate. A Study of Conscious And Unconscious Sources*, London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 1993, 25-29.

Davison, Gerald C. & Neale, John M. , 1990 (1974, 1978, 1982, 1986), *Abnormal Psychology*, New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore: John Wiley & Sons.

Freud, Sigmund, 1981, *Johdatus psykoanalyysiin*, (suom. Erkki Puranen), Jyväskylä: Gummerus, (suomennos pohjautuu alkuteoksiin Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse ja Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, London: Imago Publishing Co., 1940).

Freud, Sigmund, 1971, *Seksuaaliteoria*, (suom. Erkki Puranen), Jyväskylä: Gummerus Oy, (alkuteos Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen (julkaisuja vuosilta 1892-99), London: Imago Publishing Co., 1952).

Hautamäki, Airi, 1995, *Masochism – The Riddle of Femininity? A Developmental Perspective*, Helsinki: Helsinki University Press

Häll, Pasi & Mäkinen, Kauko (Toim.), 1995, *Minuus ja narsismi. Opintomoniste*, Oulu: Oulun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Irigaray, Luce, 1990, *Je, Tu, Nous. Pour une culture de la difference*, Paris: Editions Grasset & Fasquelle.

Irigaray, Luce, 1996, *Sukupuolieron etiikka*, (Suom. Pia Sivenius), Tampere: Gaudeamus, (alkuteos *Ethique de la différence sexuelle*, Paris: Minuit, 1984).

Korte, Irma, 1988, *Nainen ja myyttinen nainen*, Helsinki: Yliopistopaino.

Koskisuu, Jari, 1993, ”Pikkuvirkamiehen järkytys” *Ruumiin kulttuuri* nro 4, 41-42.

Kristeva, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Editions du Seuil.

Kristeva, Julia, 1993, *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*, (suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen), Tampere: Oy Gaudeamus Ab, (artikkelit pohjautuvat alkuteoksiin *Séméiotike, recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, 1969; *Pouvoirs de l'horreur*, Éditions du Seuil, 1983; *Histoires d'amour*, Éditions Denoël, 1983; *Les nouvelles maladies l'âme*, Librairie Arthème Fayard, 1993).

Kristeva, Julia, 1987, *Soleil Noir. Depression et Melancolie*: Editions Gallimard.

Laakso, Maija-Liisa, 1992, ”Isä ja tytön kehitys”, teoksessa Manninen, Vesa, *Tyttö, nainen, naisellisuus*, Hämeenlinna: Karisto oy, 1992, 85-109.

Lönnqvist, Jouko, Heikkinen, Martti, Henriksson, Markus, Marttunen, Mauri, Partonen, Timo (Toim.), 1999, *Psykiatria*, Jyväskylä: Gummerus

McCormick, Marjorie, 1991, *Mothers in the English Novel. From Stereotype to Archetype*, New York: Garland Publishing, Inc.

Moi, Toril, 1989 (1985), *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London and New York: Routledge.

Morris, Pam, 1997 (1993), *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*, (suom. Päivi Lappalainen), Jyväskylä: Gummerus, (alkuteos *Literature and Feminism. An Introduction*, Blackwell, 1993).

Mykkänen, Elina, 1993, *A Study of the Typical Characteristics of a Fictional Detectives as He Appears in Novels by Elizabeth George, P.D. James and Ruth Rendell*, Pro gradu, Tampereen yliopiston Englantilaisen filologian laitos.

Mäenpää-Reenkola, Elina, 1998, *Naisen verhottu sisin*, Helsinki: Yliopistopaino.

Mäkelä, Janne, 1993, ”Maalaisserkku kaupungissa” *Ruumiin kulttuuri* nro 4, 41.

Ovaska, Tuulevi, 1992, ”Udolphon mysteereistä Lady Oracleen. Naisten gotiikkaa Ann Radcliffesta Margaret Atwoodiin” teoksessa Savolainen, Matti ja Mehtonen, Päivi, *Haa-mulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*, Jyväskylä: Gummerus oy, 1992, 125-146.

Palasvirta, Mikko, 1995, *Flesh and Sexuality in Popular Fiction*, Pro gradu, Helsingin yliopisto.

Savolainen, Matti, 1992, ”Gotiikka eilen ja tänään”, teoksessa Savolainen, Matti ja Mehtonen, Päivi, *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*, Jyväskylä: Gummerus oy, 1992, 9-32.

Puhakka, Kaisa, 1992, ”Seksuaalisuuden kehitys. Uusi tutkimus haastaa Freudin”, teoksessa Manninen, Vesa, *Tyttö, nainen, naisellisuus*, Hämeenlinna: Karisto oy, 1992, 43-58.

Reddy, Maureen T., 1988, *Sisters in Crime. Feminism and the Crime Novel*, New York: Continuum.

Sivenius, Pia, 1992, ”Avautua solmuun”, teoksessa Manninen, Vesa, *Tyttö, nainen, naisellisuus*, Hämeenlinna: Karisto oy, 1992, 141-158.

Symons, Julian, 1986, *Murha! Murha!. Salapoliisikertomuksesta rikosromaniin*, (suom. Leena Tamminen), Juva: Wsoy, (alkuteos *Bloody Murder*, 1985 (1972)).

Tietjens-Meyers, Diana, 1994, *Subjection and Subjectivity. Psychoanalytic Feminism and Moral Philosophy*, New York and London: Routledge.

Torsti, Marita, 1992, ”Naisellinen itseys ja ruumiinkuva”, teoksessa Manninen, Vesa, *Tyttö, nainen, naisellisuus*, Hämeenlinna: Karisto oy, 1992, 61-81..

Vuola, Elina, 1994, ”Eevan ja Marian tyttäret. Kristinuskon naiskuva”, teoksessa Heinämaa, Sara & Näre, Sari, *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*, Tampere: Gaudeamus, 209-221.

Utriainen, Terhi, 1994, ”Kohdun hauta. Naisen ja kuoleman jatkumosta.”, teoksessa Heinämaa, Sara & Näre, Sari, *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*, Tampere: Gaudeamus, 243-253.