Jäniksen ja kilpikonnan kilpajuoksu

Romanttisen kirjallisuuden formula
Anita Brooknerin romaaneissa
A Start in Life ja *Hotel du Lac*

Johanna Vesterinen

Pro gradu –tutkielma
Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksessa
Syksy 2001

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Laitos
Humanistinen	Kirjallisuuden laitos

Tekijä

Sari Johanna Vesterinen

Työnnimi

Jäniksen ja kilpikonnan kilpajuoksu. Romanttisen kirjallisuuden formula Anita Brooknerin romaaneissa *A Start in Life* ja *Hotel du Lac*.

Oppiaine	Työn laji
Yleinen kirjallisuustiede	Pro gradu –tutkielma
Aika	**Sivumäärä**
Syksy 2001	74 s. (1 s.)

Tiivistelmä – Abstract

Tässä pro gradu –tutkielmassa tarkastellaan englantilaisen kirjailijan Anita Brooknerin romaaneita *A Start in Life* ja *Hotel du Lac* kolmesta lähtökohdasta käsin. Työn ensimmäisessä osassa osoitetaan, että nk. korkeakirjallisuuden läpilukeminen romanttisen kirjallisuuden formulan avulla on mahdollista ja uusia tulkintoja avaavaa. Samalla käydään läpi romanttisen kirjallisuuden historiaa ja formulaa, sekä osoitetaan Brooknerin varhaisen tuotannon yhteys Bildungsromaniin.

Toisessa osassa tutkitaan Vladimir Proppin ihmesadun kaavaa ja sovelletaan sitä mainittuihin romaaneihin. Tässä lukijalle havainnollistetaan niin Brooknerin esimerkkiromaanien kuin romanttisen kirjallisuuden yleensä selvä kaavamaisuus, jossa tietyt asiat tapahtuvat kerta kerran jälkeen tietyssä järjestyksessä.

Tutkielman kolmannessa osassa perehdytään naisena olemiseen. Äidin ja tyttären ristiriitainen suhde on romanttisten kertomusten keskeinen teema ja myös Brooknerin tarinoiden läpijuokseva punainen lanka. Työssä tarkastellaan myös naisen ja miehen - sankarittaren ja sankarin - välistä suhdetta, naimattoman naisen asemaa sekä naisen työn merkitystä romanttisissa kertomuksissa.

Asiasanat

Brookner, Anita; romanttinen kirjallisuus; Bildungsroman; Propp, Vladimir; ihmesadut; naisen asema; avioliitto; äidit; tyttäret

Säilytyspaikka

Muita tietoja

SISÄLLYS

1. JOHDANTO 1

1.1. Anita Brookner, ihminen ja kirjailija 4

1.2. Brookner ja feminismi 7

1.3. Tutkimuksen kysymyksen asettelut ja toteutus 8

2. MISTÄ RAKKAUS ALKOI: ANITA BROOKNERIN KIRJOJEN TAUSTA 11

2.1. Romanttisen kirjallisuuden historia ja Anita Brookner 11

2.2. Brooknerin yhteys Bildungsromaniin 13

2.3. Romanttisen kirjallisuuden formula 16

2.3.1. Teoria: mitä on formulaan perustuva kirjallisuus? 16

2.3.2. Käytäntö: Anita Brooknerin lukeminen romanttisen kirjallisuuden formulan lävitse 18

3. IHMESATUJA JA SELITYKSIÄ 26

3.1 Vladimir Propp ja ihmesadun rakenne 26

3.2. Proppin seitsemän toimijaa ja *A Start in Life* 28

3.3. Proppin funktiot ja *A Start in Life* 38

4. NAISEN SYVIN OLEMUS 49

4.1 Äidit ja tyttäret: teoria 49

4.2. Äidit ja tyttäret: käytäntö 52

4.2.1. *A Start in Life* 53

4.2.2. *Hotel du Lac* 56

4.3. Naisen paikka 60

4.3.1. Sinkku vai spinsteri? 60

4.3.2. Nainen + mies = avioliitto? 63

4.3.3. Matkalla vaimouteen : palkkapiian pesti 67

5. PÄÄTELMÄ 69

KIRJALLISUUS 72

LIITE : Ihmesadun funktiot Vladimir Proppin mukaan

1. JOHDANTO

motto: *Hôtel du Lac* I meant as a love story pure and simple: love triumphed over temptation. The *ideal* of love. Basically, I don't like adversarial positions; I see no need for them, since life is too complicated and it's rarely just.
-Anita Brookner-

Pro gradu -tutkielmani keskittyy Anita Brooknerin kaunokirjallisen tuotannon alkupuoleen, tarkemmin kahteen romaaniin, joista löytyy sekä autobiografisia elementtejä että romanttisen kirjallisuuden piirteitä. Tästä lähtökohdasta pääsen aiheen rajaukseen; vaikka Brookneria ei voi pitää ensisijaisesti romanttisena ja klassisena rakkausromaanikirjailijana, niin hänen tuotannostaan löytyy niitä elementtejä, joita romanttisissa kertomuksissa suositaan. Tarkoitan (heteroseksuaalista) rakkautta, miehen ja naisen välistä ihmissuhdepeliä, jonka palkintona avioliittoa voitaneen pitää.

Brookner ei kuulu samaan sarjaan kuin esimerkiksi Barbara Cartland tai Catherine Cookson - romanttisen kirjallisuuden painosten kuningattaret. Brooknerin lukijakunta on huomattavasti suppeampi ja valikoituneempi; kirjailijalla on älykkään ja tarkkavaistoisen kirjailijan maine. Mainittakoon, että Suomessa Brookneria julkaistaan Otavan kirjasto -sarjassa, jolla on laatulukemiston maine. Vaikka

Brookner eittämättä on arvostettu ja kiitetty kirjailija, niin muutamat John Skinnerin (1992) esille tuomat "riitasoinnut" saivat minut miettimään asiaa toisesta näkökulmasta. Skinner puolustaa Brookneria ritarillisesti pääasiassa miesten esittämää kritiikkiä vastaan, joissa Brookneria arvostellaan minimalismista, kirja kirjalta toistuvasta formulasta, yhteneväisyyksistä Harlekiini -tyyppiseen kioskikirjallisuuteen. Brooknerin voittaessa arvostetun Booker-palkinnon kirjallaan *Hotel du Lac* vuonna 1984 ankarimmat kritiikit kertoivat kirjan olevan minimalistinen kuvaus naisen menstruaalisista krampeista sveitsiläisessä hotellissa. Myös muissa Brooknerin kirja-arvosteluissa on puututtu arveluttaviin, toissijaisiin piirteisiin: milloin keskitytään kommentoimaan "migraines, flushes and female malaises", toisinaan taas ihmetellään, millä oikeudella Brookner *muka* voisi tietää miltä miehestä tuntuu.(Skinner 1992,1-2; kursivointi minun.)

Skinnerin ärtymys on oikeutettua. Brookner on aliarvostettu kirjailija ja pahimmat risut hän on saanut maanmiehiltään englantilaisilta. Minua kummastuttivat ne epäolennaisuudet, joita edellä mainituissa arvosteluissa tuotiin esille. Tarkemmin ajateltuani päätin soveltaa romanttisen kirjallisuuden kaavaa Brooknerin tuotantoon. Brooknerin tuotannossa on selkeästi niitä elementtejä, joita klassinen rakkausromaani tai naisille suunnattu viihdekirjallisuus jatkuvasti käyttää. Vähällä vaivalla voi listata muutamia keskeisiä tekijöitä: rakkaus ja pyrkimys sen täyttymiseen / täyttämiseen sekä tietty kaavamaisuus, joka selkeästi toistuu kirja

kirjalta Brooknerin alkutuotannossa; toisaalta taas Brooknerin päähenkilöt ovat yksinäisiä naisia ilman aviopuolisoa tai lapsia, heillä on vakaa talous ja arvostettu (vaikka ehkä tylsähkö) työ, jonka kautta heillä on kosketus todelliseen elämään.

Yritän osoittaa, että "hyvän" ja "huonon" kirjallisuuden raja on häilyvä. Väheneekö niin sanotun vakavan, vakavasti otettavan kirjailijan uskottavuus, jos tämä tunnustaa olevansa parantumaton romantikko? Entä jos kirjailija haluaa kirjoittaa onnellisesti loppuvan rakkauskertomuksen - kuitenkaan siinä onnistumatta?

> Romance may win out, who knows? The point is that my personages are not combatants. And you need to take on not only the men but also the women, if it's going to come out in the end - I regret that, but I know I have to be true. (Haffenden 1984, 29.)

Kirjallisuuden jaottelu ei ole suoraviivaista lokerointia vaan rajanylityksiä voi tehdä suhteellisen vapaasti menettämättä uskottavuuttaan ja arvostustaan. Tulen käyttämään termiä 'romanttinen kertomus' käsitellessäni yleisesti rakkausromaaneja sen tarkemmin lajittelematta niitä Harlekiiniromaaneiksi tai jo mainitsemiini Cookson - Cartland -linjan edustajiin. Tarkoitukseni ei ole halventaa mitään kirjallisuuden lajia, vaan ainoastaan helpottaa lukijan työtä.

1.1. Anita Brookner, ihminen ja kirjailija

Anita Brookner oli jo arvostettu taidehistorioitsija julkaistessaan ensimmäisen romaaninsa *A Start in Life* vuonna 1981. Hänen akateeminen uransa alkoi Ranskan kirjallisuuden opinnoista Lontoon yliopistossa, ja jatkui myöhemmin taidehistorian opinnoilla Courtauld Institute of Fine Artsissa. Valmistuttuaan instituutista hän jatkoi siellä luennoitsijana. Brooknerista tuli vuonna 1968 Cambridgen yliopiston ensimmäinen nainen, jolle myönnettiin Slade Professor of Arts -arvo. Brookner on kirjoittanut arvostettuja taidehistoriikkeja muun muassa Watteausta, Greuzesta sekä Jacques-Louis Davidista. (Guppy 1987, 146 - 147.)

Kirjailija on puolalais-juutalaisesta perheestä: hänen isänsä syntyi Puolassa ja äiti oli Englannissa syntynyt puolalainen. Ainoa lapsi Anita Brookner syntyi Englannissa, vuonna 1928. Perhe oli juutalainen, eikä ollut helppo sopeutua englantilaisiin tapoihin. "I have never learned the custom of the country, we were Jews, tribal and alien." (Kenyon 1989, 9.) Kirjailijan isä yritti kasvattaa tyttärestään aitoenglantilaisen parhaiten tietämällään tavalla: hän luetti tällä kaikki Charles Dickensin romaanit pitäen näitä ehdottomasti luotettavimpina brittiläisen elämänmenon kuvaajina, oikeina ja tosina. Lapsi luki mitä käskettiin ja "...I still read a Dickens novel every year and I´m still looking for a Nicholas Nickleby!" (Guppy 1987, 149.) Brooknerin äitiä voisi pitää esikoisromaanin *A Start in Life*n eiliseen

unohtuneen Helenin esikuvana, jos haluaisi etsiä vastaavuuksia todellisuudesta. Hän oli entinen konserttilaulaja, joka asetti naimisiinmenon uransa edelle - teko, joka jätti jälkensä.

> She was inclined to melancholy and when she sang at home my father used to get angry, with good reason - it was only in her singing that she showed passion. I would start out to cry and be taken out of the room by the Nanny. She, not I, should have been the liberated woman. (emt., 149.)

Anita Brookner on vapautunut nainen, *the liberated woman.* Naimaton, ei lapsia, arvostettu työ sekä kirjailijana että taidehistorioitsijana. Silti hän ei pidä itseään mitenkään menestyneenä. "Success is what other people say you are, and I don't feel it" (Haffenden 1984, 25). Hän kuvailee itseään korkeamoraaliseksi ihmiseksi, joka väistämättä näkyy myös hänen romaaneissaan:

> That comes from a grounding in nineteenth-century novels and nineteenth-century behaviour. My family was very rigorous in that respect; I've never unlearned these lessons, and I promise you I regret it. (emt., 7).

Tyylistään Brookner on velkaa niin brittiläistä elämää ihailleelle perheelleen kuin esikuvinaan pitämilleen kirjailijoille: korkeamoraalisuudesta voi kiittää Charles Dickensiä ja Henry Jamesia. Brooknerin kirjoissa kautta linjan esiintyvä säädyllisyys ja kunniallisuus tulevat puolestaan Anthony Trollopelta; kuvailun tarkkuus ja analyyttisyys Stendhalilta (oik. Henry Boyle), Gustave Flaubertilta sekä Èmile Zolalta. (emt., 28.) Brookner ei kiistä esikuviaan, hän myöntää auliisti, että esikoisteoksessa on intertekstuaalisia yhteyksiä Balzacin *Eugénie Grandet*iin, sekä

toisena ilmestyneessä *Providence*ssa (1982) Benjamin Constantin *Adolphe*en (Haffenden 1984, 66).

Brookner oli suhteellisen iäkäs esikoiskirjailija, jolla oli elämänkokemusta, kun hän vuonna 1981 julkaisi esikoisromaaninsa *A Start in Life* (Yhdysvalloissa *The Debut*). Kirjoittamisen tarve lähti pitkästymisestä ja halusta tarkastella elämää. Kirjoitusprosessin aloittaminen ei ole helppoa - vielä nytkään: "I don't usually enjoy it. There´s a terrible exhilaration, like having a high fever, which comes on me. Writing is my form of taking a sedative." (Kenyon 1989, 11 - 12.) Silti itse kirjoitustapahtuma on euforinen: "I feel so fantastically well. I even put on weight" (emt., 12). Brookner tunnistaa itsensä 1800-luvun kirjailijattarista, jotka kirjoittivat voimattomuuden ja näkymättömyyden tunteesta. Hoidettuaan vanhempiaan kunnes nämä kuolivat Brookner halusi kirjoittaa itsensä ulos passiivisuudesta ja vääryydestä. "The novel speaks about states of mind which forced me to do something about those states of mind." (emt., 12.)

Vaikka Brookner ei kirjoita omasta elämästään, niin joitakin toistuvia yksityiskohtia voidaan pitää tietoisen harkittuina. Päähenkilöt tuntevat olevansa ulkopuolisia tarkkailijoita ei-englantilaisine sukujuurineen. Yleensä sukujuuret ovat lähtöisin Itä-Euroopasta (Brooknerin suku Puolasta); päähenkilö on yksinelävä nainen, jolla on ylemmän keskiluokan status, hyvä ammatti ja vakaa talous.

1.2. Brookner ja feminismi

Vaikka Brookner kirjoittaakin näkökulmasta, jota voisi pitää feministisenä - itsenäisen naisen näkökulma, riippumaton taloudellinen asema - on hän sanoutunut irti suoranaisesta feminismistä sinällään. Kuitenkaan hän ei pahastu määritelmästä "naistenkirjailija" (a woman´s novelist):

> Not in the least. Women have devoted themselves to a certain kind of storytelling, which is extremely valid and extremely absorbing; mainly to other women, but to men as well, I think. (...) Women tend to read novels for information - and to learn about other women, so the novel fulfils a particular function if it´s written by a woman for other women. (Kenyon 1989, 22.)

Ei-feministisestä asenteesta huolimatta Brookner on havainnut eroja siinä, miten miehet ja naiset lukevat hänen kirjojaan. Miehet eivät usein kommentoi henkilöitä tai puutu tapahtumiin sinänsä kuten naiset, vaan itse kirjoittamistapaa ja -tyyliä ("You write French books, don´t you?"). Miehet ottavat etäisyyttä tekstiin, naiset tarkastelevat sitä huomattavasti lähempää. (emt., 22.)

Kirjailija ei tuomitse feminismiä suoralta kädeltä. Hän on kiinnostunut miehen ja naisen eroista, toiseudesta *(otherness).* Feminismi Brooknerissa on sitä, että naisen tulee ansaita elantonsa ja siten kontrolloida omia halujaan. Naisen itsenäisyyden hinta on kova, ja kirjailija ihailee naisia, jotka tasapainoilevat perheen ja uran välillä. Kuitenkin itseriittoinen nainen on utopiaa, eikä kokonaisvaltainen nainen luultavasti ole kovin ihailtava: manipuloiva, toisia hyväksikäyttävä. Toisaalta ideaali nainen

elää tiettyjen periaatteiden mukaisesti ja on harvinaisuus. Brooknerin mielestä sellainen feminismi, johon liittyy miesten torjuminen, on absurdi ajatus ja steriiliyteen johtavaa. On naisaate saanut jotain hyvääkin aikaan: nyt nainen voi liikkua vapaasti toisen naisen seurassa, ilman että sitä pidettäisiin jonkinlaisen tappion tai huonommuuden merkkinä. Naiselle naisseurassa liikkuminen on rentouttavaa, illan kohokohta - ei pelkästään alkusoitto johonkin muuhun. (Guppy 1987, 161 - 162.) Kysyttäessä onko kirjailijan mielestä helpompaa olla ystävykset naisten kesken, hän kieltää. Miehet ovat erilaisia kuin naiset ja siten mielenkiintoisempia: " I know about women." Naiset kääntyvät toistensa puoleen vain surussa ja hädässä. Naiset kilpailevat keskenään miehistä - sillä saralla ystävyys kiristyy. (Haffenden 1984, 28.)

1.3. Tutkimuksen kysymyksen asettelut ja toteutus

Tutkimuksessani tarkastelen Brooknerin kahta alkupään tuotannon romaania: *A Start in Life* (1981) ja *Hotel du Lac* (1984). Esitän kolme osittain risteävää kysymystä Brookerin teoksille: (1.) kuinka romanttinen kirjallisuus ja sen kaava (formula) on vaikuttanut Brookerin tekstiin, (2.) kuinka Brooknerin romaani *A Start in Life* on luettavissa Vladimir Proppin ihmesatu-teorian avulla, sekä (3.) minkälaisia naishahmoja ja -kohtaloita Brookerin romaaneista löytyy ja mikä on näiden yhteys romanttisen kirjallisuuden konventioihin?

Apunani tutkimuksen hahmottamisessa ovat olleet muun muassa John Skinnerin teos *The Fictions of Anita Brookner: Illusions of Romance* (1992), joka keskittyy pitkälti Brookerin teosten rakenteeseen ja teemoihin sekä Lynn Veach Sadlerin *Anita Brookner* (1990), jonka ansiot ovat siinä, että kirjoittaja käy yksityiskohtaisesti läpi Brooknerin seitsemän ensimmäistä teosta keskittyen juoniin ja henkilöihin sekä selvittäen Brooknerin tuotannon yhteyksiä ranskalaiseen ja englantilaiseen kirjalliseen traditioon. Useat Anita Brooknerin haastattelut (Guppy 1987; Haffender 1985; Kenyon 1989) ovat auttaneet ymmärtämään teosten lähtökohtia kirjailijan omasta näkökulmasta.

Romanttisen kirjallisuuden kaavan näkökulmasta Brookneria tarkastellessani käytän apunani muutamia keskeisiä naisten kirjallisuutta hahmottaneita teoreetikkoja, muun muassa Janice Radwayta, Patricia Waughnia ja Tania Modleskia sekä Rachel Blau DuPlessis'iä. Tutkielmani kolmannessa luvussa teoreettisessa "pääosassa" on Vladimir Propp ja hänen teoriansa ihmesadun rakenteesta. Brooknerin naishahmoja analysoidessani lähestyn äiti ja tytär -suhteen käsittelyssä psykoanalyyttistä kirjallisuudentutkimusta. Tutkimuksen neljännessä luvussa käsittelen myös naisen asemaa, avioliittoa ja työtä Brooknerin teoksissa. Teoreettista pohjaa käsittelyyn tarjoavat jo edellä mainittujen Radwayn, Waughn'n sekä DuPlessis'in lisäksi myös Bridget Fowler, Anne Cranny-Francis ja Annis Pratt.

Tutkielmani läpikulkevana teemana on pohtia romanttisen kirjallisuuden olemusta ja soveltaa tietoa ei-romanttisena pidetyn kirjailijan Anita Brooknerin alkutuotantoon. Olen kiinnostunut myös kirjallisuudentutkijoidenkin harjoittamasta kirjallisuuden jaosta korkeaan ja matalaan. Brookneria on kiinnostavaa tutkia juuri tuo erottelu mielessä pitäen.

2. MISTÄ RAKKAUS ALKOI: ANITA BROOKNERIN KIRJOJEN TAUSTA

2.1. Romanttisen kirjallisuuden historia ja Anita Brookner

Romanttisen kirjallisuuden juuret ulottuvat aina 1700- ja 1800-lukujen tietämille, jolloin Atlantin molemmilla puolilla kirjoitettiin niin romanttisia kuin historiallisiakin romaaneja (Mussell 1990, vii). Tämän päivän Harlekiinit ovat samaa sukujuurta kuin "korkeammat" romanttiset kertomukset; niiden esiäitejä ja -isiä ovat Charlotte Brontë, Emily Brontë, Jane Austen sekä Samuel Richardson. Oman alalajinsa muodostaa goottinen romanttinen romaani (Ann Radcliffe), joka kehittyi rinnan romanttisen ja historiallisen romaanin kera. (Modleski 1984, 15.) Romaanihan oli alunperinkin naisellinen kirjallisuuden muoto: romaaneja kirjoittivat naiset ja niitä lukivat naiset. Samalla avioliitosta ja sen solmimisesta, joka väistämättä oli naisen elämän merkittävin tapahtuma, tuli myös romaanin keskeisin elementti (Kenyon 1988, 144 - 145).

Moderni länsimainen romanttinen kertomus ei tietenkään ole *universaali* kirjallisuuden muoto. Sen kehitys liittyy olennaisesti kapitalismin kehitykseen, protestanttiseen uskoon ja patriarkaalisiin suhteisiin (Fowler 1991, 2). Romanttisen kirjallisuuden - sellaisena kuin se länsimaissa tunnetaan - arvot kumpuavat vallitsevasta yhteiskunnallisesta järjestelmästä. On luonnollista, että kulttuurissa,

jossa avioliitto on muodostanut yhteiskunnan peruskiven, sen käsittely myös kirjallisuudessa on ollut keskeisellä sijalla.

Anita Brooknerin yhteydessä on usein mainittu, että hänen henkilönsä ovat pikemminkin 1800-luvun sääntöjen mukaan eläviä kuin nykyajan tuotteita. Hän on itsekin monissa haastatteluissaan (esim. Kenyon 1989; Waughn 1989; Guppy 1987) korostanut sitä, kuinka hänen romaaninsa ammentavat 1800-luvun kirjallisesta perinnöstä ja niiden henkilöt toimivat tuon ajan sääntöjen mukaisesti.

> They obey all 19th century rules of morality and duty and seriousness, dedication and devotion without realising that these are important but anachronistic qualities. They come to this realisation too late. (Brooknerin haastattelu, Kenyon 1989, 20.)

Yhtäläisyydet eivät kuitenkaan pääty henkilöihin. Brookner soveltaa romaaneissaan myös 1700-luvun naisten romaanien muotoa (Kenyon 1988, 150). John Skinner (1992, 1-8) näkee, että Brookneriin on vaikuttanut selvästi neljä erilaista ja eriaikaista kirjallisuuden lajia ja suuntausta. *Ranskalaiset -erityisesti 1700-luvun moraaliset tarinat - klassikot* ovat vaikuttaneet Brooknerin minimalistiseen tyyliin ja tapaan käsitellä psykologisia ja emotionaalisia ongelmia. *Englanninkieliset klassikot* (englantilaiset Jane Austen ja Charles Dickens sekä amerikkalaiset Edith Wharton ja Henry James) ovat niin ikään vaikuttaneet hänen tyyliinsä: tekstuaalisista paralleeleista temaattisiin ja tyylillisiin vaikutteisiin. Margaret Drabble, Jean Rhys ja Barbara Pym mainitaan useimmiten niiden *naispuolisten aikalaiskirjailijoiden*

joukossa, joiden tuotantoon Brookneria verrataan. Neljäntenä vaikuttajana tai vertailukohteena Skinner näkee *populaarin romanttisen kirjallisuuden.* Brooknerin omaa suhtautumista romanttiseen kirjallisuuteen (lähinnä Harlekiineihin) voi kuvata parodiseksi ja hän tekeekin tarkan eron romanttisen kirjallisuuden ja romanssikirjallisuuden välille (Skinner 1992, 7 - 8).[1]

Tärkeintä Skinnerin luokittelussa on mielestäni se, että siitä on helposti havaittavissa se tosiasia, että kirjailija ei kirjoita teoksiaan tyhjiössä. Brookneriin vaikuttaneista kirjallisuudenlajeista ja -tyyleistä, kuten myös kirjailijoista, voidaan olla montaa mieltä. Olennaisinta kuitenkin on se, että erilaisia vaikutteita ja vertailuja on mahdollista tehdä ja ne osaltaan voivat auttaa Brooknerin tuotannon ymmärtämisessä ja tulkitsemisessa. Brooknerin yhteydessä on myös aina korostettu omaelämäkerrallisia aineksia, onhan Brookner itsekin asiasta puhunut useissa haastatteluissa.

2.2. Brooknerin yhteys Bildungsromaniin

Bildungsroman kääntyy suomeksi kehitysromaaniksi. Joissakin yhteyksissä voidaan myös käyttää nuorisoromaanin, opiskeluromaanin, oppivuosiromaanin,

[1] Omassa tutkimuksessani käytän termejä romanttinen kertomus, romanttinen romaani sekä romanssi synonyymeinä. Populaari romanttinen kertomus tai romaani viittaa kevyempänä pidettyihin romanttisen kirjallisuuden lajeihin, kuten Harlekiineihin. Ymmärrän kyllä Brooknerin tarpeen tehdä ero eri käsitteiden välillä, mutta omassa tutkimuksessani se ei ole tarpeellista.

nuoruusromaanin tai initiaatioromaanin nimikkeitä (Buckley 1975, vii-viii). Saksankielinen termi *Bildungsroman* on kuitenkin yleistynyt kirjallisuudentutkijoiden käyttöön ja selvyyden vuoksi käytän sitä myös omassa tekstissäni.

Bildungsromanille on tyypillistä se, että siinä käsitellään ja seurataan päähenkilön kehitystä. Aiemmin kysymys oli nimenomaan nuoresta henkilöstä, jolloin päähenkilön kehitystä ja kasvua seurattiin usein varhaislapsuudesta nuoreksi aikuiseksi - monesti esimerkiksi avioliiton solmimiseen saakka. *Bildungsroman* syntyi alunperin jopa vastineeksi klassisen epiikan sankareille (Akilles, Odysseus), jotka kaikki olivat kypsiä miehiä ja aikuisia (Moretti 1987, 3). Uudet sankarit ja sankarittaret astuivat näyttämölle: Elizabeth Bennet, Julien Sorel ja David Copperfield kuvastavat hyvin tätä muutosta. Länsimaisen kulttuurin kehityksen myötä nuoruutta alettiin kuitenkin arvostaa yhä enemmän ja nuoruuden merkitys tärkeänä *elämänvaiheena* alkoi kiinnostaa kirjailijoita. *Bildungsromania* voikin pitää jopa modernin ajan kirjallisuuden symbolisena muotona (Moretti 1987, 5). Kehitys merkitsi liikkuvuutta ja sisäistä levottomuutta, se oli myös "suuria odotuksia" ja "kadotettuja illuusioita". Kaikkea tätä voitiin käsitellä nuorten päähenkilöiden kautta. Avainsanana oli *muutos.*

Miksi sitten puhua *Bildungsromanista* Anita Brooknerin yhteydessä? *Bildungsromanin* klassinen kukoistuskausi päättyi jo 1800-luvulla eivätkä Brooknerin päähenkilöt teoksissa *A Start in Life* ja *Hotel du Lac* ole mitään teinityttöjä (Ruth Weiss on 40-vuotias ja Edith Hope 39-vuotias). Perustelen kuitenkin *Bildungsromaniin* yhteyden painottamista sillä, että nuoruus ei nykyisessä kirjallisuudessa (eikä elämässä) ole suinkaan ainoa elämänvaihe, jossa kasvua, kehittymistä ja vakavia elämänmuutoksia voidaan kuvata ja toteuttaa. Toiseksi *Bildungsromanissa* on olennaista se, että päähenkilö on selvästi yksilö, hän ei suostu toimimaan ulkopuolisten voimien (esimerkiksi sosiaalisten säännösten) mukaisesti vaan häntä ohjaa vahva individuaalisen velvollisuuden tunne (Moretti 1987, 22). Tästä syystä klassisen *Bildungsromanin* on lähes pakko päättyä avioliittoon, sillä se ilmentää päähenkilön liittymistä yhteiskuntaan ja maailmaan kehityksensä päätteeksi. Morelli (1987, 22) kirjoittaakin, kuinka vihkivalan "tahdon" ("I do") on symbolinen tiivistymä tästä päähenkilön liitosta.

Brooknerin teoksissa päähenkilön kehitys, tärkeät päätökset ja avioliiton kaipuu ovat olennaisista sisältöä. Siksikin niillä on selvä yhteys *Bildungsromanin* perinteeseen ja käsitteeseen. Väitän, että Brookner käyttää *Bildungsromanin* tarjoamaa kaavaa tietoisesti hyväkseen. Siinä missä kaavan mukaisesti keskityttäisiin muutokseen ja kehitykseen, Brookner rikkoo lukijan odotukset ja päättää sekä *A Start in Lifen* että *Hotel du Lacin Bildungsromanin* konventioiden kannalta katsottuna

epätyydyttävästi: muutosta ei tapahdu eikä päähenkilö solmi avioliittoa. Tärkeää onkin se mitä "matkan varrella" on tapahtunut. Miksi Ruth Weiss ja Edith Hope eivät solmi avioliittoa? Miksi heidän elämänsä jatkuvat ulkoapäin katsottuna samanlaisina kuin ennenkin? Näitä kysymyksiä Brookner pystyy käsittelemään juuri hyödyntämällä *Bildungsromanin* muotoa.

2.3. Romanttisen kirjallisuuden formula

2.3.1. Teoria: mitä on formulaan perustuva kirjallisuus?

Kaavaan perustuva kirjallisuus (romanttinen kirjallisuus, dekkarit, science fiction jne.) tunnustetaan ja tunnistetaan kentäksi, jossa kulttuurisia käsityksiä voidaan käsitellä ja niistä neuvotella (esim. Linke 1997). Näissä neuvotteluissa täytyy kuitenkin jatkuvasti ottaa huomioon arvot, traditiot, symbolit ja jaettu kulttuurinen tietämys, jotta merkityksen tuottaminen olisi mahdollista. Tämä tarkoittaa yksinkertaistettuna sitä, että kirjoittajan ja lukijan on ainakin jollain tasolla ymmärrettävä - tai jaettava - se kulttuurinen tausta mikä tietyllä formulalla on. Tällöin formula ehkä parhaiten palvelee tarkoitustaan. Formulan voikin nähdä eräänlaisena kirjoittajan "apuvälineenä" - sen avulla voi tutun kaavan puitteissa kirjoittaa uudelleen sellaistakin, mikä välttämättä ei ensi näkemältä kaavaan kuuluisikaan.

Formulat ovat yksinkertaisesti tarinakaavioita, joilla on yhteisiä piirteitä, taustoja ja muotoutumistapoja (esim. Cawelti 1976, esittely Nyman 1994). Cawelti perustaa analyysinsä formuloista vahvasti strukturalistiseen tutkimustraditioon, erityisesti Vladimir Proppin käsitykseen ihmesadun morfologiasta. Formulan käsite viittaa Caweltilla paitsi konventionaaliseen tapaan kuvata jokin asia tai henkilö (vaikkapa vaaralliset blondiinit dekkareissa), mutta myös laajempaan juonirakenteeseen (Nyman 1994, 52). Romanttisessa kirjallisuudessa laajempi juonirakennelma on yksinkertaisimmillaan esitettävissä seuraavasti: tyttö (nainen) tapaa pojan (miehen) - heille tulee ongelmia - tyttö (nainen) saa pojan (miehen). Populaarikirjallisuudessa esiintyvät formulat syntyvät tarina-arkkityypin yhdistyessä kulttuurisiin stereotypioihin (Nyman 1994, 52).

Yksinkertaisimmillaan kirjallisuutta ja varsinkin formulaan perustuvaa kirjallisuutta on tulkittu yhteiskunnan peilinä. Linke (1997, 3) ei halua palata tähän teoriaan, vaan ehdottaa, että varsinkin romanttisia kertomuksia voi tarkastella kulttuurisen muistin ilmentäjinä. Lukijat luonnollisesti "käyttävät" lukemaansa omiin tarkoituksiinsa, mutta uskottavalta tuntuisi se, että romanttiset kertomukset voivat vahvistaa ryhmäidentiteettiä, siis kuulumista johonkin kansalliseen, alueelliseen tai etniseen ryhmään, samoin kuin luokkaan ja sukupuoleen (Linke 1997, 3).

Romanttinen kirjallisuus (kuten monet muutkin formulaan perustuvat kirjallisuuden lajit) on usein tuomittu sillä yksinkertaistavalla "selityksellä", että ne ovat lukijoilleen vain pakoa arjesta. Eskapismi-teorian vaalijat (aloittajana ja tunnetuimpana edustajana Frankfurtin koulukunta) pitävät formulakirjallisuutta naisille suunnattuna teollisuutena, joka kietoo lukijansa siirappisiin päiväuniin ja vierottaa todellisuudesta eksoottisiin päiväunelmiin. Tällöin lukija (tai Adornon hengessä kuluttaja) nähdään lähes tiedottomana objektina. Caweltin näkemyksen mukaan lukija kuitenkin osallistuu formulan peliin: lukija on subjekti, joka tietoisesti asettuu objektin asemaan joksikin aikaa (Nyman 1994, 55).

Formulaan perustuvan kirjallisuuden arvostelussa ja teoretisoinnissa huomion arvoista on se, että useimmiten se palaa tai pelkistyy korkea- ja populaarikirjallisuuden välisen eron osoittamiseen. Ero on tällöin aina ymmärrettävissä horisontaalisesti: korkeakirjallisuus on ylempää, parempaa ja vakavasti otettavaa samalla kun populaarikirjallisuus on matalaa, huonotasoista ja kevyesti ohitettavaa. Nyman (1994, 59) huomauttaa kuitenkin ansiokkaasti siitä, kuinka tämä jaottelu on aina ideologinen eikä rajaudu pelkästään estetiikan alueelle.

2.3.2. Käytäntö: Anita Brooknerin lukeminen romanttisen kirjallisuuden formulan lävitse

Ideaalisen romanssin narratiivinen rakenne:

1. Sankarittaren sosiaalinen identiteetti tuhoutuu
2. Sankaritar suhtautuu vihamielisesti (aristokraattiseen) mieheen
3. (Aristokraattinen) mies suhtautuu epäselvästi sankarittareen
4. Sankaritar tulkitsee sankarin käytöksen todisteeksi tämän seksuaalisesta kiinnostuksesta sankaritarta kohtaan
5. Sankaritar vastaa sankarin käytökseen vihamielisesti tai kylmästi
6. Sankari vastaa rankaisemalla sankaritarta
7. Sankaritar ja sankari ovat fyysisesti ja/tai emotionaalisesti erossa
8. Sankari kohtelee sankaritarta hellästi
9. Sankaritar vastaa lämpimästi sankarin hellyyden osoitukseen
10. Sankaritar tulkitsee sankarin ristiriitaisen käytöksen aikaisemman mielipahan tuotteeksi
11. Sankari kosii / tunnustaa avoimesti rakkautensa / osoittaa vankkumattoman sitoutuneisuutensa sankarittarelle
12. Sankaritar vastaa seksuaalisesti ja emotionaalisesti
13. Sankarittaren identiteetti eheytyy (Radway 1984, 134).

Voitaisiinko tätä Radwayn esittelemää kaaviota soveltaa Brooknerin tarkastelussa oleviin teoksiin? Sekä *A Start in Lifessä* että *Hotel du Lacissa* sankaritar on uuden alussa. *A Start in Life*n Ruth Weiss matkustaa Pariisiin sekä tutkiakseen Balzacia että itseään. Hän irtautuu kodistaan ja kotimaastaan, taakse jäävät vanhempien eriskummallinen perhe-elämä sekä sotkuinen ja pettymykseen päättynyt suhde. Ruth on uuden elämän alussa, mutta myös identiteetin uuden rakentamisen edessä. *Hotel du Lac*in Edith Hope on lähetetty Sveitsiin eräänlaiselle katumuslomalle, ulkomailla hänen on tarkoitus katua ja aikuistua. Molemmissa tapauksessa sankarittaren

sosiaalinen identiteetti on omalla tavallaan tuhoutunut. Ruthin tarkoitus on aloittaa itsenäinen, aikuinen elämä poissa kodin ja totuttujen kuvioiden rajoituksista. Tilanne on samalla kertaa vapauttava ja pelottava. Edith on karannut omista häistään ja on niin ikään uuden edessä. Julkisen häpeän vuoksi hänet eristetään entisestä elämästä ja sosiaalisesta piiristä. Radwayn tarkoittama sosiaalisen identiteetin tuhoutuminen näyttäisi siis toteutuvan Brooknerin molemmissa kirjoissa.

Brooknerin sankarittarille jatko on kuitenkin aina hieman hankalampaa kuin ideaalisen romaanin rakenne antaisi olettaa. Brookner käyttääkin ideaalisen romanssin lukijalle tuttua rakennetta hyväkseen juuri siinä, etteivät hänen sankarittarensa mahdu kaavan sisään. Ruth Weissiä ja Edith Hopea voisikin pitää jonkinlaisina anti-sankarittarina siinä mielessä, että heidän tarinansa alkavat kuin romanttisessa romaanissa on tapana, mutta lopulta heistä tulee niitä vanhojapiikoja, jotka romanttisessa kirjallisuudessa ovat perinteisesti olleet vain huvittavia sivuhenkilöitä ja päähenkilö-sankarittaren luonnekuvaukselle tarpeellisia vastapainoja juonen kuljetuksessa.

Brooknerin kirjoissakin sankarittaren ja sankarin väliset väärinymmärrykset toistuvat, mutta väärintulkinnat eivät johda romanttisen kaavan mukaiseen ideaaliin lopputulokseen: avioliittoon. Siten romaanin loppu ei myöskään tarjoa sankarittarelle tämän identiteetin eheytymistä.

A Start in Lifessa Ruth kohtaa useitakin miehiä, joihin lukija voi soveltaa Radwayn kaaviota ideaalisesta romanssista. Alussa Richard vaikuttaa siltä romanttiselta sankarilta, jota kaava mielessään lukeva vastaanottaja on odottanut. Richard työskentelee pyyteettömän oloisesti heikommassa asemassa olevien hyväksi ja Ruth tulkitsee tämän käytöksen itseään kohtaan seksuaaliseksi kiinnostukseksi. Siinä missä Ruth kuvittelee romanttisen päivällisen valmistamisen olevan avain Richardin sydämeen, on päivälliskutsu Richardille vain tilaisuus mahan täyttämiseen ja rahan lainaamiseen. Ruth on tulkinnut Richardin aikeet täysin väärin.

Seuraava tilaisuus Ruthille avautuu Pariisissa. Moderni pariskunta Jill ja Hugh Dixon ottavat Ruthin siipiensä suojaan ja vähitellen Ruthin ja Hughin välille syntyy myös seksisuhde. Hugh palaa kuitenkin raskaana olevan vaimonsa kanssa Englantiin ja Ruth siirtyy uuteen suhteeseen isällisen - ja naimisissa olevan - professori Duplessis'n kanssa. Palattuaan Lontooseen Ruth kuitenkin solmii lopulta avioliiton, järkisyistä ja muiden toivomuksesta. Kirjan lopussa hän on lyhyen avioliittonsa jälkeen leski ja elämä sujuu kuten ennenkin: kirjallisuudentutkimuksen merkeissä.

Teoksessa *Hotel du Lac* tapahtumat alkavat dramaattisesti: Edith Hope on karannut viime hetkellä omista häistään. Hylätty sulhanen olisi ollut järkevä valinta: vakavarainen Geoffrey Long, joka on jäänyt yksinäiseksi tämän äidin kuoltua. Edith haluaa kuitenkin elämältä suurta rakkautta, ei avioliittoa järkisyistä. Edithillä on jo

pitkään ollut suhde naimisissa olevaan Davidiin, mutta hän tietää, ettei tämäkään ole se suuri romanssi, josta hän uneksii. Eristyksissä sveitsiläisessä hotellissa Edith tapaa Philip Nevillen, joka tarjoaa hänelle niin ikään järkiavioliittoa. Edith on asiaa harkittuaan valmis suostumaan herra Nevillen kosintaan ja kirjoittaa jo Davidillekin kirjeen, jossa ilmoittaa aikomuksistaan.

> 'I do not love Mr Neville, nor does he love me. (...) He assures me that I will very soon, under his guidance, develop into the sort of acceptable woman whose confidence and stamina and indeed presumption I have always envied. Rather like your [Davidin] wife, in fact. (*Hotel du Lac,* 179 - 180.)

Suunnitelmat kuitenkin kariutuvat siihen, kun Edith näkee herra Nevillen tulevan Jennifer Puseyn huoneesta aamutuimaan. Järkiavioliitto ei sittenkään ole tarpeeksi. Edith kokoaa tavaransa ja poistuu hotellista. Aiemmin Edith on pohtinut asemaansa naimattomana naisena.

> Clearly, thought Edith, I am to be invisible until I agree to his [herra Neville] terms. And he is right. This is what it is like, and what it will always be like, if I don't marry him. (Hotel du Lac, 178).

Edith pitää itseään näkymättömänä. Naimattomana hän ei kuulu joukkoon, hänellä ei ole identiteettiä ja tuosta näkymättömyydestä herra Neville voisi hänet pelastaa.

Brooknerin romaaneissakin toteutuu ainakin osittain ideaalisen romaanin rakenne - ja huomattavaa on, että päähenkilöt selvästi pyrkivät täyttämään romanttisen kertomuksen käsikirjoituksen omalta kohdaltaan. Poikkeuksena perinteiseen ja yksinkertaiseen populaariin romanttiseen kertomukseen Brooknerin romaaneissa

päähenkilöllä on kuitenkin useampia vastapelureita - kiintymys tai onnen tavoittelu ei kohdistu vain yhteen suureen rakkauteen. Merkittävää on myös se, että *Hotel du Lacissa* Radwayn ideaalisen romanssin rakenne ei sulkeudu: sankarittaren sosiaalinen identiteetti ei eheydy, sillä sitä edellyttävää avioliittoa ei synny. *A Start in Lifessä* Ruth Weissin sosiaalinen identiteetti "korjaantuu" hetkeksi. Merkittävää on se kuinka Brookner kuvaa Ruthin avioliittoa:

> She married Roddy almost as a matter of course, since George was so attached to the idea. She married him without a great deal of emotion, but in recognition of the fact that he had paid her the compliment of asking her to be his wife; what his motives were she could never understand. (...) Once she nursed him through a bad bout of 'flu, adding a daily visit to Bayswater to her long list of chores. He was impressed. When he recovered, he rang her up and suggested that they might go to a concert. He fell into the habit of collecting her from the college when he had finished work and driving her home. (...) He felt comfortable in her presence, at ease, relaxed. Eventually he asked her to marry him. In this he showed sense; it is best to marry for purely selfish reasons. (*A Start in Life,* 172.)

Avioliitto kuvataan järkeväksi. Suuria tunteita siihen ei liity - kummankaan osapuolen taholta. Ruth katsoo asiakseen suostua kosintaan, koska häntä on vaivauduttu kosimaan. Brookner tuntuu leikittelevän romanttisen kertomuksen kaavalla. Ruthin sosiaalisesta asemasta kerrotaan, että (H)er colleagues, she was amused to note, were rather more polite to her than they had been when she was merely a daughter (*A Start in Life,* 172). Ruthin siirtyessä tyttärestä vaimoksi, hänen asemansa muuttuu. Myös Edithille avioliittoa tärkeämpää näyttää olevan se, kuinka

hänen statuksensa muuttuisi: I am to become sophisticated, relaxed, wordly, and discreet *(Hotel du Lac,* 169), Edith analysoi ennen kuin hylkää avioliittotarjouksen.

Yksi romanttisen kirjallisuuden toistamista kaavoista on tapahtumien sijoittaminen jollain tavalla eksoottiseen - yksinkertaisimmillaan maantieteellisesti ajatellen - ympäristöön (Linke 1997). Uudessa ympäristössä sankaritar on voinut liikkua toisin kuin hän kotioloissa on tottunut ja samalla tutkailla esimerkiksi seksuaalisuuttaan. Mielestäni on olennaista, että Ruth Weiss *(A Start in Life)* ja Edith Hope *(Hotel du Lac)* matkustavat pois kotoaan ja heidän kannaltaan kriittisimmät elämänvaiheet kirjoissa sijoittuvat pois kotoa, ulkomaille. Pariisi - romanttisen kertomuksen ehkä kliseisin kohde - on Edith Weissin tarinassa tärkeä määrittelijä. Siellä hän voi hetkisen olla vapaa. Sveitsi ja eristetty hotelli tarjoavat Edith Hopelle paikan järjestää ajatuksiaan ja elämäänsä. Molemmat paikat palvelevat teoksissa lupausta uusista mahdollisuuksista, uudesta elämästä.

Modernit romanttiset kertomukset ovat formularomaaneja. Sitä ovat myös jännityskertomukset ja viihdevaliot – ja Anita Brooknerin alkukauden romaanit toistavat tiettyä kaavaa. Tarinat ovat kollektiivista omaisuutta ja niitä on kerrottu kautta aikojen erilaisissa yhteisöissä ja tilanteissa. Jotta tarina olisi mukaansatempaava on sen edettävä tietyn kaavan mukaan, jossa tapahtumat

seuraavat toisiaan ennalta sovitussa järjestyksessä. Brookner käyttää selkeästi romanttisen romaanin kaavaa hyväkseen: lukija uskoo, että romanttisen kaavan mukaisesti Ruthille ja Edithille avautuu uusi elämä eksoottisessa ympäristössä ja että heidän sosiaalinen identiteettinsä eheytyy. Noudattamalla kaavaa ja sitten rikkomalla sen Brookner onnistuu sekä analysoimaan romanttisen kirjallisuuden formulaa sinänsä että avioliittoa ja naisen asemaa yhteiskunnassa ja romanttisen formulan sisällä.

3. IHMESATUJA JA SELITYKSIÄ

3.1 Vladimir Propp ja ihmesadun rakenne

Venäläinen Vladimir Propp julkaisi vuonna 1928 kirjan, jossa hän esittelee ihmesadun rakennetta. Propp kävi läpi noin 2000 venäläistä ihmesatua ja päätyi siihen, että sadut toistavat tiettyä kaavaa ja tapahtumajärjestystä. Vaikka satuja olisi lukematon määrä, ne eivät kuitenkaan ole kovin omaperäisiä, vaan hyödyntävät vanhempaa tarina-ainesta.

Propp huomasi, että vaikka päähenkilöiden (tai muiden ihmesadun aktanttien) nimet muuttuvatkin, niin heidän teot ja funktionsa pysyvät samoina. Tämä tarkoittaa sitä, että monissa saduissa tapahtuu samantapaisia asioita erilaisille hahmoille. (Propp 1968, 20.) Tarkastellessaan ihmesatuja Propp päätyi siihen, että eri funktioita, satujen toimintaelementtejä on rajallinen määrä; Proppin mukaan niitä on 31 (kts. LIITE). Jokaisella elementillä on oma paikkansa - myös novellin tapahtumilla on oma järjestyksensä. Tämä johtaa siihen, että tarinan sisällä tapahtuvaa elementtien muutosta ei juuri tapahdu - tai jos tapahtuukin, niin hyvin tiukoin rajoin. (emt., 21 - 22.) Vaikka toimintaelementtejä on yli kolmekymmentä ei se tarkoita sitä, että jokaisessa sadussa käytettäisiin niitä kaikkia. Tämä ei silti muuta juonirakennetta - asiat tapahtuvat kaavamaisesti.(emt., 22.) Selventääkseen mallia Propp vielä korostaa, että **A**:n jälkeen tulee aina **B**, järjestys säilyy tarinasta toiseen.

Johtopäätöksenä on, että kaikki ihmesadut ovat samaa alkuperää niiden yhtenäisestä rakenteesta johtuen. (emt., 23.)

Vladimir Proppin pääteesit ovat:

1. Funktiot ovat sadun muuttumattomia elementtejä. Niihin ei vaikuta suorittaja tai miten ne suoritetaan.
2. Ihmesadun funktioiden lukumäärä on rajallinen.
3. Funktioiden järjestys on muuttumaton.
4. Ihmesadut edustavat yhtä ainoaa tyyppiä.

Proppin ehdottomuus ja determinismi ihmesadun rakenteen suhteen on saanut kritiikkiä osakseen. Arvostelu on kohdistunut muun muassa siihen, ettei Propp ota huomioon tarinan toimivan henkilön merkitystä ja lisäksi funktioiden vakioisuuteen; se ei tee oikeutta fiktiivisen tekstin monimutkaisuudelle ja yllätysmomenteille (Kantokorpi 1990, 115). Monet kirjallisuudentutkijat jälkeen Proppin ovat soveltaneet ja kehitelleet venäläistutkijan mallia, mm. Claude Bremond on kehitellyt tarinan tapahtumia kuvaavan mallin. Myös se rakentuu funktioista, mutta erona Proppin malliin Bremond korostaa funktioiden loogista ja hierarkkista yhteyttä - ne siis eivät seuraa automaattisesti ja aina samassa järjestyksessä kuten Proppin mallissa. Bremondin malli antaa fiktiiviselle tekstille enemmän liikkumavaraa ja sallii tapahtumien yksilöllisen järjestyksen. (emt., 115.)

3.2. Proppin seitsemän toimijaa ja *A Start in Life*

Proppin ihmesadun rakenteessa on rajallinen määrä niin funktioita kuin toimijoitakin. Toimijoita on seitsemän, kullakin omat tehtävänsä. Yksi toimija voi olla mukana monessa toimintatilanteessa [*spheres of action,* Propp 1968]. Toimija toimii aina roolinsa mukaisesti, esimerkiksi roisto "käyttäytyy roiston lailla", toisin sanoen sankaria vastaan. Jos yksi toimija on mukana monessa tilanteessa, niin monta toimijaa on mukana jossain tietyssä tilanteessa - kuten saman pöydän ääressä, tappelussa... (Propp 1968, 80 - 81.)

Brooknerin esikoisteoksesta on helposti löydettävissä Proppin esittämä ihmesadun rakenne; se, kuten myös romanttinen kirjallisuus noudattaa pitkälti tiettyä kaavaa, jossa toistuvat samat juonikuviot kirja kirjan jälkeen.

Proppin seitsemän toimijaa ovat:

1. Roisto *(villain).* Roiston tehtävä on kaikin tavoin hankaloittaa ja estää sankaria suorittamasta annettua tehtävää.

2. Hyväntekijä *(donor).* Tämän toimijan tarkoitus on valmistella maagisen agentin (tai muun odottamattoman avuntuojan) läsnäolo sankarin hädän hetkellä.

3. Auttaja *(helper).* Pyrkii kaikin tavoin helpottamaan sankarin vaikean tehtävän suorittamista.

4. Etsinnän kohde ja isähahmo (*sought-for-person and her father*). Tavallisesti sankarin on suoritettava isähahmon antama vaikea tehtävä. Hän myös rankaisee väärää sankaria.

5. Matkaanlähettäjä *(dispatcher).* Lähettää sankarin matkaan.

6. Sankari *(hero).*

7. Antisankari *(false hero).* (Propp 1968, 79 - 80.)

Kritiikki, joka Proppiin kohdistui muun muassa Bremondin taholta on jossain määrin oikeutettua. Jos lähemmin tarkastellaan vaikkapa sankarin toimintaa, havaitaan, että sankari on suhteellisen passiivinen toimija: hän saa tehtävänsä ja tarvitsemansa avun muualta. Antisankarin osuus jää hiukan avoimeksi, se silti tiedetään, että antisankari paljastuu lopussa huijariksi. Esimerkiksi romanttisissa kertomuksissa antisankari pääsääntöisesti viettelee sankarittaren epärehellisin keinoin ja ”oikea” sankari joutuu tekemään töitä saadakseen asiat järjestykseen.

Jokaisella toimijalla on omat tehtävänsä. Esimerkiksi roisto ilmaantuu ensimmäisen kerran yllättäen paikalle; myös hyväntekijä kohdataan yllätyksellisesti, kuten metsässä, kadulla tai viljapellolla. Sankari, matkaanlähettäjä ja antisankari esitellään jossain initiaalisessa tilanteessa, kasteen tai muun vastaavan yhteydessä. (Propp 1968, 84.)

Proppin mallissa henkilöt ovat lähinnä toiminnan toteuttajia ja alisteisia toiminnalle. Saman tapaisen mallin kehitteli A.J. Greimas, hänen mallissaan toimijoita on kuusi ja niitä kutsutaan aktanteiksi ('actant'). Näitä aktantteja ovat

lähettäjä → *objekti* → *vastaanottaja*

↑

auttaja → *subjekti* ←*vastustaja* (Kantokorpi 1990, 117.)

Tämän mallin aktantit toimivat peruskäsitteenä kaikissa kerronnallisissa rakenteissa. Greimasin toinen käsite on aktori *(acteur),* joka Proppin mallissa vastaa funktion käsitettä. Aktoreita voi olla lukuisia erilaisia, ne voivat toteutua useammassa kuin yhdessä aktantissa (Proppin toimija) ja myös päinvastoin. (emt., 117.) Niin Proppin kuin Greimasin tarina-analyysit ovat herättäneet keskustelua: voiko tarinan pusertaa hengettömäksi ja sovittaa tiettyyn kaavaan? Eikö sadusta silloin katoa sen viehätys? Minulle Proppin malli tarjoaa kuitenkin käyttökelpoisen apuvälineen Brooknerin tekstin tarkasteluun.

Sovellan Proppin toimija-rooleja Brooknerin esikoisteokseen *A Start in Lifeen.* Kirja sisältää ihmesadun aineksia runsaasti ja käy esimerkkinä nykyaikaisesta sadusta - samaan tapaan kuin Harlekiini-tyyppiset romaanit. Esimerkkiteoksiksi sopisivat myös muut Brooknerin alkutuotannon kirjat: niissä kaikissa toistuvat samankaltaiset teemat. Ensimmäinen yhdistävä piirre on ihmesadun kanssa päähenkilön orpous - joko konkreettinen, kuten *Look at me*n (1983) Francesin kohdalla, tai "henkinen", kuten juuri Ruth Weissin kohdalla *A Start in Lifessa.* Toinen seikka, joka seuraa edellisestä on vanhempien roolin riittämättömyys tai heidän puuttuminen. Lapsuus ja aikuisikä on vaihtelevan onneton. Tästä johtuen päähenkilö-sankari pyrkii

vapautumaan työn avulla lapsuuden traumoista: Ruth Weiss yliopistouransa avulla, tai kirjoittamalla rakkausromaaneja, niin kuin Edith Hope (*Hotel du Lac*). Neljänneksi päähenkilö ajautuu jatkuvasti epätyydyttäviin lemmenseikkailuihin täyttääkseen rakkaudettomuutensa. Ja viidenneksi, seurauksena kaikesta tästä päähenkilö saa apua/ tulee autetuksi januskasvoisen ystävättären kautta. Januskasvoisen sikäli, että lukijan on vaikea lokeroida auttajaa selvästi hyväksi tai selvästi pahaksi. (Skinner 1992, 162 - 163.)

A Start in Lifen päähenkilö-**sankarin** Ruth Weissin lapsuuden unelma mahtui lauseeseen "Cinderella *shall* go to the ball" (*A Start in Life*, 7) - Lumikki *pääsee* tanssiaisiin. Ruth elää ”henkisesti orpona” vanhempiensa kanssa - päähenkilön lapsuus ja nuoruus ovat vaikeat, kuten Proppin ihmesatujen sankareilla. Ruth odottaa jotain tapahtuvaksi - tanssiin pääsyä! - sitä, että elämä viimeinkin alkaisi. Kuten sadut kuuluvat lapsuuteen, kuuluu Ruthin elämään kestolapsuus, jota hän elää liian vanhana. Ruthin lapsuus ja nuoruus kuluu lapsellisten vanhempien kaitsijana. Isoäidin kuoleman jälkeen Ruth on perheen järkevin ihminen, jolla on oma ranskalaisesta kaunokirjallisuudesta ja kotinsa suljetusta maailmasta muodostettu käsitys aikuisuudesta.

> She was in no hurry to enter the adult world, knowing in advance, and she was not wrong, that she was badly equipped for being there. In any event it seemed unattractive and nothing to do with her. Her most persistent image of the adults was that smoky bedroom, untidiness, watchfulness, and over-insistent and over-demostrated affection. (*A Start on Life*, 22.)

Ruthin lapsuus on poikkeuksellinen. Se ei ole sellainen vaihe elämässä, jollaisena olemme tottuneet niin kutsuttua normaalilapsuutta pitämään leikkeineen, kavereineen ja turvallisine vanhempineen. Voidaan perustellusti sanoa, että Ruth täyttää Proppin sankarin mallin.

Skinner pitää **hyväntekijöinä** Ruthin vanhempia Heleniä ja Georgea (Skinner 1992, 161) pitäen mielessään Proppin ihmesadun rakenteen ja tapahtumien muuttumattoman järjestyksen. (Skinner pitää kiinni Proppin juonikaavasta, johon syvennyn kappaleessa 3.3.) Itse kuitenkin näen Ruthin Pariisin tuttavat Jill ja Hugh Dixonin omaperäisinä ja nykyaikaisina hyväntekijöinä. Nimenomaan heitä voi kiittää siitä, että Ruth löytää kyvyn nauttia elämästään. Hän alkaa käydä ulkona, ravintoloissa; ostaa uusia vaatteita, leikkauttaa hiuksena, lihoo terveellä tavalla. Myöhemmin Ruth muuttaa heidän asuntoonsa parin muutettua takaisin Englantiin. Dixonit ovat vapaamielisiä, kaikin puolin. Ruth viettää aikaansa pääasiassa Hughin kanssa - Jill on päivisin töissä matkatoimistossa, eikä pahastu Ruthin ja Hughin tapaamisista. Ruth tuntee olevansa kiitollisuudenvelassa ja aukaisee mielellään kukkaronnyörejään auttaakseen miestä. Hugh pitää Ruthia ”hyödyllisenä ja mukavana toverina; hän ei ollut yksin viihtyvä ihminen” (useful and pleasant to be with; he was not a man to enjoy his own company, *A Start in Life,* 98). Ruth

puolestaan hämmentyy Hughin suoruudesta, mutta suhtautuu siihen alun hämmennyksen jälkeen ”balzacilaisella opportunismilla” (*A Start in Life,* 99) :

> Hugh also took Ruth back to her room one day and began to make love to her; he was so amazed that she forgot all the routine objections.
> 'But why? she asked.
> He shrugged. 'Why not?'
> (…) Hugh, she was well aware, was an adventurer. (...) He did most things for money or pleasure; if it was possible to combine the two, he did. His wife, who earned enough to pay their weekly bills, regarded him sympathetically as an agreeable and amusing accomplice. (...) If Hugh got his lunches paid for she did not grudge him the time spent with Ruth, whom she regarded as a pleasant bore. (*A Start in Life*, 99.)

Vaikka hyväntekijöiden keinot vaikuttavat arveluttavilta, saavat Dixonit enemmän hyvää kuin pahaa Ruthissa aikaan. On muistettava, että *Start in Life* on nykyaikainen satu ja toimijat elävät todellisen kaltaisessa maailmassa inhimillisinä henkilöinä hyveine ja paheineen.

Auttajan rooliin asetamme molemmat (sekä Skinner 1992 että minä) Ruthin tyttöystävän Anthean, jota voisi pitää pyyteettömänä ystävänä, ellei hänestä paistaisi läpi tyytymättömyys Ruthin hiirulaismaiseen olemukseen.

> In many ways Anthea was like Helen; amusing, sharp-witted, lightweight and beautiful. Needing a foil or acolyte for her flirtatious popularity, she had found her way to Ruth unerringly; Ruth, needing the social protection of a glamorous friend, was grateful. Both were satisfied with the friendship, although each was secretly bored by the other. (*A Start in Life*, 31.)

Anthea saa Ruthin hakemaan apurahan Ranskaan ja muuttamaan pois vanhempiensa luota. Proppin ihmesaduissa auttaja saa aikaan sankarissa muutoksen, ja Anthea muuttaa Ruthin (myös ulkoista) olemusta omin keinoin.

> Ruth took some of Anthea's advice, had her hair cut, won a scholarship from the British Council which entitled her a year in France working on her thesis, and fell in love. Only the last fact mattered to her, although she would anxiously examine har hair to see if it made her look any better. (...) (s)he was attractive enough for a clever woman, but it was principally as a clever woman that she was attractive. She remained in ignorance of this, for she believed herself to be dim and unworldly and had frequently been warned by Anthea to be on her guard. 'Sometimes I wonder if you're all there,' said Anthea, striking her own brow in disbelief. (*A Start in Life*, 37.)

Matkaanlähettäjänä toimii Ruthin luokanopettaja neiti Parker, jonka mielestä Ruthin tulisi päästä yliopistoon opiskelemaan ranskaa. Ei pelkästään siksi, että tyttö on lahjakas, vaan siksi että Ruth tarvitsee turvallisen paikan kasvaakseen.

> As Miss Parker saw it, Ruth's only hope was to go to a university and become a scholar. It was her only hope because it was obvious that she needed to be taken into care. At fifteen, sixteen, she still dressed like a child, wore her extraordinary hair long, enjoyed her school dinner, and made her meticulous notes on the library cards. (*A Start in Life*, 23.)

Neiti Parker on tajuaa, että Ruthista voi tulla hyvä opiskelija siksi, että hän tarvitsee turvapaikan. Hän näkee Ruthin tarkan ja aikaa vievän tutkimustyön perikuvaksi. Opettaja saa ylipuhuttua Helenin ja Georgen ja nämä päästävät Ruthin opiskelemaan.

> 'She can do whatever she likes, of course. But don't turn my baby into a bluestocking.' She [Helen] smiled her enchanting smile. 'You know how it puts men off.'
> Miss Parker's determination to put Ruth into the wholesome environment of a university library at this moment received tangible shape and impetus. Whether the girl proved to be good at anything was neither here nor there. Miss

> Parker saw, sadly that she would become good if she had to. (*A Start in Life*, 25-26.)

Skinnerin mielestä **etsinnän kohde ja isähahmo** (hän epäröi hiukan isähahmon kohdalla) on Richard Hirst, nuorehko ja komea, skandinaavisen vaalea ja kristillinen psykologi - opinto-ohjaaja, johon Ruth rakastuu. Ruth ei saa Richardin jakamatonta huomiota - Richard auttaa kaikkia pulaan joutuneita naisia. Ainoastaan ruoka tuntuu tepsivän Richardiin, joten Ruth opettelee valmistamaan näyttäviä ateriakokonaisuuksia saadakseen edes hetken nauttia Richardin rakkaudesta. Richard pitää Ruthia laskelmoivana ja kylmänä ihmisenä, koska ei suostu ymmärtämään miehen auttamishaluja. Näkyvää isähahmoa Richardin takana ei ole - ellei kyseessä ole taivaallinen isä, kuten Skinner (1992, 161) ironisesti huomauttaa. Pitäisin kuitenkin etsinnän kohteena ja isähahmona professori Duplessis'ä, johon Ruth tutustuu Pariisissa ja jonka kanssa Ruth ryhtyy suhteeseen. Professori ei ole, Ruthin sanoin, ihannerakastaja. Sen sijaan

> He was about fifty, comfortable looking, rather heavy. He was watchful and patient and kind; he loved information and he dealt with it seriously. He remembered everything she [Ruth] told him, nodding his head over it. He would never harm her, of that she was sure. She nearly trusted him; of that too she was sure. (...) She was aware that Professor Duplessis might love her, that she might yet be redeemed. (*A Start in Life*, 103 - 104).

Duplessis on ennen kaikkea turvallinen; kukaan ei ole ollut koskaan aiemmin Ruthista niin vilpittömän kiinnostunut eikä kysynyt niin monia kysymyksiä kuin hän. Professori on kuin isä: vaaraton, huolehtiva - ja naimisissa. Isään Duplessis liittyy

eräässä ravintolakohtauksessa. Ruth syö ensimmäistä kertaa elämässään hummeria, joka "oli hänen isänsä puolelta kiellettyä ruokaa" (*A Start in Life*, 104). Ruth puhuttelee miestä ajatuksissaan Duplessis'na, ei koskaan etunimellä, ja se jää lukijalle kertomatta. Jos mies olisi rakastaja, tietäisi lukijakin etunimen. Nyt professori jää sopivan etäiseksi, kuin isä, turvalliseksi taustatueksi. Isälliseksi olonsa tuntee Duplessis'kin :

> She [Ruth] needed his [Duplessis] approval for he had become both mother and father to her. (...) He looked at her. He, an old married man, would soon be doing what everyone else already suspected him of doing. The obviousness of it all displeased, even disgusted him (...) He had been married for twenty-five years, longer than this child had been in the world. But she was not a child, he reminded himself. She was a scholar, a young woman of means, a person of some dignity and courage. He would deny her nothing. He would try to be kind. (*A Start in Life*, 135.)

Antisankarina pidän Richardia, samaten Skinner - tosin varauksella: Richard on myös etsinnän kohde. Richardia ei voi pitää "täysverisenä" antisankarina tai nilkkinä: hän maksaa takaisin Ruthilta lainaamansa rahasumman ja menee naimisiin erään pelastamansa nuoren naisen kanssa. Richard ei ole läpeensä paha tyyppi, kuten Proppin satujen väärät sankarit.

> Anthea's gesture was prompted by the fact that Richard was a price beyond the expectations of most women and certainly beyond those of Ruth. He was one of those exceptionally beautiful men whose violent presence makes other men, however superior, look makeshift. Richard was famous on at least three counts. He had the unblemished blond good looks of his Scandinavian mother; he was a resolute Christian; and he had an ulcer. Women who had had no success with him assumed that the ulcer was a result of the Christianity, or indeed the way he professed it. (...) There seemed to be no

> end to the amount of bad news he could absorb. (...) A man who did things! (*A Start in Life*, 37-38.)

Antisankarin Richardista tekee hänen jatkuva auttamishalunsa, joka kohdistuu kaikkiin muihin, vaan ei Ruthiin. Ei koskaan siihen henkilöön, jonka seurassa hän parhaillaan on - se käy ilmi edellisestä tekstisitaatista. Aiemmat naisystävätkin olivat huomanneet, että Richardilla oli aikaa muille, mutta ei koskaan sille, jonka seurassa tämä parhaillaan oli. Todellinen romanttinen sankari ei toimi kuten Richard Hirst, joka sitä paitsi on erittäin narsistinen.

Viimeisenä tarinan **roistoon**, joka on Helenin ja Georgen taloudenhoitaja rouva Cutler, joka ei oikeastaan hoida taloutta. Maggie Cutlerilla on samanlainen tilanne kuin Richardin kohdalla: kumpikaan ei ole läpeensä paha, ainoastaan itsekäs. Rouva Cutlerista on apua ja seuraa Helenille, samalla hän kannustaa Heleniä vaipumaan muistoihinsa ja elämään menneisyydessä. Ruthin käsitys rouva Cutlerista tulee esiin useassakin kohdassa:

> She knew, without understanding, that Mrs Cutler was one of those louche women who drive on the intimacy of couples, who are the cold-eyed repients of many confidence, who then repeat it to the other party in the interests of both, and whose main aim in life seems to be 'to get you two to stop making fools of yourselves and each other'. (*A Start in Life*, 20.)

Jos rouva Cutlerin naimisiinmenoa ja siitä seuraavaa irtisanoutumista pidetään halpamaisena tekona, niin silloin hän on roisto - Helen ja George joutuvat turvautumaan Ruthiin ja pakottavat tämän pois Pariisista takaisin vanhempiensa hoitajaksi. Roistona voisi pitää myös Georgea, joka pettää Heleniä virkeämmän

rouva Jacobsin kanssa. Helen saa sydänkohtauksen saatuaan tietää miehensä suhteesta.

> How old he [George] is getting, she [Helen] thought. He looked heavy and vulnerable and she felt something like a surge of overpowering affection for him. How old! And his face, so red and tired. Maybe she had neglected him a little. Maybe he needed her more than she knew. Her lips curved once more in their beautiful smile and she crept forward on her bare feet towards him. As he was using his good ear for the telephone George did not immediately hear her turn down the volume, and by the time he had said [rakastajattarelleen rouva Jabocsille], 'Goodnight, my darling, sleep well', and made his usual kissing noise, the damage was done. (*A Start in Life,* 127.)

Jos Ruthilta kysyttäisiin, kuka tarinan roisto on, olisi vastaus: kirjat. Romaani alkaa lauseella "Dr Weiss, at forty, knew that her life had been ruined by literature" (*A Start in Life,* 7).

3.3. Proppin funktiot ja *A Start in Life*

Propp löysi ihmesaduista 31 funktiota, jotka toistuvat aina samassa järjestyksessä. Vaikka funktioita on paljon, ne kaikki eivät esiinny jokaisessa tarinassa - ainoastaan niiden järjestys on muuttumaton (Propp 1968, 22). Analysoin seuraavaksi *A Start in Lifen* Proppin funktioiden valossa. Tarkastelen romaania vain niiden funktioiden valossa, jotka ovat romaanista löydettävissä.

Funktiot I - VIII

Ihmesatu alkaa tavallisesti jollakin initiaalisella tilanteella. Perheenjäsenet esitellään ja heidän keskinäiset suhteensa paljastetaan. (Propp 1968, 25.) *A Start in Life* lähtee liikkeelle aikuisen Ruthin lapsuudenmuistoista, perhe ja keskinäiset suhteet esitellään lukijalle. Käy ilmi, että Ruthin isoäiti, Georgen äiti Ruth on vastustanut poikansa avioliittoa näyttelijättären (Helenin) kanssa. Isoäiti huolehtii näiden lapsesta, joka on hiljainen ja syrjäänvetäytyvä. Isoäiti kuolee ja Ruth jää tavallaan orvoksi - Helenistä tai Georgesta ei ole kasvattajaksi. Perheenjäsenen kotoa poistuminen on Proppin ensimmäinen funktio. Poistuminen voi merkitä vanhempien lähtöä töihin, radikaaleimmillaan perheenjäsenen kuolemaa, lopullista poistumista. (emt., 26.)

Rouva Cutler, josta tehtiin tarinan roisto, tulee mukaan romaaniin isoäidin kuoleman jälkeen. Proppin mukaan konna esitellään kolmannessa funktiossa ja rosvon rooliin kuuluu perhesovun häiritseminen, epäonnen tuominen tai yleensä tuhon aiheuttaminen (emt., 27). Rouva Cutler asettuu taloksi ja hänestä tulee perheenjäsen. Hän edistää Helenin tylsistymistä ja muistoihin vajoamista yllyttämällä häntä kirjoittamaan muistelmansa. Helen jakaa auliisti muistonsa taloudenhoitajan kanssa, jolloin rouva Cutler saa tarkan kuvan perheen menneisyydestä. Samalla hän saa hienoisen yliotteen Georgesta (muutamine naisseikkailuineen) ja Helenistä. Ruth jää kolmikon ulkopuolelle. Hän ei pidä Maggie Cutlerista.

> She did not like Mrs Cutler. She knew, without understanding, that Mrs Cutler was one of those louche women who thrive on their intimacy of couples, who are the cold-eyed recipients of many a confidence, who then repeat it to the other party in the interest of both, and whose main aim in life seems to be 'to get you two to stop making fools of yourselves and each other'. (*A Start in Life*, 20.)

Roisto tekee viattoman tuntuisia kysymyksiä, joilla kartoittaa tilanteen - esimerkiksi sadussa noita kysyy sankarin piilopaikkaa - ja lopulta saa haluamansa tiedon (Propp 1968, 28 - 29). Tämä pätee rouva Cutleriin, jolloin Proppin funktiot IV ja V täyttyvät. Teeskentelemällä ystävää rouva Cutlerista tulee Helenin uskottu ja "oikea käsi". Paljastamatta itsestään juuri mitään Maggie Cutler hyväksytään perheen jäseneksi ja tämä käyttää asemaansa siekailemattomasti: taloudenpito jää vähälle huomiolle ja perintöastiat pinttyvät käyttökelvottomiksi. Rappion merkit näkyvät talossa ja asukkaissa. Tahallisesti tai tahtomattaan rouva Cutler vahingoittaa Weisseja, jokaista perheen jäsentä: Helen luovuttaa ja käyttäytyy hemmotellun lapsen lailla; George etsii huolenpitoa toisen naisen luota; Ruthilta puuttuu edelleen "oikeat" vanhemmat. Näin täyttyvät funktiot VI ja VIII: konna koettaa pettää uhriaan saadakseen otteen tämän omaisuudesta tms. Keinoina hän käyttää suostuttelua ja mielistelyä. Perheen (tai sen jäsenen) vahingoittaminen on olennainen seikka, sillä se on tarinan keskeisimpiä teemoja. Tässä on tähänastisten funktioiden käännekohta - tapahtumien valmistelua, jotka sitten saavat käänteen vahingoittamisen myötä. (emt., 29 - 31.) Vaikka rouva Cutler ei vahingoita Weisseja fyysisesti, pidän henkisen vahingoittamisen muotona uhkailua ja kiristämistä.

Nimenomaan hän saa aikaan Helenin tylsistymisen ja Georgen poissaolojen lisääntymisen.

Funktio VIIIa: jonkun / jonkin puuttuminen

Funktioon VIIIa, ”perheenjäsen haluaa jotain tai häneltä puuttuu jotain” (emt., 35) esitän pari tulkintaa. Propp listaa sankarin puutteita: 1. Sankarilta puuttuu morsian / ystävä / toinen ihminen. Puute pyritään poistamaan esimerkiksi tietoisesti etsimällä puolisoa, tai tiedostamatta, jolloin koko asiasta ei mainita mitään. 2. Puute täytetään maagisen apuvälineen avulla - omena, vesi, hevonen tai muu esine voi toimia välittäjänä. 3. Ihmeitä tekevä esine puuttuu kokonaan tai 4. esineistä puuttuu taikavoima. 5. Puute on rationaalinen; sankarilla ei ole rahaa tai muuta yhtä tarpeellista. 6. Muut puutteet yleensä. (emt., 35 - 36.)

A Start in Lifessa sekä Georgella että Ruthilla on Proppin listaamia puutteita, Georgen puutteet ovat helpommin lueteltavissa: mieheltä puuttuu nainen, joka huolehtisi hänen perustarpeistaan ja hyvinvoinnistaan, äitihahmo. George poistaa puutteensa toisen naisen kautta ja on oloonsa tyytyväinen. Hän rinnastaa rouva Jacobsin omaan äitiinsä ja muistelee tätä itsekseen toisen naisen luona. (*A Start in Life*, 152 - 153.)

Sekä Georgea että Ruthia yhdistävä tekijä on ruoka. Molemmat pyrkivät tulemaan hyväksytyiksi ruuan kautta. Molempien osalta huolenpidon puute kerrotaan ruuan kautta. (Skinner 1992, 25.) Konkreettisimmillaan ruoka assimiloituu huolenpitoon (tai sen puuttumiseen), kun isoäiti Ruth kuolee. Georgen lohduttomuus kiteytyy lauseessa 'There will be no dinner', said George dully (*A Start in Life*, 17). Myöhemmin George kantaa töistä tullessaan mitä moninaisempia valmisherkkuja Helenin, itsensä ja rouva Cutlerin syödä: valmiita piirakoita, pasteijoita, purkkikieltä, purkkiartisokkaa... Ruth ei jaa heidän herkkujaan:

> How delightfull, how lax, how vile! So Ruth took to getting her own food, instinctively skirting the expensive made-up pies and pâtés and tinned vegetables preferred by her father and mother and above all Mrs Cutler. She made herself eggs and boiled potatoes and salads, but the spinsterish fare did not sit well on the dining room table, was not worthy of the solemn olis of her grandmother's chair, so she took to eating in the kitchen. (*A Start in Life*, 20.)

Kautta kirjan toistuvat ruokailut huipentuvat, kun Ruth odottaa asunnossaan Richardia saapuvaksi; miestä, jolle Ruth on päättänyt pyhittää elämänsä. Brookner hehkuttelee usean sivun verran aterian esivalmisteluja ja lopulta sen täydellistä epäonnistumista (emt., 50 - 60). Ruth yrittää poistaa turvattomuuden tunteensa valmistamalla Richardille täydellisen aterian ja samalla vakuuttaa itselleen tulevansa toimeen omillaan. Ruuan merkitys on kaksitasoinen: se sekä poistaa turvattomuuden että viittaa Ruthin eroottisuuteen (vrt. yllämainittu ”vanhapiika-ateriointi” ja gourmet-luokan illallinen Richardille). Farssin piirteet saava kohtaus huipentuu illallisen turmeltumiseen Richardin myöhästymisen takia ja lopulta orastavan

suhteen kuolemiseen. Aterian symboliikka on ilmeinen: Ruth on ja pysyy henkisesti orpona, eikä pysty täyttämään puutteitaan - ystävän / rakastajan / muun tarpeen suhteen, Proppin esimerkkeihin viitaten.

Ruoka ei ole ainoa asia, jolla Ruth pyrkii täyttämään puutteensa. Ruth ”ahmii” kirjoja, kirjailijat seuraavat ruokalajien tapaan toisiaan ja näyttää siltä, että niiden kautta Ruth pääsee henkiseen tasapainoon. Kirjat eivät silti korvaa ihmissuhteita, vaikka kirjallisuus yhdistää Ruthin ja professori Duplessis'n elämät Pariisissa. Mielessä on pidettävä romaanin ensimmäinen lause: "Dr Weiss, at forty, knew that her life had been ruined by literature" (*A Start in Life*, 7).

Funktiot IX - XXI

Proppin kaaviota seuraillen funktio IX on nimeltään ”Puute tai epäonnistuminen tulee julkiseksi → sankari joutuu lähtemään matkaan”. Tällöin sankari astuu mukaan juonen kulkuun . Jos sankaria on pidetty vastoin tahtoaan kotona tai lukkojen takana, tällöin tarinan sankari on rangaistu tai kaltoin kohdeltu tyttö / poika. Näitä sankareita kutsutaan syyllistetyiksi tai uhratuiksi sankareiksi. (Propp 1968, 36.) Sankarin on lähdettävä kodistaan funktion VIIIa seurauksena. Tavallisesti matkaan lähtö tapahtuu matkaan lähettäjän toimesta, eikä sankarilla ole selvää kuvaa matkansa tarkoituksesta (emt., 37).

Epäonnistuneen illallisen jälkeen Ruth muuttaa takaisin vanhempiensa luo. Hänellä on apuraha Pariisiin, mutta hän ei osaa päättää milloin lähteä. Hän ei saa vanhemmiltaan lähdölleen hyväksyntää ja alkaa itsekin epäillä matkansa järkevyyttä. Kun lähtöpäivä viimein tulee, ei Helen sen enempää kuin Georgekaan ole häntä hyvästelemässä. Ainoastaan tarinan ”roisto”, rouva Cutler lähettää Ruthin matkaan:

> 'Make the most of it', yelled Mrs Cutler, getting into the spirit of the thing. 'Go on, Ruth, don't hang about.' She raised her thumb again. 'Never say die!' And she slammed the window. (*A Start in Life*, 88.)

Syyllisyyden tunne vaivaa Ruthia, hän tietää sen ilman Georgen kovistelua, etteivät vanhemmat tule toimeen ilman hänen apuaan. Kuitenkin rouva Cutlerin omalaatuinen kannustus helpottaa Ruthin lähtöä. Vaikka Ruth ei olekaan ollut ”vankina” kotonaan, silti häneltä ovat puuttuneet kontaktit ulkomaailmaan - vain kirjojen välityksellä hän on tiennyt jotain "elävästä elämästä". Ruth lähtee, ja lähtö täyttää Proppin XI funktion ”sankari lähtee kotoaan” (Propp 1968, 39).

Funktiossa XII sankaria testataan, häntä vastaan hyökkäillään. Kaiken tarkoituksena on valmistaa häntä tuleviin koitoksiin ja vastaanottamaan auttaja. Ihmesaduissa testaaja on tavallisesti hyväntekijä, jonka tarkoitus on selvittää sankarin kyvykkyys. (emt., 39.) Ruthin Pariisin vuokranantaja testaa Ruthia monin tavoin: tirkistelemällä, rajoituksin ja kielloin - hyväntekijänä häntä ei voi pitää. Irstas vuokraisäntä kasvattaa Ruthin luonteenlujuutta, joten epämääräisin keinoin valmistellaan tietä paremmalle. On osittain vuokraisännän ansiota, että Ruth tapaa hyväntekijät Jill ja Hugh Dixonin:

tiukan valvonnan alainen Ruth kävelee mieluummin Pariisin kaduilla kuin jää huoneeseen vakoiltavaksi.

Pidän Jill ja Hugh Dixonia todellisina hyväntekijöinä mieluummin kuin Skinnerin vastaavia, Georgea ja Heleniä. Dixonit auttavat Ruthia juuri tässä vaiheessa ja tutustuttavat Ruthin Pariisiin. Ruth ei halua olla kiitollisuudenvelassa, vaan tarjoaa uusille ystävilleen milloin aterian, milloin kertoo hauskoja tarinoita (sen taidon hän osaa). Funktiossa XIII "sankari reagoi hyväntekijän toimiin" Propp luettelee kymmenen erilaista toimea, joiden mukaan sankari reagoi. Kohta 7 sopii Ruthin tapaukseen: sankari suorittaa muita palveluja. (emt., 42 - 43.) (Muiden palvelujen suorittamisesta kirjoitan kappaleessa 4.2.)

Romaanissa hypätään monen Proppin funktion yli, mutta kaikkien funktioiden ei tarvitse esiintyä samassa tarinassa – ainoastaan funktioiden järjestys on tärkeä. *A Start in Life*sta löytyy seuraavaksi funktio XXI : "sankaria seurataan". Propp listaa seitsemän erilaista seuraamisen muotoa, kuten "takaa-ajaja lentää sankarin perässä" tai "takaa-ajaja yrittää nielaista sankarin". (Propp 1968, 56.) Ruthia ajetaan takaa, ei niin dramaattisin keinoin kuin Proppin ihmesaduissa (tai kuten amerikkalaisissa toimintaelokuvissa!), mutta häntä yritetään jäljittää Pariisista. Rouva Cutler on ilmoittanut menevänsä naimisiin. Niin George kuin Helenkin koettavat saada Ruthin puhelimitse kiinni aikoen vaatia häntä palaamaan takaisin kotiin.

> 'My version is better,' said Helen. 'Well, we had better get Ruth home, I suppose.'
> That might be difficult. I tried her this afternoon, but she seems to have moved.'
> 'Nonsense, let me try.' (...)
> 'I am waiting to get through to Ruth,' said Helen. 'Apparently she has moved into a small flat somewhere. Rhoda [entinen vuokraemäntä] didn't like the sound of it at all. No more do I. Well, she can move out again, that's all. She's had long enough to do as she pleases.' (*A Start in Life*, 125 - 126.)

Tietämättään Ruth on "pelastunut" takaa-ajajaltaan sopivasti, eli Proppin funktion XXII mukaisesti ("sankarin pelastautuminen takaa-ajajalta", emt., 57). Ilo jää lyhyeksi, sillä hiukan myöhemmin Ruth saa isänsä viestin ja joutuu palaamaan kotiinsa Pariisista.

"Sankarin kotiinpaluu tuntemattomana", funktio XXIII, jakaantuu kahteen. Ensimmäisessä sankari palaa *kotiin* ja pitää majaansa jonkun käsityöläisen luona; toisessa sankari palaa *kuninkaana* johonkin hoviin ja palvelee apupoikana. Propp lisää, että joissain tapauksissa voi olla mahdollista palata "aivan normaalistikin". (emt., 60.) Ruth palaa normaalisti. Samalla Ruth saa hankalan tehtävän: Helen pyytää Ruthin viemään itsensä pois miehensä talosta. Ruth matkustaa Helenin kanssa rannikolle Helenin ystävättären luo. "Vaikea tehtävä osoitetaan sankarille", funktio XXV, täyttyy matkan myötä. Proppin mukaan tehtävä voi olla muun muassa tulen voittaminen, kestävyyden osoittaminen, ikkunaprinsessan suuteleminen tai muu tehtävä (emt., 60 - 61). Ruthin tehtävä on saada Helen matkalle ja lopulta terveeksi.

Seuraava funktio on ”tehtävä on suoritettu / ratkaistu”(XXVI). Tehtävän ratkaisu on suhteessa suoritettuun tehtävään ja toiset tehtävät ovat jo olemassa ennen niiden täytäntöönpanoa, kuten prinsessan vapauttaminen korkeasta tornista, jossa tämä on ollut ikänsä. (emt., 62.) Ruth ei onnistu tehtävässään; kotimatkalla Helen kuolee taksiin ja Ruth saa uuden tehtävän: hän ryhtyy huolehtimaan isästään, joka ei tule toimeen yksin. Paha on saanut palkkansa - rouva Cutler menee naimisiin (funktio XXX: ”roistoa rangaistaan”), vaikka Propp tarkoittaakin ”oikeaa” rangaistusta, kuten roiston ampumista, itsemurhaa tai vastaavaa (emt., 63). Funktioista viimeinen, XXXI: ”sankari menee naimisiin ja pääsee valtaistuimelle” (emt., 63) pitää paikkansa myös Ruthin kohdalla: hän nai rouva Jacobsin sukulaispojan isänsä toiveesta. Mies kuitenkin kuolee pian liikenneonnettomuudessa ja Ruth jää leskeksi lyhyen ja kiihkottoman avioliiton jälkeen. Ainoa onnellinen asia avioliitossa on, että Ruthin sosiaalinen status muuttuu vanhapiiasta rouvaksi, yhteiskuntakelpoiseksi. Loppuratkaisu ei ole yllättävä: käytännössä isän tytöksi jäävä Ruth ei poikkea Brooknerin myöhemmistä naissankareista. Yhteistä kaikille on, että heillä on hyvin rajoitettu määrä vaihtoehtoja; he kaikki ovat 1800-luvun korkean moraalin omaavia naisia, jotka eivät ole kotonaan 1900-luvulla (Kenyon 1988, 13).

Olen osoittanut, että niin vanhoissa ihmesaduissa kuin uudemmissakin kertomuksissa toistuu sama kaava samassa tapahtumajärjestyksessä. Uskoakseni olisin voinut käyttää Brooknerin tilalla vaikkapa Barbara Cartlandin kirjoittamaa

rakkausromaania. Myös niin sanottu laatukirjallisuus on kaavamaista. Kaavamaisuus antaa romaanille selkeät puitteet ja lukijalle kokemuksen siitä, että hän hallitsee lukemaansa tekstiä.

Proppin teoria antaa mielestäni oivalliset välineet tarkastella Anita Brooknerin tekstiä. Yhdistettynä teorioihin romanttisen kirjallisuuden formulasta Brooknerin tekstien analysointi ilmentää hyvin sitä, ettei mikään kirjallisuuden laji toimi tyhjiössä: eri kirjallisuuden lajit ja genret ovat joka tapauksessa sidoksissa erilaisiin sääntöihin ja konventioihin. Kirjailija kuitenkin voi käyttää kaavoja myös omiin tarkoituksiinsa: hänen ei tarvitse noudattaa orjallisesti jotain tiettyä kaavaa ja sen lainalaisuuksia. Sama koskee myös lukijaa: romanttista romaania voi lukea (ainakin Brooknerin tapauksessa) myös kannanottona itse kaavaan.

4. NAISEN SYVIN OLEMUS

4.1 Äidit ja tyttäret: teoria

Analysoidessaan ideaalista romanttisista kertomusta Janice Radway (1984) kiinnittää huomiota sankarittaren ja tämän vanhempien välisiin suhteisiin. Ideaalinen, tai tyypillinen romanttisen juonen kuvaus alkaa siitä, että sankaritar joutuu pois vanhempiensa siipien suojasta, muuttaa turvallisesta lapsuuden kodistaan alkaakseen oman erillisen elämän. Yleensä irtautuminen pelottaa sankaritarta, koska se katkaisee näkymättömän napanuoran hänen ja vanhempiensa väliltä. On normaalia, että sankarittaren identiteetin myllerrystä ja erilaista tunnekirjoa kuvaillaan romaanin alussa: sankaritar tuntee itsensä emotionaalisesti epävarmaksi ja ulkopuoliseksi. (Radway 1984, 134 - 135.) Koska sankaritar tarvitsee sekä hellyyttä että huolenpitoa, ja koska romanttiset tarinat / romaanit ovat puhdasta utopiaa on ilmeistä, että sankaritar saa osakseen molempia. Aiemmat vanhempien tyydyttämät tarpeet täytetään unelmien miehen kautta, kuitenkin vasta sitten kun sankaritar on itse tunnustanut tarpeensa. (emt.,144 - 145.)

Haluan viedä äidin ja tyttären suhteen tarkastelua hieman pidemmälle. Nancy Chodorow (1978) on perehtynyt pienen lapsen ja äidin väliseen suhteeseen ja hän on todennut tyttärien olevan enemmän sidoksissa äiteihinsä kuin mitä pojat ovat:

ensinnäkin he edustavat samaa sukupuolta kuin äitinsä ja toiseksi, tytöt joutuvat erottamaan itsensä äidistä kyetäkseen itse elämään naisena ja lopulta äitinä. (Chodorow 1978, 93.) Kyse on oidipus-kompleksista, joka on niin pojan kuin tytönkin kehitykseen kuuluva luonnollinen vaihe. Tytöt kokevat oman oidipus-kompleksinsa - tai elektra-kompleksinsa - siten, että äitiä pidetään syyllisenä siihen, ettei tytöllä ole penistä (niin kutsuttu peniskateus) - että äiti on kastroinut hänet. Äitiä pidetään myös kilpailijana, joka haluaa jakaa isän rakkauden ja huomion. Äiti on ollut lapsen ensimmäinen rakkausobjekti - rakastuessaan äitiinsä lapsi rakastuu samalla itseensä. (Freud 1931, 94 - 95.) Sigmund Freud jakaa tyttöjen oidipaalivaiheen kolmeen vaiheeseen:

> **1.** Esioidipaalinen kiintymys äitiin, joka kestää lapsen kolmen seksuaalisen vaiheen [oraalinen, anaalinen, fallinen; minun lisäykseni] yli aina kolmeen - neljään ikävuoteen asti.
> **2.** Kiintymyksen voimakkuus on erityisen intensiivinen ja ambivalenttinen.
> **3.** Kiintymys isään on yhtä intohimoinen ja voimakas kuin äitiinkin. Lapsen esioidipaalinen kiintymys äitiin ohjaa lapsen myöhempää oidipaalista kiintymystä isään ja myöhemmässä vaiheessa miehiin yleensä. (emt., 96.)

Äidin ja lapsen välistä varhaista suhdetta sanotaan symbioottiseksi, eli lapsi ei erota itseään erilliseksi yksilöksi, vaan kuvittelee olevansa yhtä äidin kanssa. Joskus lapsen ja äidin irtautuminen ei onnistu ja tuloksena on lapsi, joka ei pysty hahmottamaan itseään erillisenä olentona. Tällöin voidaan olettaa, että äiti ei ole kyennyt vastaanottamaan lapsensa viestejä, on kykenemätön empaattisuuteen.

Tällaisia äitejä kutsutaan asymbioottisiksi äideiksi. Kun lapsen viimein tulisi erottautua äidistään henkisellä tasolla äidistä voi tulla "hypersymbioottinen": kieltämällä lapsensa tasapainon ja turvallisuustunteen symbioosivaiheessa hän kääntääkin kelkkansa ja kieltäytyy irtautumasta lapsestaan. Äiti siirtää omia narsistisia toiveitaan sekä fyysisellä että psyykkisellä tasolla lapseen (tavallisimmin juuri tyttäreen). Suhdetta kuvannee hyvin lause "Minä olen sinä ja sinä olet minä". Tuloksena on neuroottisia tyttäriä, joiden ruumiinkuva on häiriintynyt: he eivät pysty erottamaan omia halujaan tai ajatuksiaan äitien odotuksista. (Fliess 1961, 48.)

Jatkan vielä hiukan pidemmälle, ennen kuin sovellan analysoivaa kuvausta käytännön tasolla. Myös Enid Balint on perehtynyt symbioosivaiheen häiriöihin. Aikuisikään ehtineillä naisilla on niin sanottuja tyhjyys-kokemuksia, mikä tarkoittaa sitä, että nainen tuntee olevansa yksin tai jopa kokonaan irrallaan muusta maailmasta. Nainen ei käsitä itseään erillisenä yksilönä. Juuret juontuvat äiti - tytär - symbioosin osittaisesta epäonnistumisesta. Äidin empaattisuus on ollut väärää empaattisuutta, toisin sanoen äiti on heijastanut vääristynyttä empatiaa. Tyttären kasvaessa ja oppiessa ilmaisemaan halujaan ja tarpeitaan on äiti systemaattisesti jättänyt tarpeet huomioimatta ja antanut palautetta omien halujensa tai projektioidensa kautta. Tällöin lapsi (=tytär) ei saa normaalia palautetta omista tarpeistaan ja kokee olevansa tyhjä. (Balint 1963, 478.)

Näyttää siltä, että asymbioottiset kokemukset ovat yleisempiä tyttärien kuin poikien kohdalla. Äidin on vaikeampi erottaa tai hyväksyä tytärtään erilliseksi persoonaksi, ja toisaalta tyttärellä voi olla samanlaisia ongelmia. Silloin hän kokee olevansa äitinsä jatke pikemminkin kuin itsenäinen yksilö. Näin ollen myös maailman kokonaisvaltainen hahmottaminen voi jäädä puolitiehen.

4.2. Äidit ja tyttäret: käytäntö

Kuten tavallisesti romanttisissa kertomuksissa myös monissa Brooknerin romaaneissa juuri äiti - tytär -suhde on kompleksinen ja arka. Toisaalta kirjailijan oma äiti-suhde oli vaikea, kuten Johdannosta saattoi jo lukea. On silti vaarallista yleistää, että Brookner olisi käyttänyt kirjojensa esikuvina äitiään, tai vanhempiaan yleensä:

> No, they were nothing like; I couldn't do that to them.(...) My parents were just as bizarre but not quite so fetching. (...) I have used certain situations; not characters but situations - situations out of time, taken from twenty years ago, and nothing that could possibly have reverberations today. (Haffenden 1984, 27.)

Brookner on toisessa yhteydessä kertonut äitinsä odotuksista itseään kohtaan:

> She wanted me to be another kind of person altogether. I should have <u>looked</u> different, should have been more popular, socially more grateful, one of those small, coy, kittenish women who get their way. If my novels contain a certain amount of grief it is to do with my not being what I would wish to be. (Kenyon 1989, 9.)

Äidin ja tyttären välinen suhde on kiinnostava kohta Brooknerin romaaneissa ja tarjoaa yhden hedelmällisen tarkastelukulman tämän tuotantoon.

4.2.1. *A Start in Life*

Tarkastelen ensimmäisenä esimerkkinä äiti -tytär -suhdetta Brooknerin esikoisromaanissa *A Start in Life* (1981). Tämän kirjan on katsottu sisältävän paljon suoria viitteitä Brooknerin omiin vanhempiin, mutta on muistettava kirjan olevan fiktiivinen ja vältettävä suoranaisten "on yhtä kuin" -merkkien viljelyä.

Kirjan päähenkilö on kirjallisuuden tohtori Ruth Weiss, joka ryhtyy noin 40-vuotiaana miettimään elämäänsä ja lukija pääsee kuulemaan Ruthin elämäntarinan. *A Start in Life* on esimerkillinen *Bildungsroman*, kirja käy läpi Ruthin elämän lapsuudesta keski-ikään. (*Bildungsromanin* yhteyttä Brookneriin olen käsitellyt tarkemmin luvussa 2.2.)

Lukijalle kerrotaan, että Ruth Weiss on George (syntyjään Georg) ja Helen Weissin ainoa lapsi; Anita Brooknerin päähenkilöt ovat tavallisesti ainoita lapsia syystä, ettei kirjailijallakaan ollut sisaruksia. Perhe asuu yhdessä Georgen saksalaisen äidin Ruth Weissin kanssa - lapsi on perinyt isoäitinsä nimen. Helen on englantilainen komedienne ja George on nainut tämän vastoin äitinsä tahtoa. Lapsi tulee toimeen

isoäitinsä kanssa - hyvä niin, sillä vanhemmilla ei riitä kärsivällisyyttä lapsen kasvattamiseen. He pikemminkin ovat suuria lapsia, jotka huvittavat toisiaan miten parhaiten taitavat. Kaikesta huolimatta lapsi-Ruth rakastaa vanhempiaan ja ymmärtää heitä. Isoäiti-Ruthin kuoltua Ruth ottaa talouden hoitaakseen, kunnes tilalle saadaan rouva Margaret Cutler, taloudenhoitajan ja seuraneidin yhdistelmä.

Ruthin on pakko aikuistua, koska George ja Helen tahtovat pysyä nuorina rakastavaisina. "Todellisen maailman" mallin Ruth saa Dickensin ja Zolan kirjoista. Ruthin äiti-korvike on neiti Parker, Ruthin luokanopettaja, joka tajuaa Ruthin poikkeuksellisen ranskankielen lahjakkuuden ja saa ylipuhuttua Ruthin vanhemmat päästämään tyttärensä yliopistoon. Helen, jonka valovoima vähitellen hiipuu, ei saa enää osia teatterista tai elokuvista. Rouva Cutler hoitaa tätä kuin hemmoteltua lasta - George puolestaan tyydyttää turvallisuudentunnettaan (tai -kaipuutaan) rakastajattarensa rouva Sally Jacobsin kanssa.

Ruthin ja Helenin erilaisuus kuvataan kaunistelematta. Helen on ollut miestennielijä, Ruthilla ei ole poikaystäviä ennen yliopistoa. Helen on kaunotar - Ruth vaatimattoman näköinen hiirulainen. Helen ei ole koskaan ollut kiinnostunut lastenhoidosta, mutta Ruthin on pakko kiinnostua vanhempiensa hoivaamisesta viimeistään silloin, kun rouva Cutler irtisanoutuu mennäkseen naimisiin. Symbolinen äiti-lapsi -napanuoran katkaisu onnistuu - kylläkin vain hetkeksi -

viimein Pariisissa, jonne Ruth lähtee valmistelemaan väitöskirjaansa. Tutustuttuaan Jill ja Hugh Dixoniin Ruth oppii elämään itsekkäästi ja nauttimaan niistä hetkistä, joita saa uusine ystävineen jakaa. Turvallisuutta elämään tuo naimisissa, viisissäkymmenissä oleva kirjallisuuden professori Duplessis, jota Ruth pitää sekä isänä että äitinä. Duplessis on luotettava rakastaja - hän kunnioittaa Ruthia ja kohtelee tätä kuin vertaistaan, aikuismaisesti. Ensimmäisen kerran Ruth tuntee itsensä täyskasvuiseksi, 22 -vuotiaana.

Vaikka onkin Pariisissa, Ruth ei ole vanhempiensa ulottumattomissa. Hänet hälytetään kotiin, kun George jää kiinni uskottomuudesta ja Helen saa hillittömän kohtauksen tapahtuneen johdosta. Vanhemmat käyttäytyvät kuin pienet lapset, jotka on jätetty hetkeksi ilman kaitsijaa. Ruthista tulee jälleen lapsiaikuinen, huolehtija. Hän on ymmällään: 'They're not newly married now. I can't nurse them through this. It's about time they behaved like adults.' Ruth still believed that adults adhered to a superior standard of behaviour. (*A Start in Life,* 159.)

Ruthin ongelma on, ettei hän pysty tyydyttämään turvallisuudentunnettaan vanhempiensa kautta, kuten lapset yleensä. Hän joutuu ottamaan aikuisen roolin liian aikaisin ja korvaa aidot tunteet kirjoihin kirjoitetulla kohtauksilla. Tyhjyys väistyy sivuun hetkeksi Pariisissa, mutta palaa taas Englannissa. Helen puolestaan pitää Ruthia kilpailijana niin Georgen kuin muiden miesten suosion tavoittelussa.

Chodorow kirjoittaa, että jotkut naiset tarvitsevat jonkun, jonka kanssa kilpailla miesten suosiosta. Tällaiset kilpatilanteet ovat yksi tapa reagoida äiti - tytär - suhteeseen ja pyrkimys selvittää suhteen ongelmatilanteet. (Chodorow 1978, 200.) Ambivalenttinen äiti - tytär -suhde ei siis ole pelkästään Ruthin, vaan myös Helenin ongelma. Etenkin niillä äideillä, jotka elävät tiiviisti perheensä keskellä ilman varsinaista kosketusta ulkomaailmaan (kuten Helen tässä vaiheessa tekee) on pyrkimys elää symbioottisesti tyttäriensä kautta. Separaatio äidin ja tyttären välillä vaikeutuu - äiti ei halua irrottautua lapsestaan. (emt, 140.) Näin myös tytär voi kokea itsensä vajaaksi ilman äidin läheisyyttä.

4.2.2. *Hotel du Lac*

Brooknerin vuonna 1984 ilmestynyt ja järjestyksessään neljäs romaani *Hotel du Lac* toi kirjailijalle Booker -palkinnon ja oli varsinainen läpimurtoteos. Kirjan kertojaminä on romanttisia romaaneja kirjoittava Edith Hope (salanimeltään Vanessa Wilde), joka on tullut - tai pakotettu - sveitsiläiseen hotelliin aiheuttamansa skandaalin takia: hän karkaa omista häistään. Edith tarkkailee hotellin asukkaita, joita näin loppukesästä on kourallinen. Erityistä mielenkiintoa herättävät rouva Iris Pusey ja tämän tytär Jennifer. Edithin on vaikea arvioida parin ikää: ensitapaamisen jälkeen hän arvioi rouvan olevan alle 60-vuotias ja tyttären noin 25-vuotias. Korjailtuaan näiden ikiä useasti mielessään käy lopulta ilmi, että Rouva Pusey onkin

79-vuotias ja Jennifer Edithin ikäinen, 39-vuotias. "So much for the novelist's famed powers of imagination ", kuten Edith itseironisesti toteaa (*Hotel du Lac,* 11).

Enemmän kuin ikävuosista Edith on kiinnostuneempi parin symbioottisesta suhteesta. Verratessaan Irisin ja Jenniferin kiintymystä toisiinsa ja oman äitinsä Rosan ja itsensä välistä "suhdetta" Edith tuntee olevansa ulkopuolinen.

> Edith laid down her pen. It was all very well to write up Mrs Pusey and Jennifer, but she was still left with that memory of the two women lovingly entwined as they saw her to the door to say goodnight. For there was love there, love between mother and daughter, and physical contact, and collusion about being pretty, none of which she herself had ever known. Her strange mother Rosa, that harsh and disappointed woman, (...) slatternly and scornful, mocking her pale silent daughter who spilt so modestly in and out of her aromatic bedroom, bringing the cups coffee which her mother deliberately spilled. (*Hotel du Lac*, 47 - 48.)

Koska Edithin oma äiti-suhde on epäonnistunut, Puseyn naisten erottamattomuus korostuu silmiinpistävästi. Jennifer on Iris Puseyn iltatähti ja ainoa lapsi; hän saanut kaiken haluamansa ja vähän ylikin - niin aineellisen kuin henkisen hyvän, näin Edith päättelee. Jenniferillä ei ole kiire naimisiin; kyllin sopivaa ehdokasta ei ole osunut vielä kohdalle. Lapsenomaisuus korostuu tyttären käyttäytymisessä, pukeutumisessa, äidin miellyttämistarpeessa. Jennifer on *tuote*, jonka Iris Pusey on suunnitellut, ei kuitenkaan yksin vaan Jenniferin innokkaalla avustuksella..

> Jennifer was a splendid specimen, she acknowledged, an effortless testimonial to her mother's care. Her large fair face, perhaps a little too sparsely populated by a cluster of rather small features, shone with the ruddy health of an unsuspecting child. Everything about her gleamed. (...) Her rather plump artless body was, Edith saw, set forth by clothes which were far from

> artless and possibly too narrow; Jennifer managed to give the impression that she was growing out of them. (*Hotel du Lac*, 54.)

Tätä täydellistä paria vasten Edith kokee itsensä maailmaan heitettynä nivelnukkena, jonka ei odoteta puhuvan vaan kuuntelevan, aivan kuten Iris Pusey tarvitsee aktiivisen kuuntelijan jatkuvalle monologilleen. Edith ei ole tottunut sanojen ylitsepursuavaan käyttöön muutoin kuin kirjoitetussa muodossa - hänen tehtävänsä on kirjoittaa rakkaudesta, josta hiirulaisnaiset, näkymättömät yksilöt uneksivat. Saamatta vastakaikua edes äidiltään Edith on oppinut salaamaan tunteensa. Puseyt näyttävät avoimesti rakkautensa toisiinsa ja pitävät sitä itsestäänselvyytenä. Kirjeissään entiselle rakastajalleen Davidille (kirjeissä, joita ei koskaan lähetetä) Edith kuvailee elävästi ja hauskasti Puseyn naisten tekemisiä ja sanomisia.

> I adore Mrs Pusey. She is a totally serene, supremely confident woman who has, she laughingly suggests, simply made the best of what the good Lord gave her. (*Hotel du Lac*, 46 - 47.)

Edith kirjoittaa olettaen, että hänen odotetaan kirjoittavan kepeästi ja hauskasti, maalaillen ja tarkasti havainnoiden. Toisten asettamien odotusten täyttäminen on Edithille tärkeää: hän kokee olevansa lapsi, joka saa hyväksynnän vain noudattamalla sääntöjä ja toiveita. Riittämättömyyden tunne ja sisäinen tyhjyys vaivaavat Edithiä, ja hän täyttää tyhjyyden kirjoittamalla rakkaudesta, jota ei ole saanut kokea. Hän ei tunne itseään aikuiseksi, vaan pikemminkin eksyneeksi lapseksi. Kuitenkin sinä ratkaisevana aamuna, jona hänen on määrä mennä naimisiin kunniallisen, mutta hivenen vanhanaikaisen Geoffrey Longin kanssa hän viimein voi

todeta: She looked elegant, controlled. Grown-up, she thought. At last. (*Hotel du Lac*, 126.) Mutta tuo aikuismainen varmuus häviää samana päivänä. Edith tekee anteeksiantamattoman teon: hän ei ilmesty omiin häihinsä.

> She was condemned out of hand, of course. For what seemed like hours she listened to Penelope and Mrs Dempster discoursing on her moral turpitude, her *childishness*, her lack of dignity, trust, loyalty, and decent feminine sensibility. (*Hotel du Lac*, 132; kursiivi minun.)

Sekä Jennifer Puseyn että Edith Hopen äiti-suhteet ovat korostuneita toisiinsa nähden. Kummankaan suhde ei edusta kultaista keskitietä, mutta Jenniferin esimerkin kautta Edith kokee oman äiti-suhteensa mustavalkoisena, kärjistetympänä kuin aiemmin. Hän ajattelee aktiivisesti omaa äitiään rouva Puseyn kautta, rinnasteisena tälle. Jennifer ei uhraa äiti-suhteelleen sen suurempia ajatuksia, sillä hänestä se on täysin normaali. Edithin miettiessä omaa Rosa-äitiään säkenöivän viehättävä Iris Pusey vie selkeästi voiton. Rosa oli loistonsa menettänyt wienitär, joka avioiduttuaan englantilaisen miehen kanssa muutti Englantiin ja katkeroitui. Ainoa lapsi Edith, hintelä ja ruma, ei ole lainkaan äitinsä kaltainen. Lapsuutta varjostanut tietoisuus omasta riittämättömyydestä heijastuu Edithin käyttäytymiseen. Silmiinpistävä ero samanikäisten Jenniferin ja Edithin välillä on se, että Jennifer on aikuinen lapsi, joka ei halua kasvaa aikuiseksi. Jennifer on koko ajan fyysisen voimakkaasti läsnä ja nauttii siitä. Ei kuitenkaan niin läsnä kuin äitinsä, mutta hyvä perintöprinsessa kuitenkin. Edith puolestaan haluaisi olla aikuinen, mutta tuntee olevansa lapsi, jonka käyttäytymistä muiden on helppo ohjailla. Hän ei korosta

läsnäoloaan missään vaiheessa, ei edes omana hääpäivänään, vaan antaa muide1n määräillä itseään. Molemmilla on (liian) vahva äiti taustalla, silti naiset ovat kuin yö ja päivä.

4.3. Naisen paikka

4.3.1. Sinkku vai spinsteri?

Hotel du Lacin päähenkilö Edith Hope esittää (mielestäni loistavan ja hyvin brooknermaisen) vertauksen keskustellessaan managerinsa kanssa uusimman kirjansa kohdeyleisöstä. Hän kertoo kilpikonnan ja jäniksen välisestä kilpajuoksusta, jonka hidas kilpikonna aina voittaa. Tosielämässä voittaja on jänis, joka kerta:

> 'In real life, of course, it is the hare who wins. Every time. Look around you. And in any case it is my contention that Aesop was writing for the tortoise market.' (...) 'Hares have no time to read. They are too busy winning the game. The propaganda goes all the other way, but only because it is the tortoise who is in need of consolation. Like the meek who are going to inherit the earth´, she added with a brief smile. (*Hotel du Lac*, 27 - 28.)

Aisopoksen lailla Edith kirjoittaa kilpikonnille. Niin tekevät useimmat romanttisten kirjojen kirjoittajat. Sankarittaret joutuvat kamppailemaan komean sankarin suosiosta erittäin vetävän näköisen kilpailijattaren kanssa. Brooknerin päähenkilöt luopuvat taistelusta ilman suurta vastarintaa, mutta romanttisten lukemistojen päähenkilöt "tekevät aisopokset" ja korjaavat potin.

Vaikka Edith Hope kieltäytyy kirjoittamasta nykyaikaisista "multiorgastisista" sankarittarista (*Hotel du Lac*, 28), niin jo 1800-1900 -lukujen taitteessa huomattiin, että myös nainen on seksuaalinen olento haluineen ja tarpeineen. 1920-luvulla oltiin vankasti sitä mieltä, että nainen, joka ei tyydyttänyt seksuaalisia tarpeitaan oli kompleksinen (Pratt 1982, 78). Joka tapauksessa naisella tuli olla vakituinen seurustelukumppani. Yksineläviä naisia pidettiin - ja jossain määrin vielä nykyisinkin pidetään - kummajaisina. Nainen on "paripuoli", ei kokonainen ilman partneria. Hänet merkitään samaan tapaan kuin ilotyttö. Myös vanhapiian maineen saa helposti, ellei vakiinnu soveliaasti. Negatiivisen sävyn termi ”vanhapiika” sai niinkin myöhään kuin 1800-luvun loppupuolella. Alunperin ”vanhapiika” oli perheessä työskentelevä naimaton nainen, joka lähinnä paikkasi ja parsi [vrt. to spinn = kehrätä → spinster = vanhapiika]. (Pratt 1982, 113.)

1800- ja 1900-lukujen taitteessa alettiin kirjoittaa romaaneja naisista, jotka halusivat luoda uran. Tämä lajityyppi oli suosittu aina 1940-luvulle saakka, jolloin eräänlainen seksuaalinen vastavallankumous jyräsi niin Amerikassa kuin Euroopassakin[2]. Siihen saakka kirjoista oli luettavissa, että naisen oli mahdollista onnistua sekä työssä että ihmissuhteissa ilman huonoa omaatuntoa. (emt., 116.)

[2] Nykyisin puhutaan takaiskuista, backlasheista Susan Faludin vuonna 1992 ilmestyneen kirjan Backlash. The undeclared War Against Women mukaan.

Nykyisin nainen käy kodin ulkopuolella töissä, eikä sitä kyseenalaisteta samaan tapaan kuin aiemmin. Naimattomuus ei herätä avointa paheksuntaa kuten muutama vuosikymmen sitten. Silti naimisiin pääsemistä (vai sittenkin -joutumista?) pidetään tavoiteltavana - niin Brooknerin romaaneissa kuin romanttisissa kertomuksissakin. Naidun naisen sosiaalinen status on naimattomaa korkeampi:

> 'You are a lady, Edith. They are rather out of fashion these days, as you may have noticed. As my wife, you will do very well. Unmarried, I'm afraid you will soon look a bit of a fool.' (*Hotel du Lac*, 165.)

Brooknerin keskeisiä teemoja on naimattomuuden pohtiminen. Hänen romaaniensa päähenkilöt ovat tavallisesti yksineläviä, ehkä yksinäisiäkin naisia, jotka ihastuvat ja rakastuvat, mutta eivät koskaan tunnu tietävän mitä seuraavaksi pitäisi tehdä. He haluaisivat olla prinsessa Ruususia tai Tuhkimoita, jotka prinssi tulee pelastamaan. Anita Brookner tietää päähenkilöidensä puutteet: "Poor little things, I feel sorry for them. They're idiots: there's no other word for them. And I don't know any more than they do" (Haffenden 1984, 30).

Selkeä ero Brooknerin romaaneissa ja romanttisissa kertomuksissa on, että edellä mainitut ovat realistisuudessaan jopa masentavia, kun taas jälkimmäiset ideaalisuudessaan siirappisia. Romanttiset kertomukset, jotka on suunnattu ”keskivertokilpikonnille”, päättyvät todennäköisimmin sankarittaren ja sankarin seurusteluun, avo- tai avioliittoon. Lukijan on voitava samaistua sankarittareen, jotta ihanteellinen katharsis tapahtuu. On vaikea kuvitella lukijan samaistuvan esimerkiksi

Ruth Weissiin, kirjallisuudentutkijaan *A Start in Life*ssa. Tuskin Brooknerkaan on tarkoittanut kirjojaan samaistumiskohteiksi - tyyli on tietoisen vieraannuttavaa ja hyvin asiallista, toteavaa.

Romanttisen kertomuksen sankaritar kuvataan tavallisesti meneväksi ja itsenäiseksi. Hänellä on usein epätavallinen ammatti - lentäjä, konserttipianisti, eläinten kesyttäjä - hän menestyy työssään. Sankaritar on erittäin älykäs; harrastaa ”miesmäisiä” asioita (laskuvarjohyppyä, sukeltamista..). Näitä seikkoja voidaan pitää kapinana naiseutta ja äitiyttä vastaan, ja miehisen ammatin katsotaan kompensoivan sankarittaren huomiota herättävää kauneutta. (Radway 1984, 122.) Tiedostamatta häikäisevää kauneuttaan sankaritar ei myöskään olevansa seksuaalinen olento. Kohdattuaan kirjan maskuliinisen sankarin herää nainen ruususen unestaan ja antaa miehen opettaa itselleen kaiken olennaisen parisuhteesta. Lukijan annetaan ymmärtää, että miehellä on ollut aiemmin joitain naisia, mutta vasta sankaritar on ”Se Oikea”. (emt., 128.)

4.3.2. Nainen + mies = avioliitto?

Rachel Blau DuPlessisin (1985, 1) vakava väite siitä, että romaaneissa naisille on perinteisesti ollut tarjolla kahdenlaisia loppuja - kuolema tai avioliitto - kaipaa hieman läheisempää tarkastelua. Sosiaalinen hyväksyttävä loppu oli tietenkin avioliitto, tämä edellytti päähenkilön menetyksellistä kehittymistä siten, että tämä

hyväksyi yhteiskunnan säännöt ja löysi sopivan kumppanin. Tuomitseva loppu edellytti päähenkilön sosiaalista epäonnistumista (ja seksuaalisen käyttäytymisen tuomitsemista) ja päättyi päähenkilön kuolemaan. Molemmat päätökset esiintyvät romanttisessa kirjallisuudessa.

Päähenkilön itsetutkiskelun ja kehittymisen juoni on ollut alisteinen avioliitolle (DuPlessis 1985, 6), kehityksen on siis toisin sanoen täytynyt johtaa siihen vääjäämättömään lopputulokseen, että avioliitossa päähenkilön kehitys saavuttaa huippunsa. Aviopuolisoon liittyminen vertautuu maailmaan ja yhteiskuntaan liittymiseen (vrt. Moretti 1987 *Bildungsromanista*) ja tämän kehityksen häiriöt johtavat maailmasta eroamiseen eli kuolemaan (DuPlessis 1985, 15; vertaus minun). Elämän jatkuminen ja kuolema ovat siis vähintääkin läsnä, elleivät suorastaan toistensa vaihtoehtoina. DuPlessis (1985, 19) näkeekin avioliitto / kuolema - lopetuksen paikkana, missä ideologia ja kerronta kohtaavat romanttisessa juonessa.

Varmaa on joka tapauksessa se, että arkkityyppisissä "naisten romaaneissa" naisen elämän merkityksellisyys ja tulevaisuus kietoutuu miehen (tarinan sankarin) ympärille (Miles 1987, 45). Vain (tulevan) miehen kautta päähenkilöllä on tulevaisuus ja merkitys maailmassa.

Hotel du Lac on tutkielma naisen asemasta ennen ja jälkeen avioliiton (Skinner 1992, 9). Sekä Ruth Weissin (*A Start in Life)* että Edith Hopen (*Hotel du Lac)* ensisijaisena päämääränä on avioliitto ja perheen perustaminen (Haapala 1987, 71). Edith Hope on toisaalta viehättynyt siitä kontrollista, jonka avioliitto herra Nevillen kanssa antaisi. Avioliiton kautta hän katsoo tulevansa "kunnolliseksi naiseksi", saavuttavansa itse-hillinnän ja kasvavansa aikuiseksi. Waughn (1989, 145) kuitenkin huomauttaa, että kaiken tämän hintana on itsenäisyyden menetys: oikeastaan on mahdotonta kasvaa aikuiseksi ja olla kunnollinen nainen samanaikaisesti!

Anne Cranny-Francis (1990, 181) analysoi modernin romanttisen tarinan henkilöitä ja juonta sekä historiallisena jatkumona että romanttisen juonen fetissiaationa. Romanttisissa tarinoissa sankari on asemansa vakiinnuttanut mies, jolla on arvostettu ammatti. Hän on varakkaasta perheestä ja kirjan sankaritarta 10-15 vuotta vanhempi. Hän on myös valkoinen, keski- tai yläluokkaan kuuluva ja luonnollisesti heteroseksuaalinen. Sankaritar on miestä nuorempi, vähemmän kokenut, vähemmän varakas ja usein taustaltaan miestä köyhempi ja "alemmista" piireistä. Juonessa toistuu kuvio, jossa alunperin sankarittarelle epämieluisa sankari (useimmiten tämän ylimielisyyden vuoksi) vähitellen valloittaa tämän sydämen. Brookerinkin kirjoissa tällainen asetelma toistuu: *A Start in Lifessa* kokenutta miestä edustaa professori Duplessis, *Hotel du Lacissa* sekä Geoffrey Long että Philip Neville.

Patricia Waughn (1989, 147) mukaan Brooknerin päähenkilöiden on mahdotonta saavuttaa itsenäisyyttä, koska nämä samastuvat joko johonkin äidilliseen hahmoon tai naiseutta rajoittaviin kulttuurisiin stereotyyppeihin, jotka edellyttävät jatkuvaa omien tarpeiden kieltämistä. Päähenkilöt joutuvat umpikujaan: menestyminen julkisessa toiminnassa edellyttää miehisinä pidettyjen arvojen omaksumista: itsenäisyyttä, tehokkuutta ja kunnianhimoa. Tällöin naisellisina pidetyt arvot on tukahdutettava. Hoivaaminen, riippuvuus ja syrjään vetäytyminen eivät tuo menestystä.

Annis Pratt (1982) analysoi tutkimuksessaan naisten kirjallisuuden arkkityyppisiä kaavoja ja esittää, että 1800-luvun kirjallisuudessa avioliiton kuvauksessa korostettiin kiintymystä, kun taas 1900-luvulla korostettiin avioliiton romanttista ja eroottista puolta. Joka tapauksessa avioliitto on romanttisen romaanin arkkityyppinen päätös ja Pratt onkin laatinut havainnollisen kaavion, jossa hän kuvaa naispäähenkilön tilannetta ennen ja jälkeen miehen.

ennen miestä	➜	**miehen jälkeen**
vapaus mennä ja tulla		kumottu
entiset rakastajat		karkotettu
eroottinen vapaus		rajoitettu
älykkyys		muuttunut kiroukseksi
tietoisuus tilanteesta johtaa		hulluuteen / rangaistukseen

(Pratt 1982, 45).

Brooknerilla traaginen loppu esittää naisen uhrina tai yhteiskunnasta syrjäytyneenä. Ja koska romanttisessa kirjallisuudessa -kuten Brooknerillakin - naiset määrittelevät itsensä ja määritellään miehen kautta, ilman miestä jääneen naisen kohtalo on yksinäisyys (Kenyon 1988, 146).

Brooknerin päähenkilöille on siis tarjolla muutakin kuin vain kuolema tai avioliitto. Eri asia vain on kuinka paljon ”parempia” Brooknerin tarjoamat loput ovat.

4.3.3. Matkalla vaimouteen : palkkapiian pesti

Sekä Ruth Weissilla (*A Start in Life)* että Edith Hopella *(Hotel du Lac)* on ammattinsa, joissa he menestyvät, mutta heidän päämääränsä on kuitenkin avioliitto, ei uralla menestyminen (Haapala 1987, 71).

Romanttisessa kirjallisuudessa naisen (palkka)työ on aina esitetty toissijaisena. Naisella saattaa olla jokin "eksoottinen" ammatti (kirjailija, tutkija, toimittaja tms.), mutta työ ei kuitenkaan ole hänen kiinnostuksensa pääkohde, eikä se vaadi herpaantumatonta huomiota tai täyspäiväistä omistautumista. Varsinkin 1930-luvun melodraamoissa ja lehtiromansseissa naisen paikka oli työvoimareservissä (luonnollista ajan todellisuuden huomioon ottaen) ja juonen lopetus piti aina

sisällään päähenkilön (tulevan) miehen elättäjän kapasiteetin korostamisen ja vaimon vetäytymisen työmarkkinoilta. (Fowler 1991, 61.)[3]

Siinä missä 1930-luvun tarinassa nainen lopussa repi työsopimuksensa omistautuakseen perheensä tarpeille, 1980-luvun romansseissa päähenkilö onnistuu yhdistämään menestyksekkään uran ja onnelliset lapset (Fowler 1991, 104).

Ruth Weiss on kirjallisuudentutkija, jonka tutkimuskohde - Balzac - ei aiheuta suuria tunnekuohuja itse tutkijassa, kustantajassa eikä todennäköisesti tutkimuksen mahdollisessa lukijassakaan. Edith Hope on puolestaan viihdekirjailija, joka kirjoittaa romanttisia romaaneja[4]. Molempien ammatteja voidaan pitää romanttisen kirjallisuuden kaavan mukaisina: uskottavina, mutta kuitenkin sellaisina, etteivät ne liiaksi haittaa päähenkilön elämää. Molemmat päähenkilöt ovat kyllä hyvinkin sitoutuneita työhönsä (Edith Hope esimerkiksi ilmaisee huolestuksensa, kun ei ole kolmeen päivään kirjoittanut romaaniaan), mutta ei ammatti tai ura ole heille sinällään kohtalon kysymys.

---

[3] Mielenkiintoinen yhtymäkohta tässä ovat alkuaikojen naisetsivät, jotka ratkoivat rikoksia 1800-luvun ja 1900-luvun alun salapoliisiromaaneissa. Koska tuolloin rahapalkka ja feminiinisyys eivät sopineet yhteen kertomuksissa naisetsivät keskittyivät pelastamaan miestensä, veljiensä tai sulhasiensa maineen. Miehet antoivat naisetsiville "oikeuden" salapoliisityöhön. Palkaksi naiselle riitti miehen kunnian palauttaminen. Hieman myöhemmissä salapoliisiromaaneissa onnistuneen salapoliisitehtävän "palkkioksi" annettiin usein avioliitto. (ks. Kairistola 1995, 22 – 35.)

[4] Ammattinsa puolesta Edith Hopella on kiintoisa yhtymäkohta Margaret Atwoodin *Lady Oracle* –romaanin (1976) päähenkilöön Joan Fosteriin, joka niin ikään kirjoittaa työkseen romanttisia romaaneja.

5. PÄÄTELMÄ

Lähdin tutkimuksessani selvittämään ensisijaisesti kolmea kysymystä: voiko teorioita romanttisen kirjallisuuden formulasta soveltaa Anita Brooknerin kahteen romaaniin, miten nämä teokset ovat luettavissa Vladimir Proppin ihmesatu-teorian avulla sekä minkälaisia naishahmoja ja -kohtaloita romaaneista löytyy?

Kysymykseen siitä voiko teorioita romanttisen kirjallisuuden formulasta soveltaa Anita Brooknerin kahteen romaaniin tutkimukseni vastaa myöntävästi. Itse asiassa Brooknerin lukeminen formulan läpi auttaa näkemään hänen tekstinsä ironisena kommenttina romanttiselle kirjallisuudelle. Janet Giltrow (1996) kutsuukin Brooknerin *Hotel du Lacia* ironiseksi romanssiksi. Brooknerin romaanit selvästi kommentoivat romanttisen romaanin konventioita ja hän käyttää taitavasti näitä konventioita ja samalla lukijan ennakko-odotuksia hyväkseen.

Suurin osa romanttista kirjallisuutta käsittelevästä teoriasta käyttää (todistus)aineistonaan populaaria romanttista kirjallisuutta, lähinnä Harlekiineja tai niihin verrattavissa olevia lukemistoja. Tutkimukseni kuitenkin osoittaa, että yhtä hyvin ”vakavampi” kirjallisuus on luettavissa kaavaa toistavana ja hyväkseen käyttävänä.

Myös Proppin ihmesatu-teoria toimijoineen ja funktioineen sopii hyvin Brooknerin lukemiseen. Romanttiset kertomuksethan ovat omalla tavallaan satuja, mutta silti Proppin soveltuvuus *A Start in Life*n analysointiin ja tulkitsemiseen jopa yllätti minut. Pystyin todistamaan kuinka Brooknerin tekstistä on selvästi löydettävissä seitsemän Proppin tarkoittamaa toimijaa. Myös funktiot osoittautuivat selvästi näkyvissä oleviksi ja löydettäviksi teoksesta. Toistamiseen totean, että korkeakirjallisuudellakin on kaavansa, sääntönsä ja lainalaisuutensa.

Entäpä sitten Brooknerin naishahmot? Tärkeimmäksi naisten väliseksi suhteeksi ja päähenkilöä määrittäväksi tekijäksi nousee molemmissa kirjoissa tyttären suhde äitiin. *A Start in Lifessa* Ruthin äiti Helen on elämänsä loppuun asti lapsen asemassa näiden kahden välisessä suhteessa. Ruthin täytyy jo varhain ottaa vastuu itsestään ja lopulta hän palaa hoitamaan äitiään aina tämän kuolemaan saakka. *Hotel du Lacissa* Edith kertoo useaan otteeseen, että hänen äitisuhteensa on epäonnistunut. Molempien romaanien naiset ovat jääneet ikään kuin vaille omaa identiteettiä omaperäisen äidin varjossa. Toisaalta he ovat joutuneet varhain ottamaan vastuun elämästään, mutta samalla heidän identiteettinsä ja tunne-elämänsä on jäänyt lapsen asteelle.

Avioliitto ja siihen pyrkiminen on romanttisen kirjallisuuden keskeisin elementti. Niin myös näissä Brooknerin teoksissa. Brookner tarkastelee avioliittoa paitsi

romanttisen kirjallisuuden sankarittarien päämääränä, myös instituutiona, joka kahlitsee naisten käyttäytymistä. (Epäilemättä myös miesten, mutta Brookner kirjoittaa naisten näkökulmasta.) Hänen päähenkilönsä jaksavat kuitenkin uskoa suureen rakkauteen ja romanttiseen yhteiselämään. Siinä mielessä he ovat kuin minkä tahansa romanttisen kertomuksen päähenkilöitä. Brookner ei kuitenkaan kirjoita romaanejaan ”onnelliseen loppuun”, sekä Edith Hope että Ruth Weiss jatkavat elämäänsä ilman aviomiestä. Edithin status on kuitenkin kohonnut leskeksi.

Brooknerin päähenkilöt ovat työtä tekeviä naisia, he elättävät itsensä omalla työllään. Tämäkin on tyypillistä romanttisen romaanin sankarittarille. Heillä on juuri sellaiset lähes eksoottiset ammatit, jotka tuovat heille uskottavuutta, mutta eivät kuitenkaan estä lukijan samaistumista päähenkilöön.

Uskaltaudun vielä lopuksi yhtymään Jopi Nymanin toteamukseen siitä, että korkea- ja viihde (matala/roska)kirjallisuuden välinen raja on enemminkin ideologinen kuin esteettinen. Brooknerin kahden romaanin tarkastelu romanttisen kirjallisuuden kaavojen ja Proppin ihmesatu-teorian kautta osoittaa mielestäni juuri tämän.

KIRJALLISUUS

Brookner, Anita (1981) 1991: *A Start in Life.* Benguin Books: London.

Brookner, Anita (1984) 1993: *Hotel du Lac.* Benguin Books: London.

*

Balint, Enid 1963: On Being Empty of Oneself. *International Journal of Psycho-Analysis,* 44:4, 470 - 480.

Buckley, Jerome Hamilton 1975: *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding.* Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts and London, England.

Chodorow, Nancy 1978: *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender.* University of California Press: Berkeley & Los Angeles.

Cranny-Francis, Anne 1990: *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction.* Polity Press: Cambridge.

DuPlessis, Rachel Blau 1985: *Writing Beyond Ending. Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers.* Indiana University Press: Bloomington.

Fliess, Robert 1961: *Ego and Body Ego: Contributions to the Psychoanalytic Psychology.* International University Press: New York.

Fowler, Bridget 1991: *The Alienated Reader. Women and Popular Romantic Literature in the Twentieth Century.* Harvester Wheatsheap: Great Britain.

Freud, Sigmund 1931: Female sexuality. *SE*, 21, 223 -243.

Giltrow, Janet 1996: Ironies of Politeness in Anita Brookner's Hotel du Lac. Teoksessa Mezei (toim.) *Ambiguous Discource: Feminist Narratology and British Women Writers.* Chapel: London, 215 - 237.

Guppy, Shusha 1987: Interview with Anita Brookner. *The Paris Review* 104, 146 - 169.

Haffenden, John 1984: Playing Straight. John Haffenden talks to Anita Brookner. *The Literary Review,* sept/1984.

Haapala, Eija 1987: Naisia kehyksissä. Piirteitä Anita Brooknerin romaanituotannosta. *Synteesi* 3/1987.

Kairistola, Tiina 1994: *Oman elämänsä etsivät. Uuteen naisetsivään hard-boiled perinteen ja naisetsivän historian kautta.* (Julkaisematon pro gradu -työ, Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos.)

Kantokorpi, Mervi 1990: *Runousopin perusteet.* Helsingin yliopisto Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus: Vammala.

Kenyon, Olga 1989: *Women Writers Talk. Interviews with 10 Women Writers.* Leonard Publishing: Oxford.

Kenyon, Olga 1988: *Women Novelist Today. A Survey of English Writing in the 70s and 80s.* The Harvester Press: Brighton.

Linke, Gabriele 1997: Contemporary Mass Market Romances as National and International Culture: A Contemporary Study of Mills & Boon and Harlequin Romances. http://eku.edu/~inrfox/Linkearticle.html. (Alunperin *Paradoxa Studies in World Literary Genres: Where's Love Gone? Transformations in the Romance Genre,* 3:1-2, 1997, 29 - 45)

Miles, Rosalind 1987: *The Female Form. Women Writers and the Conquest of the Novel.* Routledge: London.

Modleski, Tania 1984, *Loving with Vengeance - Mass-Produced fantasies for Women.* Methuen: US.

Moretti, Franco 1987: *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture.* Verso: London.

Mussell, Kay 1990: Preface. Teoksessa Lesley Henderson (toim.) *Twentieth Century Romance and Historical Writers.* St. James Press: Chicago & London.

Nyman, Jopi 1994: John Caweltin myyttinen formulateoria. Synteesi 4/1994, 50 - 63.

Pratt, Annis 1982: *Archetypal Patterns in Women's Fiction.* The Harvester Press: Brighton.

Propp, Vladimir 1968: *Morphology of the Folktale.* University of Texas Press, Austin.

Radway, Janice (1984) 1987: *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature.* Verso: London.

Saariniemi, Minna 1994: *Moraalista funktioksi, funktiosta muodoksi. Anita Brooknerin romaanituotanto ja moraalisesti painottunut kirjallisuudentutkimus vuoropuhelussa.* (Julkaisematon pro gradu -työ, Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen laitos.)

Sadler, Lynn Veach 1990: *Anita Brookner.* Twayne: Boston.

Skinner, John 1992: *The Fictions of Anita Brookner: Illusions of Romance.* MacMillan: London.

Waugh, Patricia 1989: *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern.* Routledge: London & New York.

LIITE

Ihmesadun funktiot Vladimir Proppin mukaan :

1. One of the members of a family absents himself from home.
2. An interdiction is addressed to the hero.
3. The interdiction is violated.
4. The villain makes an attempt at reconnaissance.
5. The villain receives information about his victim.
6. The villain attempts to deceive his victim in order to take possession of him or of his belongings.
7. The victim submits to deception and thereby unwittingly helps his enemy.
8. The villain causes harm or injury to a member of a family.
8a. One member of a family either lacks something or desires to have something.
9. Misfortune or lack is made known; the hero is approached with a request or command; he is allowed to go or he is dispatched.
10. The seeker agrees to or decides upon counteraction.
11. The hero leaves home.
12. The hero is tested, interrogated, attacked, etc., which prepares the way for his receiving either a magical agent or helper.
13. The hero reacts to the actions of the future donor.
14. The hero acquires the use of a magical agent.
15. The hero is transferred, delivered, or led to the whereabouts of an object of search.
16. The hero and the villain join in direct combat.
17. The hero is branded.
18. The villain is defeated.
19. The initial misfortune or lack is liquidated.
20. The hero returns.
21. The hero is pursued.
22. Rescue of the hero from pursuit.
23. The hero, unrecognised, arrives home or in another country.
24. A false hero presents unfounded claims.
25. A difficult task is proposed to the hero.
26. The task is resolved.
27. The hero is recognized.
28. The false hero or villain is exposed.
29. The hero is given a new appearance.
30. The villain is punished.
31. The hero is married and ascends the throne.

Vladimir Propp 1975 : *Morphology of the Folktale* (ss. 26 – 63)
Fifth paperback printing. University of Texas Press: Austin.