

**”Hän on Se Oikea! Hän on todellakin Se oikea!”
Elokvat Morsian karkuteillä ja Notting Hill romanssiteknologiana**

Susanna Paasonen

Julkaistu teoksessa Susanna Paasonen (toim.), *Hääkirja: kirjoituksia romantiikasta, rakkaudesta ja sukupuolesta*. Taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisuja, sarja A, no 43, 1999, 103-121.

*My mama said / You can't hurry love / No, you'll just have to wait / She said
love don't come easy / But it's a game of give and take / You can't hurry love /
No, you'll just have to wait / Just trust in a good time / No matter how long it
takes¹*

Romanttinen komedia on ollut yksi 1990-luvun suosituimpia lajityyppejä. Erityisesti hääteemaiset romanttiset komediat ovat valloittaneet valkokankaita: Mike Newellin ohjaama Neljät häät ja yhdet hautajaiset (*Four Weddings and a Funeral*, Iso-Britannia 1994) Charles Shyerin Morsiamen isä (*Father of the Bride*, USA 1991), P.J. Hoganin Tahdon naimisiin (*Muriel's Wedding*, Australia 1994), Ang Leen Hääjuhla (*Hsi yen / Wedding Banquet*, Taiwan 1993), Carl Reinerin *That Old Feeling* (USA 1997), P.J. Hoganin Kuka sanoo tahdon (*My Best Friend's Wedding*, USA 1997), Pupi Avatin Hääpäivä (*Il Testimone dello sposo*, Italia 1997), Frank Coracin *The Wedding Singer* (*The Wedding Singer*, USA 1998), Frank Ozin *Ollako vai eikö olla* (*In & Out*, USA 1997) sekä Garry Marshallin *Morsian karkuteillä* (*Runaway Bride*, USA 1999) ovat kaikki häätematiikan ympärille kietoutuvia komedioita.

Häät ovat elokuvien ohella näkyviä myös televisiosarjoissa, häämessuissa ja –lehdissä siihen mittaan saakka, että Suomenkin kontekstissa voidaan puhua hääteollisuudesta ja häistä medioissa näkyvänä kulttuurisena ilmiönä. Romanttiset hääkomediat nivoutuvat monin tavoin hääteollisuuteen paitsi esimerkillisten hääjärjestelyiden näyttelyinä, myös hääteksteissä tuotettavien ja uusinnettavien romanttisten kertomusmuotojen kierrätyksen alueina. Keskityn seuraavassa pääasiassa elokuvaan *Morsian karkuteillä*, mutta tarkastelen sen rinnalla myös toista vuonna 1999 valmistunutta Julia Robertsin tähdittämää romanttista komediaa, Roger Michellin ohjaamaa *Notting Hillia*. Lähestyn elokuvaa *Morsian karkuteillä* yhtäältä romanttisen elokuvan lajityypin kautta kysyen, millaisia käsityksiä se tuottaa rakkaudesta ja parisuhteista. Miten elokuva nivoutuu romanttisen rakkauden ihanteeseen, jota on myös kutsuttu ”rakkauden uskonnoksi”? (Beck and Beck-Gernsheim 1995) Entä miten se rakentuu aiemmille

¹ “You can't hurry love”, Brian Holland, Lamont Dozier ja Edward Holland, Jr. Kappale sisältyy *Morsian karkuteillä* –soundtrackiin.

menestysromansseille? Keskeisenä painotukseni on päänäyttelijöiden tähtikuvien merkitys elokuvien profiloinnissa ja markkinoinnissa.

Onnistunut kemia

Morsian karkuteillä ja Notting Hill rakentuvat molemmat aiemmille menestyskomedioille, joiden juonirakenteita, ohjaaja-, tuottaja ja näyttelijävalintoja ne hyödyntävät. Molempien elokuvien pääosassa on vuoden 1990 *Pretty Woman*issa romanttiseksi komedienneksi profiloitunut Julia Roberts, joka saa elokuvistaan korkeimpia näyttelijättärelle koskaan maksettuja, 100 miljoonaan markkaan kohoavia palkkioita. Roberts on aiemmin esiintynyt myös hääteemaisen elokuvan *Kuka sanoo tahdon* pääosassa. Notting Hillissä Robertsin vastaanäyttelijänä on elokuvasta *Neljät hää* ja yhdet hautajaiset kansainväliseen maineeseen kohonnut Hugh Grant, kun taas *Morsian Karkuteillä* tuo yhteen *Pretty Woman*in pääparin, Robertsin (Maggie Carpenter) ja Richard Geren (Ike Graham).

Richard Dyer on tutkinut elokuvatähteyttä tähtikuvan käsitteen kautta. Tähtikuvalla Dyer tarkoittaa erilaisten mediatekstien – kuten elokuvien, niiden promootion ja julkisuustekstien, haastattelujen, elämäkertojen ja elokuva-arvostelujen – tuottamia imagoja. Tähtikuva koostuu siis erilaisista tavoista, joilla tähdistä puhutaan ja ne pitävät sisällään sekä näyttelijän henkilönä, tämän elokuvissa esittämät henkilöhahmot että elokuvateollisuuden tuotteena, näyttelijän tuotemerkkinä. (Dyer 1986, 2-3; 5-6; Dyer 1992, 68-69) Tähtikuvaa kannattelevat ja kehittävät erityisesti ”tähtikoneiksi” luonnehdittavat elokuvat, joissa näyttelijä saa rakentaa roolihahmonsa tähtikuvansa varaan, mutta lisätä siihen myös uusia elementtejä. Dyerin mukaan näiden elokuvien henkilöhahmot noudattelevat tähden aiempia roolisuorituksia, tähteen liitettäviä tilanteita, lavasteita tai lajityypillisiä konteksteja. Ehkä keskeisimmin tähdellä on mahdollisuus tehdä näissä elokuvissa se, minkä hän osaa parhaiten: Hugh Grantin tapauksessa esittää hämmentynyttä, verbaalisesti sukkelaa, sohelavaa romanttista sankaria, Richard Geren kohdalla tyylikästä ja kultivoitunutta hurmuriä. (Dyer 1992, 70)

Läpimurtoelokuvat ovat hyvin ratkaisevia tähtikoneita, sillä ne asemoivat usein näyttelijän tietyn tyypin esittäjäksi. Vaikka Julia Roberts on esiintynyt romanttisten komedioiden ohella myös trillereissä (*Pelikaanikansio*) ja aikuisdraamassa (*Teräsmangoliat*, *Aina vierelläsi*), hänen tähtikuvansa on juurtunut *Pretty Woman*issa esittämänsä nuoren, impulsiivisen, herkän ja älykkään naapurintytön rooliin, jonka tavaramerkkinä on äärimäisen leveä hymy. Tähtikoneen ajatus onkin helposti sovellettavissa sekä elokuvaan *Notting Hill*iin että *Morsian karkuteillä*. Roberts jatkaa

molemmissa *Pretty Womanin* nimiroolissa saamaansa ”kauniin” ja ”ihanan” nuoren naisen tyyppiään, joskin merkittävin variaatioin. *Pretty Womanissa* Robertsin roolihahmo oli kaduilla päivystävä, älykäs mutta opintonsa keskeyttänyt prostituoitu, joka päätyy pygmalion-narratiivin kautta Geren esittämän miljonäärin rakastetuksi. *Morsian karkuteillä* taas esittelee Robertsin rautakaupassa työskentelevänä, lahjakkaana mutta opintonsa keskeyttäneenä pikkukaupunkilaisena, joka rakastuu Geren esittämään newyorkilaiseen toimittajaan. *Notting Hillissä* hän on maailmankuulu elokuvatähti, joka kaipaa tavallista elämää. Robertsin roolihahmo Anna tunnustaaikin Hugh Grantin esittämälle Williamille, ettei kuuluisuus ole todellista: ”olen myös vain tyttö. Seisomassa pojan edessä. Pyytämässä häntä rakastamaan itseäni”. *Pretty Womanissa* Vivian muuntuu valmennuksen kautta ronskista katutyöstä sofistikoituneeksi ja kauniiksi edustuspuolisoksi, kun taas kahdessa muussa tarkastelemassani elokuvassa Robertsin roolihahmo on alusta saakka ihana ja kaunis: toisessa pikkukaupungin kaunein, salaperäisen vastustamaton tyttö ja toisessa jumalattareksi tituleerattu, maailmankuulu ja palvottu elokuvatähti.

Elokuvassa *Kuka sanoo tahdon* Roberts rikkoi pyyteettömän ja herttaisen naapurintytön imagoaan esittämässään itsekkäässä, omapäisessä ja laskelmoivassa ravintolakriitikon osassa, joka ei lopussa saa haluamaansa miestä, vaan joutuu tyytymään homoystävänsä tanssitukseen. Kuitenkin myös tämä elokuva on toiminut tehokkaana tähtikoneena, joka toi elokuvassa *Kuka sanoo tahdon* jatketun voimakkaan hääjuonteen Robertsin tähtikuvaan. Tämän juonteen kautta rakennetaan myös jatkuvuutta Robertsin roolihahmojen ja henkilön välillä – onhan Robertsin romansseja ja lyhyitä avioliittoja uutisoitu näkyvästi. *Iltalehden* mukaan ”*Morsian karkuteillä* -elokuva katsellessa ei voi olla vertaamatta tunteidensa kanssa säheltävää morsianta Julia Robertsin omiin rakkausseikkailuihin.” (*Iltalehti* 13.10. 1999) *Notting Hillin* lähtöasetelma, jossa Roberts, maailmankuulu näyttelijätär, esittää maailmankuulua näyttelijätärtä, nosti myös esille näyttelijän ja roolihahmojen yhdenmukaisuuden.² Näyttelijän ja roolin väliset yhteydet, liukumien ja identtisyydet ovat tähtikuvan keskeisiä rakenne-elementtejä. Richard Dyerin mukaan elokuvat ja julkisuustekstit tarjoavat ikään kuin johtolankoja, joista yleisö voi päätellä sen, millainen tähti ”todellisuudessa on”. (Dyer 1986, 2; 7) Liukumien kautta näyttelijän vihjataan olevan ”oikeastikin” roolinsa sävyinen, jolloin tähtikuva kietoo sisäänsä niin roolihahmot kuin näyttelijän yksityiselämänkin. Kuten Dyer on todennut, heteroseksuaalinen rakkaus, romansi ja parisuhteet ovat näyttelijöistä tehtyjen artikkelien hallitsevia teemoja. Kärjistetysti sanottuna rakkaus näyttää muodostavan näyttelijöiden elämän keskeisimmän sisällön. Kyseessä ei kuitenkaan ole silkka hekuma, vaan rakkauselämän

² Teemaa käsiteltiin esim. *Notting Hillin* lehdistömateriaalissa.

ongelmat, pettymykset ja vastoinkäymiset saattavat kohota hallitseviksi teemoiksi – kuten Robertsinkin kohdalla. (Dyer 1992, 51-53)

Pretty Woman oli menestyskomedia, joka nosti Richard Geren alamaissa olleen uran nousujohteeseen. Draamaelokuvissa American Gigolo ja Upseeri ja herrasmies Gere oli profiloitunut tyylikkäisiin hurmurooleihin. Esiintyminen Akira Kurosavan Unissa, buddhalaisuuteen kääntyminen sekä aktiivinen osallistuminen Tiibetin ihmisoikeuskysymyksiin korostivat nekin Geren tähtikuvan vakavuutta, jota 1990-luvun komediaroolit ovat pehmentäneet. Pretty Womanissa Geren esittämä Edward koului Robertsinkin esittämästä Vivanista seurapiirikelpoisen edustuspuolison, joka arvostaa oopperaa. Elokuvasa Morsian karkutiellä Gere Ike puolestaan lueskelee amerikkalaisen kirjallisuuden klassikoita ja saattaa Robertsinkin Maggien Miles Davisin suurkaupunkilaisen musiikin piiriin. Robertsia tuntuvasti vanhempi Gere edustaakin molemmissa elokuvissa sekä kulttuurista pääomaa että taloudellista vaurautta.

Notting Hill ja Morsian karkuteilla on käsikirjoituksineen, mainoksineen ja lehdistötiedotteineen rakennettu pääosanesittäjiensä varaan, joille pääroolit on räätälöity. Finnkinon julkisuusteksti tiivistää Notting Hillin pääosan esittäjien tähtikuvien keskeisimmät piirteet: ”Hugh Grant tekee sen, minkä hän osaa parhaiten tällä planeetalla; näyttelee hämmentyneenoloista brittihurmuria, joka selviää tilanteesta kuin tilanteesta verbaalisen valmiutensa turvin. Julia Roberts taas näyttelee tähtinäyttelijää omalla viehättävällä tavallaan; erityisesti hymy on aivan vastustamaton.”³ Myös pääosanesittäjien yhteensopivuutta ja ”kemialla” korostettiin kummankin elokuvan julkisuusteksteissä: ”Notting Hill – tähtien kemialla valkokankaalla”⁴; ”Grantin ja Robertsinkin yhdistelmä synnyttää joukon herkullisia vakiokohtauksia ja romanttisia hetkiä, jotka ovat merkki todellisesta valkokangaskemiasta”⁵; ”Tämä komedia odottamattomasta rakkaudesta ei voi jättää kylmäksi. Päähenkilökemia toimii niin tehokkaasti”⁶; ”Jo Pretty Womanissa nähty säkenöinti tämän parin [Roberts ja Gere] välillä syntyy uudelleen!”⁷; ”Robertsin ja Geren välinen kemialla oli ilmeistä niin kuvauksissa kuin heidän kuvausten ulkopuolisessa ystävydessäänkin.”⁸ Tähtinäyttelijöiden valinta ilmaistaan toistuvasti alkemistisena toimintana, ainesosien maagisena, hyvin kirjaimellisesti kultaa tuottavana yhdistelynä. Tuloksena syntyneen ”onnistuneen kemian” luvataan säkenöivän ja lämmittävän kuivakiskoisimmankin yleisön.

³ Finnkino, 25.10.1999.

⁴ Notting Hillin lehdistömateriaali, Columbia Pictures.

⁵ Ibid.

⁶ Notting Hillin esittely, Finnkino, 25.10.1999.

⁷ Morsian karkuteilla –esittely, Finnkino, 25.10.1999.

⁸ Elokuvan verkkosivut, 25.10.1999.

Mutta miten tämä ”kemia” oikein synnytetään? Mistä päähenkilökemian oikein tunnistaa?

Elokuvatutkija Raymond Bellour on luonnehtinut kuvalle ja vastakuvalle perustuvaa kohtausrakennetta perustaksi, jolle Hollywood-elokuvan kerronta rakentuu. (Magny 1991, 162; 164-165; Bergstrom 1988a, 165; 168) Kuva-vastakuva -leikkausjärjestelmä on hyvin yksinkertainen: kamera näyttää katsovat henkilöihahmon (subjektin) sekä tämän katseen kohteen (objektin). Kohtaukset koostuvat toistuvasta vuorottelusta kuvan ja vastakuvan välillä, jolloin kamera samastuu sekä katsovaan subjektiin että katsottavaan kohteeseen. Keskeistä Bellourin mallissa on, että mies- ja naishahmojen välisessä katseiden vaihdossa mies on subjekti ja nainen katsoo vain jotta hänet voitaisiin nähdä katsomassa. Nainen on ensisijainen katseen kohde, haluttava objekti, kun taas mies hallitsee katseiden vaihtoa. (Penley 1988, 13; Rose 1988, 147; Bergstrom 1988a, 168-169; Bergstrom 1988b, 195)

Kuva-vastakuva -järjestelmän kautta katsojalle tuotetaan paikka katseiden vaihdon keskellä, nähdä elokuvan tapahtumat henkilöihahmojen silmin, päästä heidän väliinsä ja ikään kuin kurkistaa heidän tunteisiinsa. Henkilökemian rakentamisessa lähikuviksi rajatut vastakuvat ovat elimellisen tärkeitä, sillä elokuvallisten konventioiden mukaisesti intiimit tunteet, tunnustukset ja oivallukset kuvataan lähikuvissa. Romanttisen parin kasvokuvien välillä vuorotteleva kerronta leikkaa ulkopuolelleen muut henkilöihahmot ja ympäröivät kulissit. Parin eristyneisyyttä korostetaan usein pehmeän taustamusiikin avulla, joka kietoo kuvattavan romanttiseen vaippaansa. Musiikki leikkaa arjen ulkopuolelleen, virittää ja korostaa kohtauksen tunnetilaa.

Elokuvaa Morsian karkuteilla voidaan lukea mainiosti klassisen Hollywood-kieliopin avulla, jossa naispäähenkilö kohotetaan ihailtavaksi katseen kohteeksi – jota sekä katsojat että elokuvan (miespuoliset) henkilöihahmot katsovat ihailleen ja haluten. Elokuvan päähenkilöiden, Iken ja Maggien, aluksi hyvin antagonistisen suhteen ratkaiseva käännekohta on kohtauksessa, jossa Maggie esittelee Ikelle morsiuspukuaan. Katsoja näkee Iken katsovan korokkeella seisovaa morsiuspukuista Maggieta sanattomana ihaileva katse kasvoillaan. Morsiuspuku ylevöittää valkoisessa tilassa seisovan Maggien, joka hymyilee, esittelee hääkampausideoitaan ja pukunsa eri piirteitä. Iken aiemmin ivallinen ja arvosteleva katse sulaa helläksi ja hän voi vihdoin alkaa nähdä Maggien tarinaa tämän näkökulmasta demonisoinnin ja miesuhrien sympatisoimisen sijaan. Toisin sanoen Iken tarkkaileva katse muuttuu haluavaksi, ja samalla myös empaattiseksi katseeksi.

Kuvalle ja vastakuvalle perustuva kertomusrakenne kiihtyy elokuvan loppuosassa, joka keskittyy naljailun sijaan romanssin rakentamiseen Maggie ja Iken välille. Öisellä pellolla kävelevää paria säestää emotionaalinen taustamusiikki: Maggie ja Ike pysähtyvät aidan luo ja kamera seuraa heidän välistään katseiden vaihtoa lähikuvissa. Vaikka pari riuhtaiseekin itsensä irti intiimistä tunnetilasta, on katsojille selvää että lemmen liekki on virinnyt heidän välilleen. Liekkiä lämmitellään myös luau-juhliissa, jossa Maggie ja Ike purkavat suhdettaan ja toistensa heikkouksia tulen valaisemalla öisellä pihalla. Kohtaus perustuu lähi- ja puolilähikuville, jotka kuvastavat pääparin välistä tunnesidettä, vetovoimaa, halua ja vastustusta.

Katseen tematisointi saavuttaa lakipisteensä Maggieen sulhaskandidaatin, urheiluvalmentaja Bobin, antamissa hääneuvoissa: hän nostaa sulhasen ja morsiamen välisen katsekontaktin keinoksi, jolla estää Maggieen tavanomainen hätäntyminen ja pakeneminen häistään. Maggie ja Bob harjoittelevat häitään kirkossa, jossa Ike saa tuurata ensin pastoria ja sitten alttarilla seisovaa sulhasta Bobin toimiessa morsianta saattavana ”isänä”. Bob neuvoo Maggieta pitämään katseensa sulhasessa, jonka katseen on määrä ikään kuin vetää häntä kohti alttaria ja liittoa. Toistensa luo päästyään Ike ja Maggie eivät kuitenkaan pura katsekontaktiaan, vaan tuijottavat toisiinsa kuin lumottuina ja vaipuvat intohimoiseen suudelman. Pari ”näkee vain toisensa”, mutta yleisö näkee paitsi lähikuvassa suutelevan parin, myös toisen sulhasehdokkaan ja morsiusneitojen reaktiot. Sulhanen vaihtuu Bobista Ikeksi, mutta katsekontakti säilyy keskeisenä myös varsinaisessa vihkitilaisuudessa, jossa alttarilla seisova Ike toistaa itsekseen kirkon käytävää pitkin astelevalle Maggielle Bobin neuvoa toistaen ”pidä katsekontakti, pidä katsekontakti”. Katseside toimiikin lähes alttarille saakka, jolloin kutsuvieraan kameran salamavalo saa Maggieen sulkemaan silmänsä, ”rikkoo lumouksen” ja saa morsiamen pakenemaan.

Iken ja Maggieen ensimmäiset häät ovat muutenkin katseiden ja mediahuomion määrittämät: paikalla on lehdistön ja television edustajia, kunnianhimoisia amatöörikuvaajia ja kotinäpsäyttelijöitä, jotka haluavat kaikki todistaa lehtien etusivuille päätyneen romanssin huippukohtaa ja sen jännitysmomenttia – sitä, karkaako morsian tälläkin kertaa vai onnistuuko vihkiminen. Kameroiden läsnäolo, joka laajentaa häiden todistajajoukkoa ja yleisöä häätilan ja –ajan ulkopuolelle, on keskeinen hääjuhlan rakenneosa. Häiden tallentamiseen investoidaan runsaasti aikaa ja rahaa: kiitoskorttien avulla häät säilytetään kutsuvieraiden mielessä myös tulevaisuudessa ja erilaiset näpsäyskuvat ja videoinnit mahdollistavat häihin palaamisen yhä uudelleen ja uudelleen. (Paasonen 1999, 74-131)

Elokuvassa Morsian karkuteillä, samoin kuin elokuvassa Notting Hill, kamerat edustavat kuitenkin häiriötä, joka aiheuttaa kitkaa ja esteitä pääparin rakkauden täyttymykselle. Notting Hillissä toimittajien joukot vainoavat Annaa ja aiheuttavat tämän ja Williamin välirikon. Toisaalta media toimii myös romanssin välineenä ja kaiuttimena, sillä William kosii Annaa suuressa lehdistötilaisuudessa. Molemmissa elokuvissa onni ja tyyneys löytyy kuitenkin yksityisyydestä: Anna ja William jäävät elokuvan lopussa sylikkäin yksityiseen puistoon, Maggie ja Ike vihitään arkena, luonnon helmassa ja ilman suuria kutsuvierasjoukkoja. Molemmissa elokuvissa mediahuomio on äkillistä, hyökyaaltomaista ja pelottavaa. Julkisuus ei ole toivottua vaan raatelevaa – se syöksee yksityiselämän raiteiltaan, tuhoaa intiimiyden ja alistaa yksilöt julkisen arvostelun kohteiksi. Maggieta julkisesti riepotellettu Ike joutuu myös nöyrytykseen julkisesti, sillä toimittajien joukko tallentaa hänen juoksunsa pakenevan Maggieen perässä.

Ei liene liioiteltua sanoa, että elokuva Morsian karkuteillä on katseen problematiikan jäsentämä. Katseesta puhutaan paitsi kameroiden häiritsevänä katseena, valmennusneuvojen katsekontaktina että rakastavaisten romanttisena ”toistensa silmiin unohtumisena”. Tiivis katsekontakti on kuitenkin sidoksissa myös toisen tuntemiseen. Elokuvien kuva-vastakuva –periaatteen voidaan – ainakin sen Raymond Bellourin esittämässä muodossa – sanoa uusintavan länsimaista katseeseen perustuvaa jakoa itsen ja toisen, subjektin ja objektin, tietäjän ja tiedon kohteen välillä. Kuten Martin Jay ja Ron Burnett ovat tahoillaan todenneet, tietäminen, tunteminen ja ymmärtäminen on kiedottu kuvallisiin metaforiin, jolloin katseesta on tullut ensisijaistettu aisti. Kulttuurin silmä- ja katsekeskeisyys, okulasentrismi, toimii niin arkisissa kielikuviissa, kuvallisen ilmaisun todistusvoimassa (”uskon kun näen”) kuin myös visuaalisessa tarkkailussa tiedon pohjana. Tarkkaileva subjekti on länsimaisessa filosofisessa perinteessä tiedon tuottaja, jonka katseella on valta luokitella ja jäsentää ympäröivää todellisuutta. (Ks. Jay 1994, 1-3; 590; Burnett 1995,4; 8) Kuva-vastakuva – rakenne asemoi katsojan tietäväksi ja tarkkailevaksi subjektiksi, tapahtumien silminnäkijäksi, joka havainnoi elokuvan todellisuutta henkilöihahmojen silmin, mutta myös kameran ulkopuolisesta, ”kaiken näyttävästä” näkökulmasta. Elokuvassa Morsian karkuteillä katseen ja tuntemisen sidos artikuloituu tätäkin selvemmin, sillä kuvalle ja vastakuvalle perustuvissa intiimeissä hetkissä pääpari osoittaa tuntevansa toisensa paremmin kuin toinen itse. Maggieta elokuvan alusta saakka seurannut ja tarkkaillut Ike onnistuu ratkaisemaan Maggieen arvoituksen, tämän arvaamattomalta tuntuvan käytöksen logiikan luopuessaan syyttelystä ja samastuessaan Maggieen tunteisiin. Henkilöhahmo on siis eräänlainen keskeneräinen palapeli, epätäydellinen rakennelma, joka vaatii täydentyäkseen tarkkailevan ja salansa avaavan partnerin. Tämä partneri

tuo mukanaan paremman elämän mahdollisuudet: uuden, epävarmuuksista ja rosoista silatun minuuden ja hyväksyvän ymmärtämisen.

Katsekontakti määrittää romanssin kehitystä etenkin Iken kohdalla (muutos arvosteleavasta katseesta pehmeäksi ja ymmärtäväksi katseeksi). Ike katselee Maggieen häävideoita, tarkkailee tätä kaupoissa, kotona ja pelikentillä ja perehtyy jopa nolostuttavaan kuvaan, joka yläosattomasta Maggiesta otettiin vuosia sitten rock-konsertissa. Vaikka intiimi katseiden vaihto merkitsee romanssin tiivistymistä myös Maggieelle, silmäkeskeisyys ei hallitse vastaavalla tavalla tämän tunteiden kehitystä. Maggie opettelee tuntemaan Ikea kuuntelemalla Miles Davisia, Iken lempimusiikkia, sekä Iken kertomuksia epäonnistuneesta avioliitostaan ja perheestään. Voitaisiinkin sanoa, että Iken Maggieen kohdistama katse ja sen muutokset jäsentävät elokuvakertomusta, vaikka myös Maggie ilmaisee haluaan katseen kautta.

Minuuden löytäminen

Ohjaaja Garry Marshall on selvittänyt elokuvan perusjuonetta perinteistä romanssikaavaa mukaillen: ”uskon tämän olevan haastava parisuhdekertomus uutta vuosituhatta varten. Maggie on paennut avioliittoa useita kertoja – tähän on syynsä. Hän on ollut suhteissaan ’kameleontti’ ja muuntanut itsensä sellaiseksi kuin kuvittelee poikaystävänsä haluavan. Vain muuttuessaan aidosti itsekseen hänellä on mahdollisuus aitoon onneen.”⁹

Elokuvassa onkin voimakas itsen löytämisen eetos: Maggie selittää keskeyttäneensä ensimmäiset häänsä Iken kanssa – samoin kuin kolmet aikaisemmat häänsä - koska ei vielä tiedä kuka itse on. Maggie näyttää toteuttaneen Luce irigarayn luonnehdintaa naisesta peilimäisenä spekulana, maskuliinisen halun heijastuspintana.¹⁰ Itsetön Maggie muuntuu miehisen halun heijastukseksi eikä omaa itsenäistä tahtoa. Kuvaavaa kyllä, hän ei myöskään ymmärrä itsettömyyttään ennen kuin Ike toteaa hänen olevan ”eksyksissä” ja olevan vain sellainen kuin muut haluavat. Rakastumalla Ikeen Maggie on kuitenkin mahdollista löytää todellinen minänsä. Ratkaisevassa kohtauksessa Maggie valmistaa itselleen eri tavoin massiivisen määrän kananmunaruokia päästäkseen eroon itsettömyydestään. Aiemmin Maggie on mukaillut poikaystäviensä kananmunamakua, mutta nyt hän tunnistaa omat mieltymyksensä ja sen myötä myös todellisen minänsä. Luovuttuaan näin peilimäisestä identiteetistä Maggie on valmis

⁹ Elokuvan verkkosivut 5.10.1999.

¹⁰ Raymond Bellour on todennut Irigarayta mukaillen naisella olevan klassisessa Hollywood-elokuvassa keskeinen asema vain jos tämä paikka on maskuliinisen halun asettama. Ks. Penley 1988, 14; Bergstrom 1988b, 190-193.

tunnustamaan rakkautensa Ikelle ja purjehtimaan avioliiton tyyneen satamaan. Myös Ike löytää itsensä rakastumisen myötä ja siirtyy kyynisten ja misogynisten kolumnien sijaan kirjoittamaan kauan haaveilemaansa romaania. Rakkaus tuo näin mukanaan rauhan, keskittymiskyvyn ja kasvun mahdollisuuden. Kuten Julia Roberts toteaa roolihahmostaan, ”Elokuvan alussa Maggiella ei kaikista nenäkkäistä piirteistään huolimatta ole omaa ääntä. Ja sen hän saavuttaa elokuvan lopussa – kyvyn sanoa mitä hän tuntee silloin kun hän tuntee niin, ei sensuroida asioita tai murehtia ulkoisista asioista, joilla ei ole mitään tekemistä hänen tai parisuhteen kanssa.”¹¹

Kuten Robertsin ja Geren aiemmassa yhteisessä elokuvassa *Pretty Woman*issa, mies on tässäkin varakkaampi, varttuneempi ja koulutetumpi. Roberts on molemmissa elokuvissa lahjakas, mutta koulutuksensa keskeyttänyt ja eksyksissä oleva nuori nainen, joka ei pysty täysin toteuttamaan kykyjään. Se oikea auttaa kuitenkin löytämään itsellisyyden tunnon: Edwardin kohdattuaan Vivian lopettaa katuprostituution ja Maggie alkaa vihdoinkin myydä suunnittelemaansa lamppuja New Yorkissa saatuaan kannustusta Ikelta. Robertsin hahmoissa on siis kasvupotentiaalia, jonka he löytävät vasta kokeneen ja kannustavan partnerin välityksellä. Iken hahmo noudattelee Janice Radwayn romanttisen sankarin luonnehdintaa, jonka mukaan sankarin tulee olla sekä vahva ja maskuliininen että hellä ja hoivaava. Myös sankarin muuttuminen on tärkeää: tarinan lukijalle annetaan mahdollisuus tuntea vihaa sankarittareen yli- ja vihamielisesti suhtautuvaa mieshahmoa kohtaan, joka kuitenkin joutuu tunnistamaan syvät tunteensa sankaritarta kohtaan ja luopumaan korskeudestaan. (Radway 1984, 81; 215) Elokuvakertomuksen alussa Ike nöyryyttää Maggieta valtakunnallisen sanomalehden sivuilla ja saapuu sitten tämän kotikaupunkiin penkomaan esille tietoa Maggie entisistä sulhasista, motiiveista ja luonteesta. Ike seurailee, jopa vainoaa Maggieta, kunnes tämä ehdottaa yhteistyötä ja mahdollisuutta kuulla tarina myös omasta näkökulmastaan. Yhteistyön myötä Ike pehmenee ja sulaa ymmärtämään sankarittaren ainutkertaisuuden ja rakastamaan tätä hellästi. Maggie muistuttaakin ihanteellista romanttista sankaritarta siinä, että hän on kyllin sisukas ja vahva ”kesyttääkseen” ja feminisoidakseen Iken, joka ymmärtää, ettei voi elää ilman Maggieta. Radwayn mukaan juuri tämä tasapainottelu pääparin itsenäisyyden ja toisistaan riippuvaisuuden välillä on romanssin keskeinen nautinto. (Radway 1984, 54; 81) Maggie ei kuitenkaan ole kyllin itsenäinen ja siten valmis astumaan avioon, vaan vaatii aikaa löytääkseen aidon minänsä, jonka Ike on jo tunnistanut.

Oppimisprosessi on romanttisen komedian keskeinen juonne, johon kuuluu, että päähenkilöt oppivat tuntemaan itsensä tutustumalla toisiinsa. Tutustumisprosessin

¹¹ Elokuvan *Morsian* karkuteillä lehdistömateriaali.

myötä he tunnistavat yhteenkuuluvuutensa sekä välilleen virinnee rakkauden. (Neale 1992, 292-293) Elokvat toistavat vahvasti kaavaa romanttisesta rakkaudesta ”itsen löytämisenä”, joka on paradoksaalisesti samalla myös ”itsen menettämistä”, rakastettuun partneriin sulautumista, jota Markku Soikkeli on kutsunut meisyydeksi.

Todellisen tai aidon minän löytäminen on keskeinen elementti myös omaelämäkerrallisissa identiteettitarinoissa, jotka kuvaavat jonkinlaista muutoksen mahdollistavaa murroskautta. Ken Plummer on tutkinut seksuaalisuudesta kerrottavia tarinoita, joiden keskeisenä teemana ja ongelmana on totuus itsestä. Plummerin mukaan tarinoita kuitenkin ei voida lukea yksinkertaisesti sisäisen totuuden ilmauksina. Pikemminkin kyseessä on itsen tuottaminen kertomuksellisten konventioiden avulla, elämäkerrallisten tapahtumien editointi ja juonellistaminen. (Ks. Plummer 1995, 34-35; 110) Kulttuuriset kertomusmuodot ovat korostuneesti läsnä tavoissa puhua romanttisesta rakkaudesta puhuminen tapahtuu sekin kulttuuristen kertomusmuotojen varassa, joihin sisältyvät paitsi keskeiset kertomusvaiheet (ensikohtaaminen, rakastuminen, seurustelu, vakiintuminen, häät), myös rakkaudelle annettavat merkitykset. Itse löytäminen rakastetun kautta on romanttista rakkautta ja heteroseksuaalisia liittoja tutkineen Wendy Langfordin mukaan eräs keskeisistä romanttiseen rakkauteen liitettävistä lupauksista. Rakkaus on keino ylittää epätydyttävän ja vieraannuttavan maailman merkityksettömyys, löytää elämän mielekkäys ja oma identiteetti. Näin ollen rakkauden oletetaan tyydyttävä paitsi emotionaalisia ja seksuaalisia, myös eksistentiaalisia tarpeita: se ikään tuo mukanaan täydemmän itseilmaisun, muutoksen, kumppanuuden, emotionaalisen turvallisuuden, seksuaalisen tyydytyksen ja pelastuksen arkisesta elämästä. Rakastuminen onkin mystinen ja ratkaiseva hetki, joka lupaa uutta alkua, parempaa ja täydempää elämää. (Langford 1999, xi, 1)

Langford painottaa tutkimuksessaan kuitenkin rakastumisen huumen hetkellisyyttä ja sen eroa tulevaan arkeen. Hänen tekemissään haastatteluissa rakastuminen kuvataan eräänlaisena hetkellisenä kohotuksena, jonka aikana mies tuntuu erilaiselta kuin muut miehet, herkältä ja avoimelta. Naisten itsetunto kohoaa ja kaikki tuntuu mahdolliselta. Paradoksaalisesti tämä omnipotentti tunne on saavutettavissa vain rakastetun kautta. Rakastavaiset tuntevat ymmärtävänsä toisiaan täysin ja olevansa hyvin samanlaisia. Haastatteluissa toistuvan juonen mukaan arki kuitenkin polarisoi rakastavaiset puhumattoman, tunteitaan ilmaisemattoman miehen ja läheisyyttä kaipaavan naisen rooleihin. Rakastumisen mukanaan tuoma hetkellinen nostatus auttaakin näin ylläpitämään naisen riippuvaisuutta miehestä: naisen itsetunto riippuu miehen tunnustuksesta ja kannustuksesta, jonka puute saa naiset epäilemään kykyjään ja viehättävyyttään. (Langford 1999, 23-88; 114-115; 129.)

Langfordin mukaan romanssi siis lopahtaa väijäämättä paljasten naiseutta ja mieheyttä säätelevät sosiaaliset valtasuhteet. Jotta täyttymys ja minuus löytyisivät, tulee romanttista rakastumista toistaa eri partnereiden kanssa, sillä huuman kaikotessa tilalle astuu parisuhteen arki ja vieraantumisen. (Langford 1999, 150-151) Romanttinen kertomusmuoto päättyy usein suudelman tai hääseremonioiden merkitsemään loppusulkeumaan, joka jättää pääparin ikuisen onnen ja rakkauden kynnykselle, hetkeen, jolloin hyvä tulevaisuus on juuri alkamassa. Niinpä Morsian karkuteilla jättää Iken ja Maggien loppusulkeumassaan rakastuneeseen pöhnään. Rakastavaiset ovat kasvaneet romanssin myötä ymmärtämään toisiaan, Maggien on löytänyt ”aidon minuutensa” ja aluksi kova Ike on pehmennyt helläksi ja nöyryntynyt juoksemaan häistä pakenevan Maggien perässä. Romanssi ei kuvaa huumaa seuraavaa arkea vaan arjen muuntumista huumaksi. Näin ollen romanttisten elokuvien jatko-osiksi mainitut elokuvat eivät kuvita romanssia seuraavaa avioliittoa vaan yhdistelevät samoja näyttelijöitä uusissa rooleissa tuttujen juonielementtien avulla (vrt. Neljät häät ja yhdet hautajaiset, *Pretty Woman* ja *Morsian karkuteilla*). Nämä kertomukset ovat siis samalla sekä tuttuja että uusia, ennalta-arvattavia että jännittäviä.

Sekä *Notting Hill* että *Morsian karkuteilla* ovat kertomuksia suuresta, esteet voittavasta rakkaudesta, jonka avulla pääparit pystyvät arvioimaan uudelleen itseään ja arvojaan ja aloittamaan uuden elämän täydellisen partnerinsa avulla. Uuden elämän merkkeinä toimii vasempaan nimettömään pujotettu sormus, papin siunaus, rakkausvalat sekä *Notting Hill*issä kirjaimellisesti naisen kohdussa kehkeytyvä uusi elämä.

Se Oikea tuo rauhan ja täyttymyksen

Hollywood-elokuvatuotantoa on luonnehdittu teollisuudeksi ja sen synnyttämiä elokuvia apparatukseksi, kuvakoneeksi, joka Teresa de Lauretiksen sanoin tuottaa kuvia sosiaalisesta todellisuudesta ja yksilöiden paikasta siinä. (de Lauretis 1984, 37) Raymond Bellourin mukaan Hollywood-elokuva on ”erittäin homogeeninen kone”, joka tuottaa teollisesti ja mekaanisesti kertomuksellisuutta maksimoivia elokuvia. (Bergstrom 1988b, 188) Tämä lausahdus saattaa totalisoivuudestaan huolimatta auttaa avaamaan elokuvien *Morsian karkuteilla* ja *Notting Hill* kaltaisia, romanttisen komedian lajityypin vakioelementtejä ja tähtipareja kierrättäviä elokuvia. Niiden kerronta kiertyy ”parin muodostumisen” ympärille. (Vrt. Bergstrom 1988b, 187) Elokuvien jännite ei synny siitä, tuleeko pari lopulta saamaan toisensa, vaan siitä, millaisten juonenkäänteiden kautta se tulee tapahtumaan.

1990-luvun hääteemaisten romanttisten komedioiden loppuratkaisut toistavat onnistunutta parin luomista, mutta myös suhteen vakiinnuttamista hääseremonioiden ja lisääntymisen kautta. Elokuvan *Neljät häät* ja yhden hautajaiset loppukuvassa pääpari poseeraa yhdessä vaaleansinisiin puetun poikalapsensa kanssa. Hugh Grantin tähdittämä, raskauden ympärille rakentuva *Yhdeksän kuukautta puolestaan* kulminoituu häihin ja onnelliseen synnytykseen. *Notting Hillin* loppusulkeumassa todistetaan pääparin hääjuhlia ja idyllistä raskautta. Raskausteema nousee elokuvassa esille toistuvasti: Williamin ystäväpariskunta kärsii traagisesti lapsettomuudesta, vuodenajan vaihtumista kuvataan raskaana olevan naisen muuttumisena lasta piteleväksi, onnea hehkuvaaksi äidiksi, jota William katsoo lempeästi hymyillen. Lopun raskausidylli kuvastaakin Williamin ja Annan suhteen ”täydellisyyttä” (kuuluuhan siihen sekä romanttinen rakkaus että perheen tuottava reproduktio), mutta myös sen luonnollisuutta.

Morsian karkuteillä ei ylistä niinkään reproduktion kuin täydentävyyisperiaatteelle rakentuvan heteroseksuaalisen rakkaussuhteen luonnollisuutta. Myös tässä elokuvassa vastakohdat vetävät toisiaan puoleensa, vaikeuksista huolimatta orgaanisesti kypsä rakkaus johtaa tunteiden juhlalliseen tunnustamiseen, valojen lausumiseen ja avioitumiseen.

Notting Hill on kertomus Sen Oikean etsimisestä, löytämisestä ja perheen perustamisesta. Samoin kuin elokuvassa *Morsian karkuteillä*, myös siinä onnistunut heteroparinmuodostus on elokuvan keskeisin kysymys ja nautinnon lähde. Teresa de Lauretis on tunnetussa artikkelissaan kirjoittanut elokuvasta sukupuoliteknologiana, joka muovaa ihmisten omaelämäkerrallisia jäsennyksiä, toiveita ja ajatuksia sukupuolesta ja intiimeistä ihmissuhteista. de Lauretikselle sukupuoli (ja sukupuolistettu subjekti) on monenlaisten teknologioiden – kuten institutionalisoitujen diskurssien, viihteen ja arkipäivän käytäntöjen – tuotetta. (de Lauretis 1989, ix-x, 12-15) Kuten Anu Koivunen on todennut, sukupuolen representoiminen on de Lauretikselle samalla sen tuottamista, ”jatkovaa rajojen piirtämistä, vakiinnuttamista ja kyseenalaistamista.” (Koivunen 1995, 31) Elokuva jäsentyy tästä näkökulmasta ”kuvattelun koneena” (imaging machine), joka puhuttelee yleisöjä tiettyjen kerronnallisten konventioiden ja lajityyppien varassa tuottaen ”sosiaalista subjektiviteettia, tietoa ja käytänteitä.” (Koivunen 1995, 31) Sukupuoliteknologiana romanttinen komedia tuottaa ymmärryksiä sukupuolesta ja parisuhteista luonnollistaen lisääntymiseen tähtäävän heteroseksuaalisuuden normia. de Lauretista mukailen ne ovat merkityksiä tuottavia esityksiä, jotka vaikuttavat tapoihin ymmärtää ja merkityksellistää itseä ja omaa sosio-kulttuurista asemaansa. (de Lauretis 1984, 37)

Elokuvien Morsian karkutiellä ja Notting Hill tapaisia kuvattelukoneita voisi luonnehtia apparatus-teoriaa mukaillen myös romanssikoneiksi, jotka merkityksellistävät yksilön elämäkertaa parisuhteiden ja romanttisen rakkauden kautta. Kenties vähemmän mekanistisesti voitaisiin puhua romanssiteknologioista, menetelmien joukoista, jotka tuottavat käsityksiä minuudesta ja minän suhteista muihin ihmisiin. Romanssiteknologioiden kuvaamassa todellisuudessa elämän mielekkyys on löydettävissä vain pysyvästä liitosta, jolloin Sen Oikean löytäminen ja romanttinen tosirakkaus näyttäytyvät elämän keskeisimpänä sisältönä, josta haaveillaan ja kilvoitellaan. Kilvoittelulla on uskonnolliset pohjasävyt, sillä Sen Oikean luvataan muuttavan arjen viikonlopuksi, auttavan löytämään todellisen minuuden ja ikuisen onnen. Romanssiteknologiat voidaankin liittää käsitykseen romanttisesta rakkaudesta sekulaarina, henkilökohtaista pelastusta lupaavana uskontona. Sosiologi Ulrich Beckin ja Elisabeth Beck-Gernsheimin mukaan rakkauden maallinen uskonto lupaa välitöntä henkilökohtaista vapautta ja tyydytystä, itsen löytämistä toisen tukemana sekä autenttisuuden, totuuden ja transsendenssin kokemuksia. Rakkaudelle annetaan muoto ja merkitys aiemmin nähtyjen ja kuultujen kertomusten varassa: rakkauslaulun sanojen, elokuvakohtausten ja kielikuvien kautta. (Beck and Beck-Gernsheim 1995, 5;170-171; 189) Tällaiset muodostavat tekstit ovat ymmärrettävissä sukupuoli- ja romanssiteknologioina.

Millaisia käsityksiä sukupuolesta ja parisuhteesta romanttiset komediat sitten tuottavat? Elokuvatutkija Steve Neale on esittänyt karkean jaon romanttisen komedian lajityypin kehittymisestä 1930- ja 40-lukujen screwball-komedioista 50- ja 60-lukujen ”seksikomedioihin”, 70-luvun ”neuroottisiin romansseihin” ja 90-luvun uuteen romanttiseen komediaan. Nealen mukaan uuden romanttisen komedian tunnuspiirteisiin, jotka sekä yhdistävät että erottavat sitä aiempien vuosikymmenten elokuvaan, kuuluu yhtäältä eksentrisyys, sekä toisaalta vankka konventionaalisuus. Elokuvien jompikumpi päähenkilö on usein eksentriin – esimerkiksi narsistinen (vrt. Notting Hill) tai epävarma (vrt. Morsian karkuteillä). Romanssin toinen osapuoli saattaa hyväksyä eksentrisyyden, mutta se voidaan myös ylittää romanssin edetessä. Myös pääparin tapaaminen saattaa olla jollain tapaa omalaatuinen ja erikoinen, kuten screwball-komedioissa. Toisaalta uutta romanttista komediaa määrittää ”vanhanaikaisen romanssin” arvojen ja merkkien kunnioitus: elokuvat saattavat hyödyntää klassisia tai sadunomaisia romanssikertomuksia, menneiden vuosikymmenten rakkauslauluja tai romanttisia eleitä. Vanhanaikaisen romanssin merkkien toimiessa syntyy kestävä rakkaus. Elokuvia leimaakin Nealen mukaan tukeutuminen konventionaalsiin parisuhdemalleihin, jotka tasapainottavat naishahmon helposti ongelmaksi muodostuvaa itsenäisyyttä. (Neale 1992, 287-288; 294-298) Toisin sanoen nämä romanssikoneet käsittelevät muuttuneiden

parisuhdemallien, seksuaalisuuden ja naisten emansipaation kysymyksiä, mutta ne ratkaistaan usein paluulla tiiviiseen ja pysyvään parisuhteeseen, joka kasvaa romanssista ikään kuin sen orgaanisena tuloksena. Romanttiset komediat käsittelevät seksuaalista vetovoimaa, kumppanuutta, yhteensopivuutta ja romantiikkaa, mutta myös niitä määrittäviä sosiaalisia ehtoja, diskursseja ja käytänteitä. (Neale 1992, 286)

Romanttiset komediat uusintavat siis ymmärrystä, jonka mukaan Sen Oikean löytäessään yksilö löytää myös itsensä, koska rakastettu on itsestä puuttunut osanen. (Vrt. Langford 1999, 39) Se Oikea täytyy kuitenkin tunnistaa. Romanttisissa komedioissa tunnistamista helpottavat usein pääparin onnen tukkeena olevat väärät partnerivalinnat, joita vastaan onnistunut romanssi piirtyy selvemmin esiin. Elokuvan Morsian karkuteilla takautumissa katsojat todistavat Maggie'n kolmia aiempia, morsiamen pakoon johtaneita häitä, joissa Maggie koettaa avioitua tulevan katolisen papin, rokkarin ja hyönteistutkijan kanssa. Kotivideona esitetyt taltiointit kuvaavat eri tyyppisiä juhlia ja pukuratkaisuja, morsiamen epäröintiä ja mielikuvituksellisia pakoja sekä sulhasen ja vieraiden tyrmistystä. Elokuvan alkuasetelmassa Maggie on menossa jälleen kerran naimisiin, tällä kertaa komean, mutta jokseenkin yksioikoisena esitetyn urheiluvalmentaja Bobin kanssa. Romanttisen elokuvan vakiokerrontaan kuuluvat väärät partnerit ovat tässä tapauksessa karrikoituja ja ilmiselvästi yhteensopimattomia Maggie'n kanssa. Väärien partnerien funktiona on tuoda elokuvaan koomisia sivujuonteita, mutta samalla jännitystä pääparin väliseen suhteeseen. (Neale 1992, 289-290; 295) Vääristä partnereista eroon pääseminen on onnellisen loppusulkeuman edellytys myös Notting Hillissä, jossa Maggie seurustelee itsekeskeisen ja ylimielisen elokuvatähden kanssa. Väärä partneri –kaavaan kuuluu myös se, että ”mahdolliset mutta sopimattomat partnerit” ovat ikään kuin pääparin jommankumman osapuolen vertaus- ja vastakohtia. He saattavatkin kuvastaa jotain kyseisen henkilöhahmon luonteenpiirrettä, joka on esteenä onnistuneelle parin luomiselle ja josta tulee näin ollen päästä eroon. (Neale 1992, 289-290, 295) Notting Hillissä esteenä on Annan diivamaisuus, josta hän pääsee eroon nöyrytyksellä rakkauden edessä, kun taas elokuvassa Morsian karkuteilla esteenä on Maggie'n päättämättömyys ja ”itsettömyys”.

Maggie'n partnerivalinnat kielivät lähes skitsofreenisestä persoonan jakautuneisuudesta, tai paremminkin persoonattomuudesta, oman tahdon puuttumisesta. Seurustelu jokaisen sopimattoman partnerin kanssa on kuitenkin johtamassa avioliittoon. Elokuva leimaakin jonkinasteinen pakkomielle häihin parisuhteen luonnollisena ja vääjäämättömänä kruununa, joka merkitsee lopullista sitoutumista, varmuutta ja Sen Oikean löytymistä. Kun Maggie tunnistaa kauan etsimänsä oikean partnerivalinnan, ei seurustelu ole tarpeen: suhde institutionalisoidaan syksyisellä niityllä papin edessä ilman monimutkaisia

hääjärjestelyjä. Elokuvasa aiemmin näytetyt neljät keskeytetyt häät eivät siis suinkaan vähennä uskoa seremonian voimaan ja toimivuuteen, pikemminkin päinvastoin elokuva näyttää korostavan tunteiden syvyyttä ja papin aamenen tärkeyttä hääjuhlan puitteiden kustannuksella. Kosiessaan Ikea aiemmin romanttisten eleiden merkitystä painottanut Maggie tunnustaa, ettei pidä suurista häistä, joissa kaikki tuijottavat. Romanssin myötä Maggie oppiikin ymmärtämään eleiden toisarvoisuuden ja pinnallisuuden autenttisten ja riipaisevien tunteiden rinnalla. Hääteollisuuden suosima julkinen, suureellinen hääspektaakkeli muuntuu yksityiseksi ja intiimiksi rakkauden juhlaaksi. Ihanteellisissa häissä ole läsnä muita kuin Jumalan välikätenä toimiva pappi ja rakastavaiset itse. Minimaalisista puitteista huolimatta hunnuttomalla ja avohiuksisella Maggiella on yllään helmin somistettu ja laahuksella varustettu hääpuku, sillä puku on häiden tärkeimpiä rakenne-elementtejä, joka tuo häihin juhlavuutta, seremoniallisuutta ja romanttisuutta. (Paasonen 1999, 58-64)

Elokuvan julkisuustekstit kuitenkin korostavat Maggien kaikkien hääpukujen ihanuutta sekä elokuvaa hääideoiden pursuavana runsaudensarvena: ”Rakastan häitä!”, [ohjaaja Garry] Marshall hymyilee. ’Sain kuvata paljon häitä, joten nautin siitä hyvin paljon. Häiden järjestämiseen ei ole yhtä oikeaa ratkaisua, ja me näytämmekin tässä elokuvassa useita vaihtoehtoja, joista valita.” Koomisesti keskeytettyinä hääkohtaukset eivät siis menetä vetovoimaansa – kummellukset eivät horjuta niiden ihanuutta. Häät ovat eri teemaisia: mukana on perinteisiä kirkkohäitä, mutta myös rock-henkiset häät ja romanttiset ulkoilmahäät, joihin morsian saapuu hevosen selässä. Elokuvalla Morsian karkuteilla onkin suora yhteys kukoistavaan hääteollisuuteen ja häämuoteihin, joiden moninaisuutta elokuva kuvittaa. (vrt. Paasonen 1999, 12-13; 50-58; 75) Elokuvalaisen romanssin lumo kytkeytyy julkisuusteksteissä voimakkaasti häihin ja ihana Julia Roberts esitetään ihanteellisena morsiamena, joka siviilissäkin säteilee rakastuneen naisen onnea.

”Rakastu uudelleen”¹²

Avioerotilastoista ja sinkkuuden muodikkuudesta huolimatta ”tosirakkauden”, ”Sen Oikean”, elinikäisen partnerin, löytäminen on säilynyt mitä keskeisimpänä päämääränä sekä elokuvissa että elävässä elämässä. Jackie Stacey ja Lynne Pearcen mukaan romanttinen kertomus näyttää olevan tuhoutumaton, ja ”klassisen” romanssin lisukkeet, kuten rakkauslaulut, kirkkohäät ja ystävänpäivät ovat yhä vain kaupallisia menestyksiä. Romantiikan jano on yletön niin Hollywood-elokuvissa, television saippuaoperoissa kuin medioissa yleensä. Stacey ja Pearce paikantavat romanssin

¹² Morsian karkuteilla –elokuvan mainoslause.

vetovoiman niiden muuntuvaan kertomukselliseen muotoon: romanttinen diskurssi säilyttää viettelevyytensä, sillä sen kertomukset sopeutuvat ajan vaatimuksiin. (Stacey and Pearce 1995, 11-14) Tämä sopeutuminen on kuitenkin aina neuvottelevaa, eikä uskoa narratiivin huipentumaan, elinikäisen heteroseksuaalisen liiton muodostumiseen, juurikaan horjuteta. Itse asiassa elokuvissa *Morsian karkuteilla* ja *Notting Hill* puhutaan kiivaasti Sen Oikean löytämisestä, oman itsen löytämisestä ja tätä luontevasti seuraavasta avioliitosta. Ne asettautuvatkin ”kulttuuristen muutosnarratiivien” jatkumoon, joiden kenttään romanttinen fiktio sijoittuu. (Langford 1999, 35)

Nämä romanssiteknologiat uusintavat ja kierrättävät käsityksiä ja ihanteita romanttisesta rakkaudesta, monogaamisesta ja kestävästä avioliitosta. Elokuvat hyödyntävät menestyksekkäiksi todettuja kertomusmuotoja, tähtikuvien varaan rakennettuja henkilöihahmoja ja romanttisia pareja, muodikkaita hääteemoja ja suosittujen muusikkojen esittämiä hempeitä rakkauslauluja. Koneistojen osat kootaan siis aiempien menetyselokuvien juonenkäänteistä ja tekijöistä, romanttisen komedian lajityyppillisistä piirteistä ja kertomusrakenteista sekä niiden varioinnista.

Mitä romanssikoneet sitten julistavat? Niitä ei ole vaikea liittää romanttiseen rakkauteen maallisen uskonnon manifestaationa, sekulaarina, autuutta ja itsen löytämistä lupaavana uskontona. Vaikka arjen realiteetit osoittavatkin toista, halu uskoa rakkauden arjesta nostattavaan voimaan säilyy vahvana. *Morsian karkuteilla* ja *Notting Hill* rakentuvat molemmat komedialliselle pohjalle, mutta niiden asenne tosirakkauteen ja pysyvän parisuhteen muodostamiseen on hyvin kunnioittava. Kestämättömät liitot kuvataan väärin valintojen ja Iken ensimmäisen avioliiton kohdalla myös arkistumisen seurauksiksi. Tosirakkaus kuitenkin nostaa arjen yläpuolelle, mitä elokuvien loput kuvaavat asettamalla kameran vertauskuvallisesti henkilöihahmojen yläpuolelle kohoavaan nostokurkeen.

Lämpimimmät kiitokseni Anu Koivuselle, Mari Pajalalle, Tapio Mäkelälle ja Päivi Valotielle jaetuista katsomiskokemuksista, niin myötä- kuin vastoinkäymisissäkin.

Kirjallisuus:

- Beck, Ulrich and Beck-Gernsheim, Elisabeth, 1995, *The Normal Chaos of Love*. Cambridge and Oxford: Polity.
- Bergstrom, Janet, 1988a, ”Enunciaton and Sexual Difference”. In Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. London and New York: Routledge and BFI.

- Bergstrom, Janet, 1988b, "Alteration, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour – an Excerpt." In Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. London and New York: Routledge and BFI.
- Burnett, Ron, 1995, *Cultures of Vision: Images, Media & The Imaginary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa, 1984, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa, 1989, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan.
- Dyer, Richard, 1986, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press.
- Dyer, Richard, 1992, *Stars*. London: BFI (1979).
- Jay, Martin, 1994, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press (1993).
- Koivunen, Anu, 1995, *Kotimaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: SETS.
- Langford, Wendy, 1999, *Revolutions of the Heart. Gender, Power, and the Delusions of Love*. London and New York: Routledge.
- Magny, Joël, 1991, "Raymond Bellour: sémiologie, analyse de films, psychanalyse et puis?" Dans Histoire des théories du cinéma. *CinémaAction* N:o 60, Juillet 1991. Réuni par Joël Magny.
- Neale, Steve, 1992, "The Big Romance or Something Wild? Romantic Comedy Today". *Screen* 33:3, Autumn 1992, 284-299.
- Paasonen, Susanna, 1999, *Nyt! Ja ikuisesti – rewind: häät mediaspektaakkelinä*. Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisu 61.
- Pearce, Lynn and Jackie Stacey, 1995, "The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance". In Lynn Pearce and Jackie Stacey (eds.), *Romance Revisited*. Lawrence & Wishart: London.
- Penley, Constance, 1988, "Introduction – The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory". In Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. London and New York: Routledge and BFI.
- Plummer, Ken, 1995, *Telling Sexual Stories: Power, Change, and Social Worlds*. London and New York: Routledge.
- Radway, Janice, 1984, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Fiction*. Chapel Hill and London: California University Press.
- Rose, Jacqueline, 1988, "Paranoia and the Film System". In Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. London and New York: Routledge and BFI.