

## 6

# Laura Gustafssonin romaani *Huorasatu* *Pretty Woman* -elokuvan parodisena uudelleenkirjoituksena

Hanna Samola, ORCID: 0000-0002-3810-6105

Laura Gustafssonin esikoisteos *Huorasatu (romaani)* (2011) on intertekstuaalisuudessaan runsas teos, joka viittaa lukuisiin satuihin, myytteihin, kirjallisuuden klassikoihin, romanttisiin komedioihin ja chick lit -kirjallisuuteen. Erityisesti viittaukset romanttisiin komedioihin ja chick lit -teoksiin liittyvät Gustafssonin teoksen tapaan esittää kulttuurisesti kliseytyneet heteroromanssit kriittisesti ja ironisesti. *Huorasadun* henkilöhahmot Milla ja Kalla kohtaavat miehiä, jotka ovat väkivaltaisia raiskaajia mutta väittävät olevansa rakastuneita ja haluavansa Millan ja Kallan kanssa parisuh-teisiin.

Tässä artikkelissani tutkin, miten Gustafssonin teos uudelleenkirjoittaa länsimaisen populaarikulttuurin laajasti tunnettua kuvausta seksityöstä: Garry Marshallin ohjaamaa elokuvaa *Pretty Woman* (1990), jonka päähenkilö on usein tulkittu moderniksi Tuhkimoksi (esim. Kelley 1994; Zipes 2011, 189)<sup>1</sup>. *Pretty Womanissa* on *Huorasadun* tavoin lukuisia satuviittauksia ja satumainen juoni. Teoksia yhdistää saduille ja romanttisille kertomuksille ominaisen onnellisen lopun konvention varioiminen,

<sup>1</sup> *Pretty Woman* -elokuvan tuotantoyhtiö, Touchstone Pictures, kuuluu Disney-yhtiöön, joka on tuottanut Tuhkimo-satujen tunnetuimman elokuvaversio *Cinderella*-animaation (1950). Tämä piirretty elokuva perustuu Charles Perrault'n satuun "Cendrillon ou la petite pantoufle de verre" (1697).

mutta teosten päähenkilöiden keinot saavuttaa onnellinen päämäärä ovat erilaiset. Käsittelen artikkelissani erityisesti sitä, miten *Pretty Womanin* ja *Huorasadun* tavat esittää seksuaalinen ja sukupuolittunut väkivalta eroavat toisistaan. Tarkastelen myös sitä, miten *Huorasatu* parodioi romanttisen komedian ja chick litin lajeille tyypillisiä tapoja kuvata heteroromansseja.

*Pretty Womanin* päähenkilö Vivian tekee seksityötä Los Angelesissa ja asuu ystävänsä ja työparinsa Kitin luona. Aurinkoisen, unelmien kaupunkina esitetyn Los Angelesin sijasta *Huorasatu* kuvaa naisten ihmissuhteita pimeässä ja kylmässä Helsingissä ja maanalaisessa Manalassa. Teoksen päähenkilöt ovat helsinkiläiset seksityöntekijät ja naapurukset Milla ja Kalla sekä rakkaudenjumalatar Afrodite, joka pyrkii levittämään rakkauden, romantiikan ja erotiikan ilosanomaa. Afrodite saapuu erehdyksessä Helsinkiin pyrkiessään helvettiin etsimään kuollutta rakastettuaan Adonista. Hän kuitenkin huomaa, että kalseassa ja rakkaudettomassa Helsingissä on rakkaudenjumalattarelle töitä.

Väitän artikkelissani, että kääntämällä nurin heteroromanssien konventioita ja viittaamalla tunnettuihin romanttisiin komedioihin ja chick lit -teoksiin *Huorasatu* tuo kriittisesti esiin heteroromanssien välittämän patriarkaalisen parisuhdemallin ja käsityksen heterorakkauden pelastavasta voimasta. Gustafssonin teos uudelleenkirjoittaa parodisesti esimerkiksi *Pretty Womanin* kohtauksen, jossa rikas Edward ja seksiä myyvä Vivian neuvottelevat suhteestaan. Parodia laajenee kattamaan koko elokuvan ja sen edustaman romanttisen komedian lajin. Siinä missä *Pretty Woman* esittää luokkarajat ylittävän yksilökeskeisen heteroromanssin, *Huorasatu* kuvaa heterosuhteissa kärsiviä naisia, jotka saavuttavat onnen vasta yhdistäessään voimansa naiskollektiivina. *Huorasadun* kuvaamassa maailmassa vain naistenvälinen tai miestenvälinen romanssi voi olla kaikille osapuolille edullinen silloin, kun Patriarkaatti<sup>2</sup> hallitsee maailmaa.

Käsitän parodian yhdistelmäksi uudistavaa toistamista ja kriittistä etäisyyden ottamista toiseen tekstiin tai kulttuuriseen esitykseen (Hutcheon 2000, 32). Uudelleenkirjoittamisen ymmärrän Christian Morarun (2001) tapaan aiemman tekstin varioinniksi, joka usein tarkastelee kriittisesti aiemman tekstin edustamaa ideologiaa. Uudelleenkirjoitusten viittaussuhde aiempaan teokseen on usein ilmeinen, mikä kannustaa teosten välisten erojen ja yhtäläisyyksien sekä niiden merkitysten tulkitaan. Uudelleenkirjoituksiin liittyikin kriittinen uudelleenlukeminen ja kulttuurissa luonnollisiksi muodostuneiden diskurssien toisin tulkitseminen. (Moraru 2001, 4–9; ks. myös Halonen & Karkulehto 2017, 213.)

Vaikka *Huorasatu* uudelleenkirjoittaa koomisesti ja liioitellen *Pretty Womanin* kohtausten dialogeja, teoksia yhdistää seksityöhön liittyvän stigman kriittinen esittäminen. Sekä *Pretty Woman* että *Huorasatu* esittävät seksityöhön kohdistuvia ennakkoluuloja ja seksityöntekijöitä esineellistäviä ja väheksyviä asenteita. *Pretty Womanin* Vivian Ward esitetään romanssin samaistuttavana päähenkilönä, jonka tunteita, esimerkiksi väheksynnän ja epäoikeudenmukaisen kohtelun aiheuttamaa haavoittu-

<sup>2</sup> *Huorasadun* isolla alkukirjaimella kirjoitettu Patriarkaatti on globaalia miesvaltaa ylläpitävä kuolleista suurmiehistä koostuva hallintoelin, jonka päämaja on maan alla.

vuutta, kuvataan. Vivian esitetään oman arvonsa tuntevana ja päämäärätietoisena naisena, joka yrittää pitää kiinni rajoistaan ja oikeuksistaan, vaikka häneen suhtaudutaan ylimielisesti, vähätellen ja esineellistävästi.

Sivuan artikkelissani myös *Huorasadun* viittauksia muihin romanttisiin komedioihin ja chick lit -kirjallisuuteen. *Huorasadussa* on suora viittaus esimerkiksi Sharon Maguiren ohjaamaan elokuvaan *Bridget Jones's Diary* (2001), joka on adaptaatio Helen Fieldingin samannimisestä romaanista (1996). Teoksessa mainitaan myös Candace Bushnellin *Sex and the City* -teosten henkilöhahmo Carrie ja Margaret Atwoodin romaanin *The Edible Woman* (1970) päähenkilö Marian, joita molempia on tulkittu romanttiselle komedialle läheisen chick lit -lajin kontekstissa (Harzewski 2011, 90–122, 135)<sup>3</sup>. Nämä viittaukset ovat osa *Huorasadun* tiheää viittausten verkostoa, johon lukeutuu runsaasti elokuvien henkilöhahmojen, näytelmäkirjailijoiden ja myyttisten hahmojen nimien mainintoja.

## *Pretty Woman* – seksityöntekijän tuhkimotarina

*Pretty Woman* on yksi kuuluisimmista länsimaisen populaarikulttuurin seksityökuvauksista. Elokuvassa on suoria viittauksia aiempiin kertomuksiin luokka- ja varallisuusrajat ylittävistä suhteista: Giuseppe Verdin säveltämään tuberkuloosia sairastavan kurtisaanin ja ylempisäätyisen miehen rakkaussuhteesta kertovaan oopperaan *La Traviata* (1853) sekä Tuhkimo-satuihin. Verdin säveltämä ja Francesco Maria Piaven kirjoittama ooppera perustuu Alexander Dumas'n romaaniin *La Dame aux Camélias* (1848, *Kamelianainen*). *Pretty Woman* on puolestaan muunnelma Tuhkimo-tarinasta, jossa köyhä nainen pääsee käsiksi kauniisiin vaatteisiin ja päättyy rikkaisiin naimisiin. Elokuvan voi tulkita myös Pygmalion-myytin versiona, sillä miespäähenkilö Edward muokkaa naispäähenkilö Vivianista haluamansa kaltaisen seurapiireihin sopivan naisen. Toisaalta elokuvan naispäähenkilö Vivian muokkaa rakastajastaan Edwardista aiempaa inhimillisemmän ja lämpimämmän ihmisen, jolle rikkauksien tavoittelu ei enää ole elämän keskeisin sisältö, joten elokuvan voi tulkita kääntävän Pygmalion ja Galatea -myytin sukupuoliroolit nurin (Graham-Smith 1993). Elokuvan sanomaksi on tulkittavissa ajatus, jonka mukaan omaisuuden sijasta onnen tuo merkityksellinen ja rakastava ihmissuhde.

Elokuvassa *Pretty Woman* Richard Geren esittämä rikas mutta kyyninen liikemies Edward Lewis tapaa kadulla seksiä myyvän nuoren naisen, Vivian Wardin. Edward ei kuitenkaan ensisijaisesti halua ostaa seksiä Vivianilta, vaikka heillä seksiä onkin. Edward mieltyy Vivianiin ja haluaa viettää aikaa tämän kanssa, minkä vuoksi hän pyytää tätä asumaan kanssaan kalliissa Hollywoodin Regent Beverly -hotellissa vii-

<sup>3</sup> *Huorasadun* ja *Pretty Womanin* tavoin *The Edible Woman* -teoksessa sekä *Sex and the City* -romaanissa ja televisiosarjassa on viittauksia satuihin, mikä lisää kerroksia *Huorasadun* satuintertekstuaalisuuteen. *The Edible Woman* viittaa muiden muassa Siniparta-satuihin ja *Sex and the City* Tuhkimo-satuihin. *Sex and the City* -elokuvassa Carrie lukee Charlotten tyttärelle Tuhkimoa, ja Mr. Big asettelee kenkää Carrien jalkaan kuin Tuhkimo-satujen prinssi konsanaan (Mortimer 2010, 42).

kon ajan maksua vastaan. Edward palkkaa Vivianin itselleen seuralaiseksi, jonka apua tarvitsee myös yrityskaupassaan. Omistushaluisesti käyttäytyvä Edward ostaa Vivianin viikon ajaksi kokonaan itselleen ja toivoo, ettei Vivian työskentelisi enää seksialalla. Hän maksaa Vivianin uudet tyylikkää ja kalliit vaatteet, joihin pukeutuneena Viviania ei enää luulla seksityöntekijäksi, ja yrittää tapakouluttaa naisystäväänsä viemällä tämän hevospoolo-otteluun, yritysillalliselle ja katsomaan *La Traviata* -oopperaa. Vivianin mutkaton ja etikettejä rikkova käytös kuitenkin paljastaa naisen luokkataustan ja kouluttamattomuuden. Myös oopperakohtauksen voi tulkita alleviivaavan Edwardin ja Vivianin luokkaeroa, vaikka Elizabeth Scala (1999, 37) tulkitsee sen osoitukseksi siitä, että Vivian kuuluu oikeasti ylempään luokkaan kuin johon on aiemmin ajautunut. Edwardin valitsema *La Traviata* -ooppera kertoo kurtisaanin ja yläluokkaisen miehen rakastumisesta, jota ympäristö ei hyväksy ja joka päättyy traagisesti.

Marshallin elokuvassa rahaan kytkeytyvä valtasuhde kääritään romanttiseen pakettiin ja esitetään komediallisesti. Romanttisuutta korostetaan satuviittauksilla, joissa miehen esitetään saapuvan valkeaa ratsua symboloivalla limusiinilla täyttämään naisen toiveen satumaisesta elämästä. Elokuvassa on myös lukuisia eksplisiitisiä viittauksia satuihin, kuten ”Tähkäpäähän”<sup>4</sup> ja ”Tuhkimoon”. Tämä romanttinen komedia esittää pelastustarinan, jossa kunniallisena esitetty asiakas rakastuu seksityöntekijään ja tarjoaa tälle rikkaan elämän, johon seksityö ei enää kuulu. *Pretty Woman* -elokuvassa hyödynnetään sadulle tyypillisiä juoniratkaisuja, ja miespäähenkilö esitetään uuden ajan prinssinä, joka kiipeää naispäähenkilön asuntoon ruusu hampaissaan kosiakseen tätä. *Pretty Woman* -myytiksi on alettu kutsua populaarikulttuurin esityksiä nuoresta ja kauniista seksityöntekijästä, joka kohtaa pelastavan prinssin (Dalla 2000, 344). *Pretty Woman* esittää rikkaan miehen lisäksi rahan pelastajana, jonka avulla Vivianin on mahdollista saavuttaa tavoittelemansa asema ja opiskella itselleen uusi ammatti.

*Pretty Woman* varioi perinteisiä Grimmin veljesten (1812/1857) ja Charles Perrault’n (1697) versioita Tuhkimo-sadusta. Vaikka elokuva hyödyntää Tuhkimo-satujen juonta ja henkilöhahmojen rooleja, sen miespäähenkilö on melko kompleksinen Prinssi Uljas (Winn 2007, 88). Hän on naissuhteissaan epäonnistunut, merkityksetöntä työtä tekevä yksinäinen mies, jolle Vivian on ainoa emotionaalisesti merkittävä ihmiskontakti. Tuhkimotarinaan *Pretty Woman* kuvaa luokkataustan erottamien ihmisten satumaista romanssia, mutta elokuva ei pelkisty tarinaksi vähävaraisesta tytöstä, jonka rikas ja karismaattinen mies pelastaa, vaan myös Vivian toimii pelastajana (mt. 87–88): hän osoittaa Edwardille tämän elämän tyhjyyden ja tuo siihen hauskuutta ja tunnesisältöä. Scalan (1999, 38) mukaan Vivian ei ole saduille tyypillinen pulaan joutunut neito vaan kertomuksen sankariritari, joka pyrkii aktiivisesti toteuttamaan unelmiaan ja siinä samalla muuttaa rakastettunsa elämän paremmaksi. Elokuvassa leikittelee pelastajan ja pelastettavan rooleilla. Kun Vivian ei saa toivomaansa eli Edwardia vakituiseksi asuinkumppanikseen ja rakastetukseksi, Vivian mukailee Edwardia

<sup>4</sup> Grimmin veljesten satu ”Rapunzel” (1812/1857) on suomennettu sekä ”Tähkäpääksi” että ”Persiljaiseksi” (Grimmin sadut 1999).

dille Grimmin veljesten ”Tähkääpää”-sadun juonta ja kertoo tälle tarinan siitä, miten ilkeä kuningatar lukitsee neidon torniin, josta tämä pelastuu, kun uljas ritari saapuu hänet pelastamaan valkean ratsunsa ja miekkansa kanssa. Satuesimerkin tarkoitus on kertoa Edwardille, mitä Vivian haluaa suhteelta. Kun Edward vihdoinkin saapuu hakemaan Viviania palotikkailta ja kysyy, mitä neito tekee, kun prinssi on hänet pelastanut, Vivian vastaa, että vapautumisensa jälkeen neito pelastaa vapauttajansa: ”She rescues him right back” (PW, 01:21:11).

Romanttisella komediolla ja ihmesadulla on yhteisiä piirteitä, kuten vaurauteen tai ihmissuhteeseen liittyvien unelmien kuvaukset ja onnellisen lopun konventio. *Pretty Woman* -elokuvassa on lukuisia viittauksia sadun lajiin, satujen kommentointia ja sadun lajille tyypillisiä piirteitä. Vivian sanoo elokuvassa ääneen haluavansa elämänsä muistuttavan satua: ”I want the fairy tale” (01:42:21), hän sanoo Edwardille, joka ei halua yhtä sitoutunutta suhdetta kuin Vivian. Kun Edward on torjunut Vivianin toiveet yhteisestä elämästä, Vivian ja Kit miettivät, missä tarinassa köyhä nainen saa timantit, hevosen ja yhteisen kodin rikkaan miehen kanssa. ”Cinde-fucking-rella” (01:34:14), Kit vastaa ja viittaa näin Tuhkimo-satuun, jota elokuvan juoni mukailee. Vivian tavoittelee satumaista elämää, jossa hänen ei tarvitsisi myydä seksiä saadakseen elantonsa, ja useassa repliikissään hän mainitsee mahdollisuuden paeta senhetkisestä todellisuudesta sadun maailmaan, jossa lopulta kaikki kääntyy onnelliseksi. Seksityö vertautuu Tuhkimo-satujen päähenkilön orjuuttavaan palvelutyöhön, joka eristää tekijänsä muista naisista ja stigmatsoi tämän. Samantapaisesti kuin Tuhkimoa kohdellaan alempiarvoisena hänen likaisen ulkomuotonsa vuoksi, Viviania kohdellaan ennakkoluuloisesti hänen taustansa takia. Matalapalkkaisen työn aiheuttamaa leimaa käsittelee myös *Huorasatu*, jossa toimistossa työskentelevä nainen polkaisee korkokengällään siivous- ja seksityötä tekevän Kallan kämmenen läpi Kristuksen stigmaa muistuttavan reiän.

*Pretty Woman* -elokuvan päähenkilö harjoittaa romanttiselle komedialle epätyypillistä ammattia työskennellessään seksityöntekijänä. Elokuvassa ei kuitenkaan kuvata Vivianin asiakastyötä ja siihen liittyviä mahdollisia ongelmia, vaan Vivian kohtaa herrasmiesmäisenä esitetyn Edwardin jo elokuvan alkuvaiheessa. Katsojalle ei esitetä Vivianin muita asiakkaita. Siitä huolimatta, että Vivianin työ esitetään elokuvassa pakon sanelemana valintana, Vivian korostaa työhönsä liittyvää itsenäisyyttä ja valinnanvapautta, vaikka haaveilee satumaisesta käännteestä, joka tarjoaisi hänelle paremman elämän. Elokuvassa on vain yksi Vivianiin kohdistuvaa väkivaltaa tai kationkohtelua kuvaava kohtaus, joka sekin tapahtuu vasta sen jälkeen, kun Vivian on lopettanut seksin myymisen kadulla ja on seurustelusuhteessa Edwardin kanssa. Edwardin yhtiökumppani ja asianajaja yrittää raiskata Vivianin, mutta Edward saapuu pelastamaan naisystävänsä ja häätää yhtiökumppaninsa asunnosta.

Claire Mortimer (2010, 5) luonnehtii romanttisten komedioiden juonta kaavamaisesti ja ennalta-arvattavaksi. Nämä ominaisuudet ovat hänen mukaansa osa romanttisen komedian tuottamaa katselunautintoa (mt.). *Pretty Woman* esittää Vivianin ja Edwardin suhteen kohtalonomaisena. Edward kohtaa Vivianin ensimmäisen kerran Los Angelesin kadulla, kun Vivian odottaa ystäväänsä kanssa asiakkaita. Vivian lähes-

tyy autossaan istuvaa Edwardia myydäkseen tälle seksiä, mutta Edward kertoo tarvitsevänsä vain reittiohjeita hotellilleen. Vivian nousee Edwardin autoon neuvoakseen tälle tien ja lopulta ajaa hotellille, sillä Edward ei osaa käyttää lainaamansa auton vaihteita. Kohtaus kääntää nurin totunnaisia sukupuoliroolien esityksiä, joissa mies hallitsee tekniikan ja autot naisia paremmin ja joissa nainen tarvitsee miehen apua. Vivian tuntee autot ja niiden mekaniikan, koska on seurannut nuoruudessaan, miten autoja korjataan. Tämä kohtaus on yksi osoitus Vivianin itsenäisyydestä ja määrätietoisuudesta, jota elokuvassa korostetaan useassa kohtauksessa. Vivian kertoo päättävänsä, mitä myy ja kenelle myy, minkä vuoksi hän ei koe olevansa uhri vaan määrävänsä itsestään. Rikkaiden liikemiesten maailmassa Vivian kuitenkin huomaa olevansa ylenkatsottu ammattinsa vuoksi. Vaikka Edward esitetään elokuvassa romanttisena sankarina, osa hänen vuorosanoistaan ja käytöksestään paljastaa hänen suhtautuvan alentuvasti Vivianiin tämän seksityötaustan ja kouluttamattomuuden vuoksi: hän muun muassa ihmettelee Vivianin palvelujen hintaa, vaikka ansaitsee itse valtavia summia epämääräisellä yritysmyyntillä, ja yhtiökumppanilleen Stuckeylle hän kertoo Vivianin olevan ilotyttö: "She's a hooker" (PW, 01:10:10).

Henkilöhahmojen kompleksisuuden vuoksi *Pretty Woman* ei Mari Rutin (2016, 6) mukaan ole selkeästi feministinen tai antifeministinen elokuva. Sen sijaan se edustaa hänen mukaansa muiden 1990-luvun romanttisten komedioiden tavoin postfeminismiä, joka ottaa etäisyyttä aiempaan toisen aallon feminismiin mutta samalla korostaa naisen itsemääräämisoikeutta ja seksuaalista vapautta. Vaikka Vivian korostaa määräysvaltaansa, on hän miehisen maailman ja misogyyinisten asenteiden rajoittama. Edward suhtautuu häneen mustasukkaisesti ja omistavasti eikä halua hänen keskustelevan komean nuoren miehen kanssa. Edwardin Vivianille lausumissa repelliikeissä vuorottelee ylistäminen ja vähättely, mikä saa suhteen näyttämään toksiselta ja valtasuhteeseen perustuvalta.

### *Huorasatu Pretty Womanin kriittisenä uudelleenkirjoituksena*

Elokuvaan *Pretty Woman* viitataan Gustafssonin romaanissa muutaman kerran: kohtauksessa, jossa Richard Gere -niminen mies ilmestyy seksiä myyvän Millan asiakkaaksi, ja luvun aloittavassa mottomaisessa laulunsanoituksen katkelmassa, joka on suomennos Roy Orbisonin laulusta "Oh, Pretty Woman" (1964). Tämä musiikkikappale on yksi samannimisen elokuvan tunnetuimmista lauluista. Näiden selkeiden viitauksien lisäksi elokuvassa on epäsuoria viittauksia Marshallin elokuvaan.

Millan ja Kallan yhteiskunnallinen asema on samankaltainen kuin *Pretty Womanin* Vivianilla elokuvan alussa. Seksityön lisäksi Kalla tekee alipalkattua työtä tarjoilijana ja toimistosiihistijänä, ja Milla elää pienituloisena opiskelijana kaupungissa, jossa rikkailla on valtaa olla vähävaraisia kohtaan tyyliä ja vaativia. Rikkaat voivat nöyryyttää liharavintolassa tarjoilijana työskentelevää tai toimistoja siivoavaa Kallaa ja pakottaa seksityötä tekevän Millan tekoihin, joihin tämä ei ole antanut suostumus-

ta. Osa seksinostajista suhtautuu Millaan ja Kallaan suojelevasti ja omistushaluisesti, mutta naiset eivät halua miesten suojeltaviksi vaan toimivat itsenäisesti. Itsenäisyydessään he muistuttavat Viviania, mutta toisin kuin tämä, he eivät ryhdy rikkaiden miesten maksullisiksi seuralaisiksi, vaikka he kutsuisivat heitä tyttöystäväiksi tai haluaisivat omistaa heidät.

Gustafssonin teoksessa parodian ja satiirin kohteena on *Pretty Womanin* toisintama kertomusmalli, jossa rikkaan miehen romanttiset, suojelevat ja omistushaluiset tunteet alempiluokkaista naista kohtaan mahdollistavat naiselle luokkanousun. *Huorasatu* ei *Pretty Womanin* tavoin esitä seksityötä romantisoituna, vaan *Huorasadun* Milla ja Kalla joutuvat työssään seksuaalisen väkivallan kohteiksi, eikä yksikään mies pelasta heitä raiskauksilta. Suurin osa Millan ja Kallan asiakkaista esitetään teoksessa epämiellyttävinä ja väkivaltaisina. Eräs Millan asiakas kutsuu Millaa tyttöystäväkseen, yrittää tingata seksipalvelun hinnasta ja poistaa kondomin kesken yhdynnän ilman Millan suostumusta sillä seurauksella, että Milla tulee raskaaksi.

Millan ensimmäiseksi asiakkaaksi saapuu Richard Gereksi esittäytyvä mies, joka haluaa seksin sijasta keskustella ja pyytää, että saisi vain viettää aikaa Millan kanssa. Henkilöhahmon nimeäminen Richard Gereksi on viittaus Marshallin elokuvaan, jonka miespääosaa Edwardia näyttelee Richard Gere. *Huorasadun* Richardin pyynnöt ovat samankaltaisia kuin *Pretty Womanin* Edwardin, joka torjuu Vivianin ensimmäiset seksiehdotukset ja toivoo lähinnä keskusteluseuraa ja seuralaista tilaisuuksiin. Toisin kuin Vivian, Milla ei lämpene Richardin toiveille.

Milla: Haluuskä anaalia?

Richard: Mitä?

Milla: No anaalia.

Richard (isällisen kujeilevasti mutta kuitenkin vakavamielisesti): Tule tänne sängylle viereeni.

Milla: Mä otan paidan pois.

Richard: Ei ei ei ei... En nyt oikeastaan ollenkaan haluaisi seksiä. Mutta voitko ehkä jäädä luokseni viikoksi.

Milla: En vitussa voi jäädä!

Richard: Mikset?

Milla: Tosi ahdistava ajatus. Luuletko ettei mulla ole mitään omaa elämää?

Richard: Mutta sinähän olet prostituoitu!!

Milla: Kuule, haluatko sitä persettä vai et? (H, 24.)

Richardin ja Millan keskustelu parodioi *Pretty Womanin* kohtausta, jossa Edward ehdottaa Vivianille, että tämä muuttaisi viikoksi hänen luoksensa asumaan. Vivian suostuu varsin innokkaasti ja viikon aikana rakastuu mieheen. Millan ja Richardin keskustelussa käännetään nurin stereotyyppinen olettaus, jonka mukaan nainen toivoo henkistä läheisyyttä ja mies seksiä. Milla ei halua tutustua asiakkaaseensa lähemmin vaan rajaa heidän kohtaamisensa yhteen seksikertaan. *Huorasadun* kuvaus Richardin ja Millan kohtaamisesta varioi useaa *Pretty Womanin* kohtausta ja tiivis-

tää elokuvan keskeiset tapahtumat lyhyeen dialogiin. Siinä missä elokuvan Edwardin viettely-yritykset johtavat hänen toivomaansa lopputulokseen, kun Vivian ottaa vastaan hänen tarjoamansa samppanjan ja on valmis intohimoiseen seksiin flyygelin päällä kuultuaan Edwardin taiturimaista soittoa, Milla ei huoli kuohujuomaa eikä pianomusiikkia.

RICHARD: Soittaisinko sinulle vähän pianoa?

MILLA: Välttämättä ei.

RICHARD: Ottaisimmeko sitten jotain juotavaa?

MILLA: Okei.

Richard Gere avaa samppanjapullon ja kaataa heille lasilliset.

RICHARD: No niin, eikö meillä olekin hauskaa. Minä olen huumorintajuinen mies.

MILLA: Itse asiassa mä saan aina kuoharista päänsärkyä.

RICHARD: Voi ei. No. Voinko hieroa hartioitasi?

MILLA: Okei.

Richard hieroo Millan hartioita.

MILLA: Ottaisinksmä sulta poskeen.

RICHARD: Olkoon menneeksi, tunnemme jo niin hyvin.

Richard asettuu sängylle makaamaan ja vetää housunsa alas. Milla tarttuu hänen penikseensä ja imee sitä.

RICHARD: Ooh, nyt ejakuloin.

Splurt.

Milla ehtii juuri ja juuri nostaa päänsä ja väistää.

Splört.

RICHARD: Voisin alkaa nyt nukkua mutta otan sinuun pian yhteyttä.

MILLA: Joopa joo. (H, 25.)

*Pretty Womanissa* Vivian antaa Edwardille suuseksiä, minkä jälkeen jää Edwardin luokse yöksi.<sup>5</sup> Richard sen sijaan ilmoittaa seksin jälkeen käyvänsä nukkumaan, ja Milla menee bussilla kotiin. Marshallin elokuvassa Vivian on odottamassa kotiin vievää bussia, kun Edward pyytää häntä jäämään luokseen yöksi, kun taas Milla pääsee kotimatkalle ilman välikohtauksia. *Huorasadussa* seksi kuvataan yksityiskohtaisesti ja groteskistikin, kun taas elokuvassa seksi esitetään hienovaraisesti vihjailten, ja Edwardin myöntymisen suuseksiin paljastaa lähinnä tämän tyytyväinen ilme. Vivian

<sup>5</sup> Suuseksin aikana Vivian katsoo Edwardin hotellihuoneen televisiosta *I love Lucy* -komediaa, joka äänekäine nauruineen on ristiriidassa intiimin seksin kanssa. *I Love Lucy* -komediasarjassa Lucille Ballin esittämä Lucy on työssään menestyvän miehen vaimo ja kotirouva. Vaikka Vivian nauraa 1950-luvun sarjan naispäähenkilölle, hän toisintaa samankaltaista naisen roolia palvelemalla Edwardia hotellihuoneessa samalla, kun Edward hoitelee bisneksiään.



pitää Edwardia komeana, mutta Milla on pettynyt Richardin ulkonäköön: hän oli toivonut asiakkaansa olevan komea tai edes nuorempi. Millan parittajakin luonnehtii Richardia harmaaksi ukoksi (H, 24).

Milla suhtautuu Richardiin kuten seksityöntekijä asiakkaaseensa ja keskittyy tunteiden ja emotionaalisen läheisyyden sijasta fyysiseen seksiin. Tässä hän muistuttaa Viviania, joka kuvittelee Edwardin haluavan lähinnä seksiä, vaikka tämä toivoo vain seuralaista ja kuuntelijaa ja torjuu aluksi Vivianin seksialoitteet. Richardin repliikit paljastavat hänen olettavan, ettei Millalla ole muuta elämää kuin seksityö ja että viikko Richardin luona olisi Millan unelmien täyttymys. Siinä missä Vivian jää Richardin luokse ensin viikoksi ja sen jälkeen ilmeisen pitkäaikaisesti, Milla jättää Richardin yksin seksin jälkeen. Kun hän kertoo läheisyydenkaipuisesta asiakkaasta työnantajalleen, tämä toteaa Richardin tekevän samaa kaikille työntekijöille. Milla ei siis ole erityinen nainen Richardin silmissä, kuten Vivianin esitetään olevan Edwardille: "I think you are very bright, very special woman", lausuu Edward Vivianille seksin jälkeen (PW, 01:17:02).

*Huorasadun* Richard Gereksi esittäytyvä mies esittää oletuksen, että seksityöntekijä on ostettavissa kokonaan, mikäli asiakkaalla on tarpeeksi rahaa. Toisin kuin Vivian, Milla myy vain seksiä, ei vapaa-aikaansa tai kiintymystään. Milla osoittaa, että hänellä on valta päättää, mitä ajallaan tekee. Vaikka hän valitsee eri vaihtoehdon kuin Edwardin luokse jäävä Vivian, molemmat hahmot osoittavat päättävänsä itse elämästään ja työnkuvastaan: "I say when, I say what, I say how much", julistaa Viviankin Edwardille. Toisin kuin Milla, Vivian ei Edwardin kanssa pysty ilmentämään itsenäisiä valintojaan vaan mukautuu Edwardin pyyntöihin.

*Pretty Womanin* Vivian korostaa itsemääräämisoikeuttaan ja saa seksityön näyttämään vapaalta valinnalta, joka voi johtaa rikkaisiin naimisiin. Elokuvasa ei juuri kuvata seksityöhön liittyvää ihmiskauppaa tai paritusta: Vivian ja Kit työskentelevät itsellisiä yrittäjinä ilman parittajaa. *Huorasadun* Millan ja Kallan työtuloista osansa ottaa paritustoimisto Pimp&Pimp, jonka ehtoihin seksityöntekijöiden tulee suostua. Romanissa kuvataan parituksen lisäksi muita seksityön varjopuolia, kuten ihmiskauppaa. *Huorasadussa* kerrotaan thaimaalaisista lapsista, jotka ottavat länsimaisia seksinostajia vastaan vankilamaisessa bordellissa. Bordelliin on vangittu 12 muun lapsen lisäksi Isra, joka on kaapattu kadulta ja pakotettu myymään seksiä. Tytöille on hankittu uudet kynnet, kampaukset ja seksityöhön sopivat paljastavat vaatteet, ja heidät on opetettu meikkaamaan.

Lasten pukeminen uusiin vaatteisiin vertautuu *Pretty Womanin* kohtauksiin, joissa Edward rahoittaa Vivianille uudet vaatteet, mutta siinä missä Vivian hankkii Edwardin rahoilla elegantit, peittävät ja seurapiireihin sopivat asut, thaimaalaiset lapset puetaan kiiltäviin ja pieniin vaatteisiin. Edward kouluttaa Viviania pois seksityöntekijän habituksesta ja puuttuu tämän ulkonäköön, kun taas bordellinomistajat kouluttavat tyttöjä seksityöhön ja puuttuvat näiden ulkonäköön. "Ne ei ole mikään fairytale" (H, 186), toteaa thaimaalainen Kanya kertoessaan Millalle, millainen kohtalo lapsilla on ollut. Kanyan lausahduksen tulkitsen viittaukseksi *Pretty Womanin* Vivianin julistukseen "I want the fairytale". Vivian haaveilee oman elämänsä sadusta ja ilmentää

näin uusliberalistista unelmaa yksilön noususta ryysyistä rikkauksiin. Muita huonossa asemassa olevia pienituloisia naisia Vivianin satu ei kuitenkaan pelasta. Thaimaalaiset lapset eivät ole Kanyan sanoin mikään fairy tale, koska heidän mahdollisuutensa päästä vapauteen ja onnelliseen elämään ovat lähes olemattomat.

Marshallin elokuva kuvaa vain ohimennen seksityöhön liittyviä varjopuolia: ihmiskauppaa, väkivaltaa ja pakottamista. Elokuvan alussa huumeita käyttävä seksityöntekijä kuolee Hollywoodin kadulle, ja turistit kuvaavat hänen ruumistaan. *Huorasatu* tuo elokuvaa enemmän esiin globaaleihin seksimarkkinoihin liittyviä ihmisoikeusrikkoksia, joihin lukeutuvat lapsiprostituutio ja ihmiskauppa. Teoksessa satirisoidaan yleisiä asenteita, jotka liittyvät seksimarkkinoihin:

Kaikki maailman ihmiset ajattelivat että tämä nyt vain on ilmiö, joka kuuluu thaimaalaiseen kulttuuriin. Että sille ei voi mitään. Ja Thaimaassahan paikalliset koko ajan hymyilevät ja haluavat palvella. Ne pikkutyötökkin! Sitä paitsi jos he eivät olisi töissä bordelleissa, niin heillä olisi varmasti muuten ihan kamala elämä. Paljon huonoja vaihtoehtoja. Ja varmasti moni turisti, joka luuli tulleensa tavalliseen ilotaloon, lapsen nähtyään muuttikin mielensä ja antoi lapsukaiselle viisi tai kymmenen tai sata dollaria ilman minäkäänlaista vastapalvelusta ja lähti kotiinsa päättäen että ei koskaan enää tällaista. (H, 194.)

Satiirinen kertojaääni kaiuttaa ironisesti seksityöhön ja lapsiprostituutioon liittyviä asenteita ja uskomuksia, joiden avulla ihmiskauppa ja lasten hyväksikäyttö pystytään mieltämään hyväksyttäviksi ja lasten kannalta hyväksi vaihtoehdoiksi. Kerronta kaiuttaa ironisesti thaimaalaisia naisia eksotisoivaa ja toiseuttavaa puhetapaa. Lapsiprostituoitujen puhetta ei romaanissa esitetä ollenkaan.

Isra ja muut tytöt onnistuvat myrkyttämään bordellin emännän, muuttavat muotoaan lentäviksi hyönteisiksi ja pakenevat maasta turistin tuliaisviinakassissa. Myöhemmin he ilmestyvät Helsinkiin puolustamaan väkivallan uhriksi joutunutta Kallaa, mutta päätyvät lopulta Korkeasaaren suljettuun häkkiin, mikä symboloi heidän alistettua asemaansa ensin nuorina naisina ja myöhemmin eläiminä. Sen sijaan, että kertoisi yhden seksityöntekijän onnistuneesta luokkanoususta rikkaan miehen rahojen avulla, *Huorasatu* kuvaa, miten seksityöntekijät ja parituksen uhrin yhdistävät voimansa ja pyrkivät vapauttamaan kaikki naiset Patriarkaatin ikeestä. Yksilötarinan sijasta *Huorasatu* on kertomus globaalista ja solidaarisesta naiskollektiivista, joka yhteistuumin pyrki parantamaan naisten asemaa. Naisten alisteisen aseman lisäksi *Huorasatu* kommentoi ei-inhimillisten eläinten huonoa kohtelua. Vaikka naisten asema muuttuisi, erikoisina pidetyt eläimet, kuten hyönteisiksi muuttuneet lapset, pakotetaan vankeuteen.

*Huorasadussa* naiset kumoavat Patriarkaatin, joka pitää yllä totalitaarista naisia alistavaa globaalia järjestelmää. Naiset saavat avukseen rakkaudenjumalatar Afroditen, kaikkien seksityöntekijöiden puolustajan. Rakkaudenjumalatar esitetään romaanissa ulkonäkönsä vetovoimaan luottavana naisena, joka käyttää aikaansa

romanssien ajatteluun ja suunnitteluun. Afroditen suurin rakkaus on Adonis, jonka hän menettää kuolemalle. Afrodite myös kirjoittaa omaelämäkerrallisia satuja, joissa hän löytää satumaisen rakkauden ja onnen. Jumalatar kuitenkin huomaa, että Patriarkaatti on pilannut seksin ja rakkauden, mistä todisteena on lapsiprostituutio: "Afrodite ei pysty edes katsomaan tyttöjä. Seksi on rakkauden akti. Hän on henkilökohtaisesti luonut seksin rakkauden aktiksi. [-] Voihan kyrpä sentään, hän ajattelee, olin väärässä." (H, 189.) Epäkohdista ja vääryyksistä sisuuntunut Afrodite päättää lähteä tekemään valistustyötä, jotta ihmiset muistaisivat, mitä rakkaus tarkoittaa.

Romanssikirjallisuudessa sukupuolensa ja toisinaan myös yhteiskuntaluokkansa takia alisteisessa asemassa oleva nainen usein vapautuu rakkauden avulla (Roach 2016, 22). *Huorasadussa* romanttinen heterorakkaus tai -seksi ei vapauta naisia, vaan heterosuhteet pikemmin kahlitsevat heidät ja estävät heidän ja muiden naisten vapautumisen. Vain solidaarinen yhteistyö vapauttaa alistetut.

## Feminismi, heteroromanssi ja patriarkaalinen suhdemalli

Catherine Roachin (2016, 22) mukaan romanssikertomusten alussa päähenkilönainen usein kärsii patriarkaalisessa yhteiskunnassa. Naisen elämää saattaa varjostaa esimerkiksi seksuaalisen väkivallan uhka, miehen aiheuttama menneisyyden trauma, dominoiva tai välinpitämätön poikaystävä, lähisuhdeväkivalta, työpaikkasyrjintä tai huono itsetunto. Romanssien naispäähenkilö tarvitsee miehen auttamaan naisen pinteestä. Roach näkee romanssin onnelliseen loppuratkaisuun sisältyvän tavoitellun miehen saavuttaminen sekä se, että nainen pystyy toimimaan patriarkaalisessa yhteiskunnassa aiempaa vapaammin (mt.). Yleensä romanssit eivät kuitenkaan esitä patriarkaalisen yhteiskunnan horjuttamista. Yhteiskunta esitetään suhteellisen stabiilina, kun taas naisen asema siinä saattaa muuttua. Romanssin uudemmat muodot, kuten chick lit ja romanttinen komedia, eivät nekään yleensä esitä vaihtoehtoja patriarkaaliselle järjestelmälle, vaan useissa romanttisissa komedioissa ja chick lit -teoksissa nainen luopuu urastaan tai joustaa itsenäisissä valinnoissaan löydettyään Siksi Oikeaksi uskomansa miehen (Mortimer 2010, 30–31). Useimmat romanttiset komediat toisintavat perinteistä romanssijuonta, mutta voivat lisätä siihen feministisiä tai postfeministisiä elementtejä. Esimerkiksi elokuvassa *Legally Blonde* (2001, *Blondin kosto*) päähenkilö opiskelee oikeustiedettä ja päätyy menestyväksi asianajajaksi, mutta menestymiseen hän tarvitsee vanhemman miesopiskelijan tukea.

Romanssikirjallisuus ja romanttiset elokuvat ovat perinteisesti kuvanneet heterosuhteita, joissa miehellä on enemmän vaurautta ja valtaa kuin naisella. Romanssin lajia on kritisoitu patriarkaalisen sukupuolijärjestelmän ylläpidosta ja siihen liittyvien normien ja stereotyyppien toistamisesta. Romanssien naisten esitetään usein tarvitsevan miestä rakastajakseen ja kumppanikseen, jotta voisivat selviytyä yhteiskunnassa (Dubino 1993). *Pretty Woman* -elokuvan Vivian tarvitsee Edwardia ja tämän rahoja päästäkseen pois kadulta ja opiskellakseen itselleen keskiluokkaisen am-

matin. Elokvassa korostetaan Vivianin hauskuutta ja kauneutta, jotka häikäisevät Edwardin ja saavat tämän ihastumaan. Länsimaisten kauneusihanteiden mukaisella ulkonäöllään ja hauskuudellaan Vivian muistuttaa romanttisten komedioiden naispäähenkilöitä, jotka ovat yleensä kauniita, hoikkia ja sanavalmiita.

*Huorasadussa* patriarkaalinen järjestys esitetään sen sijaan kaiken pahan alkuna ja juurena, joka täytyy tuhota ennen kuin naiset pystyvät olemaan onnellisia. Patriarkaatin tuhoutumisen jälkeen heterosuhteetkin voivat olla naisia tyydyttäviä ja tasa-arvoisia. Erityisesti naiset ja eläimet mutta myös miehet kärsivät *Huorasadun* kuvaamassa miesten hallitsemassa maailmassa, jossa miehen etuoikeutettu asema perustuu sukupuoleen. *Huorasadun* naiset järkyttävät koko yhteiskunnan rakenteita toisin kuin romanssien sankarittaret, jotka parantavat vain oman elämänsä laatua. Afrodite, Kalla ja Milla yhdistävät voimansa ja kutsuvat joukkoihinsa alistettuja naisia valmistautuessaan hyökkäämään Patriarkaattia vastaan tekemällä iskun sen maanalaiseen päämajaan, josta käsin suurmiehet monitoroivat kaikkea, mitä maan päällä tapahtuu. Heitä aiemmin Patriarkaattiin on hyökännyt armeijallinen soturi-Kalloja, jotka Aristoteles on kuitenkin oveluudellaan kesyttänyt.

Vivian esitetään *Pretty Womanissa* itsenäisenä, päämäärätietoisena ja jossain määrin feministisenäkin hahmona, mutta siitä huolimatta hänen valintansa noudattavat perinteisen heteroromanssin kaavaa. Hilary Radner (2011, 41) kuvailee *Pretty Womanin* olevan satu, joka ilmentää pehmeää ja sentimentaalista versiota postfeminismistä<sup>6</sup> ja luottaa perinteisen heteroromanssin tenhoon. Radner katsoo, että elokuvan melodramaattisuutta pehmennetään romanttisen komedian elementeillä. Radner luonnehtii elokuvaa romanttisen komedian sijasta tyttöelokuvasi (*girly film*), joka yhdistää postfeminismiin romanssipiirteitä, kuten onnellisen lopun konvention. Radnerin mukaan tyttöelokuviissa, kuten *Pretty Womanissa*, nuoren naispäähenkilön tulee usein noudattaa heteroseksuaalisuuden koodeja ollakseen haluttava. Tässä asetelmassa hänen asemansa jää heikommaksi kuin voimakkaan miehen ja tämän edustaman vakaan identiteetin (mt. 30). Radner (mt., 31) esittää, että *Pretty Woman* on yksi keskeisimmistä elokuvista, joka on tuonut postfeminismin paradigmat elokuvataiteeseen. Myös Ruti (2016, 10–11) yhdistää *Pretty Womanin* yksilökeskeisyyttä korostavaan postfeminismiin ja uusliberalismiin.

*Huorasadun* viittauksissa romanttiseen vihteeseen esitetään koomisessa valossa chick litille ja romanttisille komedioille tyypillinen naispäähenkilö, joka nauttii urbaanista kulutuskulttuurista ja haaveilee heteroavioliitosta. Kun amatsoneiksi kasvaneiden Kallojen armeija hyökkää kukistamaan maanalaista Patriarkaattia ja löytää maankuoren halkeaman New Yorkia muistuttavasta rannikkokaupungista, kaupunkilaiset eivät kiinnitä heihin huomiota vaan jatkavat shoppailua. Nykypopulaarikulttuurin tunnetuimpaan newyorkilaiseen, *Sex and the Cityn* Carrieen nimellään viittaava nainen jää juomaan Americanoa ja miettimään tulevaa miestänsä.

<sup>6</sup> Radnerin käyttämä termi, neo-feminism, on merkitykseltään samankaltainen kuin usein käytetty termi postfeminism.

Armeija marssii yli näivettyneen maanosan ja halki saastaisen meren aina uuteen maailmaan asti. Rannikolla sijaitsee kaupunki, jossa Patriarkaatti on tperyyttään tehnyt itse halkeaman kuoreensa.

Kaupungin naiset ja miehet katsahtavat heitä pikaisesti mutta eivät jää töllistelemään: he ovat niin tottuneita siihen että valtavan suuret asiat aika ajoin rymistelevät heidän kaduilleen. Sitä paitsi vain idiootti jää seisomaan tungoksessa. He jatkavat osta-osta-ostamista ja myy-myy-myymistä. Carrie juo Americanoa ja ajattelee tulevaa aviomiestään. (H, 220.)

Postfeminismiin<sup>7</sup> yhdistetyn *Sex and the City*n päähenkilö Carrie Bradshaw rakastaa kalliita asuja ja shoppailua New Yorkin liikkeissä sekä kahvihetkiä ystäviensä kanssa. Hän palaa yhä uudelleen suhteeseen epävakaaasti käyttäytyvän Mr. Bigin kanssa ja haaveilee avioliitosta tämän kanssa – *Sex and the City* -elokuvassa he lopulta päätyvät naimisiin sen jälkeen, kun Mr. Big on kertaalleen hylännyt Carrien alttarille. *Sex and the City* -teokset jatkavat naisille suunnatun viihteellisen ”seksiä ja shoppailua” -fiktioita kuvaamalla vaihtuvia ja episodisia seksuaalisia kohtaamisia loisteliaissa miljöissä (vrt. Pearce 2007, 182). *Sex and the City*n Carrien ja Mr. Bigin välinen suhde muistuttaa Vivianin ja Edwardin suhdetta siinä, että kummankin teoksen miespäähenkilöt ovat emotionaalisesti etäisiä ja sitoutumista karttelevia, kun taas Carrie ja Vivian haaveilevat suhteen vakiintumisesta ja sen tuottamasta turvasta.

Naisten ja eläinten alistamiseen kyllästyneet amatsoni-Kallat eivät tulevista tai menneistä aviomiehistä piittaa, vaan pudottautuvat naisenmentävästä aukosta kohti kuolleiden suurmiesten asuttamaa Patriarkaatin Phallusteinia aikomuksenaan tappaa suurmiehet. Kallat tietävät, että niin kauan kuin Patriarkaatti pitää yllä järjestelmää, jossa naiset ovat miehiä alempiarvoisia, naisten ja miesten väliset suhteet ovat valtasuhteita. Patriarkaatin tuhoamisen voi tulkita käänteisen romanssin kontekstissa käännepätkäksi, jossa nainen vapautuu häntä rajoittaneesta yhteiskunnallisesta tilanteesta tai muusta ongelmasta (ks. Roach 2016, 22). Hyökkäys Patriarkaattiin esitetään teoksessa feministisenä kostofantasia, joka lainaa kuvastoaan populaarikulttuurin elokuvista, musiikkivideoista ja videopeleistä. Ensimmäisenä Kallat tappavat Patriarkaatin vastaanotossa työskentelevän alastoman naisen, joka on pukeutunut pelkkiin pieniin korkokenkiin ja pään peittävään huppuun. Kun Kalla kysyy, miksi nainen on pukeutunut niin, tämä vastaa toimineensa oman tahtonsa mukaan ja tunteensa sydämessään pukeutuneensa oikein.

Tulkinnassani liian pieniin korkokenkiin pukeutunut ja pukeutumistaan omalla valinnallaan perusteleva nainen kommentoi satiirisesti kulttuuria, jota Angela McRobbie (2009, 67) on kuvaillut postfeministiseksi naamioksi, joka tekee tyhjäksi feminismien saavutuksia korvaamalla aiemmat patriarkaaliset instituutiot vanhoja valtasuhteita ylläpitävällä kulutuskulttuurilla. Tämän seurauksena nuoret naiset omaksuvat ”teet sen omaksi parhaaksesi” -logiikan, joka saa heidät noudattamaan

<sup>7</sup> Terhi Nevalaisen (2015) mukaan *Sex and the City* -tutkimus vakiinnutti postfeminismin angloamerikkalaisen tutkimuksen käsitteistöön.

haluttavana esitettyä ja kulutuskulttuurin tukemaa naiseuden mallia (Mißler 2019, 132).

*Huorasadun* juoni poikkeaa heteroromanssin tyypillisestä juonesta monin tavoin. Rakastuminen mieheen ei tuo pelastusta tai onnea naispäähenkilöille, ja naiset saattavat etsiä miesrakastajan sijasta naisrakastajia. Heteroseksiksi kuvataan teoksessa pääosin alistavaksi, väkivaltaiseksi ja epäromanttiseksi kaupankäynniksi, joskin teokseen mahtuu myös muutama intohimoinen ja onnellinen heterosuhte. *Huorasatu* vastustaa käsitystä satumaisesta, avioliittoon päättyvästä juonesta esittämällä pettämistä, seksuaalista väkivaltaa, lähisuhdeväkivaltaa sekä ankean Kuoleman valtakunnassa sijaitsevan porvarillisen lähiön, johon naimisiin menneet naiset joutuvat.

Heterosuhteiden ohella teoksessa kuvataan naistenvälisiä ja miestenvälisiä suhteita, jotka näyttävät intohimoisempina kuin heterosuhteet. *Huorasadun* kuvauksissa maailmassa vain lesbo- tai homoromanssi mahdollistaa tasa-arvoisen ja kaikkia osapuolia tyydyttävän romanttisen suhteen silloin, kun patriarkaalinen järjestys vallitsee. Esimerkiksi Adoniksen ja Areksen keskinäinen lempi esitetään kiihkeänä, ja jumalat karkaavat yhdessä moottoripyörällä saadakseen olla kahdestaan. Afrodite, hänen miehensä Ares ja Adonis harrastavat kolmestaan seksiä, jonka aikana Ares ja Adonis ihastuvat toisiinsa.

Afrodite huomaa ettei hänelle enää ole tilaa miesten välissä. Hän kääntää selkänsä ja tunkee korvatulpat korviin. Ehkä he aamulla taas käyttäytyvät normaalisti ja palvovat häntä.

Koittaa seuraava päivä. Lakoniseen tapaansa Ares ilmoittaa että rauha riittää: hän lähtee töihin. Adonis nousee polvilleen sängylle ja katsoo yöllistä rakastajaansa suurilla silmillään. Ares tarkastelee Adoniksen herkän poikamaista olemusta pitkään ja ojentaa tälle lihaksikkaan käsivartensa. ”Voit tulla mukaan”, hän sanoo. Adonis loikkaa sängystä, pukeutuu Calvin Kleinin boksereihin ja suihkauttaa marmorinvalkealle rinnalleen Le Malea. Hän jättää Afroditen niille sijoilleen ja seuraa Aresta. (H, 124.)

Ares ja Adonis kaasuttavat moottoripyörällään kaukaisuuteen kuin romanttisten elokuvien rakastavaiset ja jättävät Afroditen yksin. Adoniksen kerrotaan sonnustautuvan Calvin Kleinin boksereihin ja Le Male -hajuveteen. Tuotemerkkien kuvailu on keskeinen piirre sinkkunaisten elämästä kertovassa chick lit -kirjallisuudessa, jonka lukijan oletetaan tunnistavan Calvineiden ja Manolon kaltaiset tuotemerkit (Philips 2006, 117). Chick lit -kirjallisuuden naiset shoppailevat ja käyttävät merkkituotteita houkutellakseen miehiä (mt., 117–118), kun taas Adonis sumuttaa yleen Le Malea hurmataksaan Areksen. Kun miehet ovat lähteneet, Afrodite yrittää lohduttautua syömällä Millan leipomia mokkapaloja ja katsomalla tämän tuomaa Bridget Jonesin elämästä kertovaa elokuvaa ja muita romanttisia komedioita (H, 126). Näin tekemällä hän toisintaa chick litille tyypillistä trooppia elokuvien äärellä herkuttelevasta nai-

sesta, jonka syömät makeat herkut esitetään miehen korvikkeena (ks. myös Maria Laakson artikkeli tässä kokoelmassa).

*Huorasatu* kuvaa myös naisten välistä ystävyyttä ja eroottisia kohtaamisia. Afroditella on intohimoinen kohtaaminen naispuolisen oppaansa Faidran kanssa. Lesboerotiikka korostuu myös teoksen intertekstuaalisuuden kautta, sillä teoksen interteksteinä on naisten välistä intohimoa kuvaavia teoksia, kuten Sheridan Le Fanun vampyyrikertomus *Carmilla* (1872), jonka päähenkilöön viittaa Millan seksityöntekijänä käyttämä nimi Karmilla. Sarah Gamblen (2008, 31) mukaan Le Fanun teos esittää naisvampyyri Carmillan itsenäisenä toimijana, jonka eroottinen kiihko kohdistuu naisiin.

Lukuisten ankeiden ja naista alistavien heterosuhteiden ohella kerrotaan romaanin loppupuolella Millan ja Lumimiehen onnellinen rakkaustarina: Patriarkaatin kukistumisen jälkeen Milla löytää Thaimaasta feministisen miehen, joka tekee herkullista kasvisruokaa ja täyttää Millan kaikki toiveet. Teos kuitenkin pääosin parodioi heteroromansseja, joissa maskuliininen machomies tarjoaa naiselle turvallisen elämän ja hyvää seksiä. *Huorasadun* machomiehet ovat aggressiivisia ja yksinkertaisia alistajia, jotka pyrkivät saamaan naisista vain seksuaalista nautintoa ja vievät naisiltään vapauden vangitsemalla nämä ankeisiin rivitaloasuntoihin tai helvetin syövereihin.

## Romanttiset kohtaamiset romanttisen komedian trooppina

Yksi romanttisen komedian keskeisistä elementeistä on meet cute -kohtaus, jossa päähenkilöt tapaavat toisensa yllättävässä ja toisinaan nolossakin tilanteessa (Mortimer 2010, 6). *Pretty Womanissa* tällainen kohtaus on tilanne, jossa Edward kysyy Vivianilta tietä hotellilleen, ja kun Vivian nousee kyytiin, käy ilmi, ettei Edward osaa ajaa autoaan. *Bridget Jones's Diary* -elokuvassa tällaisia kohtauksia ovat muiden muassa Bridgetin ja Mark Darcyn ensitapaaminen Bridgetin äidin kutsuilla, joille Mark on pukeutunut rumaan villapaitaan ja joiden aikana Bridget saa Markista ylimielisen kuvan. Myöhemmin he tapaavat juhlassa, joihin Bridget on väärinkäsityksen vuoksi pukeutunut playboy-pupuksi muiden ollessa konservatiivisesti pukeutuneita: Bridget on luullut, että juhlien teemana ovat huorat ja papit.

*Huorasadussa* meet cute -trooppia varioidaan tilanteissa, joissa Kalla kohtaa häntä ehdistelevän miehen, Andersin. Anders on raiskannut Kallan baari-illan jälkeen, minkä jälkeen hän ilmestyy Kallan elämään useaan otteeseen. Anders ihailee Kallan kauneutta ja haluaisi suhteeseen tämän kanssa, mutta Kalla yrittää pysyä etäällä hänestä. Mies ainakin esittää, ettei ymmärtänyt raiskanneensa naisen yhdyttyään tähän kielloista huolimatta. Kallan työskennellessä liharavintolassa mies saapuu ystävineen asiakkaaksi ja tilaa pihviaterian. Kalla tunnistaa asiakkaan raiskaajakseen

ja häkeltyneenä kaataa oluen tämän syliin.<sup>8</sup> Nolostuneena Kalla yrittää kerätä tuopin sirpaleita pöydän alta samalla, kun mies kuivaa housujensa etumusta ja vitsailee.

Romanttisen komedian kontekstissa kohtaaminen voisi ennakoita Kallan ja miehen parisuhdetta, joka etenee nolojen tilanteiden ja väärinkäsitysten kautta sitoutumiseen. *Huorasadussakin* Kalla ja mies päätyvät asumaan yhdessä, mutta avioliitto on Kallalle rangaistus. Mies saapuu ravintolan takahuoneeseen Kallan vuoron päätyttyä ja yrittää selittää, ettei aikonut raiskata Kallaa. Ravintolan takapihalla lihapaloista rakentuneet pienet eläimet kuitenkin hyökkäävät miehen kimppuun ja irrottavat tämän silmät, jolloin itsevarma ja aggressiivinen mies muuttuu kertojan sanoin tuhisevaksi sokeaksi ihmisjätteeksi. Tästä kostoksi Kalla joutuu maksamaan miehen silmäleikkauksen ja myöhemmin, kun mies on mukiloitu liikuntarajoitteiseksi, Kalla pakotetaan avioliittoon tämän kanssa.

Missään vaiheessa mies ei muutu uljaaksi prinsiksiksi vaan pysyy Kallan mielestä hirviön näköisenä. Kallan ja miehen avioliitto mukailee hirviö sulhasena -satutyyppejä (ATU 425), jonka saduissa naiset pakotetaan suhteeseen hirviömäisen miehen kanssa. Jack Zipes (2011, 224) esittää, että näissä kertomuksissa rationalisoidaan tapa, jolla miehet käyttävät valtaansa opettaakseen ja hallitakseen naisia tai suostutellakseen heidät sopeutumaan miesten sääntöihin. Kalla ei kuitenkaan sopeudu avioliittoon, vaan kohtelee kaltoin puolustuskyvyttöä aviomiestänsä.

Romaanin kertoja kuvailee teoksen henkilöihminen Kallan suhdetta mieheen: ”Alussa kaikki ei ole hyvin. Mutta niin tuskin tulee olemaan lopussakaan.” (H, 39.) Alun epäonni on tyypillinen konventio romanttisen viihteen, romanttisten komedioiden ja satujen päähenkilöiden kuvauksessa, mutta toisin kuin saduissa ja romantiikassa kirjallisuudessa, Kallan ja miehen tarinaa ennakoiva kertoja toteaa, ettei suhde ole hyvä missään vaiheessa. Kallan ja miehen suhde kääntää monessa kohdissa nurin romanttisten kertomusten ja satujen esittämiä heterosuhteen kuvauksia: Kallan vastenmielisenä pitämä mies ei muutu hänen silmissään ihannekumppaniksi, vaikka mies rakastuu kauniiseen Kallaan ja kokee olevansa onnellinen asuessaan tämän kanssa. Kalla sen sijaan vain joutuu tyytymään kohtaloonsa ikävän miehen vaimona.

Andersin ja Kallan suhteessa mies ilmaisee rakastavansa Kallaa, mutta tunne ei ole molemminpuolinen eikä Kalla rakastu mieheen missään vaiheessa. Mies elää kuvitelmissaan romanssille tyypillistä tarinaa Kallan kanssa, vaikka tämä torjuu hänet toistuvasti ja vaikka tämän hallussa olevat eläimet pahoinpitelevät hänet. Mies tulkitsee vastoinkäymiset romanssijuonelle ominaisiksi suhteen esteiksi, joiden jälkeen kaikki kääntyy onneksi, ja näkee elämänsä olleen johdatuksen määräämää.

Mies vaeltelee puistossa, jonka lähellä kohtasi kerran Mirkallan. Hän oli jo silloin rakastunut, vaikka nainen käyttäytyikin hieman häkellyttävällä tavalla. Sitten tapahtui joitain huonompia asioita. Mutta lopulta kaikki meni

<sup>8</sup> Juoman läikyttäminen toisen päälle on romanttisissa komedioissa käytetty trooppi. Esimerkiksi romantiikassa komediassa *Notting Hill* (1999) esitetään meet cute -kohtaaminen, jossa miespäähenkilö Will törmää naispäähenkilö Annaan kadulla ja läikyttää kahvia tämän päälle. Nolo tilanne johtaa vaatteiden vaihtamisen kautta parin ensimmäiseen suudelmahan.



hyvin! Hän pystyi jopa antamaan Kallalle anteeksi sen häijyn silmähomman, joka suisti hänet entisestä elämästään, oikeustieteen laitokselta, keskinkertaisen pihviravintolan kokiksi. Ehkä se oli johdatusta. (H, 212)

Romanttisten kertomusten keskeinen kohta on rakkaudentunnustus. Perinteiset romanssit päättyvät usein avioliittoon, kun taas chick lit -kirjallisuuden variantti onnellisen lopun konventiosta on usein vastavuoroinen rakkaudentunnustus (Wells 2006, 50). Kallaan rakastunut mies tunnustaa Kallalle rakkautensa, mutta ei saa toivomaansa vastausta.

”Mirkalla”, mies sanoo.

”Pelkkä Kalla”, sotilas vastaa.

”Rakastan sinua.”

”Mä en sua, senkin persenaama.”

Miniatyyri-Kalla sylkää miehen kasvoille ja ryhtyy komentamaan joukkojaan. (H, 217.)

Kallan ahdistus avioliitossaan ja tyyly vastaus miehelleen kääntävät nurin niin populaariromanssin kuin chick lit -kirjallisuuden konventionaalisia tapoja esittää heteroromanssin onnellinen päätös.

Kallan tavoin Afrodite joutuu rangaistuksen kaltaiseen avioliittoon. Kuoltuaan huumeiden yliannostukseen Afrodite joutuu kuolleiden valtakuntaan, jossa häntä odottaa rangaistus. Rakkauden jumalatar on voimaton *Huorasadun* kuvaamassa patriarkaalisessa maailmassa. Afrodite joutuu asumaan porvarilliselle rivitaloalueelle kuolleen miehen säädyllyiseksi vaimoksi, jonka on käyttäydyttävä konservatiivisten normien mukaisesti. Alueen naisten tulee pukeutua 1950-luvun mekkoihin, kammata hiuksensa nutturalle sekä huolehtia lapsista ja kodin siisteydestä. Afroditen tylsä aviomies on ”ei-minkään-näköinen. Ei-kukaan. Vaikka häntä katsoisi kuinka pitkään, hänen kasvojaan ei enää hetken kuluttua voisi palauttaa mieleensä. Hänen ulkonäöstään ei siis kannata sanoa mitään, olen jo unohtanut sen.” (H, 87.) Afrodite joutuu seuraamaan, miten hänen entinen rakastajansa Adonis ja Adoniksen viekkauksella saanut Persefone kuhertelevat naapuriasunnossa. Ei-minkään-näköinen mies eroaa radikaalisti romanttisen kirjallisuuden miehistä, joiden komea ulkonäkö kuvataan usein yksityiskohtaisesti.

Gustafssonin romaani kääntää nurin romansseille ja romanttisille komedioille tyypillisiä piirteitä ja lajille ominaisen juonen, jossa nainen voi luovia elämässään eteenpäin mukautumalla patriarkaalisen yhteiskunnan odotuksiin. Romaanin naiset eivät suostu alistumaan kotirouviksi vaan räjäyttävät tylsän ja vankilamaisen rivitaloasunnon ja myöhemmin koko Patriarkaatin.

## Lopuksi

*Huorasadussa* ja *Pretty Womanissa* kuvataan naisten mahdollisuuksia selviytyä miesten hallitsemassa yhteiskunnassa. *Huorasadussa* miesvallan järjestelmä on nimetty Patriarkaatiksi, kun taas *Pretty Womanissa* yhteiskunnan patriarkalaisuus esitetään epäsuorasti. Tässä elokuvassa miehillä on naisia enemmän taloudellista ja yhteiskunnallista valtaa, johon naiset voivat helpoiten päästä käsiksi hankkiutumalla vakiintuneeseen parisuhteeseen varakkaan tai arvostetun miehen kanssa. Myös teosten *Sex and the City* ja *Bridget Jones's Diary* päähenkilöt tavoittelevat heteroparisuhdetta ja ovat suhteissa miehiin, jotka kohtelevat häntä huonosti tai ovat emotionaalisesti etäisiä, minkä voi katsoa patriarkalaisen parisuhdemallin oireeksi.

*Huorasatu* kääntää nurin romansseille ja romanttisille komedioille tyypillisiä konventioita, joihin lukeutuvat esimerkiksi heterosuhteen tuoma onni sekä voimakkaan, rikkaan ja itsevarman miehen esittäminen tavoiteltavana. *Huorasadussa* on vastakertomuksia heteroromansseille, joissa mies ja nainen saavat toisensa erilaisten vaikeuksien jälkeen ja joissa miehen ja naisen välinen eroottinen ja romanttinen rakkaus esitetään naisen tavoitteena. Gustafssonin romaani esittää lukuisia epäonnisia, epäromanttisia tai väkivaltaisia suhteita ja yhden onnellisen heterosuhteen. Teoksen keskeiset henkilöt Milla, Kalla ja Afrodite joko menettävät kumppaninsa tai joutuvat suhteisiin vastentahtoisesti. Heteroavioliitto esitetään teoksessa naista kahlitsevana: nainen voi joutua espoolaista rivitaloaluetta muistuttavan helvetin piirin vangiksi tai avioliitto on naiseen kohdistuva jumalallinen kosto. Miehen ja naisen välinen tasa-arvoinen suhde esitetään teoksen maailmassa mahdollisena vasta sitten, kun maan alla päämajaansa pitävä totalitaarinen Patriarkaatin ja sen suurmiehet on tuhottu ja miesvallan järjestelmä kaatunut.

Gustafssonin teoksen provokatorinen nimi yhdistää teoksen sadun lajiin, ja teoksessa on satupiirteitä ja satuhahmoja muistuttavia henkilöihahmoja. Teos käyttää myyttejä ja satuja interteksteinä ja uudelleenkirjoittaa näiden lajien konventioita. Sen sijaan, että teoksessa kerrottaisiin siitä, miten yksin asuvat päähenkilöt löytävät unelmiensa miehen kumppaniksi, romaani kertoo naapureina asuvista naisista, jotka ryhtyvät seksityöntekijöiksi rahoittaakseen elämänsä kalliissa pääkaupungissa. Heidän kohtaamansa miehet eivät ole uljaita prinssejä vaan väkivaltaisia raiskaajia tai rikkaita tylsimyksiä.

Sadut ovat *Huorasadun* keskeisiä intertekstejä myös muiden satuintertekstuaalisten teosten, kuten *Pretty Womanin* kautta. *Huorasatu* jatkaa toisaalta niin kutsutun Angela Carter -sukupolven tapaa hyödyntää sadun lajipiirteitä yhdistämällä sadun goottilaisen kertomuksen piirteisiin, pornografiseen tai eroottiseen kuvastoon sekä seksuaalisen väkivallan kuvauksiin (Benson 2008, 2; Bacchilega 2013, 16). Samalla Gustafssonin teos kuitenkin satirisoi ja kritisoi naisten ruumiiden pornografista esittämistä kuvaamalla esimerkiksi kadunvarsimainosten vähäpukeisia naisia, joiden alastomuus närkästyttää ohikulkijoita mutta joiden ruumiissa näkyvät väkivallan jäljet eivät kiinnitä kaikkien turtuneiden katsojien huomiota.

Intertekstuaalisilla ja -mediaalisilla viittauksilla on keskeinen rooli *Huorasadun* feministisen sanoman välittymisessä. Yksittäinen viittaus Atwoodin *The Edible Womanin* päähenkilöön Marianiin aktivoi vertailevan tulkinnan: *Huorasadun* tavoin *The Edible Woman* käsittelee heteronormia, johon liittyy avioliittopakko (Harzewski 2011, 136). Atwoodin romaanissa Marian kokee painetta avioitua miesystävänsä kanssa, kun taas *Huorasadun* Kalla ja Afrodite joutuvat pakkoavioliittoihin vastenmielisinä pitämiensä miesten kanssa. Afrodite kohtaa manalassa Louisen, jonka nimi viittaa feministisen road movien klassikkoon, *Thelmaan ja Louiseen*. Tämä viittaus on osa teoksen esittämää feminististä kostofantasiaa, johon liittyy alistavien ja väkivaltaisten miesten tappamista ja pakomatkoja vapauteen.

*Huorasadun* naiset elävät patriarkaalisen yhteiskunnan ikeen alla ja joutuvat seksuaalisen ja sukupuolittuneen häirinnän ja väkivallan kohteiksi töissään tarjoilijana, siistijänä ja seksityöntekijänä. Toisin kuin romanttisessa viihteessä, romanttiset suhteet miehiin eivät kuitenkaan pelasta heitä ahdingolta. Romaanissa sen sijaan korostuu naisten välinen solidaarisuus ja yhteistyö, jonka avulla he voivat purkaa alistavia rakenteita.

## Kirjallisuus

### Kohdeteokset

- Gustafsson, Laura 2011. *Huorasatu (romaani)*. Helsinki: Into.  
Marshall, Gary (ohj.) 1990. *Pretty Woman*. Touchstone Pictures.

### Tutkimuslähteet

- Bacchilega, Cristina 2013. *Fairy Tales Transformed. Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press.
- Benson, Stephen 2008. Introduction: Fiction and the Contemporaneity of the Fairy Tale. Teoksessa *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Toim. Stephen Benson. Detroit: Wayne State University Press, 1–20.
- Dalla, Rochelle L. 2000. Exposing the "Pretty Woman" Myth: A Qualitative Examination of the Lives of Female Streetwalking Prostitutes. *Journal of Sex Research* 37(4), 344–353.
- Dubino, Jeanne 1993. The Cinderella Complex: Romance Fiction, Patriarchy and Capitalism. *Journal of Popular Culture* 27(3), 103–118.
- Gamble, Sarah 2008. Penetrating to the Heart of the Bloody Chamber: Angela Carter and the Fairy Tale. Teoksessa *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Toim. Stephen Benson. Detroit: Wayne State University Press, 20–47.
- Graham-Smith, Gregory 1993. Sculptor or Sculpted? The Subversion of the Pygmalion Myth in *Pretty Woman*: A New Dialectic. *Myth & symbol* 1(1), 86–101.
- Halonen Minna & Sanna Karkulehto 2017. Vedenpaisumus tornikamareissa. Sukupuolittavaa väkivaltaa purkavat naisruumiin kokemukset ja eettinen lukeminen. Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Toim. Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi. Helsinki: SKS, 186–216.
- Harzewski, Stephanie 2011. *Chick lit and postfeminism. (Cultural Frames, Framing Culture)*. Charlottesville & London: University of Virginia Press.
- Hutcheon, Linda 2000/1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Kelley, Karol 1994. A Modern Cinderella. *Journal of American Culture* 17(1), 87–92.
- McRobbie Angela 2009. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Los Angeles: Sage Publications.
- Mißler, Heike 2019. Neoliberal Fantasies: Erica Kennedy's *Feminista* (2009). Teoksessa *Theorizing Ethnicity in the Chick Lit Genre*. Toim. Erin Hurt. New York & London: Routledge, 131–149.
- Moraru, Christian 2001. *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University of New York Press.
- Mortimer, Claire 2010. *Romantic Comedy*. New York & London: Routledge.
- Nevalainen, Terhi 2015. *Pinkit piikkikorot: Chick lit -kirjallisuuden postfeministiset sisällöt ja lukijat niiden merkityksellistäjänä*. Väitöskirja. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto. Publications of The University of Eastern Finland Dissertations in Education, Humanities, and Theology No 67. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-1745-4>

- Pearce, Lynne 2007. *Romance Writing*. Cambridge: Polity Press.
- Philips, Deborah 2006. *Women's Fiction 1945–2005. Writing Romance*. London & New York: Continuum.
- Radner, Hilary 2011. *Neo-Feminist Cinema. Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. New York & London: Routledge.
- Roach, Catherine M. 2016. *Happily Ever After. The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Ruti, Mari 2016. *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. New York, London, Oxford, New Delhi & Sydney: Bloomsbury.
- Scala, Elizabeth 1999. Pretty Women: The Romance of the Fair Unknown, Feminism, and Contemporary Romantic Comedy. *Film & History* 29(1–2), 34–45.
- Wells, Juliette 2006. Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History. Teoksessa *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Toim. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge, 47–71.
- Winn, J. Emmett 2007. *The American Dream and Contemporary Hollywood Cinema*. New York & London: Continuum.
- Zipes, Jack 2011. *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York & London: Routledge.