

Maureen G. Shanahan

L'Inhumaine (1924) – luonnoton nainen lesbona¹

¹ Haluan kiittää Naomi Andréta, Matt Biroa ja Fabienne Worthia heidän kommentistaan ja avustaan tämän työn parissa. Tämä artikkeli on osa *L'Inhumain*en laajempaa tarkastelua tutkielmassani "Forging Men and Manufacturing Women in Fernand Léger's 'Tubist' Art of the 1920s." Työn on määrä valmistua elokuussa 1999 Tai-dehistorian laitoksella Michiganin yliopistossa Ann Arborissa.

² Kun elokuva esitettiin ensimmäisen kerran New Yorkissa vuonna 1926, sen käännösnimenä oli *The New Enchantment* ("uusi lumous"). *La Cinématographie Française* 3.4.1929. Elokuvan nimen suora käännös "Epäinhimillinen nainen" korostaa sukupuolittunutta metaforaa, jota elokuva käyttää uusista "epäinhimillisistä" teknologioista.

Vuosisadan alussa uudet teknologiat radio, lennätin ja elokuva lupasivat mahdollisuuden saavuttaa kaukaisia yleisöjä. Ne näyttivät myös tarjoavan äänen ja representaation sellaiselle, joka oli aiemmin jäänyt representoimatta. Marcel L'Herbier tutki uusien välineiden mahdollisuuksia vuonna 1924 puoliksi tieteisfiktiiivisessä elokuvassaan *L'Inhumaine* ("Epäinhimillinen nainen", Ranska 1924)², joka kertoo tähtilaulajan ja keksijän välisestä romanssista. Elokuvan tekoon osallistuneet yhteistyökumppanit toivat kertomukseen kilpailevia merkityksiä, joita "epäinhimillinen" ja "nainen" saivat 1920-luvulla. Suursodan jälkeen sana "epäinhimillinen" tarkoitti teknologian tuhoavaa ja tuottavaa voimaa, asemasodan silvottuja ruumiita, radion ruumiittomia ääniä ja alistetun proletariaatin epäinhimillistettyjä massoja. Sanojen "nainen" ja "epäinhimillinen" yhdistelmä viittaa lisäksi näkyville tullesiin radikaalisti muuttuneisiin naisruumiisiin, jotka osallistuivat sosiaalisiin liikkeisiin ja toimivat porvarillisen naisellisuuden konventioita rikkovalla tavalla: marssivaan suffragettiin, lakkoilevaan tehdastyöläiseen, epä-äidilliseen ja seksuaalisesti kyvykkääseen uuteen naiseen.

Tämä artikkeli käsittelee Georgette Leblancin, elokuvan naispääosan esittäjän ja Margaret Andersonin silloisen kumppanin, elokuvaan tuomia merkityksiä. Leblancin suhde Andersoniin elokuvan teon aikaan ja elokuvan kertomus "epäinhimillisestä naisesta" tekevät *L'Inhumainesta* tärkeän aiheen lesbouden ja seksuaalisuuden historioille. Leblancin asema naispääosan esittäjänä ja elokuvan pääasiallisena taloudellisena tukijana salli hänen toimia tietynasteisena auktoriteettina elokuvan metaforien suhteen. Mykkäelokuva kertomuksena modernista itsenäisestä naisesta elokuva esittää naishahmon, joka vaatii itselleen seksuaalista ja taloudellista itsenäisyyttä. Lesbouden elokuvallisten representaatioiden historiassa *L'Inhumaine* sijaitsee historial-

lisesti ja ideologisesti Jane Addamsin *Votes for Women* –elokuvassa (1913) esittämän poliittisen osallistumisoikeuden vaatimuksen ja *Kuningatar Kristiina* –elokuvan (*Queen Christina*, USA 1933) Greta Garbon sukupuolisen moniselitteisyyden välimaastossa. Tamsin Wilton on vastikään käsitellyt lesbouden näkyvyyttä elokuvassa ongelmana, joka koostuu joukosta representaatiota, määritteleviä kategorioita ja kerronnan sisältöä tai muotoa koskevia kysymyksiä.³ Hän ottaa huomioon, että ”lesbo” on satunnainen, strateginen ja jatkuvasti liikkuva käsite, mutta puolustaa kuitenkin sitä hyödyllisenä kategoriana. Tämä essee ei pyri esittämään muuttumatonta tai yhtenäistä merkitystä ”lesbolle”, ”lesbosisällölle” tai ”lesbokatojalle”, vaan pohtii elokuvan seksuaalisuus- ja sukupuolinormien ympärille luomaa moniselitteisyyttä, Leblanc-Anderson –parin osuutta elokuvan merkityksen muodostumisessa sekä elokuvan puhuttelemaa yleisöjä.

Elokvakertomus – ”epäinhimillisiä” taiteita ja ”epäinhimillisiä” naisia

Avantgarde-taiteilijat, muusikot ja lavastajat tuottivat *L'Inhumain* yhteistyössä tavoitteenaan edistää ranskalaista ihannetta elokuvasta ”seitsemäntenä taiteena”. Ohjaaja Marcel L'Herbier oli yksi impressionistisen elokuvateorian johtohahmoista. Hän teki yli viisikymmentä elokuvaa, joista *L'Inhumaine* on kuuluisimpia.⁴ Kertomuksen kirjoitti suosittu kirjailija Pierre MacOrlan, joka julkaisi tarinan samalla nimellä vuonna 1925.⁵ Tapahtumat etenevät Robert Mallet-Stevensin, Alberto Cavalcantin, Claude Autant-Laran ja Fernand Légerin suunnittelemissa lavasteissa. Darius Milhaud sävelsi alkuperäisen musiikin, joka on sittemmin kadonnut.⁶ Elokuvassa nähdään joukko aikakauden esiintyjä, huomattavimpina heistä Ruotsalainen baletti (*Les Ballets Suédois*) ja Georgette Leblanc. Elokuvan tärkeimpiä alkuunpanijoita oli Riccioto Canudo, joka sisällytti materiaalia *L'Inhumainesta* elokuvaa seitsemäntenä taiteena käsittelevään näyttelynsä vuonna 1924.⁷ Elokuva oli tarkoitettu ranskalaisten kykyjen ja innovatiivisen elokuvatekniikan yhteenvedoksi. Kannattajat ottivat sen vastaan todistuksena siitä, että elokuva oli yksi kaunotaiteista yhdessä musiikin, kuvanveiston, tanssin, maalaustaiteen ja arkkitehtuurin kanssa.

Elokuvan tarina kertoo maailmankuulusta laulajasta nimeltään Claire Lescaut ja tämän ilmeisestä välinpitämättömyydestä miesten rakkautta – ja siten ”ihmisyyttä” – kohtaan. Elokuvan alussa Claire pitää ylenpalttisessa kodissaan kutsut ilmoittaakseen kosijoilleen aikeestaan lähteä maailmankiertueelle, ellei ”jotain tapahdu”. Hän torjuu heidän moninaiset tarjouksensa, mukaan lukien ruotsalaisen tiedemiehen Einar Norsenin lähentely-yritykset. Clairen ylenkatseen murskaamana Einar lähtee paikalta ja ajaa alas kallion törmältä. Hänen kuolemastaan huolimatta Claire päättää toteuttaa suunnitellun konsertin. Teatterissa yleisö pitää hänen ilmeistä välinpitämättömyyttään häpeällisenä ja alkaa mellakoida. Viimein yleisö rauhoittuu ja hurmaannuttuaan lopulta Clairen äänestä osoittaa hänelle suosiotaan seisaaltaan. Esityksen jälkeen salaperäinen muukalainen (Einar valepuvussa) pyytää Clairea tulemaan Einarin talolle tunnistamaan ruumiin. Claire toteuttaa pyynnön vain huomatakseen, että Einar on elossa ja tämän kuolema oli juoni, jonka tarkoituksena oli tuoda hänet Einarin laboratorioon. Kosiskelun edetessä Einar esittelee Clairelle myöhemmällä vierailulla radion kykyä tavoittaa kansainvälinen yleisö ja kertoo jopa valmistelewansa konetta, joka herättää henkiin kuolleet. Kun kateellinen kosija myrkyttää Clairen, Einar osoittaa

³ Tamsin Wilton (ed.), *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*. London and New York: Routledge 1995.

⁴ Noël Burch, Marcel L'Herbier. Paris: Seghers 1973, 23.

⁵ Pierre MacOrlan, *L'Inhumaine*. Paris: Gallimard 1925.

⁶ Musiikkia ei ole koskaan rekonstruoitu. MacOrlanin romaani sisältää kuitenkin joitain viitteitä musiikkiin ja tarjoaa vihjeen siitä, mitä alkuperäinen ehkä muistutti.

⁷ Riccioto Canudo järjesti näyttelyn ”Exposition de l'art dans le Cinéma Français” Musée Galleriassa vuonna 1924. Richard Brender, ”Functions of Film, Léger's Cinéma on Paper and Cellulose, 1913-1925”. *Cinéma-Journal* 24 (Fall 1984), 41-63, 57.

⁸ *Revue Suisse aux Cinéma*. Lausanne, 12.9.1925.

⁹ Marie-Ange L'Herbierin arkistot, arvostelu *L'Inhumaine*-ta (1924). Lehtileikekirja, s. 86. Kriitikot vertasivat Leblancia ja Bernhardtia toisiinsa myös tämän elokuvan ulkopuolella. Julkaistu ranskaksi kokoelmana lehdistötiedotteita nimellä "Première tournée des concerts de Georgette Leblanc (Amérique 1923-24)". Marie-Ange L'Herbierin arkistot, *L'Inhumaine*-lehtileikekokoelma.

¹⁰ J. L. Croze, *L'Inhumaine* arvostelu [lehteä ei ilmoitettu], 19.7.1924. Bibliothèque de L'Arsenal. *L'Inhumaine* ohjelma- ja lehtileikekokoelma 4o Rk 5,333.

¹¹ Henri de Pérera, "Opinion", 12.12.1924. Marie-Ange L'Herbierin arkistot, *L'Inhumaine*-lehtileikekokoelma.

¹² Erik Naslund, "Animating a Vision: Rolf de Maré, Jean Börlin and the Founding of the Ballets Suédois". In: Nancy Van Norman Baer (ed.), *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*. San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco and University of Washington Press 1995, 38-55.

¹³ Leblancin 1923-23 Yhdysvalloissa tekemän laulukiertueen arvostelua yhteen kokoavassa mainoslehdessä lainatut sanomalehdet vertaavat Leblancia toistuvasti Bernhardtin. *San Francisco Examiner* -lehden sanotaan kirjoittaneen, että "näyttämöllä hän [Leblanc] muistuttaa Sarah Bernhardtia." "Première Tournée des Concerts de Georgette Leblanc (Amérique 1923-24)". *L'Inhumaine* -

teknisen taituruutensa herättämällä hänet henkiin uuden keksintönsä avulla. Elokuva päättyy heidän syleilyynsä.

Elokuvan aikalaiskritiikki paljastaa, että elokuva onnistui kyllä modernistisen estetiikan näyttelynä, mutta epäonnistui heteroseksuaalisena romanssina. Kriitikot pitivät Leblancia (Claire) hallitsevampana hahmona kuin Jaque Catelainia (Einar). Yksi kriitikko syytti Leblancia elokuvan epäonnistumisesta.⁸ Elokuvan valmistamisen aikaan Leblanc oli 55-vuotias ja hänellä oli takanaan pitkä ura oopperassa ja teatterissa. Clairen geometriseen ruokasaliin sijoitetuista ensimmäisistä kohtauksista lähtien hän omaksuu ylimymäisen alentuvan asenteen, kun taas Einar on pelokas, ujo ja selvästi häntä nuorempi. Kriitikot kuvasivat Leblancin Sarah Bernhardt -hahmoksi, jota luonnehti liian voimakas lavasäteily: "Leblanc tuo mieleen jotain Sarah Bernhardtin naamiosta ja eleistä. Hänellä on vaikutusvaltaa – liian paljon. Vaikutusvallan ei pitäisi olla niin ilmeistä."⁹ (Naisella, voisi olla houkuttelevaa lisätä.) Leblancin teatraalinen tyyli muistutti Sarah Bernhardtin omaamista diivan ominaisuuksista. Arvostelijoiden mukaan tämä diivamainen autoritaarisuus melkein esti Catelainia ottamasta hallitsevaa asemaa heidän elokuvaromanssissaan.

Catelainin heikkoa asemaa pahensivat hänen nuoruutensa ja se, että hän muistutti homoseksuaalista tanssijaa Jean Börlinia. Siinä missä Leblanc miellettiin vanhemmaksi ja autoritaarisemmaksi, Catelainia pidettiin nuorena ja naiivina. Kun Einar saapuu Clairen talolle, hän vaikuttaa "levottomalta, tunteettoman seireenin valloittamalta ... aralta, epävarmalta."¹⁰ Toinen kriitikko kirjoitti, että Catelellin näytteli aina "tätä puoleksi keskenkasvuista [tyyppiä], jonka urheilullinen eleganssi [hän pukeutui polvihousuihin] ja teeskennelly viedä tuovat mieleen vuoden 1924 ephèbe-nuorukaistyypin ja [on] elokuvanäyttelijä, joka muistuttaa eniten Jean Börlinia [sic]. Sitä suuremmalla syyllä hän suostui tällä kertaa miehittämään itseään vähän enemmän."¹¹ Jean Börlin oli Ruotsalaisen baletin esitanssija, jonka homoseksuaalinen miesyleisö pantiin merkille aikalaislehdissä.¹² Kriitikon mukaan Catelainin samankaltaisuus Börlinin kanssa sai hänen maskuliinisuutensa vaikuttamaan puutteelliselta, joten hänen oli syytä "miehistää" itseään. Arvostelija ei koskaan selitä, mitä Catelain teki "miehistääkseen" itseään, joskin Catelainin kyllä vaihtaa polvihousunsa pitkiin housuihin elokuvan myöhemmissä kohtauksissa.

Sukupuolisuhteiden ikä/nuoruus -mallin kääntäminen ylösalaisin sekä Lablancin ja Catelainin vertaaminen Bernhardtin ja Börliniin rikkoivat romanttisia konventioita ja avasivat elokuvan queer-viittauksille. Kriitikot vertasivat Lablancia toistuvasti Bernhardtin juhlistuna ranskalaisnaisena, joka kiersi menestyksekkäästi Yhdysvalloissa. Yksi jopa väitti Leblancin ja Bernhardtin muistuttavan toisiaan ulkonäöltä.¹³ Joidenkin aikalaisten on täytynyt olla tietoisia vielä yhdestä yhtäläisyydestä: vaikka molemmat näyttelijät esiintyivät äiteinä ja miesten rakastajina, kumpikin torjui avioliiton ja kummankin kypsien vuosien elämäkumppani oli nainen.¹⁴ Bernhardtilla oli suhde Louise Abbemaan ja Leblancilla *Little Review* -lehden perustajiin kuuluneeseen Margaret Andersoniin.¹⁵ Ikään kuin korostaakseen Leblanc/Catelain -parin omituisuutta *L'Inhumaine* vahvistaa viittauksia homoseksuaaliseen Börliniin. Clairen teatteriesiintymisen tapahtumapaikka on Théâtre des Champs Elysées, Börlinin Ruotsalaisen baletin päämaja. Hän menee lavalle, kun olemme juuri nähneet ryhmän esittämän ruotsalaisen kansanbaletin *Le Nuit de Saint Jean*, joka kertoo juhannuksesta ja

pariutumisesta. Esiintymisen jälkeen Claire puhuu valesuisen Einarin kanssa Börlinin julisteen edessä. Siinä missä monet katsojat ovat saattaneet pitää näitä hetkiä balettiseurueen mainoksena, Leblancin, Catelainin tai Börlinin tuttavien on täytynyt lukea kohtaukset lausumiksi heteroseksuaalisuudesta naamioitujen identiteettien ja julkisten esiintymisten muotona.

Juuri tämä epäsuhtaisuus sukupuolinormien tai -roolien ja rooleja esittävien sukupuolittuneiden ruumiiden välillä avaa elokuvan queer-tulkinnalle, joka lukee vastakirvaan sen hallitsevaa kertomusta heteroseksuaalisesta romanssista. Vuonna 1973 Noël Burch kirjoitti, että ”häväistys, jonka *L’Inhumaine* aina kohtaa – paitsi *campin* uskollisten seuraajien parissa – johtuu ennen kaikkea selkeästi ilmoitetusta *puhtaasta keinotekoisuuden* sekoituksesta.”¹⁶ Leblancin ikä Catelainiin verrattuna, hänen diivan eleensä ja raskas (Catelainin laatima) ehostuksensa ovat elementtejä, jotka nimenomaan korostavat sukupuoliroolien keinotekoisuutta ja tekevät elokuvasta *campin* kohteen.¹⁷ Sanaa *camp* käytettiin teatteripiireissä merkitsemään homoseksuaalista tai lesboa noin vuodesta 1920. Huolimatta *campin* varhaisesta yhteydestä homo- ja lesbokulttuuriin, viimeaikaiset keskustelut ovat olleet taipuvaisia samastamaan *campin* yksinomaan homomiehiin ja homoseksuaalisiin mieskatsojiin. Hiljattain Pamela Robertson on puolustanut naisten oikeutta *campiin*. Robertson lainaa Judith Butlerin teorioita sukupuolen parodioimisesta ja väittää, että *campilla* on ”hengenheimolainen feministisissä keskusteluissa sukupuolen konstruoimisesta, performanssista ja säätelystä.”¹⁸ Robertson pyrki korostamaan tilanteita, joissa naispuoliset esiintyjät tekevät itsestään *campiä* ja naiskatsojat saavat mielihyvää ”limittäisten passiivisuuden ja aktiivisuuden, hyväksymisen ja kritiikin piirteiden” kautta.¹⁹ Riippumatta siitä, tarkoittiko Leblanc tuottaa parodisen tai *camp*-kuvan naisellisuudesta samaan tapaan kuin Mae West Robertsonin mukaan teki, hänellä oli keskeinen rooli, kun Claire esitettiin haasteena tavanomaisille naisellisuuden määritelmille ja luotiin yleisö, jolle kyseinen kuva oli mielihyvän lähde.

Leblanc puuttuu ”epäinhimillisen naisen” merkitykseen

Leblanc halusi, että Claire on ”epäinhimillinen nainen”, joka jää tuttujen ”naisuuden” kategorioiden ulkopuolelle. Hän vaati, että elokuvan nimeksi tulee *L’Inhumaine* ja kontrolloi elokuvaa merkittävässä määrin. Tämän vuoksi on todennäköistä, että hän osallistui kertomuksen ja sen metaforien rakentamiseen. Ohjaaja L’Herbier jopa valitti Leblancin hallitsevan kertomusta. Hän kertoi Noël Burchille, että Leblanc oli ”harjoittanut sellaista käskyvaltaa, että kaikki, mitä olin aluksi kuvitellut, oli taivutettu sopimaan hänen tarpeisiinsa. Ja kun kutsuin Pierre MacOrlania pelastamaan tilanteen, emme voineet hylätä sitä, mikä jo oli istutettu.”²⁰ Leblanc oli istuttanut filminauhalle kuvan Clairesta kokeneena hallitsevana naisena. MacOrlanin oli pelastettava se kuva. Verrattuna Leblancin elokuvaesitykseen Clairesta MacOrlanin Claire oli moderni mutta nuori ja kokematon nainen, joka tunsu pelonsekaista kunnioitusta itseään kypsempää insinööriä kohtaan.

Elokuvan kertomuksen mukaan Claire on epäinhimillinen, koska hän torjui miehet ja muut naiset torjuvat hänet. Kun Claire päättää esiintyä Einarin kuolemasta huolimatta, Pariisin asukkaat järkyttyvät. Sarja lyhyitä kohtauksia esittää, että yleisö koostuu nimenomaan naisista, porvarillisesta äidistä tehtaan ompelijattareen. He lukevat Clairesta sanomalehdessä ja

lehtileikekirja, Marie-Ange L’Herbierin arkitoot, Pariisi. Esite lainaa Herman Devrisin väitettä *Chicago Evening American* -lehdessä: ”Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Georgette Leblanc – nämä ovat aikamme suuria taitelijoita.” Leblanc vaali väitettä yhdenmukaista muissa anekdooteissa. Hän kirjoitti nähtävänsä Sarah Bernhardtin esiintyvän ollessaan viidentoista. Esiintymisen jälkeen Sarah Bernhardt tuli häntä kohti ja sanoi: ”Mutta tämä pieni tyttö on aivan saman näköinen kuin minä lapsena.” Georgette Leblanc, *Souvenirs: My Life with Maeterlinck* (translated by Janet Flanner). New York: Dutton 1932, 35.

¹⁴ Vaikka Sarah Bernhardt ei koskaan mennyt naimisiin, hänen elokuvansa *Mères Françaises* (Mercanton ja Hervil, 1917) oli valtava menestys Yhdysvalloissa. Georges Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma. Le Cinéma devient un art, 1909-1920. Vol. II. Paris: Denoel 1952, 91.* Leblanc toi muistelmissaan esille vastustuksensa avioliittoa kohtaan. Leblanc 1932, 61.

¹⁵ Leblancin ja Andersonin suhde alkoi heidän tavattuaan New Yorkissa vuonna 1922 ja päättyi Leblancin kuolemaan vuonna 1941.

¹⁶ Burch 1973, 23. (Kursiivi alkuperäisessä.)

¹⁷ Georgette Leblanc, ”Le Maquillage du Cinéma”. *Le Soir* (Brussels) 1.11.1925.

¹⁸ Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham and London: Duke University Press 1996, 10.

¹⁹ Robertson 1996, 16.

²⁰ Burch 1973, 85.

²¹ Robert A. Nye, "Sexuality, Sex Difference and the Cult of Modern Love in the French Third Republic". *Historical Reflections* 20:1 (1994), 57-76.

²² René Laforgue and René Allendy, *La Psychoanalyse et les nervroses*. Paris: Payot 1924, 59-66.

²³ Elokuva on voinut käyttää psykoanalyttistä käsitteistöä homoseksuaalisen sisällön nimeämiseen jo vuonna 1916. Puhuessaan tsaarin ajan lopun venäläisestä elokuvasta Sadoul mainitsee elokuvan, jolla on vihjaileva nimi *The Third Sex* (Ivanov-Gai, 1916). Sadoul ei kuvaile elokuvan kertomusta. Sadoul 1952, 135, n. 2.

²⁴ Monique Wittig, *The Straight Mind*. Boston: Beacon Press 1992, 13.

²⁵ Margaret Anderson, *Forbidden Fires* ("Introduction" by Mathilda Hills). Boston: Naiad Press 1996, 61.

²⁶ Anderson 1996, 37.

²⁷ *Ibid.*, 63.

²⁸ Anderson puolusti homoseksuaalisuutta hyvin julkisesti. Huhtikuun 1916 *Little Review*—numerossa hän julkaisi artikkelin Kraft-Ebingin *Psychopatia Sexualiksen* vaikutuksesta.

²⁹ August Nardy, "Marcel L'Herbier tourne *L'Inhumaine*". *Bonsoir* (October 1923).

³⁰ Georges Antheil, *Bad Boy of Music*. Garden City, NY: Doubleday, Doran & Co 1945, 131. Antheil tapasi Andersonin New Yorkissa ja piti tätä hyvin vaikutusvaltaisena, sillä Anderson tutustutti hänet senaikaisiin taitelijapiireihin. Antheil 1945, 116.

loukkaantuvat hänen sydämettömyydestään. Ompelijatar kertoo työtöve-reilleen, että Claire osoittaa olevansa vailla sisäisiä tunteita tai "sisälmyksiä". Aikuisen poikansa kanssa keskusteleva porvarillinen äiti julistaa, että "hänen kaltaisensa" naiset pitäisi laittaa lukkojen taakse. Koska kuollut mies ei herätä Clairessa menetyksen tunnetta, hän ei ole inhimillinen. Hän kuuluu samaan luokkaan kuin lukkojen taakse suljetut abjektit naiset – rikolliset, mielipuoliset ja poikkeavat.

1900-luvun alussa lesbo oli yksi naisruumistyyppi, joka luokiteltiin epäinhimilliseksi. Elokuva tapahtuu samoihin aikoihin, kun seksologia erikois-alana tuli Ranskaan.²¹ Ajan ranskalaisessa psykoanalyttisessä kirjallisuudessa lesbot kuvattiin naisiksi, jotka halusivat "paeta naisellisuuttaan", pelkäsivät "normaalia seksuaalisuutta", torjuivat äitiyden tai pukeutuivat kuin miehet.²² Naisen kuvaaminen epäinhimilliseksi tarkoitti, että hänet määriteltiin yksilöksi, joka torjui naiseuden kategoriaan kuuluvat sosiaaliset vaatimukset.²³ Kuten Monique Wittig on kirjoittanut, kieltäytymällä tulemasta heteroseksuaaliseksi tai pysymästä sellaisena kieltäytyy myös tulemasta mieheksi tai naiseksi ja lesbolle tämä merkitsee "miehen ekonomisen, ideologisen ja poliittisen vallan kieltämistä".²⁴ Se, että Pariisin naiset torjuvat Clairen, osoittaa, ettei hän ole heidän kaltaisensa. Toisin kuin porvarillinen äiti hän ei ole sen paremmin äiti kuin vaimokaan. Hän ei myöskään palvo kosijoitaan, kuten äiti hyväilee poikaansa. Toisin kuin ompelijatar, joka 1800-luvun kuvastossa yhdistetään prostituoituun, Claire kuvataan naiseksi, joka on seksuaalisesti ja taloudellisesti riippumaton miehistä.

Yksi tulkinta Claire Lescautin henkilöahmoista nimeää tämän eksplisiittisesti lesboksi ja koodatuksi viittaukseksi Leblanciin. Margaret Anderson kirjoitti 1940-luvulla puoleksi omaelämäkerrallisen romaanin *Forbidden Fires*, joka kertoo Claire Lescaut-nimisestä lesbonaisesta. Mathilda Hills on hiljattain toimittanut ja julkaissut romaanin ensimmäistä kertaa ja esittää, että se muuntaa 1920-luvun lopun tapahtumia fiktioksi ja on Margaret Andersonin rakkaudentunnustus Georgette Leblancille.²⁵ Romanissa aristokraattinen ranskalaisnainen Claire Lescaut aloittaa suhteen amerikkalaiseen naiseen, joka "ei rakastunut poikiin."²⁶ Claire väittää, että aihetta käsiteltiin joskus julkisissa keskusteluissa, vaikka ranskalainen porvaristo inhosi "sellaisia tyyppejä". Claire kertoo ystävälle, että "tunnettu ulkomaille asettunut amerikkalainen oli aatelisten ranskalaisnaisen tukemana puolustanut lesbolaaisuutta luentokorokkeella ilman pienintäkään skandaalia."²⁷ Anekdootti viittaa selvästi Andersoniin ja Leblanciin: Anderson oli ulkomailla asuva amerikkalainen ja Leblanc aatelisten ranskalaisnainen.²⁸ Luomalla fiktiivisen version elämästään Leblanc/Claire Lescautin kanssa Anderson antaa *L'Inhumaine*—elokuvan roolihaahmelle erityistä painoarvoa. Andersonin romaani avaa elokuvan Claire Lescaut -henkilöhahmon luettavaksi uudelleen nimenomaan lesbona. Muut todisteet vihjaavat, että Anderson kuvitteli ja loi yhdessä Leblancin kanssa elokuvaan paikan lesbokatsojalle.

Mellakkakohtaus ja sen yleisöt

Clairen esiintymisen aikaan teatterissa puhkeava mellakka on tärkeä hetki elokuvan kertomuksessa, sillä se määrittelee Clairen epäinhimilliseksi ja esittää yleisön, joka jakaantuu tukijoihin ja panettelijoihin. *L'Inhumainessa* kuvatun mellakan aiheutti itse asiassa George Antheilin esiintyminen Ruot-

salaisen baletin kauden avajaisissa Théâtre des Champs-Élysées 4.10.1923.²⁹ Margaret Anderson oli soittanut Antheilille ja pyytänyt tätä soittamaan ”radikaaleimmat teoksensa, sonaatit, jotka aiheuttivat mellakoita Saksassa”.³⁰ L’Herbier sijoitti kameroita ja lisävalaistusta ympäri taloa kuvatakseen yleisön reaktiot *L’Inhumaine*a varten. Toisen sonaatin aikana alkoivat vihellykset; kolmanteen mennessä hullunmylly oli valloillaan ja ihmiset ”tappelivat käytävillä, huusivat, taputtivat, ulvoivat”.³¹ Antheil muistaa Leblancin nousseen näyttämölle hänen esityksensä aikana kohtauksessa, jota sitten käytettiin elokuvassa (sans Antheil). Vaikka Leblanc ei itse asiassa laulanut Antheilin esiintymisen aikana, hän oli laulanut joitain tämän säveltämiä ”ultramoderneja” lauluja Yhdysvaltain kiertueellaan 1923-24.³² Leblanc tunnettiin vankkana modernin musiikin tukijana ja edistäjänä ja pääasiassa sen vuoksi L’Herbier valitsikin hänet elokuvaan.³³ Elokuvassa Clairen esiintyminen saakin myös toisen merkityksen sen lisäksi, että se kuvaa hänet välinpitämättömäksi naiseksi. Claire ei ole ainoastaan miehet torjuva ”epäinhimillinen” nainen, vaan hän merkitsee myös modernistisen estetiikan – mekaanisen musiikin tai taiteeksi mielletyn elokuvan – ”epäinhimillisyyttä”.

Mellakkakohtauksessa esitetty yleisö kuvaa moninaisia keskenään kilpailevia katsojatyyppisiä, joilla on erilaiset mielipiteet ”epäinhimillisten” taiteiden ja ”epäinhimillisen” naisen arvosta. Yleisöön kuului monia, jotka torjuivat Antheilin anti-romanttisen musiikin, mutta myös Antheilin työn tukijoita.³⁴ Paikalla olivat muun muassa Darius Milhaud, Erik Satie, James Joyce, Pablo Picasso, Man Ray, Ezra Pound, Polignatit, Monacon prinssi, joukko surrealistejä sekä muita Les Six –ryhmän jäseniä.³⁵ Elokuva ei kuitenkaan keskity näihin katsojiin Antheilin yleisössä, vaan luo mieluummin fiktiivisen joukon katsojia, jotka samoin edustavat kilpailevia tapoja suhtautua epäinhimilliseen Claireen. Elokuva keskittyy yhteen yleisönosaan, johon kuuluvat Clairen kosijat sekä pariskuntana sisään saapuneet kaksi naista tummissa solmioissa ja hatuissa. Naiset eivät ole täysin ristiinpukeutuneita Jane Heapin ja Radclyffe Hallin tapaan, mutta heidän pukeutumisensa tuo mieleen Gertrude Steinin ja Alice B. Toklasin tyylin tweedpukuineen ja solmioineen.³⁶ Heidän läsnäolonsa mellakkakohtauksessa toimii väliintulona, joka vihjaa, että Georgette Leblanc tahtoi elokuvan puhuttelevan lesboyleisöä.

Kahden puvuntakkeihin pukeutuneen naisen läsnäolo muistuttaa muista tapauksista, joissa naisia on koottu osoittamaan tukea lesboille oikeusistuimen edessä. *L’Inhumaine* kuvattiin vain muutamia vuosia sen jälkeen, kun Margaret Anderson ja Janet Heap haastettiin vuonna 1921 New Yorkissa oikeuteen säädyttömyydestä heidän julkaistuaan James Joycen *Odysseusta Little Review* –lehdessä. Heidän misogynisen ja homofobisen puolustusasianajajansa John Quinnin mukaan kaksi rivillistä naisia tuli oikeustalolle tukemaan heitä, mikä ”näytti siltä, kuin muodikas bordelli olisi napattu kiinni ja kaikki sen asukkaat, mukaan lukien Heap röyhkeän matamin roolissa, olisi kuljetettu oikeuteen”.³⁷ Vuonna 1927 Margaret Andersonia syytettiin Galerie Lafayette –tavaratalossa tapahtuneesta varkaudesta ja taas ”kaksi rivillistä lesboja tummissa puvuissa, jokaisella gardenia napinlävessä” ilmestyi oikeussaliin osoittamaan tukea syytetyille naiselle.³⁸ Ei olisi yllättävää, jos Anderson olisi halunnut pian säädyttömyysoikeudenkäynnin jälkeen vuonna 1924 kuvata tukijoita väkijoukossa, joka paheksui naista tämän miehiin kohdistuvan välinpitämättömyyden vuoksi.

Yhtä paljon kuin L’Herbier tahtoi edistää modernin taiteen, musiikin ja

³¹ Antheil 1945, 133.

³² Mainosessitteessä lainataan *Washington Star* –lehden kuvausta Leblancin kiertueohjelmistosta. Ohjelmisto sisälsi Stravinskyn, de Fallan, Antheilin ja Poulencin sävellyksiä, mikä ilmentää Leblancin kiinnostusta modernia musiikkia kohtaan. ”Première tournée des Concerts de Georgette Leblanc (Amérique 1923-24).” *L’Inhumaine* –lehtileikekirja, Marie-Ange L’Herbierin arkistot, Pariisi.

³³ Burch 1973, 85.

³⁴ Antheilin esittämä ”mekaaninen musiikki” – hänen teoksensa ”Sonata Savage”, ”Airplane Sonata” ja ”Mechanisms” – edusti ”20-luvun alun anti-ekspressiivistä, anti-romanttista, kylmän mekaanista estetiikkaa”. Antheil 1945, 8.

³⁵ Antheil 1945, 7, 136. Antheil kirjoitti kuulleensa Satien huutavan: ”Quelle precision! Quelle Precision!” Antheil 1945, 133.

³⁶ Hatut, puvut ja solmiot paikantavat naisparin naisjoukkoon, joka näki pukeutumisen muutokset naisten roolien muutoksena. Transvestismia metaforana käsitelleet Sandra Gilbert ja Susan Gubar esittävät, että 1920-luvun alussa ristinpukeutuminen oli ”radikaalin uudistuksellista, sillä se vihjaa, ettei ketään, sen paremmin miestä kuin naistakaan, voi rajoittaa uniformuun, yhteen muotoon tai minuuteen”. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, vol. 2, Sex-changes*. New Haven and London: Yale University Press 1989, 332.

³⁷ Holly Baggett, "The Trials of Margaret Anderson and Jane Heap". In: Susan Albertine (ed.), *A Living of Words: American Women in Print*. Knoxville: University of Tennessee 1995, 169-188.

³⁸ Anderson 1996, 14.

³⁹ Elizabeth Wood, "Sapponics". In: Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas (eds.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York and London: Routledge 1994, 27-66.

⁴⁰ Elizabeth Wood esittää, että Massenet'n *Saphon* (1897) Fanny Legrand on yhdistelmä Georgette Leblancia ja Clotilde Legrandia, joka oli jonkin aikaa taiteilija Romaine Brooks'n rakastettu. Wood 1994, 42.

⁴¹ *Le Bulletin de la vie artistique* korosti käsityöläisten ja teollisuuden kumppanuuden merkitystä sarjassa artikkeleita, jotka käsitelivät vuoden 1925 Exposition des Arts et Arts Décoratifs -näyttelyä. Vuonna 1922 toimittaja Guillaume Janneau kutsui taiteen ja teollisuuden välistä suhdetoimintaa "avioliittovälitykseksi toimittajan ja taiteilijan, mallien keksijän ja teollisuuden välillä". Guillaume Janneau, "L'exposition des arts techniques de 1924", *Bulletin de la vie artistique* 15.6.1924, 272-78.

⁴² J. Hennard, "Exposition Internationale de T.S.F. et de Cinéma". *Revue Suisse du Cinéma* 12.9.1925.

elokuvan epäinhimillisyyttä, Leblanc halusi puolustaa seksuaalisen toimijuutensa vuoksi "epäinhimilliseksi" tuomitun naisen kauneutta. Clairen kyky vakuuttaa yleisö taiteensa, "epäinhimillisen" musiikin/naisen, kauneudesta saa siten monia merkityksiä. Vaikka yleisö torjuu aluksi Clairen, tämä kukistaa sen vihamielisyyden laulullaan. Claire edustaa tässä yhteydessä ääntä, jota Elizabeth Wood kutsuu nimellä "sapfoniikka" ("sapponics"): "artikulaation muotoa, tapaa kuvailla tilaa lesbouden mahdollisuudelle, joukolle eroottisia ja emotionaalisia suhteita laulavien ja kuuntelevien naisten välillä".³⁹ *L'Inhumaine* -elokuvan Claire vaatii oikeutta toimijuuteen esiintymällä vastoin sosiaalisia konventioita, jotka koskevat menetetyt kosijan suremista. Hänen laulunsa on siten keino vastustaa avioliittoa ja heteroseksuaalista pariutumista. Vastarinnan eleenä esitys siteeraa Leblancin omaa seksuaalisen toimijuuden historiaa, joka kulki vastavirtaan suhteessa hänen aristokraattiseen kasvatuksensa: pitkää avioliiton ulkopuolista henkilökohtaista ja ammatillista kumppanuutta Maeterlinckin kanssa ja vastikään vakiintunutta lesbosuhdetta Margaret Andersoniin. Viittaamalla Leblancin omaan yksityiseen ja ammatilliseen uraan lauluesitys kieltää tarpeen surra menetyksenä vuonna 1920 tapahtunutta eroa Maeterlinckistä.⁴⁰ Sen sijaan se on puheenvuoro, jonka epäinhimillisen nainen pitää lesborakkauden kauden puolesta ja jonka kuunteleva yleisö lopulta hyväksyy.

Elokuva käsittelee varsin itsetietoisesti pikemminkin medioita ja yleisöjä kuin romanssia ja jättää auki mahdollisuuden, että Anderson ja Leblanc sijoittivat yleisöön omat edustajansa ja tarkoittivat mellakkakohtauksen luettavaksi ikään kuin "sapfonisesti". Elokuvan alkupuolella Clairen lukuisat kosijat esittävät vaihtoehtoisia käyttötarkoituksia hänen kuuluisalle äänelleen: haaremin pääviettelijättärenä; yhtenä bolševistisen vallankumouksen johtajista; amerikkalaisten konserttisalien juhlistuna tähtenä; Ranskan äänenä radiossa. Clairen ja Einarin pariutumiseen päättyvä seurustelu edustaa prosessia, jonka avulla todistetaan, että "epäinhimilliset" mediat kuten radio ovat paras vaihtoehto, sillä ne saavuttavat suurimmat mahdolliset yleisöt ja palvelevat siten parhaiten "ihmiskuntaa". Einarin ja Clairen romanssi hyödyntää tärkeää aikalaismetaforaa, jonka mukaan taiteen ja tieteen yhdistämisen avulla voidaan kehittää uusia medioita ja kaupallisia markkinoita.⁴¹ Elokuvan teossa mukana olleet taitelijat osallistuivat sen kansainväliseen mainostamiseen. Vuonna 1925 L'Herbier pystytti elokuvaa käsittelevän näyttelyn Lausannessa Sveitsissä pidettyyn "Exposition Internationale de T.S.F. [télégraph sans fil tai lennätin] et de Cinéma"⁴² -tapahtumaan. Vuonna 1926 Film Associates -niminen ryhmä toi elokuvan New Yorkiin. Film Associates -valiokuntaan kuuluivat muun muassa Légerin ystävä Frederich Kiesler sekä Jane Heap, yksi *Little Review* -lehden perustajista ja Margaret Andersonin entinen kumppani.⁴³ Leblancin yhteydellä Andersoniin oli siis tärkeä rooli sekä elokuvan sisäisten yleisöjen että elokuvaesitysten yleisöjen muodostamisessa.

Teatterikohtausta on tärkeä paitsi lesbouden elokuvarepresentaatioiden historioille myös teorioille lesbokatsojan asemasta suhteessa elokuvaan. Nautinnon, katsomisen ja yleisöjen sukupuolipolitiikasta on keskusteltu paljon siitä lähtien, kun Laura Mulvey esitti teoriansa miehisestä katseesta kuuluisassa artikkelissaan vuonna 1975. Viimeaikainen feministinen teoria on kehittänyt edelleen teorioita naispuolisista katsojista, yleisöistä ja yhteisöistä merkitysten muodostajina.⁴⁴ Clare Whatlingin mukaan "kaikkiällä läsnä oleva miehinen katse ja sen tapa kehystää naishahmo sadismin motivoiman skopofilian/

voyeurismin asettamien ehtojen puitteissa on mahdollista torjua haltuun ottamisen strategialla, jossa yleisöt lukevat tekstiä vastoin sen vakiintunutta tai annettua tulkintaa.⁴⁵ Yhdessä monien muiden sen ajan homo- ja lesbohistoriaa koskevien viittausten kanssa puvuntakkeihin pukeutunut naispari on avainhahmo, joka auttaa lukemaan Clairen lesboksi ja viittaa yhteen kuvan ulkopuoliseen yleisönosaan. Heidän läsnäolonsa on täytynyt muistuttaa ainakin niitä katsojia, jotka näkivät itsensä mellakkakohtauksessa, Margaret Andersonin roolista Antheilin mekaanisen musiikin esityksen tilaajana ja elokuvan yleisön kokoajana.

Yhteenveto

Claire Lescaut ja yleisön kaksi naista muodostavat jonkinlaisen alullaan olevan seksuaalisen vallankumouksen kontekstissa, johon kuuluvat nämä kasaantuneet viittaukset sosiaalisiin ja esteettisiin liikkeisiin. Leblanc asetettiin Sarah Bernhardt –tyyppinä vasten Jean Börlin –tyyppiä, mikä tekee romanssista camp-luennan kohteen ja vihjaa, että kumppanuudessa on kyse kulissiavioliitosta. Claire omistautuu julkisesti mieluummin ”taiteelleen” kuin kuolleen miehen suremiselle ja uhmaa siten naisia, jotka kutsuvat häntä ”epäinhimilliseksi”. Julkisen esiintymisen kuulijana on yleisö, johon kuuluu kaksi lesboksi koodattua naista. Margaret Andersonin muutamaa vuotta aiemman säädttömyysoikeudenkäynnin ja eksplisiittisesti lesboksi kuvatusta Claire Lescaut’sta kertovan romaanin yhteydessä muut lesbot ovat voineet ymmärtää elokuvan Clairen kuvaukseksi ”ei naisina” pidettyjen naisten kohtelumuksista. Teatteriyleisön intellektuellien ja vallankumouksellisten joukossa on paikka lesbokatsojalle/osallistujalle. Mellakkakohtaukseen sijoitetut naiset osallistuvat yhdessä Clairen kanssa ”epäinhimillisen naisen” merkityksistä käytyyn kilpailuun. Myös he edustavat vastarintaa porvarillisia seksuaalisen käyttäytymisen säännöksiä ja sukupuolinormeja kohtaan. Clairen teatteriesitys on puolustus sekä modernistisen estetiikan ”epäinhimillisyydelle” että ”epäinhimilliselle naiselle”, joka vaatii oikeutta seksuaaliseen ilmaisuun miesten vaikutusvallan ulkopuolella. Leblancin väliintulon onnistuminen ilmenee tilassa, jonka se luo kertomuksen lesbotulkinnalle ja sapfoniselle tulkinnalle hänen laulustaan.

Käännös **Mari Pajala**

⁴³ Film Associates – esitteen sijaintipaikka on New York Public Library, Film Archives Collection, New Enchantment Folder.

⁴⁴ E. Deidre Pribram (ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*. London and New York: Verso 1988; Diane Carson et al. (eds.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. London: University of Minnesota Press 1994.

⁴⁵ Clare Whatling, *Screen Dreams: Fantasizing Lesbians in Film*. Manchester & New York: Manchester University Press 1997, 14-15.