

Tytti Rantanen

”NAISIHANNE KAIKESSA YKSINKERTAISUUDESSAAN”

Naiset Jacques Demyn 1960-luvun elokuvissa

Jacques Demyn maailma on risteävien polkujen verkosto. Ranskalaisen uuden aallon (*nouvelle vague*) sivuhaaraan, ”vasemman rannan” elokuvantekijöihin (*cinéastes rive gauche*), lähinnä kumppaninsa Agnès Vardan myötä liitetty ohjaaja yhdisteli varsinkin uransa alkuvaiheissa uuteen aaltoon liitettyjä elementtejä (oikeissa lokaatioissa kuvaaminen, suhteellisen tuntemattomien näyttelijöiden käyttäminen) fantastiseen, sadunomaiseen (aikalaiskritiikin mukaan eskapistiseen ja sentimentaaliseen) pienoismaailmaansa. Varsinkin hänen viisi ensimmäistä elokuvaansa luovat ristiviitteiden viidakon, jossa yhteen henkilöhahmoon voidaan törmätä myöhemmässä elokuvassa uudessa yhteydessä, vähintään mainintana sivulauseessa.

Rinnakkaisten kohtaloiden ja toisaalta sattumanvaraisten kohtaamisten ja kohtamattomuuksien koreografia on rytmitetty tarkkaan. Ytimessä on kuitenkin lähes poikkeuksetta (heteroseksuaalinen) romanssi, jonka odottaminen, menettäminen tai jälleenlöytäminen on juonen peruspilari. Vahvimman poikkeuksen muodostaa *Enkelten lahti* (*La baie des anges*, Ranska 1963), jossa onnen heittäytyt suuntautuvat pikemmin rahaan ja pelionneen kuin miehen ja naisen väliseen kaipuuseen ja intohimoon – miehen ja naisen yhdessäolon dynamiikka vaihtelee kuin ruletin pyörähdysten mukaan. Toisaalta, kuten Anne E. Duggan tuo esiin tuoreessa tutkimuksessaan *Queer Enchantments. Gender, Sexuality, and Class in the Fairy-Tale Cinema of Jacques Demy* (2013), homoseksuaalinen

yleisö on ottanut osan Demyn elokuvista erityisellä tavalla omakseen, kuvaavathan ne uhanalaista rakkautta yhteiskunnan paineiden puristuksessa. Eräs vihje tästä nähdään Mikael Buchin elokuvassa *Let My People Go* (Ranska 2011), jossa paikoin karikatyyrimäisestäkin kuvatun, taustaltaan pariisinjuutalaisen homonuorukaisen seinällä on Demyn *Rochefortin tyttöjen* (*Les demoiselles de Rochefort*, Ranska 1967) juliste.

Demyn elokuvien karisma on peräisin paitsi melankolisesta satumaisuudesta, johon huomattavan panoksensa ovat antaneet säveltäjä Michel Legrand ja lavastaja Bernard Évein, myös naishahmoista, joiden ympärillä koko hänen elokuvallinen pienoismaailmansa tuntuu pyörivän. Anouk Aimée on *Lolan* (Ranska 1961) ja *Valokuvamallin* (*Model Shop*, USA 1969) turhamainen mutta herkkä kabareetanssijatar; Jeanne Moreau on *Enkelten lahden* kyltymätön peluri Jacqueline ”Jackie” Demaistre; *Cherbourgin sateenvarjat* (*Les parapluies de Cherbourg*, Ranska 1964) nosti riutuvaa Genevièveä näyttävän Catherine Deneuveen ikoniksi; *Rochefortin tytöissä* hän puolestaan lauloi ja tanssi pian elokuvan jälkeen menehtyneen sisarensa Françoise Dorléacin kanssa. Vaikka Demyn myöhemmässä tuotannossa on paljon queer-elementtejä, kuten miehen ja naisen biologisten erojen koettelu (*L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, Ranska 1973) ja ristiinpukeutumista (*Lady Oscar*, Japani 1978), jätän jo mainitun queer-näkökulman tämän katsauksen sivujuonteeksi ja keskityn tarkastelemaan Demyn 1960-luvun teosko-

konaisuuden naishahmoja: millaista kuvaa naiseudesta ne tuottavat ja kuinka paljon tähän kuvaan sisältyy liikkumavaraa niin suhteessa sosiaalisiin rooleihin kuin teoksesta toiseen?

Kertomuksentutkija James Phelan jakaa henkilöahmoa rakentavat komponentit synteettisiin (henkilöahmon keinotekoisuuden ja fiktiivisyyden paljastaviin), mimeettisiin (todenkaltaisuuteen tähtääviin) ja temaattisiin (abstraktimpaa symbolista arvoa välittäviin). Kukin näistä voi olla joko henkilöahmoon liittyvä ulottuvuus tai vaihdellen palvella jotain funktiota. (Phelan 1989, 1–3, 9.) Phelan tutkii kaunokirjallisuutta, joka tietenkin on eri medium kuin elokuva. Mimeettisin ja samastuttavin kirjallinen henkilöahmokin on väistämättä vain tahrjo paperilla: elävimmilläänkin lukijan mielikuvituksen konstruktia. Elokuva välineenä on aina kirjallisuutta aimo harppauksen edellä mimeettisyyden suhteen. Vaikka hahmot olisivat häilyviä, anonyymejä ja arvoituksellisia, he silti väistämättä näyttävät joltakin, heillä on edes jokin liikkuvan kuvan taltioima maailmallinen olemus (poislukien animoidut hahmot, mutta nekään eivät ole vailla ilmiänsä). Phelanin malli on silti tarpeellinen muistutus siitä, että fiktiivisiä maailmoja kansoittavat henkilöahmot jo pelkällä olennoinnillaan osallistuvat näiden maailmojen rakentamiseen ja kantavat kulttuuristen merkkien kerrostumaa kuin Lola höyhenpuuhkaansa.

Höyhenpuuhka ei ole sattumanvarainen heitto, sillä Demyn henkilöahmot rakentuvat paitsi näyttelijäntyön, myös koko *mise-en-scène*n (puvustus, lavastus), värien ja musiikin voimakkaalla myötävaikutuksella. *Mise-en-scène* heijastelee naisten sosiaalisessa ympäristössään tieteen tahtoon tai pakon edessä omaksumaa roolia. Lola ei luovu korsetistaan edes viedessään poikaansa kouluun – tai paremminkin ei peitä sitä juuri millään muulla kuin huolettomalla trenssillä. *Cherbourg'in sateenvarjojen ja Rochefortin tyttöjen* värikylläinen maailma resonoi päähenkilöiden unelmoivuuden ja arkirealismsin ja fantasian välisen tasapainoilun kanssa. Musiikillakin on oma osansa: *Lolassa* kliimaksi ja unelmien täyttymys seurailee tarkoin Beethovenin seitsemännen sinfonian toisen osan tunnekuuhuja. Demyn musikkaa-

leihin taas on Michel Legrand taiten rakentanut kullekin hahmolle tämän haaveellisuutta tai dynaamisuutta kuvaavan teemansa, jotka toistuessaan ilmentävät ja kommentoivat henkilöahmoja, heidän välisiä suhteitaan ja koko juonta.

Kokotteja, pelureita ja perhetyttöjä

Lola hahmottelee naiskuvansa kolmitahoiseksi peiliksi, joka kattaa teini-ään, nuoren aikuisuuden ja kypsemmän keski-ään (ks. myös Berthomé 1996, 124–125). Lola, oikealta nimeltään Cécile, kaipaa sitkeästi nuoruudenrakkauttaan Micheliä. Toinen, 14-vuotias Cécile kiintyy Michelin nuorempaan versioon, amerikkalaiseen merimieheen Frankieen. Cécilen äiti, Mme Desnoyers, on entinen kabareetanssijatar hänkin. Hän on menettänyt illuusionsa mutta säilyttänyt arvokkuutensa. Eurooppalaisen elokuvan jopa troopiksi vakiintunutta Lola-hahmoa tutkinut Simon Richter huomauttaa, että Lola-taiteilijanimen käyttö on Demyn elokuvassa eräänlainen itsenäistymisriitti: tyttövuosien nimi Cécile liittyy rakkauden tuskaisille tunnekuuhuille altistumiseen. (Richter 2013, 16.) Loluus onkin näyttävä suojamuuri: hehtisestä, vahvasti meikatusta ilmestyksenomaisesta tanssijattaresta on vaikea saada otetta, sillä hänen työnsä on ihastuttaa. Nuoruudenystävä Roland Casard muistaa hänet lettipäisenä Cécilenä ja haastaa Lolan refleктоimaan nykyisen elämänsä onnellisuutta tai tyhjyyttä.

Avainkohtaus Lolan sitkeän odotuksen ymmärtämiseksi on Anne E. Dugganin mukaan iltapäivä, jonka Cécile viettää 14. syntymäpäivänään Frankien kanssa tivolissa. Olosuhteet täsmäävät Lolan kertomukseen ensikohtaamisesta Michelin kanssa. Lola heilastelee myös Frankien kanssa, mutta naiselle vaalea seilori edustaa vain hetkellistä korviketta. (Duggan 2013, 23.) Toisen roska on toisen aarre: voimme vain aavistella, jääkö nuori Cécile samalla tavoin kantamaan tivoliapäivän muistoa sydämessään. Hänen myöhempi käytöksensä on pikemmin uhmakasta kuin riutuvaa, mutta tivolikohtaus on selvästi unenomaisempi kuin muu elokuva hidastuksineen ja Bachin klavieeritunnelmointeinen. Liioittelu ei toki ole

vierasta Demyille. Duggan (emts.) kiinnittää myös huomiota elokuvan lopun melodramaattisuuden itsetietoisuuteen: kun Michel viime hetkellä saapuu noutamaan naisensa, kamera kuvaa huolella taustalle jääneiden muiden tanssijattarien tunteellista nyyhkettä – he asettuvat kuin elokuvan sisäiseksi katsojaksi, joka alleviivaa kohtausten teatraalisuutta. Ainakin 2000-luvun pariisilaisyleisö katsoi kohtausta selvästi ironisesti, mikä ei toisaalta estä uppoutumasta sen sentimentaalisuuteen. Kuuluuhan elokuvan mottokin ”Naurakoon ken haluaa, itkeköön ken voi.” (*Rire qui veut, pleure qui peut.*) Demyn toisiinsa viittaavien elokuvien sarjan päättävässä *Valokuvamallissa* Lola kohdataan uudestaan, nyt hylättynä ja vähemmän hilpeänä.

Siinä missä Lola on mustaan korsettiin verhoutunut uneksija, *Enkelten lahden* Jackie Demaistre on hohtavan valkoisia muotiluomuksia ylväästi kantava kyynis-

tynyt platinablondi, jolle vain pelaaminen tuo hurmosta elämään – ei niinkään raha tai luksus itsessään. Hän on ulkoasultaan tarkoituksellisesti kuin amerikkalaisten elokuvien perivamppi (ks. Taboulay 1996, 106), ja nuorelle pankkivirkailija Jean Fournier'lle hän toimii johdattajana uhkapelin oikukaaseen maailmaan, eliittikasinoihin ja loistohotelleihin. Kypsemmän pelaajattaren ja nuorukaisen välille syntyy voimasuhteiltaan jännitteinen yhteys, jossa Jean toisaalta saa toimia onnenkaluna, toisaalta taas lopulta kenties pakoreittinä ruletin pyörteistä. Ollakseen kohtalokas nainen Jackie jättää paljon sattuman varaan, kuten Jean-Pierre Berthomé huomauttaa: hänen on vaikea tehdä päätöksiä, liittyivät ne jäätelö- tai miesvalintaan. Päättämättömyyden toinen puoli on vapautuminen omistushalusta: kaiken voi kyseenalaistaa ja asettaa aina uudelleen pelilaudalle arvottavaksi. (Berthomé 1996, 156–157.) Päättämättömyyteen liittyy myös



Jackie Demaistre etsii luksuksen ja kurjuuden mysteeriä kasinosta toiseen. Kuva: KAVI.

pelihimoisen kykenemättömyys lopettaa, kun on vielä voitolla. Edes uusi tuttavuus Jean ei hevillä mahdu Jackien ja rulettipöydän väliin. Kuten Berthomé (emt., 158) tuo esiin, Jackien kuumeisen hahmon takaa väikkyä aika ajoin runsaastikin itseinhoa: nainen kokee mädättävänsä ja liikaavansa kaiken, mihin koskee. *Enkelten lahti* kuvaa viallisia ihmisiä ylellisessä maailmassa, ja välimerellisistä puitteistaan huolimatta se onkin *Valokuvamallin* ohella Demyn 1960-luvun elokuvista vähiten sadunomainen.

Enkelten lahden armottomasta peluritutkielmasta Demy siirtyi sentimentaalisuuden toiseen ääripäähän laulettulla (*en-chanté*, sanaleikki joka tarkoittaa myös 'lumottua') *Cherbourg'in sateenvarjoilla*. Nuori Geneviève tulee raskaaksi mielittetylleen Guylle, joka joutuu Algerian sotaan. Äitinsä painostuksesta tyttö päätyy naimisiin *Lolasta* tutun Roland Cassardin, nyt vauraan timanttikauppiaan, kanssa, ja alkuperäiset rakastavaiset kohtaavat vasta muutamia vuosia myöhemmin eivätkä voi kuin vaihtaa banaalit kuulumiset. Anne E. Duggan luonnehtii Genevièveä jopa "heikoksi" hahmoksi seitsemän vuotta sinnikkäästi (joskaan ei uskollisesti) Micheliään odottaneeseen Lolaan verrattuna. Myös Lolalla on avioton lapsi, joka ei paljoa tunnu vauhtia hidastavan, mutta Genevièven pikkuporvarilliselle, "kunnialliselle" leskiäidille ajatus naapureiden juoruilusta on kestämaton. (Duggan 2013, 35–36; Le Gras 2010, 42.) Juuri e-pillerin mahdollistaman seksuaalisen vapautumisen kynnyksellä Demyn 1960-luvun elokuvissa on erityisen paljon yksinhuoltajaäitejä, joko leskiä tai alunperinkin aviottomia tai eronneita. Simon Richter näkee äitiyden seurauksena voimakkaalle ensirakkauden huumalle antautumisesta (Richter 2013, 129). Huolimatta Genevièven äidin kauhistelusta yksinhuoltajaäidit eivät näyttäyty Demyn elokuvissa kärsivinä, kurjistuneina marttyyreinä eivätkä toisaalta yhteisön silmätikkuna, vaikka 2010-luvun katsojan näkökulmasta Lolan huoleton tapa toteuttaa äitiyttään vähän vasemmalla kädellä voi vaikuttaa mannermaisena dekadentilta.

Genevièven iloton taipuminen kunnialliseen järkiavioliittoon osaltaan saattaa elokuvaa piirun verran kohti arkirealismia: vaikka Lolassa vielä hehkutetaan ensirakkauden

merkittävyttä ja hallitsevuutta, *Cherbourg'in sateenvarjot* osoittaa, että rakkautta mahdollisempi voima voi olla sosiaalinen paine. Elämän ironia sinetöidään elokuvan viimeisessä osassa, kun Guy palaa elossa mutta ontuvana sodasta ja ryhtyy omalta osaltaan toteuttamaan haaveita, joita hänellä kerran oli Genevièven kanssa. Catherine Deneuven tähtikuvaa tutkinut Gwénaëlle Le Gras nostaa *Cherbourg'in sateenvarjot* siksi elokuvaksi, joka sementoi jalustan Deneuven imagolle viileänä, puhtaana perinteisenä perhetyttönä. Tässä mielessä Genevièven ratkaisu on eittämättä pettymys romantikolle, mutta vähintään salainen huojennus konservatiiville, joka mieliä seurata säädettyjä polkuja. (Le Gras 2010, 37.)

Yhteistyö Deneuven kanssa jatkui Demyn rakkaudenosoituksessa Hollywood-musiikaaleille, *Rochefortin tytöissä*. Deneuve ja hänen sisarensa Françoise Dorléac näyttelivät musikaalisia siskoksia Delphine ja Solange Garnieria, jotka haaveilevat paitsi unelmien miehistä, myös jättävänsä pikkukaupungin ja etsivänsä onnea ja menestystä Pariisista. Säveltäjä Solange (Dorléac) törmää kadulla tietämättään amerikkalaiseen säveltäjäkuuluisuuteen Andy Milleriin, johon rakastuu. Delphine (Deneuve) taas ei kohtaa vastinpariaan, runoilija-taidemaalari Maxencea muuten kuin tämän maalaaman "ihannenaisten" muotokuvan välityksellä – ennen kuin kenties aivan lopussa, jossa Maxence nousee saman rekan kyytiin kuin tuntematon muusansa. Kuten Berthomé kiteyttää, Delphinin ja Maxencen idealisoitu rakkaus on ilmeisesti niin subliimia, ettei edes heidän kohtaamistaan näytetä katsojalle, toisin kuin Solangen ja Andyn (Berthomé 1996, 210–211). Le Gras huomauttaa, että vaikka Delphine on tanssijatar, juuri Solange on kahdesta sisaruksesta eläväisempi ja aktiivisempi. Siskokset muodostuvatkin toistensa vastakohtiksi: Delphine on lähinnä passiivinen haaveilija, kun taas Solange yrittää aktiivisesti edistää uraansa ja toteuttaa musiikillisia ambitiesiään. (Le Gras 2010, 70–71.) Haaveilijoihin lukeutuu myös sisarusten äiti Yvonne, joka on mielivaltaisesti hylännyt kouluikäisen kuopuksensa isän vain tämän hullunkurisen nimen (Simon Dame – Yvonne ei halua olla "*Madame Dame*") perusteella. Kuten muissakin Demyn elokuvissa, romanttiset

kohtaamiset noudattavat kohtalon ja sattuman toisaalta oikukasta, toisaalta tarkoin säädelyä, jopa farssimaisen tarkasti rytmitettyä koreografiaa.

Nainen miehen katseen tuotteena – mutta millaisten miesten?

Ranskalaisen 1960-luvun elokuvan kontekstissa Demyä pidetään yleisesti epäpoliittisena haaveilijana verrattuna radikaaliin vaimoonsa tai vaikkapa ärhäkkään Jean-Luc Godardiin. Vaikka *Cherbourg'in sateenvarjot* on ensimmäisiä ranskalaisia elokuvia, joissa Algerian sodan vaikutus yksilöön on jopa keskeinen tragedian syy, näyttäytyvät Demyn elokuvat selvästi enemmän (eskapistisena) viihteenä kuin yhteiskunnallisina kannanottoina.

Lola ja Jackie Demaistre ovat miltei fetisinomaisesti kuvattuja kohtalokkaita naisia:

Lola turhamainen ja ultrafeminiini keimailija; Jackie kolea ja ailahtelevainen vamppi. He edustavat enemmän käsitteellisiä hahmoja – Marlene Dietrichin aloittamaa Lola-trooppia ja holtitonta uhkapeluria – kuin ”kokonaisia” henkilöitä. Samalla tavoin myyttiseksi muodostuu Le Gras’n mukaan Deneuven rooli Demyn elokuvissa (*Le Gras* 2010, 73). Deneuve-ikonin pönkittämiseen osallistuivat muun muassa myös Demyn kolmas näyttelijättären kanssa tekemä (satu)elokuva *Aasinnahka* (*La peau d’Ane*, Ranska 1970) sekä Luis Buñuelin ohjaamat *Päiväperho* (*Belle de Jour*, Ranska, Italia 1967) ja *Tristana* (Espanja, Italia, Ranska 1970). Vaikka *Päiväperho* leikkitelee madonna-huora-jännitteellä, Demy ankkuroi Deneuven näyttelemien hahmojen kauneuden visusti ”myyttisten neitsyiden” maaperälle.

Elokuvan alussa Geneviève pukeutuu huolettomasti kuin ikäisensä tyttö, mutta kun raskaus ja äidin tahtoon mukautuminen



Järkipuhe tepsii Genevièveen raskauden edetessä. Kuva: KAVI.

valtaavat alaa, muuttuu tyyli huolitellumaksi ja herraskaisemmaksi – huipennukse-
na loppukohtauksen näyttävästi tupeerattu
nuttura. Vaikka tyttö aluksi suunnittelee
karkaavansa naimisiin, tulee hänestä lopulta
äitinsä jalostama staattinen figuuri, jolla käy-
dään kauppaa kuin sateenvarjoilla (Taboulay
1996, 49; Le Gras 2010, 43–44). Rochefortin
tyttöjen Maxence puolestaan on maalannut
Delphineä näkemättä tämän muotokuvan
ja nimennyt sen ”naisihanteeksi kaikessa
yksinkertaisuudessaan” (*”idéal féminin en
tout simplicité”*). Näin Delphine nousee pik-
kukaupungin kaunottaresta suoranaisesti
tosielämän yläpuolella olevaksi *exemplu-
miksi*. Kuten Le Gras kärkevästi tuo esiin,
on ilmeistä, että tämän ikonisuuden tuottaa
juuri miehinen katse (Le Gras 2010, 73).

Le Gras’n kritiikki olisi tosin nyansoidum-
paa, jos hän samalla tarkastelisi, millaisia
ovat varsinkin *Rochefortin tyttöissä* nämä
katseellaan ikonisoivat miehet. Jo musikaali-
asetelma tekee mieshahmoistakin potenti-
aalisesti epämaskuliinisia, eikä kerubimai-
sen seilorin, Maxencen, haaveilu unelmiensa
naisesta vaikuta niinkään raa’alta seksuaali-
suudelta kuin subliimilta idealismilta. Toi-
saalta, kuten Swea Becker ja Bruce Williams
huomauttavat, Hollywood-musikaalien
tanssinumerot ovat konventionaalisesti kei-
no esittää visuaalinen korvike sensuurin
kieltämille seksikohtauksille. Tätä perinnettä
myötäilee Solangen vaipuminen Gene Kel-
lyn näyttölemän Andy Millerin käsivarsille
lopun kosiskelevassa, unenomaisessa tans-
sikohtauksessa. (Becker & Williams 2008,
310–311.) Useimmat muut Demyn 1960-lu-
vun elokuvien mieshahmot ovat selkeäm-
min ”miehekkäitä”: Genevièven kilpa-
kosijoista Guy edustaa konstailematonta
benziininkatkuista mekaanikkoa, Roland
Cassard taas on salonkikelpoinen ylkä, jonka
elämäntehtävä on yrittää pelastaa neitoja
pulasta. Anne E. Duggan luonnehtii Lolan
elämän rakkauden Michelin olevan kuin
Hollywood-elokuvan ilmestys stetsonissaan
ja valkoisessa dollarihymyssään (Duggan
2013, 19–20).

Rochefortin tyttöjen hahmot ovat vain
marginaalisesti kosketuksissa tosielämän
aktiviteetteihin, sillä he keskittyvät ennen
kaikkea uneksimaan (Becker & Williams
2008, 314). Elokuva onkin fantasiaa siinäkin

mielessä kuin Teresa de Lauretis sitä kuvaa:
todellisesta elämästä, sosioekonomisista
suhteista ja poliittisista kamppailusta
irrallaan olevaa utopistista lupausta tai
keinotekoista pakoa (de Lauretis 2004, 139).
Kaikessa eskapistisessa tendenssissään ja
myyttisen naiskuvan toisintamisessaan
Demy tuntuu varsinkin *Rochefortin tyttöissä*
jättävän fantasiamaailmansa oven raolleen
myös eriskummallisille elementeille. Eräs
tällainen on sivujuoni, jossa kaupunki etsii
sadistista intohimorikollista, paloittelumur-
haajaa, joka onkin kaikkien tuntema lauhkea
vanhus. Perinteiseksi musikaaliksi elokuva
on lopulta vähän viisto.

Queer on läsnä elokuvassa jo roolituksen
kautta: kuulut, tosielämässä homoseksuaali-
leina tunnetut tanssijat Grover Dale ja George
Chakiris asettuvat kameran ihailtaviksi
siinä missä Deneuve ja Dorléac (Becker &
Williams 2008, 312). Vaikka Dalen ja Chaki-
risin esittämien kiertävien markkinamiek-
kosten ja kaksossiskosten välille viritellään
kevyttä hakkailua, on mieskaksikko lopulta
homososiaalisuudessaan itseriittoinen. Anne
E. Duggan tuo johdannossaan esiin, miten
Demyn elokuvien satumaisuus mahdollistaa
normatiivisten sukupuoliroolien kanssa
leikittelyn, feminiinin ja maskuliinin sekä
ylä- ja alaluokan väliset häilyvät kohtaamiset
(Duggan 2013, 2, 7). Jännitteitä ei koskaan
pureta täysin, vaan onnellinenkin loppukin
voi olla luonteeltaan ambivalentin katke-
ransuloinen.

Kitkerä lopetus: *Model Shop*

Cherbourg’in sateenvarjojen nosteessa Demy
kokeili onneaan Hollywoodissa, mutta lop-
putulos ei ollut kepeä musikaali vaan katke-
ransuloinen tutkielma 1960-luvun lopun Los
Angelesista ranskalaisin maustein. George
Matthews on työtön nuori arkkitehti, joka
saa kuulla joutuvansa Vietnamiin sekä men-
nettää autonsa ja tyttöystävänsä. Muutaman
ankea päivän aikana hän kuitenkin kohtaa
kaupungilla kiehtovan naisen ja seuraa tätä
tuhnuiseen ”valokuvaamoon”, jossa asiak-
kaat saavat ottaa omaan käyttöönsä kuvia
strippareista. Nainen on Demyn esikoisoh-
jauksen keskushenkilö Lola, joka on kah-
deksan vuoden aikana menettänyt enemmän



Lola – nainen ja äiti mannermaiseen tapaan. Kuva: KAVI.

elämänilonsa ja energiansa. Kuten Berthomé huomauttaa, Demyn 1960-luvun ensimmäinen ja viimeinen elokuva muodostavat kiehtovan parin, jonka avulla on mahdollista tutkailla ajan kulumisen vaikutusta paitsi näyttelijättären, myös henkilöhahmoon (Berthomé 1996, 230, ks. myös Richter 2013, 100). *Valokuvamalli* on myös viimeinen elokuva, jossa Demy viittaa edellisten elokuviansa henkilöhahmoihin, missä mielessä se toimii julmahkona jälkinäytöksenä edeltäjiensä loppuratkaisuille.

Viimeksi katsoja on nähnyt Lolan karauttamassa kohti onnellista loppua kauan odottamansa Michelin valkean auton kyydissä. Jälleen yhdistynyt perhe on päätenyt Yhdysvaltoihin, jossa Michel on lähtenyt *Enkelten lahdesta* tutun pelurin Jackie Demaistren matkaan. Lolan amerikkalainen heila Frankie on kaatunut Vietnamin sodassa. Anne E. Duggan pitää *Lolaa* ja *Cherbourg'in sateenvarjoja* käänteisinä toisiinsa nähden, sillä siinä

missä molempien aiheena on rakastettuaan odottava nainen, toisen odotus palkitaan ja toinen taas joutuu luopumaan haaveistaan. Duggan huomioi, että myös *Lolan* onnellinen loppu on luonteeltaan ongelmallinen ja epävarma. (Duggan 2013, 14.) Onko kauan pois ollu enää sama kuin lähtiessään? Onko onnelle takeita? Amerikanraudan kyydissä Lola luo vielä katseen loittonevaan Nantesiin ja torjuttuun ihailijaan Roland Cassardiin, ja katseesta voi lukea levottomuutta ja epäilystä. *Valokuvamalli* paljastaa, että epäily on ollut aiheellinen. Silti ikääntynyt Lola onnistuu vakuuttamaan nuoren ja elämässään eksyneen Georgen siitä, ettei toivosta pidä luopua, vaikka kaikki näyttäisikin menetetyltä (Taboulay 1996, 117).

Kuten Lola-hahmoja tutkinut Richter panee merkille, pettymys tuo oman mausteensa Anouk Aiméen näyttelemään herkkään *femme fataleen*. Marlene Dietrichin ikonisen *ur-Lolan* aseistariisuva hedonismi

vaihtuu Aiméen Lolan haavoittuvuuteen ja alakuloon. (Richter 2013, 46.) Vaikka Demyn elokuvia on helppo kritisoida eskapismista ja konventionaaliseen romanssiin nojaamisesta, on *Valokuvoamalli* avainteos, joka paljastaa haltioittavan fantasian takaa vinon hymyn. Anne E. Duggan huomauttaa, että Demyn pelastamistaan odottavat sankarittaret tulevat usein pettymään ja kadottamaan illuusionsa. Demyn elokuvat päättyvät kyseenalaistamaan kaikkien onnellisten loppujen onnellisuuden sekä sen, onko ylipäättään mahdollista toteuttaa unelmansa kestävällä tavalla. Katkeransuloisuus ei kuitenkaan ole pelkästään katkeraa, sillä onnesta ja unelmista saadaan kiinni edes hetkittäin, pieninä palasina. (Duggan 2013, 25–27.) *Valokuvoamallin* lohdullisuus piilee elokuvan (ja laajemmassa mielessä koko elokuvasarjan) päättävissä Georgen sanoissa, kun hän selostaa puhelimeen oppineensa Lolalta, että aina kannattaa yrittää. Nainen itse on lentänyt nuorukaisen rahoilla poikansa luokse Ranskaan, kohti jälleen uutta alkua. Georgen sanat ”Always try” jäävät kaikumaan pidempään kuin elokuvan kuva, joka vaihtuu mustiksi ruuduiksi.

James Phelanin retoriseen kerronnan teoriaan palataksemme, Phelan tekee eron strukturalistisen ja retorisen lähestymistavan välille siinä, että tiukka strukturalisti etsii objektiivista näkökulmaa tekstiin, kun taas retorinen lähestymistapa tutkii tekstiä tekijän ja tämän yleisön välisenä kommunikationa (Phelan 1989, 8). Demyn naishahmojen kohdalla temaattiset ulottuvuudet muodostuvat usein hallitsevimmiiksi kuin mimeettiset, sillä ohjaaja tuntuu rakentaneen omaa fantastista mytologiaansa, jossa niin herkkä Lola, holtittomasti sattumaan uskova Jackie Demaistre tai Catherine Deneuven näyttelivät, haaveelliset ”myyttiset neitsyet” muuttuvat itsessään sodanjälkeisen mannermaisena kulttuurin merkitysten kantajiksi sen sijaan, että olisivat (arki)realistisia, todenkaltaisia hahmoja.

Demyn elokuvien henkilöhahmot, naiset etunenässä, ovat ylijäisiä, ne vuotavat teoksesta toiseen oman universuminsa sisällä ja jatkavat elämäänsä lopputekstien jälkeenkin. Lopullista tuomiota on hankala langettaa yhden tuokiokuvan perusteella, sillä vaikka elokuvat itsessään ovat huolellisesti rakennettuja kohtaamisineen ja ohittamisi-

neen, melodioineen ja värisommitelmineen, vasta teoskokonaisuus paljastaa, miten roolit kääntyvät ja kuinka satumaisuus saa myös tummempia sävyjä. Loppu, oli se onneton tai onnellinen, ei ole ehdoton ja lopullinen. Tämä tuo oman ristiriitansa ja jännitteensä myös Demyn naiskuvaan: vaikka hahmot olisivat temaattisia tai ikonisia, ne eivät ole turvassa ajan kulun tuomalta muutokselta.

Kirjallisuus

Becker, Swea & Williams, Bruce (2008) What ever happened to *West Side Story*? Gene Kelly, jazz dance, and not so real men in Jacques Demy’s *The Young Girls of Rochefort*. *New Review of Film and Television Studies* Vol. 3:6, 303–321.

Berthomé, Jean-Pierre (1996) *Jacques Demy et les racines du rêve* (1982). Nantes: L’atalante.

Duggan, Anne E. (2013) *Queer Enchantments. Gender, Sexuality, and Class in the Fairy-Tale Cinema of Jacques Demy*. Detroit: Wayne State University Press.

Le Gras, Gwénaëlle (2010) *Le mythe Deneuve. Une “star” française entre classicisme et modernité*. Paris: Nouveau monde éditions.

De Lauretis, Teresa (2004) Fantasiasta ja sen subjektista. (On the Subject of Fantasy, 1995) Suom. Tutta Palin. Teoksessa *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Teresa de Lauretis. Anu Koivunen (toim.). Tampere: Vastapaino.

Phelan, James (1989) *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Richter, Simon (2013) *Women, Pleasure, Film. What Lolas Want*. New York: Palgrave Macmillan.

Taboulay, Camille (1996) *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*. Paris: Cahiers du cinéma.