

”TRYIN’ TO GET OVER”

Blaxploitaatio ja Judith Butlerin performatiivinen politiikka

Antti Hänninen

Pro gradu -tutkielma

Valtio-oppi

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian
laitos

Jyväskylän Yliopisto

Huhtikuu 2015

”TRYIN’ TO GET OVER”

Blaxploitaatio ja Judith Butlerin performatiivinen politiikka

Antti Hänninen

Valtio-oppi

Pro gradu-tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Mika Ojakangas

Kevät 2015

sivumäärä: 140 sivua.

Tutkielmani tarkoituksena on tarkastella Yhdysvalloissa 1970-luvun alussa nousutta afrikanamerikkalaista populaarin elokuvan buumia, jonka merkittäväntä ilmausta kutsutaan blaxploitaatioksi. Analysoin kuinka afrikanamerikkalainen identiteetti representoidaan blaxploitaatiosyklin varhaisessa merkkiteoksessa *Super Fly* (1972). *Super Fly* oli sekä yleisömenestys että sai vastata kiivaaseen vastustukseen afrikanamerikkalaista yhteisöä edustaneiden järjestöjen taholta.

Tutkielmani taustaoletuksena on ajatus elokuvasta yhteiskunnallisten voimien valtataistelun sijana. Sekä elokuvan tuotanto että vastaanotto on kamppailua ensiksi siitä, millainen elokuvan sisältö tulee olemaan, ja toiseksi siitä, kuinka valmistunut elokuva tulisi lukea ja tulkita. Ennen varsinaista analyysia perehdytän lukijan sekä blaxploitaation taustalla vaikuttaneeseen yhteiskunnalliseen kontekstiin että tapoihin, joilla afrikanamerikkalaisia oli representoitu Hollywood-elokuvassa ennen 1970-lukua. Mustat jäivät monessa mielessä osattomaksi nopeasti vaurastuneen Yhdysvaltojen kehityksessä. Sama osattomuus toistui myös elokuvallisten representaatioiden kohdalla. Analysoin *Super Fly*ta Judith Butlerin performatiivisen politiikkakäsityksen kautta. Butlerille subjekti muodostuu sosiaalisesti säänneltyjen tekojen kautta. Ihmisellä on mahdollisuus vastarintaan, mutta sen on aina oltava suhteessa häntä mahdollisesti alistavaan subjektipositioon. Subjektin identiteetti rakentuu aina erossa ja eron kautta, jolloin subjektin identiteetti määräytyy sen kautta, mitä tämä rajaa ulkopuolelle itsestään.

Tuloksena totean, että *Super Fly* onnistuu monessa mielessä ylittämään rassistien kulttuuristen stereotyyppien vallan ja tavoittamaan autenttista mustaa kokemusta stereotyyppien taustalla. Merkittäviä keinoja tämän saavuttamiseksi *Super Fly*ssa ovat klassista Hollywood-kerrontaa rikkovat dokumentaristiset keinot, joiden kautta elokuva rakentaa autenttisuutta näyttämällä aitoa Harlemania osana elokuvan diegesistä. Päähenkilö Priest esitetään autenttiseen kulttuuriin intiimissä suhteessa olevana antisankarina, joka saavuttaa vapautensa ylittämällä valkoisen hegemonian mustalle toimijuudelle asettamat rajat, mutta tekee sen hegemonian tarjoamia resursseja hyödyntäen. *Super Fly* problematisoi Priestin saavuttaman vapauden rajat: Priest ei tiedä mitä vapaudellaan tekisi, mutta hän valitsee mieluummin vapauden kuin alisteisuuden. *Super Fly* päättyy kritisoimaan ghetton rassistisuutta, huumeita ja rikollisuutta, juuri niitä elementtejä, joiden ihannoinnista elokuvaa on syytetty. Priestin kyky hyödyntää mahdollisuuksiaan nojaa kuitenkin maskuliiniseen ja paternalistiseen maailmankuvaan, joka jää *Super Fly*n diegesiksessä mustan identiteetin ja vastarinnan takaajaksi erotettuna useista feminiinisiksi merkityistä elementeistä elokuvan diegesiksessä.

Avainsanat: blaxploitaatio, *Super Fly*, identiteetti, performatiivinen politiikka, kansalaisoikeustaistelu, Black Power, elokuva.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	3
1.1 TYÖN LÄHTÖKOHDAT	3
1.2 AINEISTO JA TUTKIMUSKYSYMYKSET	5
1.3 TYÖN KULKU	10
2 HISTORIALLINEN KONTEKSTI	13
2.1 ”THE NEGRO PROBLEM”: ETELÄN ONGELMASTA KANSALLISEKSI VÄRILINJAKSI	15
2.2 GHETTO ORJUUDEN PERINTÖNÄ JA MUSTIEN URBAANINA ELINEHTONA.....	20
2.3 KANSALAIKKEUSTAIKTELUN SIIRTYMINEN RURAALISTA ETELÄSTÄ URBAANIIN POHJOISEEN.....	28
3 MUSTA VALKOKANKAALLA JA BLAXPLOITAATION SYNTY	38
3.1 MUSTA VALKOKANKAALLA.....	39
3.1.1 Ennen Hollywoodia.....	39
3.1.2 Klassisen elokuvan nousu	42
3.1.3 Toinen Maailmansota ja ”Uuden Hollywoodin” siemenet.....	50
3.2 BLAXPLOITAATION SYNTY 1960-LUVUN LOPULTA ALKAEN	56
4 TEORIAOSIO	64
4.1 ANTONIO GRAMSCI JA KULTTUURINEN HEGEMONIA	66
4.2 LOUIS ALTHUSSERIN INTERPELLAATIO	70
4.3 JUDITH BUTLER JA PERFORMATIIVISUUDEN POLITIIKKA	77
5 ANALYYSI	89
5.1 AIKAIKEMPI TUTKIMUS	89
5.2 ANALYYSI: SUPER FLY (1972).....	95
5.2.1 <i>Super Flyn</i> taustaa	95
5.2.2 <i>Super Flyn</i> analyysi.....	96
5.2.3 Lopuksi.....	116
6 PÄÄTÄNTÖ	122
LÄHTEET	131

1 JOHDANTO

1.1 TYÖN LÄHTÖKOHDAT

Tässä Pro gradu -tutkielmassa tarkastelen Judith Butlerin *performatiivisuuden politiikan* käsitteen ohjaamana, kuinka blaxploitaatiosyklin merkittävimpiin lukeutuvassa elokuvassa *Super Fly* (1972) representoidaan afrikanamerikkalaista identiteettiä. Pyrin myös asemoimaan sekä blaxploitaatiogenren että käsittelemäni elokuvan osaksi muutoksen kourissa ollutta amerikkalaista poliittista ja kulttuurista kontekstia. Oman elokuvaharrastukseni myötä olen huomannut kuinka blaxploitaatio on monessa mielessä vaipunut unohdukseen osana populaaria amerikkalaista elokuvaa. Tarkasteltuani aihetta edelleen, huomasin kuinka samankaltainen unohdus on pitkään koskenut myös blaxploitaation vastaanottoa akateemisessa tutkimuksessa. Melvin Van Peeblesin ohjaamaa blaxploitaation alkuteosta *Sweet Sweetback's Baadasssss Songia* (1971) lukuun ottamatta vain harvoja sykliin kuuluneita elokuvia, erityisesti niiden sisältöä, on itsessään tutkittu muuten, kuin osana yleistä (ja yleisesti ottaen negatiivista) luonnehdintaa blaxploitaatiosta. Useita tähän löyhään genreen lukeutuvia elokuvia on sattunut tielleni vuosien varrella, ja olen pohtinut kuinka yksittäiset elokuvat tuntuvat pakenevan elokuvaan liitettyä yleistä luonnehdintaa: tai ainakin niissä tuntuu olevan jotain merkittävällä tavalla ristiriitaista. Näin on erityisesti blaxploitaatiosyklin alkuvaiheessa 1970-luvun alussa, jolloin monet genren perusteoksista näkivät päivänvalon. Tämä havaitsemani ristiriitaisuus herätti mielenkiintoni.

Suomalainen populaari kulttuuri on syvällisesti amerikkalaisen populaarin kulttuurin läpäisemä mutta samanaikaisesti etäisyys sikäläiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen on suuri. Samalla kun olemme kasvaneet sisään moniin amerikkalaisen viihteen perustavanlaatuisiin piirteisiin, monet niitä välittävien massakulttuuristen tuotteiden syvään juurtuneista viesteistä jäävät meiltä helposti huomaamatta. Kysymys afrikanamerikkalaisten asemasta amerikkalaisessa yhteiskunnassa ja populaarikulttuurissa on yksi merkittävimmistä, mutta kuitenkin helposti havaitsematta jäävistä näkökulmista: emme osaa kiinnittää huomiota siihen, kuinka merkityksellistä musta näkyvyys, mutta myös musta näkymättömyys, televisioissamme ja valkokankaillamme on. Afrikanamerikkalaisten kulttuurinen representaatio on politisoitunut kysymys osaltaan, koska heikossa asemassa olevat rodullistetut ihmiset ovat ”yleensä näkymättömiä ihmisinä ja usein näkyviä vain amerikkalaisen populaarikulttuurin vääristävien linssien lävitse tarkasteltuna” (Avila 2001, 53). Kysymys ei ole viihdettä kuluttavan näkökulmasta

välttämättä kiinnostava tai merkityksellinen oman jokapäiväisen elämän näkökulmasta, mutta nähdäkseni on aina hyödyllistä syventää omaa medialukutaitoaan; Oppia havaitsemaan näkemästään erilaisia katsetta pakenevia ulottuvuuksia.

Käsitteellä *blaxploitaatio* tarkoitetaan elokuvallista genreä tai ilmiötä, jonka kautta mustan asema Yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa tuli uudella tavalla representoiduksi populaarikulttuurissa: Black Power -aatteen nousu, levoton urbaani liikehdintä ja työväenluokkaisten nuorten mustien miesten päämäärättömyyden kokemus kanavoituivat blaxploitaation kuvaston kautta. Blaxploitaation käsite on kuitenkin kiistanalainen. Se syntyi afrikanamerikkalaisen kansalaisoikeustaistelun kannalta keskeisen järjestön NAACP:n puhemiehen Junius Griffinin kommentoimissa kriittisesti suureen suosioon ponnistanutta *Super Fly*ta (Quinn 2009, 86). Griffinille *Super Fly* ja vastaavat elokuvat edustivat mustien riistoa (”Black Exploitation”) ja näiden sanojen yhdistelmänä ”blaxploitaatio” jäi elämään. Monet elokuvien tuotantoon osallistuneista mustaihoisista, näyttelijöistä ja ohjaajista, sanoutuivat tyystin irti blaxploitaatio-käsitteestä katsoen sen halventavan heidän tekemäänsä työtä¹. Blaxploitaatio-käsitteen kiistanalaisuus ja latautuneisuus tulee pitää mielessä, mutta katson tästä huolimatta että se on käyttökelpoinen nimittäjä. Käsite syntyi blaxploitaatioilmiön alkuvaiheessa ja oli siten käytössä jo kun elokuvat valmistuivat. Lisäksi 1960- ja 70-lukujen vaihteesta alkaen todella tuotettiin poikkeuksellisen paljon teemoiltaan yhtenäisiä, mustien tähdittämiä elokuvia. Mustan representaation nouseminen näin laajalti keskiöön oli niin poikkeuksellista amerikkalaisen populaarin elokuvan historiassa, että ilmiö suorastaan huusi yhtenäistä nimittäjää. Quinn (2009, 88) ajoittaa blaxploitaatiosyklin vuosien 1970 ja 1975 välille, ja tyypillisinä piirteinä genreen kuuluneille elokuville hän listaa matalan budjetin, mustan toimintatähden elokuvan keskiössä, soulmusiikkia tulvivat soundtrackit ja mustan nuorison kaupallisena kohdeyleisönä. Blaxploitaatiossa korostuu myös kohdeyleisön sijoittuminen urbaaniin amerikkaan ja tapa, jolla se kanavoi noussutta mustaa ylpeydentuntoa etsinyttä sosiaalista liikehdintää (Howard 2008, 7). Edelleen, blaxploitaation piirteenä on pidetty tapaa, jolla genren elokuvat korostavat sensaatiota ja speaktaakkelia narratiivin ylitse (Howell 2005). Joka tapauksessa blaxploitaation rajojen piirtäminen on huomattavasti hankalampaa ja kiistanalaisempaa kuin monien muiden elokuvallisten genrejen tapauksessa. Kritiikkiä on herättänyt niin käsitteen halventava vire

¹ Muun muassa *Shaftin* (1971) ohjannut Gordon Parks on yhä 2000-luvulla kiellettyyn haastattelusta teokseen, jossa hänet haluttiin esitellä blaxploitaatioelokuvien ohjaajaksi.

kuin tapa jolla se niputtaa yhteen pelkän mustuuden teeman perusteella yli perinteisten elokuvallisten genrerajojen. Howard (2008, 7) kategorisoi blaxploitaationimikkeen alle kaikki elokuvat, jotka olivat osana tai hyödynsivät tähän päivään saakka ainoaa afrikanamerikkalaista elokuvallista buumia amerikkalaisen elokuvan historiassa. Ilmiöllä ei siis ole edeltäjää, eikä se ole ainakaan vielä löytänyt toisintajaansa. Siinä missä Howardin lavea määrittely kattaa yli 270 elokuvaa, Ongiri (2010, 159) katsoo blaxploitaatiosykliin kuuluneita elokuvia olleen noin 70.

1960- ja 70-lukujen vaihde oli otollinen hetki amerikkalaisessa kontekstissa blaxploitaatioilmiön nousulle: Black Power saavutti nopeasti jalansijaa Yhdysvalloissa ja blaxploitaatiossa mustan nationalismin uhmakas viesti yhdistyi voimakkaasti visuaalistuneessa mediakulttuurissa vallitsevaksi kuvaksi urbaanista mustasta vastarinnasta. Blaxploitaation kautta muodostui myös ensimmäistä kertaa käsitys ”mustasta yleisöstä”, jolla oli painoarvoa (Ongiri 2010, 160): aiemmin oli oletettu, tosin merkittäviltä osin rasistisin perustein, etteivät afrikanamerikkalaiset voisi olla potentiaalinen markkinasegmentti. Taloudellisen katastrofin partaalla keikkuneen Hollywoodin studiojärjestelmän voi jopa katsoa löytäneen tästä yllättävästä buumista osittaisen pelastajansa²: halvalla tuotetut toimintaelokuvat tuottivat parhaimmillaan miljoonia dollareita lippuluukuilla. Toisesta näkökulmasta varautuneisuudestaan tunnetun studiojärjestelmän taloudellinen kriisi avasi murtuman instituutiossa ja sitä kautta mahdollisuuden blaxploitaation kaltaiselle sisällöltään radikaalille ja ristiriitaisille tunteita herättäneelle elokuvalliselle ilmiölle. Repeämä oli kuitenkin lyhytaikainen, ja pian radikaali sisältö sai väistyä, kun konservatiivinen ja liberaali maailmankuva palasivat pääosaan kamppailussaan kulttuurisista representaatioista³. Horjunut Hollywood kasasi rivinsä, ja 1970-luvun puolesta välistä alkoi niin sanottu *blockbuster*-aikakausi, joka nosti studiot jälleen uuteen voimantuntoon. Samalla avautunut ikkuna studiokontrollin ohittavalle tai sitä merkittävästi haastavalle sisällölle monessa mielessä sulkeutui.

1.2 AINEISTO JA TUTKIMUSKYSYMYS

Tutkimukseni aineistona on Warner Brosin levittämä elokuva *Super Fly* vuodelta 1972. Blaxploitaatiosykliksi kristalloituneen ilmiön varhaisena merkkiteoksena *Super Fly*,

² Suurista studioista erityisesti MGM:n katsotaan pelastuneen taloudelliselta perikadolta *Shaftin* (1971) tuottamalla 10–12 miljoonalla dollarilla (Wager 2010, 107).

³ Katso esimerkiksi Kellner (2010, 1) ja Ryan ja Kellner (1990).

Gordon Parks Jr.:n ohjaama tarina mustasta huumeidiileristä Priestistä, joka on päättänyt päästä ulos huumebisneksestä, määrittä suosionsa kautta sitä, millaiseksi genren elokuvat muotoutuivat myöhemmin 1970-luvun aikana. Valitsin *Super Fly*n analyysini kohteeksi, ensiksi, koska se on yksi koko genreä määrittäneistä merkkiteoksista. Toiseksi, *Super Fly* on poliittiselta sisällöltään mainettaan rikkaampi ja monisyisempi elokuva ja näin hedelmällinen tutkimuksen kohde. Kolmanneksi, *Super Fly* on jäänyt vaille akateemista huomiota (Quinn 2009, 87), jonka se nähdäkseni ansaitsee. Alun perin tarkoitukseni oli tarkastella myös kahta muuta blaxploitaatio-syklin alkuvaiheen merkittävää elokuvaa: jo mainittua *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*ia ja Ivan Dixonin ohjaamaa *Spook Who Sat by the Door*ia vuodelta 1973. Kuitenkin, koska jo *Super Fly* itsessään osoittautui tuottavan riittävästi materiaalia tämän työn puitteiksi, karsin työn laajuuden hallitsemiseksi muut elokuvat pois käsiteltävien joukosta.

Tutkielmani tutkimuskysymys on: *kuinka mustaa identiteettiä representoidaan elokuvassa Super Fly?* Kysymyksen tarkastelua ohjaa Judith Butlerin kriittinen performatiivisen identiteetin teoria. Performatiivinen politiikkäkäsitys korostaa subjektin syntyvän säänneltyjen ja toistettavien tekojen kautta. Diskurssissa esiin nouseva subjekti ei kuitenkaan ole voimaton säännellyn performanssin edessä, mutta tämän potentiaali muutokselle ja vastarinnalle on intiimissä suhteessa tuohon performanssiin. Tästä lähtökohdasta tarkastelen millaisilla tavoilla *Super Fly*n antama spektaakkelimainen kuva ghettosubjektista rakennetaan, ja millaisia ylijäämiä se tuottaa. Keskittymällä *Super Fly*hyn haluan antaa blaxploitaatio-nimikkeen hegemonian alle hautautuneelle yksittäiselle elokuvalla ansaitsemansa äänen.

Kulttuurisen tekstin analyysissä on hankala välttää laajaa näkökulmaa. Kuten Kellner (1998, 48) huomauttaa, kyse ei ole vain tekstistä tai sen vastaanotosta, vaan kuinka tekstien tuotanto itsessään on kulloiseenkin yhteiskunnalliseen ja taloudelliseen kontekstiin limittyvä kamppailu, sekä kuinka vastaanottaja on aina erilaisten institutionaalisten käytänteiden ja ideologioiden tuote. Jos ääripäissä on yhtäältä ajatus elokuvasta ideologisena apparaattina, joka välittää ideologiansa puolustuskyvyttömälle yleisölleen omaksuttavaksi; ja toisaalta ajatus yleisöstä vastustavana ja kriittisenä lukijana, joka ei ole apparaatin vallassa⁴, niin katson työni teoriataustan pyrkivän tasapainoilemaan jossain

⁴ Kellner (1998, 32) on luonnehtinut yleistä teoreettista henkeä 1960- ja 70-luvuilla ”postmoderniksi nihilismiksi”, joka ei nähnyt ihmiselle juurikaan liikkumavaraa tai mahdollisuutta poliittiselle toiminnalle. Nähdäkseni tätä kuvastaa myös oman teoriani yhtenä lähtökohtana toimiva althusserilainen interpellaation teoria.

näiden kahden välimaastossa. Judith Butlerin poliittisessa ajattelussa subjekti syntyy diskurssissa sosiaalisesti säänneltyjen tekojen kautta, eikä näin ollen voi valita omaa identiteettiänsä. Subjektivikaation prosessi toimii sulkemalla sisäänsä eron, oman ulkopuolensa, jonka kautta subjektin identtisuuden kokemus muodostuu aina-jo ristiriitaiseksi ja uhanalaiseksi elementiksi. Poliittinen toiminta on mahdollista ihmiselle, mutta sen on aina oltava suhteessa välttämättä alisteisuuden elementin sisältävään subjektipositioon. Butlerilainen ajattelu pyrkii tasapainoilemaan tässä ristiriitaisessa ja epävarmussa maastossa, alisteisuuden ja vastarinnan hämärillä raja-alueilla. Kun kyse on blaxploitaatioelokuvassa esiin nousevasta mustan identiteetin representaatiosta, Butlerin kautta on mahdollista yrittää tarkastella sitä epävarmuutta, joka on läsnä yritettäessä saada jotain sanotuksi identiteetin käsitteestä, joka tuntuu loitontuvan aina kun sitä yrittää tavoitella. Eheä identiteetti loitontuu juuri koska sitä lähestytään eron ja ulossulkemisen näkökulmasta.

Performatiivisessa politiikassa tietty identiteetti, tai elokuvan sisällä tuotettu subjektin representaatio, ei koskaan muutu täysin läpinäkyväksi subjektille itselleen. Subjekti ei toisin sanoen voi vapaasti reflektoida omaa identiteettiään valiten mieluisia piirteitä ja luopuen epämieluisista. Identiteetti ei ole kuin vaate, jonka voi vaihtaa päivän tunnetilan mukaan. Se on aina jossain mielessä totta kantajalleen. Speaktaakkelimainen ghetto-machon hahmo blaxploitaatiossa on subjektipositio, tai sen representaatio. Tarkastelen kuinka tämän position performanssi artikuloidaan *Super Fly*ssa: kuinka sen mahdollinen totuudellisuus artikuloidaan erossa ja eron kautta mutta myös kuinka sitä haastetaan. Analysoidessani elokuvaa olen katsonut elokuvan useaan kertaan pyrkien tutustumaan siihen tarkoin. Eri katsomiskerroilla olen kiinnittänyt huomioni sekä pieniin yksityiskohtiin, kuten yksittäisiin esineisiin ja maalauksiin, mutta samalla huomioinut perinteisen Hollywood-kerronnan mukaista narratiivista jatkuvuutta. Näin pyrin paikantamaan mitkä tekijät luovat varmuutta ja yhtenäisyyttä *Super Fly*n maailmaan ja mitkä elementit asettuvat vastakkain tuon yhtenäisyyden kanssa, tai, mitkä ovat ne oleelliset erot joiden kautta rikkonaisuus halutaan saada näyttäytymään yhtenäisyytenä.

Identiteettien katsotaan politisoituneen nimenomaan Yhdysvalloissa ennenäkemättömällä tavalla 1900-luvun jälkimmäiselle puoliskolle siirryttäessä: kyse oli poliittisesta liikehdinnästä, jossa yhä useammat asemansa alisteisiksi katsoneet yhteiskuntaryhmät alkoivat vastustaa heihin kohdistuneita sosiaalisia epäoikeudenmukaisuuksia. Identiteetin käsite, joka yhteiskuntaryhmien nousua seurasi, on ollut kritiikin kohteena

epämääräisyytensä vuoksi. Tästä huolimatta identiteetin merkitys on osoittautunut kestäväksi osaksi poliittista diskurssia. (Heyes 2014; Hall 2002, 245.) Näihin uusiin sosiaalisiin liikkeisiin lukeutuvat afrikanamerikkalaisten lisäksi esimerkiksi gay- ja lesboaktivismi ja naisasialiike, mutta mustien asiaa ajanutta kansalaisoikeusliikettä pidetään monessa mielessä sekä mallina että haastajana muille. Identiteettipolitiikan nousua on seurannut myös sen virheeksi luettua essentialismia välttävä kriittinen identiteettipolitiikka, jonka piiriin katson myös tämän Pro gradu -tutkielman kuuluvan.

Kulttuuriset representaatiot, kuten mustan elokuvallinen representaatio Hollywood-elokuvassa, limittyvät identiteettipolitiikkaan: ne ovat tapa olla suhteessa siihen, kuinka eri yhteiskunnallisia ryhmiä kohdellaan todellisuudessa, mutta myös tapa tutkia sitä, millaisia muotoja tuo representaatio voi tulevaisuudessa ottaa. Dyer (2002, 12) on kuvannut kuinka representaatiot ovat poliittisia sekä välittäessään että luodessaan todellisuutta. Representaatio tekstin sisällä ei ylipäättänsä ole mahdollinen ilman kontekstia, josta teksti voi ammentaa ja josta valmiin tekstin tulkinnat voivat kummuta. Pyrin tuomaan esiin amerikkalaista yhteiskunnallista kontekstia oleellisena osana elokuvallisia representaatioita, mutta analysoimaan *Super Fly*ta silti aineistolähtöisesti.

Antonio Gramscille kulttuuri ja politiikka olivat jatkuvassa kanssakäymisen ja vuorovaikutuksen tilassa: eivät synonyymejä, mutta kuitenkin erottamattomasti yhteydessä toisiinsa (Landy 1994, 18). Elokuva on ollut alustaan saakka, mutta erityisesti Hollywoodin nousun jälkeen, eräs merkityksellisimmistä amerikkalaisen populaarin kulttuurin sijoista. Vallan voimakas keskittyminen Hollywoodissa, ja toisaalta elokuvan tuottamisen resurssi-intensiivisyys, on tehnyt kamppailun representaatioista hankalaksi ja ajoittain jopa epätoivoiseksi monille alistetuille ryhmille. Syy on pitkälti siinä, kuinka nämä ryhmät ovat alisteisuutensa vuoksi olleet pitkälti vailla elintärkeitä taloudellisia ja kulttuurisia resursseja päästäkseen vaikuttamaan tapoihin, joilla representaatioita tuotetaan. Mutta Hollywoodin valtaa ei tästä huolimatta kannata mieltää totaaliseksi.

Kellnerin (1997, 87) mukaan ilmeisin elokuvan poliittinen sisältö syntyy siitä, kun elokuva kuvaa eksplisiittisesti poliittista aihetta. Tämän lisäksi tulee ymmärtää myös millä muilla tavoilla Hollywood-elokuvalla ja poliittisella diskurssilla on yhteys. Ensiksi osa elokuvantekijöistä omaa selkeän poliittisen kannan ja haluaa elokuviensa edustavan tuota kantaa. Toiseksi Hollywoodin vahva taloudellinen insentiivi saa heidät tuottamaan sisältöä, mitä yleisö haluaa katsoa, tai mitä sen kuvitellaan haluavan katsoa. Kolmanneksi elokuvan

sisällä tiettyjä poliittisia diskursseja *transkoodataan* mediatekstiksi, elokuvan tapauksessa kuvaksi, ääneksi, dialogiksi, kohtauksiksi ja narratiiviksi. Hoberman käsittää (2003, introduction: i) elokuvan Weimarin saksan aikaista elokuvakriittikkoa Siegfried Kracaueria mukaillen ”ideaksi, joka on onnistuneesti muunnettu teollisesti toteutuksi kollektiiviseksi kokemukseksi”. Näin ideoilla ei voi olla suoraa pääsyä ilmaistuksi elokuvallisessa muodossa, vaan elokuvan teollisen tuottamisen lainalaisuudet määrittävät sitä, millaisena alkuperäisen idean on ylipäättänsä mahdollista realisoitua.

1960-luvusta lähtien elokuvat ja mediakulttuuri ovat olleet enenevässä määrin kilpailevien sosiaalisten ryhmittymien taisteluareena. Puhutaan liberaalien ja konservatiivien välisestä kulttuurisodasta, joka läpäisi Yhdysvaltalaisen poliittisen kontekstin. Tässä ”sodassa” Hollywood näyttäytyi kiistanalaisena kenttänä taistelulle representaatiosta, jonka puitteissa monessa mielessä tuotettiin uudelleen olemassa olevia sosiaalisia taisteluita ja transkoodattiin ajan poliittisia diskursseja. Tietty elokuvat on selkeämmin tunnistettavissa ytimeltään ja pyrkimykseltään konservatiivisiksi, liberaaleiksi, mutta myös radikaaleiksi. Usein tilanne oli kuitenkin huomattavasti epämääräisempi, eikä elokuva asettunut mutkattomasti mihinkään selkeään kategoriaan. (Kellner 2010, 1–2.) Blaxploitaatioelokuvat sijoittuvat johonkin radikaalin ryhmittymän ja epämääräisyyden rajapinnalle, ja niiden poliittisuus on usein jatkuvaa rajankäyntiä Hollywood-koneiston mustiin kohdistuvien ennakkoluulojen ja mustien vastarintapyrkimysten välillä. Mustien kamppailu representaatiosta ei ollut ongelmaton, mutta blaxploitaatiossa, kaikesta huolimatta, mustien omat ehdot pääsivät ennenäkemättömällä tavalla esille: 1960- ja 70-lukujen vaihteessa se tapa, jolla mustan yhteiskunnallinen status transkoodattiin valkokankaalle, jätti paljon tilaa poliittiselle kamppailulle representaatiosta. Syntynyt kuva veti moneen suuntaan, ja näin on oleellista että sitä myös yritetään lukea ristiriitaisena, mieluummin kuin asettaa se ennaltamäärättyyn lokeroon.

Hollywood on Amerikan tapa nähdä unia, päästä käsiksi kollektiiviseen alitajuntaansa: niiden kautta ”kuviteltu yhteisö viihdyttää itseään jaetuilla fantasioilla ja kollektiivisilla muistoilla”, ne ovat ”sosiaalisia myyttejä” (Hoberman 2003, introduction: xv–xvii). Unien suhteen merkityksellisintä eivät välttämättä ole unet itse, vaan kuinka niitä tulkitaan: nähtyjen unien puheeksi kertominen, se mitä unissa nähdään merkityksellisenä, paljastaa paljon kertojastaan ja maailmasta, jota tämä asuttaa. Kuten mainittua, elokuvat ovat harvoin sisäisesti yhtenäisiä, vaan pikemmin ristiriitaisia esityksiä: näin myös elokuvan tulkinnat ja luennat muuttuvat poliittisiksi. Luenta saattaa alkaa hallitsemaan tekstiä,

valaista tiettyjä näkökulmia ja luoda varjonsa toisinluennan mahdollisuuksille. Kriittisen yhteiskuntateorian tarkoituksena on monessa mielessä löytää luennan keinoja, joilla tekstistä saadaan irti uusia näkökulmia. Kellnerille (1998, 33) teoriat ovat välineitä, joiden avulla on mahdollista nähdä, paljastaa ja jopa ylittää tiettyjä yhteiskunnallisia rajoja. Tämä työ on yksi tällainen projekti, pyrkimys tarkastella yhtä kulttuurista tekstiä blaxploitaatioksi nimetyn ilmiön taustalla. En halua mitätöidä blaxploitaatio-käsitettä ja tapoja, joilla blaxploitaatioilmiön tilinpäätös on tehty, mutta haluan näyttää että yksittäinen elokuva voi paeta määrittelyitä.

Haluan huomauttaa lopuksi, että musiikilla on perinteisesti ollut merkittävä rooli afrikanamerikkalaisessa kulttuurihistoriassa, ja myös blaxploitaatioelokuvien kohdalla niiden maineikkaat soundtrackit ovat usein jääneet elämään omaa elämäänsä. *Super Fly* samanniminen soundtrack on Curtis Mayfieldin käsialaa, ja siinä missä elokuva on monessa mielessä vaipunut unholaan, soundtrackia pidetään yhtenä 1970-luvun merkittävimmistä rajapyykeistä soul-musiikin genressä. On mahdollista (ja perusteltua) tarkastella elokuvissa käytettyä musiikkia osana elokuvaa tai jopa kaksoisdiegesiksenä muun elokuvan rinnalla. Itse rajaan musiikin työstäni analyysin ulkopuolelle yksinkertaistaakseni asetelmaani hieman, todeten vain sen verran että mustan musiikin rooli on merkittävä ”mustan” elokuvallisen ilmaisun ja kulttuurisen autenttisuuden näkökulmasta.

1.3 TYÖN KULKU

Ghetto on se tilallinen sija, jossa blaxploitaation urbaani musta todellisuus tiivistyy. Ghettoa on kutsuttu eteläisten Yhdysvaltojen Jim Crow -järjestelmän ja vankeinhoitojärjestelmän ohella amerikkalaisen orjuuden instituution moderniksi jatkumoksi (Ehlers 2012, 10). Johdannon jälkeen historiallista kontekstia hahmottava kappale 2 avaa tätä yhtälöä: millaisin tavoin orjuuden perinne on havaittavissa osana ghetto-instituutiota, ja myös, millaisten käännteiden kautta ghetto syntyi ja mustan orjuuden perinne tiivistyi tähän tilalliseen sijaan. Tarkastelen myös sitä, kuinka mustan kansalaisoikeustaistelun painopiste siirtyi eteläisistä Yhdysvalloista vähitellen kohti urbaania pohjoista, länttä ja keskilänttä.

Kappaleessa 3 tarkastellaan sitä, kuinka afrikanamerikkalaisia on representoitu amerikkalaisessa valtavirtaelokuvassa ennen 1960- ja 70-lukujen vaihdetta ja

blaxploitaatiosyklin nousua. Stewart (2005) on kuvannut kuinka Yhdysvalloissa mustat siirtolaiset ”muuttivat suoraan valkokankaille”. Tällä hän tarkoittaa sitä, kuinka elokuvatuotannon kasvu ja Hollywood-instituution synty 1900-luvun alussa ovat samanaikaisia Suuren Muuton, mustien massamigraation etelävaltioista Pohjois-Yhdysvaltojen urbaaneihin keskittymiin, kanssa. Samalla kun mustat muuttivat ulos Etelästä kamppailemaan samoista työpaikoista ja asuttamaan samoja kaupunginosia valkoisten kanssa, elokuvateollisuus alkoi toden teolla kasvaa ja lopulta sai tiivistyneen muotonsa Hollywood-instituutiossa. Näin uusi musta näkyvyys ja sen esiin nostama ahdistus ja vastustus heijastuivat alusta saakka amerikkalaisessa populaarissa elokuvallisessa ilmaisussa. Kappaleen kuluessa kartoitan sitä, millaisen muodon musta läsnäolo on saanut populaarissa elokuvassa läpi vuosikymmenien: lähtökohtaisesti valkoinen hegemoninen katse on pitkälle määrittänyt sitä, millaisena musta henkilöahmo tai musta elämä voi elokuvissa näyttäytyä. On perusteltua kysyä voiko musta elämä näyttäytyä ylipäättänsä, muutoin kuin paljon puhuvan poissaolonsa kautta. Mustat ovat huonosta asemastaan huolimatta aina pyrkineet valkokankaille, ja hyödyntäneet erilaisia strategioita kamppaillessaan ylivoimaista tuotantokoneistoa vastaan.

Kontekstia tarjoavien kappaleiden 2 ja 3 jälkeen kappaleessa 4 avataan työn teoriataustaa. Judith Butlerin performatiivisen politiikan taustalta hahmotan ensin Antonio Gramscin kulttuurisen hegemonian ajatusta ja sen poliittisuutta, tämän jälkeen esittelen Louis Althusserin ideologian ja interpellaation käsityksiä, ja edelleen, Butlerin kritiikkiä Althusserin anti-humanismia kohtaan. Huomattavaa on, että Butlerin ajattelun taustalla on useita muita merkittäviä ajattelijoita, mutta kaikkien käsitteleminen olisi työn mittakaavassa suhteeton urakka: työn ulkopuolelle jää Butlerin ajattelun tausta J.L. Austenin puheaktiteoriassa, hänen kritiikkinsä Hegelin tunnustuksen teoriaa kohtaan, mutta myös Michel Foucaultin merkittävä vaikutus Butlerin diskursiiviseen politiikkakäsitykseen. Lisäksi vähemmälle huomiolle jää Butlerin teorian kannalta merkittävät keskustelut psykoanalyttikkojen Sigmund Freudin ja Jacques Lacanin kanssa, vaikka muuten psykoanalyysin rooli Butlerin ajattelussa nousee työssä keskeisesti esiin. Butlerin lisäksi nostan esiin myös kulttuurintutkija Stuart Hallin näkemyksen kulttuurisen identiteetin muodostumisesta, ja Franz Fanonin psykoanalyttisen käsityksen kolonialistisesta persoonallisuudesta ja sen poliittisesta ulottuvuudesta.

Kappale 5 on analyysikappale. Lyhyen aikaisemman tutkimuksen ja elokuvan taustojen esittelyn jälkeen käyn lävitse *Super Fly* -elokuvaa ja tapoja, joilla mustaa identiteettiä

ristiriitoinen tuodaan esiin elokuvan diegesiksessä ja sen ulkopuolella. Pyrin kiinnittämään huomioni sekä tarkoituksellisiin diegesikseen kuuluviin seikkoihin, että mahdollisiin ”ylijäämiin” ja sokeisiin pisteisiin, joita elokuva tuottaa. Luentani on aineistolähtöistä, mutta pyrin pitämään jatkuvasti kontekstin aktiivisena luentani taustalla. Työn päättävä kappale 6 esittää työn yhteenvedon ja merkittävimmät löydökset.

2 HISTORIALLINEN KONTEKSTI

Vuonna 1967, heinäkuun 23. päivänä Detroitin ghetto kaupunginosan afrikanamerikkalainen väestö puhkesi lähes pidättelemättömään mellakointiin. Konfliktin aloitti näennäisen merkityksetön erimielisyys poliisin kanssa, joka lähes selittämättömästi eskaloitui täysimittaiseksi mellakaksi: aluksi ihmisjoukot heittelivät virkavallan edustajia tiilillä ja muilla esineillä, ja alkoivat sytyttää tulipaloja. Pian tämän jälkeen alkoi ryöstely. Mellakka levisi nopeasti, ja jo seuraavan vuorokauden aikana presidentti Lyndon B. Johnson, kuvernöörin pyynnöstä, määräsi liittovaltion joukot tukahduttamaan liikehdintää. Detroitin mellakka oli vain yksi monista, joskin laajamittaisin, kesän 1967 rotuun liittyneistä mellakoista Yhdysvalloissa. Tuon kesän aikana 150:ssä Yhdysvaltain kaupungissa kasvaneet rotuun liittyvät jännitteet laukesivat aggressioina. (Bankston 2006, 746–747.) Great Society -hankkeeseensa uskonut Presidentti Johnson otti tapahtuneen raskaasti, ja halusi saada selvyyden kesän 1967 taustalla vaikuttaneista syistä. Hän määräsi neuvoa-antavan komission selvittämään kansannousujen taustoja. Tämä ”National Advisory Commission on Civil Disorders”, joka tunnettiin myös johtajansa Otto Kernerin mukaan ”Kernerin Komiteana”, muodostettiin välittömästi, heinäkuussa 1967, ja sen keskeisenä kysymyksenä oli selvittää nimenomaisesti historiallisia syitä tapahtuneelle (Bankston 2006, 499). Komitean lopullisessa selvityksessä puhuttiin valkoisesta rasismista, rodun mukaisesta erottelusta ja valkoisista instituutioista mustien Ghettojen synnyn taustalla (Bankston 2006, 502). Tilanne oli omiaan synnyttämään turhautumista omiin kaupunginosiinsa eristetyssä mustassa väestöosassa, ja mustien keskuudessa yleinen turhautuminen vallitseviin oloihin nähtiin lähes yksimielisesti pääasiallisena syynä mellakoille. Yleinen näkemys valkoisista keskuudessa vaikutti kuitenkin olevan toinen: valkoisen väestön näkemyksissä mustan levottoman liikehdinnän nähtiin johtuvan epämääräisestä ”kommunistisesta agitaatiosta”. (Bankston 2006, 749.) Vaikutti siltä, että vielä 1960-luvun alkupuolella mustaan kansalaisoikeustaisteluun suopeasti suhtautunut amerikkalainen keskiluokka oli kääntämässä kelkkaansa, ja reagoi mellakointiin vailla ymmärrystä.

Se kuinka triviaalit syyt riittivät laukaisemaan mellakoita vuonna 1967 ja edeltäeinä vuosina, kertoo omalla tavallaan siitä kuinka turhautunut tunnelma oli afrikanamerikkalaisen väestöosan keskuudessa. Samalla kun ennen niin vähätelty siirtolaisryhmät, irlantilaiset, slaavit, juutalaiset, jne., onnistuivat asteittain artikuloimaan

itsensä osaksi amerikkalaista keskiluokkaista yhteiskuntaa, mustat olivat kuin limbossa amerikkalaisen yhteiskunnan rajalla: orjuudesta vapauduttuaankin, näennäisen samoista lähtökohdista muiden kanssa, heidän yritteliäisyytensä tuntui aina tukahtuvan ja törmäävän näkymättömään muuriin. Kenneth B. Clark (1967, 21) kuvasi Amerikan vuonna 1964 olevan keskiluokkainen yhteiskunta, ja rinnakkain sen kanssa elävän ”Tumman Amerikan” puolestaan alaluokkainen yhteiskunta. Keskiluokkaisella Amerikalla oli omat säännönmukaisuutensa, mahdollisuutensa ja riskinsä, ja tummalla Amerikalla omansa. Guterl (2002, 187) katsoo että 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, 20- ja 30-luvuilla, Yhdysvaltain kansallinen ja poliittinen kulttuuri kehittivät itselleen pakkomielteen ”mustan” ja ”valkoisen” väliseen kuiluun, koko Yhdysvallat ”etelävaltioistui”, alkoi määrittää kansallisen projektinsa ja yhtenäisyytensä ”Negron” kautta. Eräs tuon aikakauden merkittävimmistä afrikanamerikkalaisista aktivisteista ja mustien oikeuksien puolestapuhujista, W. E. B. Du Bois (1920, 23), kirjoittaa ”valkoisuudesta”:

The discovery of personal whiteness among the world's peoples is a very modern thing – a nineteenth- and twentieth-century matter, indeed. The ancient world would have laughed at such a distinction. The Middle Ages regarded skin color with mild curiosity; and even up into the eighteenth century we were hammering our national manikins into one, great, Universal Man, with fine frenzy which ignored color and race even more than birth. Today we have changed all that, and the world in a sudden, emotional conversion has discovered that it is white and by that token, wonderful!

Näin mustan kohtaloksi tuli tulla suljetuksi valtioruumiin ulkopuolelle ja olla osa sitä suurta ”Toista”, jonka kautta 1900-luvulle siirtyvä Amerikka pystyi määrittämään yhtenäisyytensä. Tässä osiossa kuvaan mustan roolia Yhdysvaltoja koetelleissa mullistuksissa, ensin keskeisesti Etelän ongelmana, ja sitten 1800- ja 1900- lukujen vaihteesta alkaen enenevässä määrin koko kansakunnan yhteisenä huomion kohteena.

2.1 ”THE NEGRO PROBLEM”: ETELÄN ONGELMASTA KANSALLISEKSI VÄRILINJAKSI

Afrikanamerikkalaisten asemaa Amerikassa määrittänyt orjuus kehittyi erityisesti eteläisissä siirtokunnissa, ja Yhdysvaltojen sittemmin itsenäistyttyä osavaltioissa, joissa koko taloudellinen rakenne kehittyi elimellisesti riippuvaiseksi orjuudesta instituutioon. Paikoin mustien osuus väestöstä saattoi olla jopa 60 %. Etelävaltiot⁵ olivat kuitenkin taloudellisesti, väestöllisesti ja maantieteellisesti heterogeeninen alue, ja niiden epätodennäköinen yhtenäisyys katsotaan luodun nimenomaan mustan orjuuden, Etelän ”ominaisen instituution”, kautta. Kun orjuuskysymys alkoi 1800-luvulla politisoitua ja hyvin toisenlaisen taloudellisen instituution määrittämät Pohjoiset osavaltiot alkoivat enenevässä määrin vastustaa orjuutta, ns. värilinjasta ja ”the Negro Problemista” tuli koko eteläistä identiteettiä määrittelevä kysymys. Sisällissota (1861–1865) päätti orjuuden, mutta toi lyhyen ”uudelleenrakennuksen ajan” jälkeen valkoisen vastareaktion ilmauksena ns. Jim Crow -aikakauden, jolloin rodullinen sorto otti uuden muodon: erilaisin laillisin ja muodollisin järjestelyin orjuuden värilinja uudelleenasetettiin, jopa entistäkin raakemmassa muodossa.⁶

Yhdysvaltain itsenäistyminen tai pitkällinen sisällissota eivät olleet missään nimessä riittäviä mullistuksia tuomaan vapautusta pääasiassa Etelään sijoittuvan afrikanamerikkalaisen asemaan. Sorto vain muutti muotoaan. 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Pohjoista koskettivat kokonaan toisenlaiset ongelmanasettelut kuin ”the Negro Problem”. Niitä leimasi nopean teollistumisen, runsaan siirtolaisuuden ja nopean talouskasvun mukanaan tuoma jatkuva uusiutumisen tila. Mustia Pohjoisessa oli vain vähän, ja vaikka heidän läsnäolonsa aiheutti negatiivisia reaktioita valkoisessa väestössä, kyse ei koskaan ollut missään mielessä ratkaisevasta kysymyksestä. Siirtolaiset Euroopasta mullistivat sosiaalista ja poliittista näkymää jatkuvasti: nativistien ja siirtolaisten ongelma oli enemmän kiista valkoisuuden aste-eroista, joissa ihonväri ei sinällään ollut ratkaisevassa roolissa. Yhdysvaltain kansallinen identiteettipolitiikka koki kuitenkin 1800-

⁵ ”Etelään” kuuluvat osavaltiot ovat jokseenkin liukuva käsite, mutta ytimellisesti ne käsittävät liittovaltiosta irrottautumaan pyrkineet ns. Konfederaation osavaltiot, jotka muodostivat toisen sisällissodan osapuolista. Konfederaation osavaltiot ovat Alabama, Arkansas, Etelä-Carolina, Florida, Georgia, Louisiana, Mississippi, Pohjois-Carolina, Texas, Tennessee ja Virginia.

⁶ Laaja esitys orjuuden varhaisvaiheista ja roolista Amerikan historiassa, kts. esimerkiksi Franklin & Higginbotham 2011, Boorstin 1965, Ngai 2003 ja Heinze 2003.

ja 1900-lukujen vaihteen jälkeen merkittävän muutoksen, kun valkoinen ja musta alkoivat näytellä isoa roolia koko Yhdysvaltain kansallisessa kohtalossa.

Mikäli 1800-luvun lopulla eteläisen mielen täytti ”Mustan ongelma”, oli USA:ssa laajemmin edistyksen ilmapiiri. Sisällissota oli luonut kansallisen talouden, rautatieverkosto ja kommunikaatio kehittyivät nopeasti, talous kasvoi kohisten ja teollistumisen tahti oli huima (Ngai 2003, 97–98). Lopullinen valtio haki koko vuosisadan ajan muotoaan laajentuessaan Pohjois-Amerikan mantereella lännen suuntaan; puhuttiin ”Manifest Destinystä”, kansakunnasta, jonka kohtalo on laajentua kattamaan koko mantereen. Tämä tavoite oli jotakuinkin saavutettu 1800-luvun viimeiselle neljännekselle saavuttaessa, mutta nälkä ei ollut sammunut: vedoten taloudelliseen hyötyyn, kauppaan, luokkajännitteiden purkamiseen ja geopoliittiseen kilpailuun, Yhdysvallat suuntasi imperialistisen laajentumisintonsa kauemmas, Tyynellemerelle ja Aasiaan (Ngai 2003, 125). Imperialistisen kansakunnan ylpeys ja oikeutus nojasi rodulliseen käsitykseen anglosaksisen sivilisaation luonnollisesta ylemmyydestä (Ngai 2003, 126), jonka turvin oli helppo oikeuttaa alempien rotujen alistaminen omalle intressille; se saattoi jopa vaikuttaa hyväntekeväisyydeltä sivistymätöntä kohdetta kohtaan. Bederman (1995) kuvaa sivilisaatiota avainterminä, kun valkoinen keskiluokka loi uudelleen nahkansa 1800-luvun lopun nopeasti muuntuvassa sosio-ekonomisessa kontekstissa. Sivilisaatio oli diskurssi, jossa soviteltiin rotu, sukupuoli ja käsitys ihmisen evolutionaarisesta kehityksestä toisiinsa (Bederman 1995, 25). Valkoisen keskiluokan käsityksessä sivilisaatiodiskurssin osat asettuivat lomittain siten, että a.) valkoisen rodun katsottiin edenneen ainoana sivistyneeseen kehitysvaiheeseen, se oli mahdollisesti jopa rodullinen piirre; b.) sivistyneesti eriytyneet sukupuoliroolit olivat todiste edistyneisyydestä: villeiltä kansoilta puuttui jaottelu, jossa naiset olivat herkkiä, henkeviä ja kodilleen omistautuneita, ja jossa miehet omasivat vahvan luonteen, olivat itsensä herroja ja naisten ja lasten suojelijoita; lisäksi c.) darvinistisen evoluutioteorian luenta ”voimakkaimman selviytymisenä” yhdistettiin perinteiseen protestanttiseen millennialismiin, käsitykseen hyvän (valkoinen) taistelusta kohti täydellistä rauhaa ja oikeudenmukaisuutta maailmassa (Bederman 1995, 26). Evoluution kautta tehtiin luonnolliseksi ero, jota olisi voinut etsiä myös luokkaeroista; luokkapohjainen selitys hämärrettiin ideologialla (Bederman 1995, 30). Afrikanamerikkalaisille tilanne oli ikävä, sillä orjuuden ja syrjinnän kautta emaskuloitua mustaa väestönryhmää pystyttiin katsomaan samalla tavalla alaspäin kuin afrikkalaisia heimolaisia, jotka ”antoivat” naistensa tehdä raskasta työtä: mustien täytyi olla

ominaisuuksiltaan alempi rotu, koska myöskään afrikanamerikkalaiset eivät ole kyenneet takaamaan naisilleen arvoistaan asemaa. Mustat naiset olivat sukupuoliroolittomia ja primitiivisiä (Bederman 1995, 28). Yhdysvaltain rajojen ulkopuolelle suuntautunut imperialistinen retoriikka jaotteli rodut paljolti valkoiseen ja värilliseen, miehekkääseen ja feminiiniin, sivistyneeseen ja sivistymättömään. Valkoisuuden oletus oli tosin pitkälti anglosaksisuudessa, mikä tuli ilmi nativistien ja immigranttien jatkuvassa taistelussa tunnustuksesta ja eduista.

Talouden huima kasvu ja maan nopea rakenteellinen muutos vaati paljon työvoimaa, jota tarjosi siirtolaisuus. Sisällissodan jälkeen vuosina 1865–1890 9 miljoonaa siirtolaista muutti maahan, ja vuosina 1890–1915 16 miljoonaa; aluksi siirtolaisten enemmistö tuli pohjoisesta ja läntisestä Euroopasta, kuten Isosta Britanniasta, Irlannista, Skandinaviasta, Saksasta ja Kanadasta. Pian tämä siirtolaisuuden trendi alkoi kuitenkin heikentyä, ja 1800-luvun loppua kohti eteläinen ja itäinen Eurooppa alkoi olla merkittävin siirtolaisuuden lähde (Maier et al. 2003, 588.) Siirtolaisuuden aallot muodostivat ajan suurimman identiteettikysymyksen Etelän ulkopuolella. Nativistit, jotka korostivat anglosaksisuuttaan ja pohjoismaisuuttaan, reagoivat levottomasti kun maahan tungeksi kelttejä, puolalaisia, venäläisiä, juutalaisia, jne. (Ngai 2003, 119–123). Pahastumisen taustalla vaikutti aito huolestuminen oman valta-aseman uhanalaisuudesta, uudet tulijat saapuivat työväenluokkana ja valmiina mihin tahansa, mutta alkoivat pian vaatia osaansa kansakunnan keskiluokkaisista oikeuksista, tunnustuksesta ja poliittisesta vallasta (Bederman 1995, 12–13; Boorstin 1974, 252). Kyse oli jatkuvasta dynaamisesta kehityksestä, jossa taloudelliset, poliittiset ja sosiaaliset tekijät limittyivät ja muutoksen nopeus ja massiivisuus hautasi helposti alleen nativististen tahojen pyrkimykset säilyttämiseen.

Vuosisadan vaihteen jälkeen oltiin tilanteessa, jossa kristityt vastustivat juutalaisia, protestantit katolisia, natiivit immigrantteja, immigrantit toisiaan, ja jokainen kamppaili omista asuinalueistaan ja työstä (Heinze 2003, 133–134). Boorstin (1974, 291–293) kuvaa maahanmuuttajan kokemuksesta yleisesti toivon, seikkailun ja pettymyksen rytmittämäksi kokemukseksi, mutta 1900-luvun alussa, ennen Suuren Sodan syttymistä, eri yksilöiden ja ryhmien moninaisten kokemusten, kärsimysten ja menestysten, taustalla oleva trendi oli selkeä: eri ryhmät integroituivat eritahtisesti osaksi amerikkalaista valtavirtaa, ja amerikkalaisen kulttuurin keskiverto kulki voimakkaan kaupungistumisen kautta kohti voimakasta esikaupungistumista. Etelästä suuremman vapauden ja taloudellisten

mahdollisuuksien perässä muuttaneet afrikanamerikkalaiset olivat yksi merkittävä ryhmä, joka oli ulkona tästä trendistä.

Mustien suurta muuttoaaltoa pois Etelästä Pohjoisen, Keskilännen ja Lännen kasvaviin kaupunkeihin kutsutaan nimellä ”Great Migration”, Suuri Muutto. Vuosina 1915–1930 1,5 miljoonaa afrikanamerikkalaista muutti pois Etelästä. Ilmiö oli suurelta osin spontaani ja sai jopa uskonnollisia merkityksiä: Pohjoisia kohteita kutsuttiin milloin ”Luvatuksi Maaksi”, milloin ”Uudeksi Jerusalemiiksi” (Franklin & Higginbotham 2011, 365). Kuitenkin jo ennen varsinaista muuttoaaltoa mustien osuus Pohjoisen kaupungeissa kasvoi jatkuvasti: 1870–1890 noin 41.000 mustaa muutti pohjoiseen ajanjakson jokaisena vuosikymmenenä, ja 1890–1910 yli 100.000 vuosikymmenittäin (Osofsky 1971, 18). Kasvavan muuttohalukkuuden taustalla vaikutti monenlaisia syitä. Etelässä segregatio tarkoitti mustalle vähäistä vapautta. Lisäksi Etelää kohtasi useampi mustia perinteisesti työllistäneeseen maatalouteen kohdistunut lama ja samanaikaisesti Pohjoisen teollisuus tarvitsi yhä enemmän työvoimaa. Kaikki tämä houkutteli mustia. Lisäksi yksi huomattava tekijä oli se, että vuosisatojen vaihteessa Etelään oli kasvanut uusi mustien sukupolvi, ensimmäinen vapaudessa syntynyt, jolle orjuus oli läsnä lähinnä vanhempien ja isovanhempien kertomien tarinoiden kautta (Osofsky 1971, 23). Ensimmäinen Maailmansota oli yksi suuri mustien liikuttaja varsinaisen Suuren Muuton alkaessa; sotateollisuus vaati työvoimaa, ja osaltaan sota myös tyrehdytti siirtolaisuutta Euroopasta. Vuonna 1870 90 % Yhdysvaltain vajaan viidestä miljoonasta afrikanamerikkalaisesta asui Etelässä, mutta tämä suhdeluku alkoi muuttua radikaalisti vuosisadan vaihteen jälkeen (Boorstin 1974, 292–293). Mustien muuttoliike näkyi, ja siihen reagoitiin, sekä Etelässä että Pohjoisessa. Etelässä oltiin toisaalta syvän pettyneitä uuteen ”levottomaan, arvottomaan ja tyytymättömään” mustien sukupolveen, mutta samalla epäonnistuneiden pyrkimysten siirtolaistyövoiman houkuttelemiseksi alueelle osoittivat että alue oli auttamatta riippuvainen tästä ”rodusta, joka ei ole koskaan osoittanut tippakaan edistymistä”. Ristiriitaisesti aloitettiin monenlaisia kampanjoita ja hankkeita mustien muuttoliikkeen estämiseksi. Pohjoisessa mustien vaikutus tuntui siinä mielessä jopa lukumääränsä merkittävämmältä, että muuttoliike suuntautui niin voimakkaasti nimenomaan kaupunkikeskuksiin. (Boorstin 1974, 292; Osofsky 1971, 27–28.) Uusi musta sukupolvi näkyi myös ajan kirjallisissa tuotoksissa, jotka osaltaan tuovat esiin ”New Negron” myötä syntyviä uusia stereotyyppioita. Suosituimmasta päästä Thomas Dixon, Jr. toi

niin sanotussa ”Klaani-trilogiassaan”⁷ esiin uudentyyppisen mustan, joka muodosti uhkan poliittisessa, sosiaalisessa ja seksuaalisessa mielessä. Nämä uudet mustat olivat laiskoja, aggressiivisia ja väkivaltaisia, lisäksi he olivat alttiita juopotteluun, raiskauksiin ja murhiin (Nadell 2004, 14–15).

Kun mustia alkoi enenevässä määrin saapua Pohjoiseen asuttamaan samoja naapurustoja, ja taistelemaan samoista työpaikoista valkoisten kanssa, alkoi hahmottua kaksi rinnakkaista rodullisen ristiriidan ulottuvuutta: toisaalta nativistien ja immigranttien välinen, ja toisaalta laajemmin mustan ja valkoisen välinen. Monin paikoin uudet siirtolaisryhmät hyväksyivät mukisematta, osin hölmistyneinä, paikallisen mustienvastaisen poliittisen lobbaamisen. He näkivät siinä mahdollisuuden omien ryhmätujensa ajamiseen. Esimerkiksi Pohjoisen kaupunkien irlantilaiset huomasivat että hyökkäämällä mustia vastaan heillä on mahdollisuus hypätä valkoisen sivilisaation kelkkaan (Heinze 2003, 152; Guterl 2002, 75–76.) Siirtolaisvastaisuuden merkittävä ilmentymä erityisesti nativistien keskuudessa oli vuoden 1924 Immigration Act, joka rajoitti merkittävästi sodanjälkeistä siirtolaisuutta Yhdysvaltain ulkopuolelta. Säädetystä laista huolimatta kansakunnan narratiivi oli siirtymässä pois nativismista ja kohti kansallista ”Negro Problemia” (Guterl 2003, 48.) 1920 ja -30 lukujen sivilisaatiodiskurssissa valkoisuuden aste-erot alkoivat näytellä yhä pienempää roolia, ja mustaa hyödynnettiin kansallisen yhtenäisyyden luomisessa heterogeeniselle kansakunnalle (Guterl 2002, 187).

Maailmansotien välisenä aikana maahanmuuton rajoittaminen, Suuri Muutto ja myös Euroopassa nouseva natsismi vaikuttivat osaltaan siihen, että tieteellinen rasismi liudentui ja puhe alkoi siirtyä rodusta kohti etnisyyden käsitettä. Ei ollut enää mielekäästä jakaa anglosakseja ja kelttejä, tai anglosakseja ja slaaveja eri rotuihin, vaan puhuttiin etnisistä ryhmäeroista. Afrikanamerikkalaisten kannalta muutoksen vaikutukset olivat kahtalaiset: yhtäältä ne heikensivät esimerkiksi segregaatoin puolustusta, mutta toisaalta ne loivat yleisemmän, mutta entistäkin itsestään selvemmän, jaottelun ”ihmiskunnan päähaaroihin”, valkoisiin, negroidisiin ja mongoloidisiin. (Cuglielmo & Lewis 2003, 170–171.) Mustat olivat näin väliinpuotoajia, ja monessa mielessä uhreja, tässä amerikkalaisuuden uudelleenmäärittelyssä 1900-luvun alusta eteenpäin. Kun Etelävaltiot olivat aiemmin luoneet epätodennäköisen yhtenäisyytensä sulkemalla mustan pois poliittisesta ruumiista,

⁷ Klaani-trilogiaan lasketaan seuraavat Dixonin romaanit: *The Leopard's Spot* (1902), *The Clansmen* (1905) ja *The Traitor* (1907). Kuuluisin teoksista on keskimmäinen, *The Clansmen*, joka toimi innoittajana D. W. Griffithin pahamaineiselle elokuvalla ”Birth of a Nation” vuodelta 1915; ja jonka Publishers Weekly listasi ilmestymisvuotenaan Yhdysvaltojen kymmenen luetuimman romaanin joukkoon.

sama oli tapahtumassa jälleen: Suuren Sodan vanavedessä noussut ”100 % amerikkalaisuuden” nationalistinen ideologia käytti yhtenä välittäjänään pakkomiellettä värilinjaan mustan ja valkoisen välillä, näin amerikkalaisuus kääntyi tendenssinomaisesti ”absoluuttisen valkoisuuden” muotoon. Jim Crow -järjestelmän korvaajaksi muodostui Pohjoisessa oma erityinen tekniikkansa. Asuntopolitiikassa mustat eristettiin omille alueilleen erilaisten rajoittavien sopimusten, kiinteistökäytänteiden, taloudellisten instituutioiden ja naapurustoväkivallan turvin; työmarkkinoilla ammattiliitot syrjivät mustia, joko peiteltyinä tai avoimemmin, ja työnantajat kieltäytyivät järjestelmällisesti työllistämästä mustia paremmin palkattuihin tai enemmän taitoa vaativiin toimenkuviin. Poliitikassa mustien vaikutusvaltaa yritettiin rajata mahdollisuuksien mukaan. (Cuglielmo & Lewis 2003, 172.) Tässä kontekstissa syntyi mustaa elämää Pohjoisessa leimannut (ja yhä leimaava) ghetto, joka terminä voi tarkoittaa kaupunginosaa, johon syrjityt mustat ajautuivat tai ajettiin, tai laivemmin koko sosiaalista, taloudellista, kulttuurista ja psykologista ympäristöä, josta käsin afrikanamerikkalaiset yrittivät elämäänsä rakentaa amerikkalaisuutensa ja mustan ihonsa paradoksaalisessa välimaastossa. Joka tapauksessa ghetto muodostui rodullistetuksi tilaksi, joka määritteli mustien elämää Etelän ulkopuolella: se samanaikaisesti sekä kuvasi mustia osana Yhdysvaltalaisesta yhteiskunnasta että ja tuotti mustia osaksi yhteiskuntaa.

2.2 GHETTO ORJUUDEN PERINTÖNÄ JA MUSTIEN URBAANINA ELINEHTONA

Perinteisesti ghetto tilana yhdistetään 1500-luvun Venetsiassa syntyneisiin juutalaiskortteleihin, joihin juutalaisten elintila rajattiin. Yhdysvaltojen panos käsitteen merkitykseen on ollut rajata merkittävässä määrin afrikanamerikkalainen urbanisoituvaa väestönosa ihonvärinsä perusteella omalle alueelleen, valkoisen hegemonian pystyttämien näkymättömien muurien taa. Tämä ghettilaa ympäröivä ”näkymätön muuri” on luonteeltaan sosiaalinen, poliittinen, koulutuksellinen ja, ennen kaikkea, taloudellinen. (Clark 1967, 11.) Gilbert Osofsky (1971, 189) määrittelee ghetton käsitettä laajasti antaen sille myös psykologisia, minäkuvaan ja itsetuntoon liittyviä ulottuvuuksia:

The term ”ghetto” is most commonly applied to racially restrictive housing patterns. It is meant to broader connotations [...] as an impressionistic and

interpretive phrase which meaningfully summarizes the social, economic and psychological positions of black people in the city in the nineteenth and twentieth centuries and also symbolizes the tone of urban race relations in these years.

Kyse on siis negatiivisesta kehästä, jossa alhainen taloudellinen asema, alhainen itsetunto, rajoittuneet pyrkimykset ja toiveet, itsetuhoinen käyttäytyminen tai julkinen piittaamattomuus seuraavat toinen toisiaan (Osofsky 1971, 198). Yhdysvaltalaisessa kontekstissaan ghetto tarkoittaa samanaikaisesti konkreettisia, sekä laillisia että käytänteisiin perustuvia keinoja, joiden kautta musta on eristetty, ja joiden kautta musta amerikkalainen on alkanut eristämään itse itseään oman mielensä sisäiseen vankeuteen, näköalattomuuteen ja toivottomuuteen. Loïc Wacquant tulkitsee ghetton, yhdessä Jim Crow -järjestelmän ja vankilainstituution kanssa, erityiseksi orjuusinstituutiosta alkunsa saaneeksi jatkumoksi afrikanamerikkalaisten historiassa, kyse on mustien orjuudenjälkeisestä elämästä Amerikassa (Ehlers 2012, 41). Vaikka monet etniset ryhmät ovat Yhdysvaltain historiassa eläneet ghettomaisissa olosuhteissa, voi mustan ghetton katsoa omaavan kolme erityispiirrettä (Blauner 1969, 397): i.) etnisten ghettojen nousu oli monessa mielessä vapaaehtoinen valinta, monet ryhmät halusivat asua omiensa parissa; ii.) immigranttien ghetot olivat ilmiönä lyhytikäisiä, kestäen vain harvoin yhden tai kahden sukupolven ylitse; ja iii.) eurooppalaisten etnisten ryhmien (puolalaiset, juutalaiset, italialaiset, jne.) muodostamissa ghetoissa paikallinen taloudellinen aktiivisuus ja asuinrakennusten hallinta siirtyi yleisesti ottaen nopeasti, yhden sukupolven aikana, oman ryhmän hallintaan. Afrikanamerikkalaisten tilanne on erityinen siinä, että heidän asuttamansa alueet jäivät ulkopuolisen taloudellisen, poliittisen ja hallinnollisen vallan alaisuuteen.

Pelkkä rajoittava asuntopolitiikka ei siis riitä selittämään ghetton mustan todellisuuden monitahoista ongelmallisuutta. Vielä 1950-luvulla tunnistettiin ghettoutumisen pääasiallinen kaava: 1900-luvun alusta saakka valkoiset olivat muuttaneet mustia pakoon omille alueilleen kaupunkien sisällä, ja kasvavissa määrin parantuneiden kulkuyhteyksien ja asuntojen hintojen laskuun johtaneen rakennustekniikan kehityksen myötä syntyneisiin esikaupunkeihin. Mustien muutto estettiin eritasoisilla enemmän tai vähemmän aktiivisilla ja tietoisilla toimenpiteillä: valtiolliset lainanantajat syrjivät mustia ja tekivät asunnon ostamisen tai oman yrityksen perustamisen hankalaksi; erilaiset viralliset ja epäviralliset kiinteistökäytännöt rajasivat mustat pois; valkoiset vastustivat rajusti mustien saapumista

heidän asuttamilleen alueille; ja lisäksi erityisesti korkeampaa osaamista edustaneet ammattiliitot epäivät mustilta järjestelmällisesti oikeuden jäsenyyteen valkoihoisten jäsenien vastustaessa ja pelätessä oman asemansa puolesta. (Maier et al. 2003, 610; 909.) Luetelluista keinoista merkittävimpana ja konkreettisimpana pidetään Federal Housing Administrationin (FHA)⁸ asuntopolitiikkaa: sen ylläpitämän asuntolainaohjelman katsotaan kanavoineen miljardeja dollareita pois ”värillisiltä” asuinalueilta esikaupunkialueiden suuntaan. ”Riskiryhmiä”, johon mustat pääsääntöisesti kuuluivat, syrjittiin kun lainoja jaettiin. Tämä syrjintä oli niin julkista että rodullisen erottelun asumisessa voi katsoa olleen Yhdysvaltain valtiollinen policy. Kuvatunkaltainen taloudellinen tukijärjestelmä oli yhdessä rotueroteltujen työmarkkinoiden kanssa luomassa taustaa ghetton vakiintumiselle ja ”amerikkalaisen” ja ”valkoisen” esikaupunkimaiseman kehittymiselle. (Cuglielmo & Lewis 2003, 182–188; Patterson 1996, 27.)

Esikaupunkiasumisesta, yhdessä massamedian ja konsumerismin nousun kanssa, alkoi muodostua viimeistään 1920-luvulta alkaen keskeinen amerikkalainen ilmiö, osa ihmisten tavoitteita määrittelevää urbaania amerikkalaista unelmaa ja osa amerikkalaista arkipäiväistä kokemusta. Tämä ”suburbia” oli oleellisesti samanlainen missä tahansa päin Yhdysvaltoja asuitkaan ja se liitti tuhansissa asukkaissa liikkuvan asumiskeskittymän osaksi miljoonien amerikkalaisten yhteisöä. (Maier et al. 2003, 739; 905; Boorstin 1974, 291.) Esikaupungistumisen prosessin on katsottu kiihtyneen ja ottaneen erityisen uutta segregatiota tuottavan muotonsa Toisen Maailmansodan loppua kohti. Tämä valkoisten joukkopako urbaaneista keskuksista kohti väkiluvultaan paisuvia esikaupunkeja on yhteydessä Yhdysvaltain talouden uudelleenmuotoutumiseen, jossa Pohjoiseen painottunut teollinen rakenne alkoi yskiä samalla kun eteläisemmän osan palveluteollisuus alkoi sykäyksittäin kasvaa: puhutaan painopisteen muutoksesta pohjoisen ”Rust Beltistä” etelän ”Sun Beltiin”. Tässä kehityskulussa ennen amerikkalaista elämäntilaa positiivisesti luonnehtinut dynaaminen kaupunkitila muuntui ”urbaaniksi kriisiksi” ja esikaupunki puolestaan tarjosi harmonista yhtenäisyyttä ja uudenlaista ”hyvää elämää”. (Avila 2004, 3–4.)

Vuoteen 1960 mennessä kolmasosa amerikkalaisista asui esikaupungeissa. Esikaupungit tarjosivat edullista asumista, turvallisuutta ja yksityisyyttä perheen kasvattamiseen, ja myös vaadittua tilaa kulutusyhteiskunnan tarjoamille hyödykkeille. Esikaupunki oli

⁸ Perustettiin vuonna 1934 parantamaan asumisen tasoa ja olosuhteita Yhdysvalloissa: tarjoamaan sekä vakuuksia että edullisia asuntolainoja omistusasumisen tukemiseksi.

rodullistettu ja sukupuolitettu tila niin de facto kuin kulttuurisissa representaatioissa. Televisio-ohjelmat⁹ esittivät pitkälle homogeenistä kuvaa uudesta amerikkalaisesta elämästä: se oli valkoinen, keskiluokkainen ja esikaupungistunut. (Brinkley 1993, 782–785.) Uusi ja moninaistuva esikaupunki omasi myös omat amerikkalaisuuden norminsa, jotka olivat valkoisten sisäisestä etnisestä monimuotoisuudesta huolimatta leimallisesti anglosaksiset ja protestanttiset. Näistä kumpusi amerikkalainen konservatiivinen poliittinen asenne, joka alkoi 60-luvun alun jälkeen kääntyä mustien asiaa vastaan. Avila (2004, 11) kuvaa Kaliforniassa sijaitsevaa Orange Countyä arkkityyppisenä esikaupunkitilana (kuten Harlemlia voi pitää arkkityyppisenä ghettomaisena kaupunkitilana). Taloudellisen kasvun etelään ja länteen houkuttelemien ihmisten myötä Orange Countyn väkiluku kasvoi vuoden 1940 reilusta 130 tuhannesta asukkaasta vuoden 1970 1,5 miljoonaan. Orange County tarjosi tuoreen sijan määritellä uudenlainen poliittinen identiteetti ihmisille, jotka olivat kyllästyneen New Deal -aikakauden liberalismiin. Esikaupunkimainen elämäntyylillä korosti nationalismia ja varovaisuutta epäamerikkalaisuutta kohtaan; se vannoi yksityisyyden, individualismin ja omistusoikeuden nimeen. (Avila 2004, 11.) Esikaupunki oli myös merkittävä sija sille artikuloinnille, jossa kirjava joukko Euroopasta muuttaneita immigrantteja yhä enenevässä määrin sovitti itsensä osaksi amerikkalaisuutta, ja nimenomaan valkoista amerikkalaisuutta. Voi siis katsoa, että siinä missä ghetto symboloi afrikanamerikkalaisen mustaihoisen vajoamista limboon amerikkalaisen yhteiskunnan raja-alueelle, esikaupunki on sen vastakappale, 1920- ja 30-lukuihin mennessä ”the Negroon” enenevässä määrin keskittyneen amerikkalaisen (poliittisen) kulttuurin tilallinen sija. Tämä homogeenisyyden henki loi myös merkittävästi etäisyyden siihen eriarvoisuuteen ja kärsimykseen, jota esikaupunkien ulkopuolella koettiin, kollektiivisia arvoja korostanut hyvinvointivaltio alkoi vaikuttaa enenevässä määrin viholliselta esikaupungin suojista tarkasteltuna (Avila 2004, 11).

Ghettomaisia alueita syntyi kaupunkiin ympäri Yhdysvaltoja. Ghattoutuminen tapahtui aina omista lähtökohdistaan ja omine yksityiskohtineen, mutta niiden syntymisen kaava oli kuitenkin samankaltainen. Vaikka myös Manhattan-saaren pohjoisosassa sijainneella Harlemilla oli omat partikulaarit erityispiirteensä, sitä voi pitää edustavana esimerkkinä mustasta ghettoista, eikä vähiten koska New York oli muodostunut kansallisen massamedian ja kuluttamisen kulttuurin pääkaupungiksi (Guterl 2002, 11). Sekä kansallistuva massakulttuuri että kulutusinto kiersivät afrikanamerikkalaisia samalla

⁹ Televisioiden määrä kasvoi vuoden 1946 17.000 televisiosta vuoden 1957 40 miljoonaan vastaanottimeen.

kohtalonyhteydellä kuin esikaupungistumistrendi tuona aikakautena: mediaa hallitsivat valkoiset, ja he tarjosivat viihteeksi omaa kuvaansa mustasta. Lisäksi yritykset hyväksikäyttivät stereotyyppisiä kuvauksia lähinnä ”Vanhan Etelän” mustista markkinoidessaan tuotteitaan (Guterl 2002, 11; Franklin & Higginbotham 2011, 311–312.) Koska urbaanit mustat ajautuivat yhä kauemmas, sekä tilallisesti eristetyiksi että epätasapuolisesti mediassa edustetuksi, keskiluokkaistuvan yhteiskunnan kokemusmaailmasta, jäi heidän oma äänensä helposti suurten massojen ulottumattomiin. Heidän kokemuksensa pääasiallisena välittäjänä toimi massakulttuurin valkoinen hegemonia, jonka näkökulma ei koskaan ollut ensisijaisesti mustien.

Harlemista muodostui mustien asuttama kaupunginosa, ghetto ja slummi, 1920-luvulla. Alueen kehitystä on avannut erinomaisesti Gilbert Osofsky (1971), jonka kuvauksen esittelen pääpiirteittäin seuraavassa. Kyse oli metropoliksi kehittyvän New Yorkin räjähdysmäisestä ja dynaamisesta kasvusta, joka teki Harlemista vastoin kaikkia tietoisia suunnitelmia ja odotuksia, ja alueen alkuperäisten valkoisten asukkaiden suureksi pettymykseksi, mustan asuinalueen. Ennen Suurien Muuttojen aaltoja New Yorkin musta väestö oli lukumäärältään vähäinen, mutta silloinkin omilla asuinalueillaan huomattu ja eristetty. Ensimmäiset mustiin yhdistetyt alueet olivat 1800-luvun alussa *Five Pointsin* ”Stagg Towniksi” tai ”Negro Plantationiksi” nimetyt korttelit; sitten mustat siirtyivät ensin irlantilaisten tieltä *Greenwich Villageen* ”Coon Towniin” tai ”Nigger Alleylle”, ja edelleen, vuosisatojen vaihteeseen mennessä *Tenderloinin* ja *San Juan Hillin* alueille (Osofsky 1971, 9–16.); ja sieltä edelleen Harlemiin, tulevaan ”mustaan Mekkaan”.

Kun musta väestö alkoi kasaantua Harlemiin 1900-luvun alussa, alueen alkuperäisasukkaat, ”harlemiitit”, olivat järkyttyneitä tästä ”mustien ihmislaumojen” tai ”vihollisten” vyörystä. 1914 Harlemissa asui jo 15.000 mustaa. Kun harlemiittien puolustautumistaktiikat¹⁰ epäonnistuivat, seurauksena oli vuosien 1907–14 ”valkoisen paniikki”, muuttoaalto, jossa kaksi kolmannesta mustien läheisyydessä sijainneista kiinteistöistä myytiin pois ja valkoiset muuttivat ulos alueelta. Edelleen, vuosina 1920–30 yli 118.000 valkoihoista muutti alueelta pois, ja vastaavasti 87.000 mustaa muutti tilalle. Myös Harlemia asuttaneet ja jatkuvasti vaurastuneet uudet siirtolaiset, esimerkiksi

¹⁰ Paikalliset vuokranantajat muodostivat alueellisia yhteenliittymiä, jotka kieltäytyivät mustien ottamisesta vuokralaisiksi; perustettiin liikkeitä, kuten ”Harlem Property Owners’ Improvement Organization (1910–15) vastustamaan invaasiota; pohdittiin mustien ja valkoisten alueiden aidoittamista ja solmittiin mustien kiinteistövälittäjien kanssa ns. ”dead lineista”, joiden taa mustille ei saanut antaa kiinteistöjä asuttavikseen.

italialaiset ja juutalaiset, muuttivat alueelta mahdollisuuksien mukaan. Etnisillä alueilla oli tuolloin taipumus hajota, ihmiset sekoittuivat ja muuttivat paremmille alueille ja esikaupunkeihin. Mustat taas pakkautuivat samaan köyhtyvään, kurjistuvaan ja tihenevään tilaan, joka heille oli osoitettu.

Jo 1920 luvulla Harlemista oli kehittynyt ristiriitainen slummi: sinne muutti köyhin väestönosa, mutta samalla alueen sinällään laadukkaiden (mutta jatkuvasti kunnostuksen ja kiinnostuksen puutteessa ränsistyvien) asuntojen hintataso oli korkea, Harlemin mustat maksoivat kaupungin keskiarvoa enemmän kaikista asuntotyypeistä. Pois oli hankala muuttaa köyhyiden vuoksi ja lisäksi useat muut alueet syrjivät mustia onnistuneemmin kuin mihin Harlemissa oli aiemmin kyetty. Osofsky (1971, 136–149) kuvaa vallinnutta tilannetta hankalaksi: Harlemissa joutui maksamaan suhteettoman korkeaa vuokraa samalla kun suurin osa asukkaista oli alistettu vähäpätöisiin ja huonosti palkattuihin töihin (sikäli kuin he ylipäättänsä saivat työtä). Asunnot rapautuivat kun kiinteistöjen haltijat eivät olleet kiinnostuneita niiden ylläpidosta. Yhteisöllisyyden ja yhteisvastuun kehitys oli hankalaa, kun mustalle alueelle pakkautui jatkuvasti uusia muuttajia, joista useimmille urbaani eläminen oli vierasta. Harlemin asukkaat olivat keskimääräistä nuorempia, mutta samalla kuolleisuus oli 42 % muuta kaupunkia korkeammalla tasolla, äidin riski kuolla synnytykseen oli kaksinkertainen muuhun kaupunkiin verrattuna ja imeväiskuolleisuus oli samaten kaksinkertainen. Tuberkuloosiin kuoltiin 2,5–3 kertaa useammin, ja lisäksi väkivaltaisten kuolemien määrä kohosi 60 % 1900–1925. Harlemissa kuvattiin vallitsevan osittain ”viidakon lait”, joihin lukeutui myös Harlemin muodostuminen rikollisuuden ja paheen työssijaksi. Yleinen käsitys oli, että mitä ikinä halusitkaan, Harlem pystyi sen tarjoamaan: puoskareita, taikauskoa, uhkapelejä, bordelleja, laitonta alkoholia, huumeita. Alueille kasaantuneet paheet ja alueen mustaihoiset asukkaat oli helppo samaistaa toisiinsa, mutta syy mustien asuttamien alueiden vetovoimaisuudessa pahebisnekselle kumpusi omanlaisesta afrikanamerikkalaisten väheksymisestä: viranomaisia ei huolettanut prostituution ja muiden moraalisesti arveluttavien toimien vaikutus mustaan väestöön, mustiin naisiin ja lapsiin, sanaton sopimus oli se, että kunhan toiminta rajautui ghettoon, sille voi ummistaa silmänsä¹¹ (Stewart 2005, 133). Tässä köyhässä ympäristössä perheet olivat usein rikkonaisia, sillä työttömyyden, alhaisten palkkojen ja jatkuvan

¹¹ Myös tämän ”viranomaislinjan” voi katsoa osaksi yleistynyttä ghettoutumisen kaavaa: samalla tavalla paheet keskittyivät mustalle asuinalueelle Chicagon ”Stroll”-alueella, ja muissa ghettokaupunginosissa ympäri Yhdysvaltoja. Alueista muodostui ”leikkikenttiä” kaupunkien valkoiselle väestölle, ja ne vetivät lisäksi runsaasti vierailijoita ulkopaikkakunnilta. (Stewart 2005, 133.)

syrjinnän alaisuudessa mustien miesten oli hankala täyttää ajan maskuliinista ihannetta perheen elättämisestä, ja perheen hylkääminen ja siihen liittyvät sosiaaliset ongelmat olivat erittäin yleisiä.

Ghetton kurjistuminen tiedostettiin, mutta asiaan ei puututtu riittävän tehokkaasti. Pyrkimykset auttaa olivat linjassa 1900-luvun alusta alkaen nousseen edistyksen aikakauden hengen kanssa, ja monet yksityiset tahot pyrkivät nostamaan elinoloja niin ghettoissa kuin muilla yhteiskunnan ongelmallisilla osa-alueilla. Yksityiset pyrkimykset eivät kuitenkaan olleet riittäviä, vaan todellisen muutoksen luomiseen olisi vaadittu laajempi yhteiskunnan kiinnostus ja ymmärrys ongelman laajuudesta. Lisäksi urbaani kehitys yleisesti ottaen oli suunnittelematonta, eli ja muuttui jatkuvasti, joten sen kontrollointi ilman valtiontasoista interventiota oli hyvästä tahdosta huolimatta aina riittämätöntä. (Maier et al. 2003, 695–698; Osofsky 1971, 155.) Suuri Muutto hautasi alleen monenlaiset pyrkimykset sääntelyyn ja parannukseen. Samalla on huomioitava että yhteiskunta oli murroksessa usealla muullakin osa-alueella ja ghettoon pakkautuneen afrikanamerikkalaisen työväestön ahdinko jäi helposti huomaamatta. Valkoisen keskiluokan sekä poliittisen ja taloudellisen eliitin mielissä mustan ghetton sosiaaliset ongelmat, mustan syrjintä työmarkkinoilla, mustan syrjintä uusien asuinalueiden asuttamisessa, jne., olivat joko toissijainen huoli tai vallan merkityksetöntä.

1920-luvulle tultaessa syntynyt ghetton monitahoinen dynamiikka osoittautui hyvin kestäväksi instituutioksi, joka vaikutti osin spontaanisti syntyneeltä, osin häikäilemättömältä ja rasistiselta suunnitelmallisuudelta. Kaikesta huolimatta useat käytännön toimet pitivät huolen instituution elinvoimaisuudesta tulevana vuosikymmeninä. Ne pitivät mustan ghettoissa samalla kun yhä laveammin ja laveammin määritelty ”valkoinen” amerikkalainen muutti esikaupunki-idylliin. 1960-luvun alussa Harlemin ghetton todellisuus vaikutti lähes absurdilla tavalla samalta kuin neljä vuosikymmentä aikaisemmin. Clark (1967, 27) listaa ihmisten alhaiset tavoitteet, heikon koulutuksen, epävakaan perherakenteen, lukutaidottomuuden, työttömyyden, rikollisuuden, huumeriippuvuuden, alkoholismin, korkean sairastavuuden tason ja varhaisen kuoleman yleiseksi kuvaksi ajan Harlemista. Afrikanamerikkalaisten vaikeudet saada lainaa tai vakuutuksia takasivat sen, että Harlemin menestyksekkäimmät yritykset olivat ajautuneet yhteisön ulkopuolisten (valkoisten) omistukseen, ja niiden voitot kanavoituivat näin ulos yhteisöstä. Asunnoista kymmenesosan voi katsoa olleen asumiskelvottomia (mikä ei tarkoittanut etteivätkö ne olisi siitä huolimatta olleet tiheästi asuttuja), ja ainakin

kolmanneksen rappeutumistilassa. Samanaikaisesti vuokrat olivat edelleen korkeita, sillä toivottomassa tilanteessa olevilla vuokralaisilla oli vain vähän mahdollisuuksia valita muuta ja vuokranantajien oli helppo maksimoida tulonsa asunnoista. Työmarkkinoilla mustat oli edelleen jätetty tekemään vähäpätöiset ja palvelutyöt, joita teki 64 % työssä käyvistä Harlemin miehistä ja 74 % naisista, kaupungin keskiarvojen ollessa vastaavasti 38 % ja 37 %. Entisestään tilannetta synkensivät odotukset työmarkkinoiden kehityksestä: tekniikan kehityksen odotettiin vähentävän alhaisemman osaamistason töitä jatkuvasti, ja samalla mustilta evätyn korkeamman taitotason työn kysynnän odotettiin nousevan kymmenillä tuhansilla ihmistyövuosilla vuosittain. Mustia syrjittiin laeista välittämättä erilaisin käytäntein, ja yleisesti oli erotettuna mustille jyvitetty työnkuvat, ns. ”Negro jobs”. (Clark 1967, 29–49.) Ghetton yleisilmettä Clark (1967, 27) kuvaa seuraavasti:

The most concrete fact of the ghetto is its physical ugliness – the dirt, the filth, the neglect. In many stores walls are unpainted, windows are unwashed, service is poor, supplies are meager. The parks are seedy with lack of care. The streets are crowded with the people and refuse. In all of Harlem there is no museum, no art gallery, no art school, no sustained “little theater” group; despite the stereotype of the negro as artist, there are only five libraries – but hundreds of bars, hundreds of churches, and scores of fortune tellers. Everywhere there are signs of fantasy, decay, abandonment, and defeat. The only constant characteristic is a sense of inadequacy.

Ghetton yleinen rapautuminen, luovuttamisen ilmapiiri, symboloi toivottomuutta ja näköalattomuutta, joiden myötä kasvanut turhautuminen ja sisäinen jännittyneisyys kanavoituivat 1960-luvun rodullisina mellakoina New Yorkissa, ja muualla Yhdysvaltojen urbaaneissa keskuksissa. Kansalaisyhteiskuntaistelu oli tuonut kansallisesti laajaa julkisuutta nauttineita edistysaskeleita, kuten Yhdysvaltain korkeimman oikeuden päätös tapauksessa ”Brown vastaan Topekan koululautakunta” vuodelta 1954, joka päätti laillisen erottelun mahdollisuuden kouluissa ja muissa julkisissa laitoksissa. Vuosien 1957, 1960 ja 1964 kansalaisyhteiskuntalait osaltaan takasivat laillisen tasa-arvon rodullisille ryhmille, ja vuoden 1965 äänioikeuslaki toi keinon äänestysmahdollisuuksien palauttamiseksi afrikanamerikkalaisille ympäri Yhdysvaltoja (Franklin & Higginbotham 2011, 540–544). Monet amerikkalaiseen valkoiseen keskiluokkaan kuuluneet ihmettelivät miksi mustat yhä kapinoivat kaikkien näiden myönnytyksien jälkeen, miksi he käyttäytyvät väkivaltaisesti ja vahingoittavat omaisuutta, sen sijasta että turvautuisivat ”kunniallisempiin” keinoihin

(Clark 1967, 17). Mustasta todellisuudesta eristetyssä esikapungissaan elävän valkoisen keskiluokan edustajan oli varmasti hankala ymmärtää ja nähdä kansalaisyhteiskunnan ja laillisten edistysaskelien taustalla nousseen ghetton, mustan elämänehdon, monitahoista ja syvälle juurtunutta rakennetta. Eikä kuvatunkaltaista rasistista yhteiskunnallista rakennetta varmastikaan mielellään tunnustanut osaksi oman elämänsä rakenteellista kokonaisuutta: kommunistinen agitaatio tai muu salakähmäinen ulkopuolinen syy nähtiin mieluummin syynä mustalle liikehdinnälle, ja tällainen myös osaltaan vähätteli mustan ahdingon synnyttämän spontaanin toiminnan oikeutusta, tai mustaa ihmistä toimijana yleisemmin. Musta kommunistisen agitaation passiivisena kohteena sopii huomattavasti paremmin yleiseen, vähintäänkin implisiittisesti ihmisten mielissä vaikuttaneeseen, stereotypiaan mustasta kyvyttömänä subjektina, ”toisen luokan kansalaisena”, ja osaltaan toimi myös edelleen mustaa muusta amerikkalaisesta massasta erottavana tekijänä kylmän sodan aikaisissa Yhdysvalloissa, jossa kommunismisyytökset olivat suurin rikos nationalistista paatosta kohtaan.

Afrikanamerikkalaisten taistelu kansalaisyhteiskunnan puolesta kuitenkin kiihtyi 1900-luvun mittaan, ja sai erityistä pontta ja retorisia aseita Yhdysvaltojen osallistumisesta toiseen maailmansotaan: taistelu rasismia vastaan Euroopassa yhdistyi taisteluun rasismia vastaan kotikentällä. Keskittyneinen kansalaisyhteiskunnan taistelu kohdistui pitkälti Eteläiseen ongelmaan ja erityisesti mustaihoisten juridiseen eriarvoisuuteen pääasiallisesti ruraalissa Etelässä. Vasta 1960-luvulla painopiste alkoi siirtyä kohti urbaania ongelmaa.

2.3 KANSALAYHTEISKUNNALLISEN TAISTELUN SIIRTYMINEN RURAALISTA ETELÄSTÄ URBAANIIN POHJOISEEN

Mustien asemaa Yhdysvalloissa ajanut heterogeeninen kansalaisyhteiskunnallinen liike syntyi siis ensisijaisesti vastustamaan Jim Crow -lakien Etelään luomaa räikeää eriarvoisuutta, sekä de jure että de facto -tasolla liikkunutta afrikanamerikkalaisten rasistista alistamista eteläisissä osavaltioissa. Mustien eriarvoisuus oli räikeydessään selkeästi havaittavaa, ja myös konkreettista sikäli, että taistelua käytiin ensisijaisesti helposti osoitettavia juridisia eriarvoisuuksia vastaan. Aikaisemmassa kappaleessa kuvattu ghetto-järjestelmän dynamiikka jäi verrattain vähälle huomiolle kansalaisyhteiskunnan keskittyessä ruraalin etelän sortoon. Kuitenkin 1960-luvulla sekä merkittävien läpimurtojen, että

kansalisoikeusliikkeen sisäisten murrosten myötä liikehännän painopiste alkoi suuntautua enenevässä määrin kohti urbaania pohjoista. Samalla Martin Luther King Jr.:in symboloima väkivallaton ja maltillinen vastarinta ajautui kriisiytyneeseen tilaan ja kansalisoikeusliikkeen suoraa toimintaa, kriittisyyttä ja uhmakkuutta painottaneet fraktiot tiivistyivät moniäänisen Black Power -nimikkeen alaisuuteen. Black Power on se iskusana, jonka avulla pyrittiin vastaamaan ghettojärjestelmän monitahoiseen sosiaaliseen, taloudelliseen ja poliittiseen alisteisuuteen.

1920-luvun lopulla alkanut suuri lama repi Yhdysvaltojen pitkällisen noususuhdanteen ja suisti miljoonat ihmiset ahdinkoon. New Deal -projekteilla pyrittiin pelastamaan ja luomaan uudelleen amerikkalaista yhteiskuntaa ja taloutta¹². Tuona aikana myös mustien poliittisten taloudellisten ja sosiaalisten oikeuksien puolesta taistelu alkoi laajentua ja sai uusia kanavia. Afrikanamerikkalaisten jatkuva muuttovirta nosti vähitellen heidän merkitystään poliittisina subjekteina, sekä poliitikkoina että äänestäjinä, ja samalla heidän perinteinen yhteytensä republikaanipuolueeseen katkesi: mustat saivat edustajia niin paikallis- ja osavaltiotasolla kuin Rooseveltin hallinnossa (Franklin & Higginbotham 2011, 422–428). New Deal -aikakausi on kuitenkin ristiriitainen, sillä vaikka monessa suhteessa mustat ottivat harppauksia eteenpäin, heidän kohtelunsa oli yleisesti epätasa-arvoista eikä vaatimuksia ohjelmien yhdenvertaisesta toteutuksesta pystytty takaamaan. Myös järjestäytyvä työvoima piti ihmisten puolia, mutta sielläkin mustien oli hankala saada oma etunsa edustetuksi tasa-arvoisesti valkoisten jäsenten rinnalla; sekä liittojen jäsenyydet että mahdollisuudet saavuttaa merkittäviä asemia liitoissa olivat kiven alla (Franklin & Higginbotham 2011, 433–436).

¹² 30-luvun suuri lama, ”The Great Depression”, iski rajusti kaikkiin väestöryhmiin, mutta mustiin muita ryhmiä kovemmin: Yhdysvalloissa heidän työttömyytensä oli alueesta riippuen 30–60 % muuta väestöä korkeampi, ja esimerkiksi Chicagossa mustien työttömyysprosentin ollessa 85 %:n tasolla he kattoivat 8 % kaupungin väestöstä, mutta samanaikaisesti 30 % kaikista vailla työtä olevista asukkaista (Cuglielmo & Lewis 2003, 172). Presidentti Franklin D. Rooseveltin presidentinvirkaan 1933 siivittänyt lamanvastaisten ohjelmien ja lakimuutosten kokonaisuus, ”New Deal”, pyrki suitsimaan valtion velkaantumisen uhalla taloudellisen kriisin seurauksia, mutta rodullisen tasa-arvon kysymys eri ohjelmissa oli parhaimmillaankin vaillinaisesti otettu huomioon. On laskettu 30 % afrikanamerikkalaisista saaneet jonkinlaista apua New Dealin kautta, mutta rodullinen näkökulma itsessään ei koskaan noussut huomion kohteeksi (Brinkley 1993, 701–702). Mustien syrjintäkysymysten ei haluttu nousevan häiritsemään ohjelmien onnistunutta läpivientä, ja rodullinen värilinja pysyi lähes väistämättömästi paikallaan (Cuglielmo & Lewis 2003, 172; Guterl 2002, 148).

Toisen maailmansodan sotateollisuus syrji työpaikkojen perässä muuttaneita afrikanamerikkalaisia ja ensisijaisena tavoitteena oli tarjota työtä miljoonille laman työttömäksi jättämille valkoisille. Työturvallisuusviraston suorittaman kyselytutkimuksen mukaan yli puolet sotateollisuuden työnantajista noudatti tiukkaa mustia syrjivää politiikkaa. Edelleen, nekin mustat, jotka hyötyivät sotateollisuudesta, olivat kaikesta huolimatta alisteisessa asemassa valkoisten työläisten etujen edessä. Mustat vaativat tasa-arvoa ammattiliitoissa ja työlainsäädännön tasolla, mutta heidän vaatimuksensa jäivät usein merkittävämmiksi katsottujen poliittisten kysymysten jalkoihin. Sotaväessä yksiköt oli eroteltu tiukasti rodun mukaisesti ja siellä, samoin kuin siviiliväestön keskuudessa, katsottiin vähäpätöisimmät työt mustille kuuluviksi. (Franklin & Higginbotham 2011, 451–455; 467.) Sota-aika oli kuitenkin monessa mielessä merkittävä, sillä useat mustat sotivat amerikkalaisen kansakunnan puolesta, ja saivat sitä kautta lisää pontta vaatimuksilleen tasa-arvosta. Oli anteeksiantamatonta, että samalla kun Yhdysvallat vannoi presidenttinsä nimissä ”sananvapauden, uskonnonvapauden, vapauden puutteesta ja vapauden pelosta” puolesta, sen oman kansakunnan sisällä oli kokonainen väestöryhmä, jolta nämä oikeudet evättiin järjestelmällisesti. (Franklin & Higginbotham 2011, 454; 465.) Tätä eurooppalaista diktatuuria vastaan kohdennettua kansallista vapauden retoriikkaa afrikanamerikkalaiset pystyivät käyttämään edukseen kotimaassa. Sodanaikainen turhautuminen räjähti kuitenkin paikoin mellakoiksi. Vakavin oli vuoden 1943 kesäkuun mellakka Detroitissa, joka vaati kansalliskaartin paikalle kutsumisen ennen kuin se saatiin hallintaan. Mellakka vaati 25 afrikanamerikkalaisen ja yhdeksän valkoihoisen hengen. Samana vuonna myös Harlemissa mellakoitiin, rodullisen eriarvoisuuden ja heikkojen taloudellisten olojen katkeroittamien afrikanamerikkalaisten suunnatessa vihansa valkoista omistusta kohtaan. Kaiken kaikkiaan kesän 1943 ja loppukesän 1944 välisenä aikana puhkesi 71 rodullisen motiivin omannutta mellakkaa ympäri Yhdysvaltoja. (Franklin & Higginbotham 2011, 469; Cuglielmo & Lewis 2003, 181.)

Sodan myötä noussut afrikanamerikkalainen sosiaalinen tietoisuus ja aktiivisuus jatkoivat voimakasta kasvuaan ja osallisuus kansalaisoikeuksia ajaneisiin järjestöihin lisääntyi räjähdysmäisesti. 1950-luvulla totalitarismin vastaisen mielialan lisäksi useat suosiolliset tekijät vaikuttivat rodullisen kysymyksen edistymiseen Yhdysvalloissa, näitä olivat ainakin yleinen sosiaalinen ja demografinen muutos, USA:n Korkeimman Oikeuden muuttuminen suosiollisemmaksi kansalaisoikeusasialle, ruohonjuuritason mustien moninaiset

vaatimukset, ja NAACP:n¹³ ja vastaavien ryhmien luoma jatkuva painostus ja lobbaus (Patterson 1996, 385). Kansalaisoikeuksia ajaneiden ryhmittymien suhteen puhutaan ”neljästä suuresta” organisaatiosta, joilla oli merkittävin rooli 1950-luvulta alkaen intensiivisemmäksi muuntuneessa kansalaisoikeustaistossa. NAACP:n lisäksi mukaan neljään suureen luettiin 1942 perustettu Congress of Racial Equality (CORE); Martin Luther King Jr.:in 1956 perustama Southern Christian Leadership Conference (SCLC); ja vuonna 1960 SCLC-johtaja Ella Bakerin aloitteesta paikalliset ”sit-in” –aktivistit¹⁴ yhteen koonnut Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC). Suurimman afrikanamerikkalaisten asiaa ajaneista järjestöistä, NAACP:n, jäsenyys yhdeksänkertaistui nopeassa tahdissa, ja vuonna 1960 sillä oli 380.000 jäsentä. Mahdollisesti merkittävin yhdistys oli Southern Christian Leadership Conference (SCLC), jonka johtohahmo Martin Luther King, Jr. on eräs koko kansalaisoikeusliikkeen avainhahmoista ja keskeisistä symboleista. Kingin doktriinin ytimessä oli väkivallan vastaisuus, Thoreauin ajatus kansalaistottelemattomuudesta ja kristillinen oppi: hän halusi vastata mustiin Etelässä kohdistettuun väkivaltaan rakkaudella. Väkivalta ei käynyt järkeen myöskään siksi että kansalaisoikeustaistelun tavoite oli Kingin katsannossa progressiivinen pyrkimys jokaisen mustan yksilölliseen vapauteen ja tasa-arvoon Yhdysvaltain kansalaisena, ts. mustien oikeus tavoitella yhtäläisin oikeuksin amerikkalaista unelmaa. (Cuglielmo & Lewis 2003, 179; Meagher 2003; Brinkley 1993, 791; Eyerman 2001, 207.) Väkivallaton vastarinta oli lisäksi tehokas julkisuusstrategia, sillä yhä eteläiseksi ongelmaksi amerikkalaisessa mielikuvituksessa kääntynyt rodullinen erottelu näyttäytyi järkyttävänä monen liberaalisti ajatelleen valkoihoisen silmiin. Etelävaltiolaisten valkoisten mustia kohtaan kohdistama väkivalta ja mielivalta lukuisissa ”sit-in” –protesteissa, ja tapa jolla virkavalta kohdisti väkivaltaa mustia kohtaan heidän protestoidessa läpeensä rasisisessä Birminghamissa 1963 levisivät uutiskuvina nopeasti valtakunnallisessa mediassa ja saivat monet tapahtumien raakuudesta yllättyneet valkoiset ympäri Yhdysvaltoja haukkomaan henkeään. (Patterson 1996, 480.)

¹³ *National Association for the Advancement of Colored People*, jonka keskeisiä perustajajäseniä oli W.E.B. Du Bois perustettiin vuonna 1909. Se on eräs merkittävimmistä afrikanamerikkalaisten kansalaisoikeuksia ajaneista järjestöistä, ja se pyrki vaikuttamaan pääasiallisesti poliittisia ja oikeudellisia reittejä pitkin.

¹⁴ ”Sit-in” oli yksi merkittävimmistä enemmän tai vähemmän spontaaneista ruohonjuuritason kansalaisaktivismin muodoista, joilla eteläistä segregaatiota vastustettiin. Mustat eteläiset opiskelijat ympäri Etelää alkoivat marssia sisään rodullisesti eroteltuihin julkisiin tiloihin ja yrityksiin ja vaatia hiljaisesti palvelua. Strategia ei miellyttänyt kaikkia kansalaisoikeustaisteluun osallistuneita osapuolia, mutta arvion mukaan jopa 70.000 mielenosoittajaa osallistui niihin. (Patterson 1996, 433.)

Kansalaisoikeusliike useine organisaatioineen ja ruohonjuuritason toimijoineen oli kuitenkin sisäisesti ristiriitainen ja eripurainen. Eri organisaatiot torailivat keskenään ja lisäksi toimijat olivat erimielisiä siitä, millaisin keinoin mustien asiaa tulisi ajaa¹⁵. SNCC:n nuoret aktivistit kannattivat suoraa toimintaa, ja monille muille aktivisteille väkivallaton vastarinta alkoi tuntua huonolta vaihtoehdolta eteläisen väkivallan mustia kohtaan ollessa välillä silmitöntä. Pattersonin mukaan (1996, 479–480) Martin Luther Kingin masinoimat mielenosoitukset Birminghamissa 1963 olivat onnistuneen mediatempauksen ohella ensimmäinen kerta kun kansalaisoikeusliikkeen väkivallattomuuden strategia osoitti murtumisen merkkejä. Nuorten suosima ”sit-in” –aktivismi nosti jo esiin suoran toiminnan ideaalia, joka alkoi saada konkreettisempaa muotoa 1960-luvun edetessä. Orastaneesta ristiriidasta huolimatta kansalaisoikeusliikkeen aktiivinen poliittinen ja kulttuurinen toiminta saivat aikaan merkittäviä edistysaskeleita afrikanamerikkalaisten tilanteessa Yhdysvalloissa. Sen onnistui haastaa eteläinen rodullisen erottelun järjestelmä, lopettaa mustien ja muiden vähemmistön ryhmien de jure –syrjintä, ja johti kahteen erityisen merkittävään lainsäädännölliseen läpimurtoon; Vuoden 1964 Civil Rights Act ja vuoden 1965 Voting Rights Act tasasivat tietä lukuisille laillisille ja poliittisille taisteluille etelässä, joiden kautta taloudellista, sosiaalista ja poliittista eriarvoisuutta pystyttiin tasaamaan (Chafe 1986, 128). Kun vuoden 1963 Birminghamin mielenosoituksen jälkeen pidätyksestään vapautettu SNCC-johtaja Stokley Carmichael piti legendaarisen hengennostatuspuheensa, jossa hän huudatti yleisöään ”Black Power” -sloganilla, ei kyse ollut uudesta ajatuksesta, vaan pidemmän aikaa kypsyneestä kehityskulusta. Progressiivinen narratiivi oli menettämässä otteensa ja alettiin vaatia inklusion ja yhteisen amerikkalaisen unelman sijasta mustaa itsemääräämisoikeutta ja mustaa kansallisylypeyttä (Eyerma 2001, 211). Black Power ei kuitenkaan ollut yhtenäinen oppi, vaan enemmän vihainen ja pettynyt huudahdus, jonka alle kasaantui monenlaisia näkökulmia. Osalle se tarkoitti strategista solidaarisuutta, jonka turvin mustat voisivat taistella tiensä osaksi amerikkalaista pluralistista demokratiaa (kuten niin moni muu etninen ryhmä oli tehnyt aiemmin), osa oli mustia tai radikaaleja nationalisteja, jotka uskoivat itsenäisiin mustiin instituutioihin ja erottautumiseen valkoisesta yhteiskunnasta yleisemmin, ja osalle Black Power tarkoitti mustan ylpeyden ja afrikanamerikkalaisen kulttuurin henkiinherättämistä (Patterson 1996, 657). Yksi Black Power -liikehännälle oleellinen jakolinja oli myös sekulaarin ja uskonnollisen nationalismin välillä (Eyerma 2001, 195).

¹⁵ Weiss (1986, 39–) on kuvannut rajujakin kiistoja, joita kamppailu kansalaisoikeusliikkeen suunnan johtamisesta ja julkisuudesta synnytti neljän suuren organisaation ja muiden toimijoiden keskuudessa.

Black Power ei näin ollut niinkään kansalaisyhteiskunnasta erillinen liike, vaan sen jatke. Molemmat ammensivat afrikanamerikkalaisten kollektiivisesta historiasta ja orjuudesta, mutta siinä missä kansalaisyhteiskunnasta erillinen liike korosti sekä mustien että valkoisten yhteistä amerikkalaisuutta, Black Power pyrki muotoilemaan uudelleen Afrikan mantereiden roolin Amerikan mustien historiatietoisuudessa (Meagher 2003; Eyerman 2002, 174.) Kyse oli siitä, kuinka mustien historiaa osana Yhdysvaltoja tulisi kertoa. Kingille Afrikan rooli oli symbolinen: kolonialismin ikeen alta vapautuva Afrikka symboloi vapautta, ja samaa vapautta mustat tavoittelivat Yhdysvalloissa. Nousevalle Black Power -ajattelulle Afrikan rooli oli konkreettisempi, Afrikka oli sekä kulttuurinen esikuva ja identiteetin sija. (Eyerman 2001, 211.) Kansalaisyhteiskunnallisten näkökulmista 1960-luvun ensimmäinen puolikas oli monessa mielessä lakipiste: he olivat saavuttaneet merkittävimmät tavoitteensa. Erityisesti Martin Luther Kingin tarjoaman ratkaisun retorinen voima oli monessa mielessä eteläisessä ja ruraalissa mustassa, jonka kansalaisyhteiskunnallisuuden hän halusi lunastaa (Eyerman 2001, 200). Kun 1960-luvun alun suuret menestysaskeleet oli otettu, jäi jäljelle toinen ongelma: siihen Kingin kristillinen teesi, joka vaati rakastamaan sortajaa, ei enää tehonnut. Uudet sorton muodot olivat liian hienovaraisia, ne eivät olleet kirjattuina lakipykälissä, vaan syvällä erilaisissa sosiaalisissa sopimuksissa ja käytänteissä. (Clark 1967, 217–219; 234.) Kansalaisyhteiskunnallisen uuden suunta, johon myös Black Power liittyi, kohdisti huomionsa työllisyyden ja asuntopolitiikan eriarvoisuuksiin urbaanissa Pohjoisessa. Siinä missä NAACP, SCLC ja CORE olivat ajaneet kansalaisyhteiskunnasta erillisen afrikanamerikkalaisten asiaa, nousi muuntuvassa tilanteessa korostetummin esiin SNCC, Mustat Pantterit -puolue, US Organization ja Black Arts -liike. (Brinkley 1993, 817; Turner 2009, xiv.) Black Poweriin kalliutunut kansalaisyhteiskunnallista yhdistyi urbaanin liikehdinnän kanssa ja nosti vaatimukset mustien itsemääräämisoikeudesta ja mustan tietoisuuden korostamisesta keskiöön. Kansalaisyhteiskunnallisen progressiiviseen viestiin ivallisesti ja aggressiivisesti suhtautunut Black Power, suurina niminä Stokley Carmichael ja Malcolm X, alkoi vaatia mustille itsemääräämisoikeutta yhä suorasukaisemmin vaatimuksin. Malcolm X julisti vuonna 1965, vain hieman ennen kuin hänet salamurhattiin, että tavoitteena on:

[...to] launch a cultural revolution which will provide the means for restoring our identity that we might rejoin our brothers and sisters on the African continent, culturally, psychologically, economically and share with them the

sweet fruits of freedom from oppression and independence of racist governments.

Black Powerin nationalistisen suuntauksen taustalla kaikuivat 1900-luvun alku ja Marcus Garveyn vaikutus: kyse ei ollut kuitenkaan vanhaan palaamisesta, vaan nationalistisen viestin uudelleenraamittamisesta. Mustan nationalismiin voi sanoa modernisoineen ajan urbaaneihin olosuhteisiin mustan kansallismielisyyden. Oleellisena osana tätä uudelleenmäärittelyä oli afrikanamerikkalaisten tarkasti seuraama antikolonialistinen aalto Afrikan mantereella toisen maailmansodan jälkeen. Eyerman (2002) katsoo että nimenomaan antikolonialismi ajoi mustan nationalismiin Amerikassa modernisoitumaan: ensiksi alettiin selkeästi samaistaa mustien kärsimyksen Amerikassa valkoiseen kolonialismiin Afrikassa; toiseksi Franz Fanonin kirjoituksista vaikuttuneena alettiin korostaa pelkän taloudellisen ja luokkaperustaisuuden lisäksi kolonialismin aiheuttamaan psykologista traumaa (Eyerman 2002, 179; 183). Mustien Panttereiden keskeinen hahmo Eldridge Cleaver kirjoitti vuonna 1968: “We start with the basic definition: that black people in America are a colonized people in every sense of the term and that white America is an organized imperialist force holding black people in colonial bondage” (lainaus: Eyerman 2002, 182).

Blauner (1969) tarttui tuoreeltaan kolonialismin termistön soveltamisen ongelmaan amerikkalaisessa kontekstissa kirjoittaen ”kolonialistisesta analogiasta”. Hän katsoi että afrikanamerikkalaisten tilannetta oli selitetty Yhdysvalloissa ensin värin ja syvään juurtuneiden ennakkoluulojen kautta. Toiseksi keskustelu etnisyyksistä rodun sijaan yritettiin sovittaa myös afrikanamerikkalaisten tilanteen kuvaamiseen. Kolmanneksi taloudellinen ja luokkaperustainen selitysmuoto nousi suosioon, mutta sen tarjoama yläluokka–alaluokka -jaottelu ei riittänyt sekään selittämään rotua ja rasismia Amerikassa. Kolonialismivertaus oli uusi pyrkimys hahmottaa ongelmaa tavalla, joka pystyisi yhdistämään rasismiin, etnisyyden, kulttuurin ja taloudellisen riiston samaan käsitteelliseen skeemaan. (Blauner 1969, 393–394.) Vaikka analogia ontuu siinä että kolonialismin sosiaalinen ja poliittinen rakenne ovat klassisessa kolonialismissa ja amerikkalaisen kontekstin kaltaisessa ”sisäisessä kolonialismissa” eriävät, molempia kuvaa silti samankaltainen teknologinen, kulttuurinen ja valtasuhteiden tasolla ilmenevä sosiaalisen sarron prosessi (Blauner 1969, 396). Afrikkalaisesta antikolonialismista etsittiin innoitusta ja analogiaa, mutta amerikkalainen konteksti muokkasi vaatimuksia, joita kolonialistisesta kehiksestä johdettiin: itsemääräämisoikeus amerikkalaisen mustan tapauksessa raamitettiin

ajatukseksi yhteisöllisestä kontrollista, suoran demokratian ja ruohonjuuritason organisaation periaatteiksi paikallista johtamista korostaen. Kulttuurisesti haluttiin edistää mustaa tietoisuutta yksilön tasolla, mutta myös eri etnisyyksien tapa saavuttaa etuja paikallispolitiikan kautta oli merkityksellinen. (Eyerman 2001, 193.) Kolonialistinen analogia toimi innoittajana uudistuvalla nationalismille, joka ammensi vihaansa urbaanien mustien elinoloista. Taisteleva Afrikka oli uudenlainen esikuva ja tarjosi ”ideologista inspiraatiota” nationalistiselle liikehdinnälle: ”uusi Afrikka” nähtiin samalla tapana mustille oppia jotain omasta menneisyydestään, mutta myös mahdollisesta uudesta tulevaisuudestaan (Eyerman 2002, 189). Algerian sodan melskeissä kirjoittamassaan ”Sorron Yöstä” teoksessa Franz Fanon julistaa kuinka kolonialismin taakan karistaminen vaatii puhdistavaa väkivaltaa, eikä amerikkalainen musta nationalismi perääntynyt tästä vaatimuksesta: ”mustuus” oli tapa päästä eroon ”valkoisen paholaisen” mustille pakottamista tavoista ja tottumuksista, uusi identiteetti oli moraalisesti, henkisesti ja fyysisesti ankara. Malcolm X liikkeen ytimellisenä symbolina esiintyi nahkaan pukeutuneena, baretti päässään ja kivääriä kantaen puhuen kovin sanoin mustasta vallasta. Valikoiva ja sensaatioita luova massamedia korosti entisestään tämän kuvaston välittämää shokkiefektiä, joka herätti huolta valkoisten ehdottomassa enemmistössä mutta myös monissa mustissa. Malcolm X:n vaikutuksen katsotaan olleen merkittävin nimenomaan taiteilijoiden, kouluttajien, intellektuellien ja opiskelijoiden keskuudessa sen lisäksi että hänellä oli oma yhteisönsä, jonka kautta hänen massasuosiionsa ilmeni. (Eyerman 2002, 184–185; Turner 2009, xiii.)

Black Power, ammentaessaan vallankumouksellista asennetta Afrikan sotaisasta tilanteesta, halusi taloudellista ja kulttuurista itsemääräämisasemaa mustille. Se halusi luoda tilanteen, jossa musta voisi olla itse luomisvoimainen ja paeta valkoisen kulttuurin ikeen alta, kulttuurin jonka katsottiin aina-jo perustuvan mustan alistamiselle. Monessa mielessä sen muodostama uhka ja pelote vieraannuttivat valkoisten esikaupunkiasujien (joiden homogeenisestä maailmasta tarkasteltuna kuva militantista vastarinnasta oli lähes käsittämätön) lisäksi myös monia afrikanamerikkalaisia. Mustan nationalismin propagoima kuva mustasta identiteetistä oli monelle kovin ankara ja vaatelas, sen vaatima psykologinen ja reaalin vallankumous taas liian radikaali. Valtavirran omaksuessa useita liikehdinnän helpommin lähestyttäviä vaatimuksia, heidän kuvansa muodostui pääasiassa suhteessa radikaaleihin vaatimuksiin. Näistä selkeistä rajoittavista tekijöistä huolimatta Black Power muodostui vallitsevaksi kuvaksi urbaanista kriisistä, ja musta nationalismi oli

hegemoninen narratiivi ghettossa 1960-luvulta alkaen ainakin vuosikymmenen ajan: kansalaisoikeusliike progressiivisuudellaan ja tulevaisuususkollaan ei ollut kyennyt vastaamaan urbaanin ongelman monimutkaisuuteen; ja samalla presidentti Johnsonin hallinnon ”The Great Society” -hanke ei kyennyt löytämään riittävää kannatusta ja rahoitusta (Eyerman 2001, 192–193; 199).

Kulttuurinationalistista Black Power -ajattelua edustanut Black Arts -liike 1960- ja 70-luvuilla kumpusi vahvasti New Yorkista. Syitä New Yorkin keskeisyydelle olivat monien keskeisten kulttuurihenkilöiden, erityisesti Amiri Barakan ja Larry Nealin, sijoittuminen kaupunkiin. Lisäksi New Yorkilla ja Harlemilla oli merkittävä historiallinen asema mustan kulttuurin kehtona aina Harlemin renessanssin ajoista saakka. Mustan taideliikkeen oli hankala saada jalansijaa kaupungissa, jossa oli jo ennestään niin paljon merkittäviä taideinstituutioita, kuten modernin taiteen museoita, gallerioita, jazz-klubeja ja teattereita. Mustaa tietoisuutta korostavien kulttuuristen liikkeiden oli hankala luoda pysyvyyttä ja näkyvyyttä saavuttavia tuloksia. (Smethurst 2005, 100–102.) Baraka oli liikkeen keskushahmo ja tavoitteli roolia uutena *New Negro Movement*ina. Aikaisempi liike oli vannonut rodun nimeen pyrkien osoittamaan sen arvokkuutta sekä mustille että ulkopuolisille. Black Arts -liikehdinnän ja kulttuurisen nationalismin tavoite oli sen sijasta ”blackness” tietoisuutena ei värinä. (Eyerman 2001, 198.)

Kansalaisoikeusliike, sekä Etelään keskittynyt että myöhempi Black Power, oli luonteeltaan hyvin maskuliininen. Sen tavoittelema vapautuminen kurotti perustavanlaatuisesti kohti amerikkalaisen yhteiskunnan normia, jota määrittivät ”valkoisuus” ja ”miehisuus”. Sekä naisille että miehille oli oma roolinsa, mutta tuo paikka määräytyi sukupuolitettujen normien mukaisesti. Erityisesti Black Powerin kanavoiman machismon suoranaisten sovinismi marginalisoi naiset tyystin tarjotessaan voimakkaan keinon määritellä uudelleen kuvaa mustasta miehuudesta. (Ling & Moneith 1999, 4; 7.) SNCC:n johtajan ominaisuudessa Stokely Carmichael vastasi kysymykseen naisten roolista kansalaisoikeusliikkeessä: ”The only position for women in SNCC is prone” (D’Emilio & Freedman 1988, 311). Fraiman (1994, 70–71) nimeää yleiseksi rasistiseksi paradigmaksi amerikkalaisessa yhteiskunnassa tavan, jolla valkoinen mies kontrolloi mustaa miestä valkoisten naisten aina-vaarassa-olevien kehojen välityksellä. Sekä kansalaisoikeustaistelu että Black Power on luettavissa ytimellisesti mustien miesten kurottautumisena valkoisen miehuuden asettamaa ideaalia kohti. Näin taistelu kansalaisoikeuksista kääntyy taisteluksi mustien miehisestä oikeudesta muodostumassa olleeseen ”valkoiseen keskiluokkaisuuteen”

ja ”amerikkalaiseen unelmaan”; tai vaihtoehtoisesti tämän tavoitteen utopistisuudesta kummunnutta separatismia. Myös Chafe (1986, 128) huomauttaa, pelkkä rodullinen ristiriita ei ole missään nimessä riittävä selittämään kuinka mustia ja valkoisia erottamaan kehittynyt juopa vaikuttaa Yhdysvalloissa. Kyse on sukupuolen, luokan ja rodun moninaisesta kanssakäymisestä. Rotu artikuloidaan aina samanaikaisesti sukupuolen kanssa ja sukupuoli omaa aina rodullisen ulottuvuutensa.

Tämän historiallista kontekstia käsitelleen kappaleen aloittaneiden 1960-luvun lopun rodullisten mellakoiden vanavedessä Osofsky (1971, 189) ihmetteli, kuinka huolimatta kaikesta poliittisesta, kulttuurisesta ja sosiaalisesta liikehännästä, musta ghetto oli säilynyt huomattavan samankaltaisena instituutiona siitä saakka kun orjuus lakkautettiin Pohjoisessa. Sikäli kun afrikanamerikkalaisen protestin aallot olivat aina kulkeneet integrationististen ja separatististen pyrkimysten välimaastossa, oltiin 1960-luvun lopulla selkeästi turhautuneita ja eriytymisen parhaana vaihtoehtona mieltävä näkökulma oli eniten esillä (Guerrero 1993, 71). Afrikanamerikkalainen väestönosa oli elänyt läpi moninaisten historiallisten hetkien, joina he olivat tunteneet toiveikkuutta ja päätyneet pettymykseen. Tämän kappaleen aloittaneiden rodullisten mellakoiden vanavedessä ”Kernerin Komitean” lopullinen raportti¹⁶ ilmaisi pääasiallisen johtopäätöksensä: ”Our nation is moving toward two societies, one black, one white--separate and unequal.” Mustan puolesta puhuneet äänet, olivat ne sovinnollisia tai radikaaleja, eivät olleet onnistuneet mainittavissa määrin tuottamaan todellista muutosta tuon ajan mustien ihmisten jokapäiväiseen kokemukseen urbaanissa osassa Yhdysvaltoja, sen ghettojärjestelmässä. Poliittiset, sosiaaliset ja taloudelliset voimat, jotka pitivät urbaanin mustan mustana ja suljettuna omaan näennäisesti avoimeen mutta toivottoman korkeat näkymättömät muurit omaavaan vankilaansa olivat olleet liian voimakkaita tämän rakennelman murtamiseksi.

Tässä jännityksen, epätoivon ja turhautuneisuuden ilmapiirissä nousi esiin myös blaxploitaatio laveana elokuvallisena ilmiönä, ja 1960- ja 1970-lukujen vaihteen urbaani yleisö hakeutui katsomaan näitä elokuvia karkeasti ottaen kuvatunkaltaisesta tilanteesta käsin.

¹⁶ National Advisory Commission on Civil Disordersin, tai ”Kernerin Komitean”, lopullinen raportti on kokonaisuudessaan löydettävissä Washingtonin Yliopiston Historian laitoksen internetsivustolta, osoitteesta http://faculty.washington.edu/qtaylor/documents_us/Kerner%20Report.htm (viitattu 31.3.2014).

3 MUSTA VALKOKANKAALLA JA BLAXPLOITAATION SYNTY

Elokuvan synty, amerikkalaisen massakulttuurin nousu ja afrikanamerikkalaisten ”Suuri Muutto” ovat päällekkäisiä ilmiöitä. Monessa mielessä mustan siirtyminen ulos agraarista Etelästä herätti valkoisissa amerikkalaisissa voimakkaita tunteita ja aihe siirtyi osaksi massakulttuurin kudosta ja siten myös osaksi elokuvallista ilmaisua. Varhaisimmasta amerikkalaisesta elokuvasta alkaen mustia on representoitu, ja toisaalta mustat ovat pyrkineet representoimaan itseään, valkokankaalla. Tässä kappaleessa käsittelen mustan subjektin representaatioita amerikkalaisessa populaarin elokuvan historiassa: kuinka tätä on esitetty, tai kuinka tämä on esiintynyt, aina elokuvatuotannon synnystä 1800-luvun lopussa 1960- ja 70-lukujen vaihteeseen ja blaxploitaatiogenren syntysijoille. Ensimmäinen osio käsittelee kronologisesti mustaa subjekta amerikkalaisen populaarielokuvan syövereissä. Valtavirtaelokuvan tuotanto ja jakelu on varhaisesta vaiheesta saakka ollut institutionaalisesti keskittynyt, ja tämä koneisto tunnetaan tutulla nimellä ”Hollywood”. Vahva keskittyminen on johtanut myös mahdollisuuteen säännellä keskitetysti sitä millaisia kuvia tuotetaan ja millaisia ei tuoteta. Toisessa osiossa syvennyn blaxploitaatioilmiön synnyn taustalla vaikuttaneisiin tekijöihin ja ilmiön ensiaskeleisiin. Mustan elokuvan historian voi jakaa karkeasti neljään vaiheeseen: varhaisiin mykkäelokuvaan (1890–1920), varhaisiin äänielokuvaan ja rotuelokuvaan (1920–1945), sodanjälkeisiin ongelma-elokuvaan (1945–1960) ja nykyelokuvaan, alkaen kansalaisoikeustaistelun lakipisteen tienoilla 1960-luvun alussa (Lott 1991, 223). Tässä kappaleessa esitetty mustan elokuvallisen representaation historia noudattelee enemmän tai vähemmän tunnollisesti tätä jaottelua.

3.1 MUSTA VALKOKANKAALLA

3.1.1 Ennen Hollywoodia

1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa varhainen amerikkalainen elokuvateollisuus ei ollut vielä voimakkaasti keskittynyt, kuten myöhemmin tuli tapahtumaan. Hollywood ei ollut vielä kokenut nousuaan ja standardisoinut elokuvien tuotantoa, tyyliä ja jakelua. Elokuva nuorena mediamuotona ammensi innokkaasti vaikutteita muista konteksteista, kuten lehdistöstä, kirjallisuudesta, piirroksista, teatterista, sekä poliittisista debaateista, julkisen sektorin käytänteistä ja sosiaalisesta tapakulttuurista. Jo varhaisen elokuvan kaudella laajimman yleisön tavoittanut elokuvateollisuus oli kuitenkin korostuneesti valkoisten käsissä, ja pääasiallinen teatteriin tiensä löytänyt yleisö koostui niin natiiveista amerikkalaisista kuin jatkuvasti kasvavasta immigrantiväestöstä. (Stewart 2005, 25–26.) Elokuvatuotannon nousun ollessa tiivisti yhteydessä urbaaniin kokemukseen, oli yleisö välttämättä pääasiallisesti valkoihoista mustan väestön keskittyessä Etelään, yleisesti ottaen maaseutumaisempaan ympäristöön.

Amerikkalaista väestön maantieteellistä jakaantumista, ja samalla koko sen sosiaalista rakennetta, syvällisesti mullistanut Suuri Muutto oli kuitenkin jo alkanut. Sen käyttövarana toiminut, orjuuden päättymisen jälkeen ensimmäinen vapautteen syntynyt afrikanamerikkalainen sukupolvi, alkoi sysäyksittäisen ja levottoman liikehdintänsä ulos Etelästä. Samalla kun tämä hämmennystä ja vaaran tunnetta herättänyt ”uusi musta” alkoi näkyä ja kuulua ympäri Yhdysvaltoja, alkoi varhainen elokuva kanavoida eriasteisesti hänen läsnäolonsa aiheuttamia tunteja. Tämä kanavointi tapahtui sekä tunnetun ”vanhan mustan” että arvaamattoman ja aikaisemmin suljettuun valkoiseen tilaan livahtaneen ”uuden mustan” kautta. Näin mustan ilmaantuminen elokuvalliseen tilaan oli yhteydessä yleiseen historialliseen murrokseen, jossa mustan uudentyyppinen näkyvyys ja arvaamattomuus aiheuttivat valkoisessa väestönosassa ahdistusta; ne myös nostivat esiin tarpeen ”määritellä, tunnistaa ja tuottaa” musta siten, että sen ennalta-arvaamattomuus saataisiin suitsittua (Stewart 2005, 89). Varhaiset elokuvantekijät eivät eläneet tyhjiössä, vaan ammensivat vuosisatojen vaihteen hengestä, joka loi yhteyttä patriotismin ja valkoisen sivistyksen välille ja merkitsi mustaihoisia sekä kansainvälisesti että kansallisesti takapajuisiksi ihmisryhmäksi (Jackson 2011, 29). Näin varhainen elokuva, matkallaan kohti äärimmäistä viihdemuotoa, eli ja hengitti yhteiskunnallista murrosta mukailien.

Samat ongelmat ja vastarinnan muodot, jotka kohtasivat mustia heidän yrittäessään artikuloida itseään osana nopeasti kasvavaa ja jatkuvasti uudistuvaa kansakuntaa siirtyivät myös valkokankaille.

Yksi vaikutteille alttiin varhaisen elokuvan kaava oli tuoda vaudeville-teatterista tuttu ”blackface”¹⁷ -perinne elokuvakankaalle. Näitä suosittuja blackface-hahmoja edustivat mm. ”uskollinen Tom tai Mammie”, ”tanssiva Sambo” tai ”vesimelonia syövä Coon”. Jokainen karikatyyrinen mustan representaatio oli itsessään selkeä ja ymmärrettävä, eikä elokuvan tarvinnut narratoida hahmojen sisältöjä katsojalle. (Stewart 2005, 54–55.) Varhaiseen elokuvaan muodostui rodullisesti määrittynyt (ja nykyään tuntemastamme melkoisesti poikkeava) gennejakonsa, jossa on erotettavissa ainakin ns. tanssielokuvat, lastenpesuelokuvat, matkakertomuselokuvat ja vesimelonin- tai kanansyöntielokuvat. Tanssielokuvissa¹⁸ ”vain vähän yllykettä tanssiin puhkeamiselleen vaativat mustat” esittävät erilaisia tanssinumeroita. Lastenpesuelokuvien¹⁹, johtoajatuksena oli esittää huvittava skenaario, jossa musta äiti yrittää parhaansa mukaan pestä lastaan valkoisella saippualla. Tässä leikiteltiin toisaalta mustien oletetulla pakkomielteellä tulla valkoiseksi, ja toisaalta vahvistettiin vanhaa valkoista stereotypiaa mustaihoisesta lähtemättömästi likaisena. Matkakertomuselokuvat²⁰ kuvasivat dokumentaariseen tyyliin, mutta usein kaikesta huolimatta peittelemättömän lavastetusti, mustien eksoottista elämää ympäri maailman (Stewart 2005, 68). Mustaa rajojenrikkomista kuvaavissa vesimelonin- tai kanansyömiselokuvissa²¹ yksinkertaisesti katsottiin mustaihoisen ihmisen syövän vesimelonia tai kanaa suurieleisesti. Yleinen, vaudeville-esitystenkin sisältämä, ennakkoletus näiden ruokailuspektaakkeleiden taustalla oli se, että herkutteleva musta on varastanut ateriansa valkoisilta (Stewart 2005, 73). Pelkästään vesimeloninsyömistä kuvaavia elokuvia tuotettiin 1896–1905 välisenä aikana ainakin kymmenen. Kehitys kulki kuitenkin elokuvallisen kerronnan kehittyessä pelkästä syömisestä speaktaakkelin kuvaamisesta narratiivisen liikkeen omaaviin teoksiin. Monet elokuvat myös viittasivat lynkkausperinteeseen: rikoksen tehneitä tai muuten rajoja rikkoneita mustia jahdattiin

¹⁷ ”Blackface” -perinteessä valkoihoinen näyttelijä värjäsi kasvonsa noenmustaksi ja esitti erilaisia karikatyyrisiä ja humoristisia mustia henkilöitä.

¹⁸ Esimerkiksi ”The Pickaninny Dance – From the ‘Passing Show’/The Pickaninnies” (1894), ”Buck and Wing Dance” (1895), ”A Coon Cake Walk” (1897) ja ”Cake Walk” (1898).

¹⁹ ”Whitewashing a Colored Baby” (1903) ja ”Morning Bath” (1896)

²⁰ ”Native Woman Washing a Negro Baby in Nassau, BI” (1903), ”Native Women Washing Clothes at Fort de France” (1902), ”Native Women Washing Clothes at St. Vincent, BWI” (1903)

²¹ ”Chicken Thieves” (1897), ”Who Said Chicken” (1903), ”Dancing for a Chicken” (1903), ”Chicken Thief” (1904); ”The Watermelon Patch” (1904), ”A Watermelon Contest” (1900), ”A Watermelon Feast” (1896), ”Who Said Watermelon?” (1902)

valkoisin voimin, mutta elokuvallisessa esityksessä tämän takaa-ajon henki oli yleisesti koominen ja se häivytti lynkkauspektaakkelin raa'an luonteen. (Jackson 2011, 29; 33.) Koska lynkkausperinteeseen viitattiin elokuvallisessa diegesiksessä näin keveästi, oli urbaanin katsojan helpompaa etäännyttää itsensä tapahtumasta, ikään kuin nautiskella viattomasti kankaalla nähdystä, mutta samanaikaisesti tiedostaen mistä todella on kysymys. Tällaisen väkivallan kuvaston voi katsoa jatkaneen sitä "historiallisen trauman" perinnettä, jonka Alexander (1995, 92) katsoo tehneen rodullistetusta väkivallasta afrikanamerikkalaisen identiteetin perustan vuosisatojen ajan: hänen mukaansa spektaakkelimainen mustienvastainen väkivalta, samaan aikaan julkiseksi tarkoitettu ja syvällisen henkilökohtaisesti koettu, on keskeinen afrikanamerikkalaisten historialliselle kokemukselle Amerikassa. Mustan esittämisen "eteläisen imaginääriin" kautta (kuten viittaamalla plantaasitalouteen tai lynkkauksiin) voi katsoa olleen käyttökelpoinen tapa kun elokuvaa käytettiin valkoisen yhtenäisyyden luojana yli etnisten rajojen. Näin kyettiin pitämään musta tiiviisti läsnä valkoisen yhtenäisyyden vastakappaleena, ja samanaikaisesti poissaolevana: kun musta läsnäolo raamitettiin ikään kuin elokuvassa näkyvä mustan asemointi tapahtuisi "jossain muualla" tai "jonkun muun toimesta", urbaani (pohjoinen) katsoja saattoi säilyttää etäisyyden asiaan (Barker & McKee 2011, johdantokappale I–VI; Campbell 1981, 30). Katsojan oli näin mahdollista viihtyä katsomalla itsensä ulkopuolista viihdettä, ja samalla "tietää" että hänen valkokankaalta todistamansa on kuitenkin sosiaalista todellisuutta ja läsnä myös hänen omassa elinpiirissään.

Stewart (2005, 38) kuvaa, kuinka sekä esiklassinen että klassinen amerikkalainen elokuva olivat patriarkaalisia muodoltaan, tarkoittaen sitä että ne panostivat voimakkaasti sukupuolitettuun maailmaan; kuitenkin tämä patriarkaalinen elokuvan rakenne oli samanaikaisesti myös rodullistettu. Varhaisesta elokuvasta alkaen rotu, sukupuoli ja seksuaalisuus ovat kietoutuneet toisiinsa luontevasti, ammentaen ajalle ominaisesta valkoisen sivilisaation diskurssista: siinä sukupuoli ja rotu artikuloitiin yhteen, ja samalla merkittiin musta tuon artikulaation antiteesiksi. Wartenberg (2001, 161–162) puolestaan kuvaa kuinka elokuvailmaisussa asemoitiin valkoinen nainen universaaliksi (hetero)seksuaalisen halun kohteeksi ja normiksi ja hänen kauttaan kiinnitettiin sekä valkoisen miehen sivistynyt miehekkyyys että mustan miehen petomainen seksuaalisuus omille sijoilleen. Avainsanana tässä artikulaatiossa oli nimenomaan sivilisaation käsite, joka mahdollisti valkoisen miehen nousemisen luonnontilaisen maskuliinisen himon yläpuolelle, itsensä herraksi. Tämä itseen kohdistunut suvereniteetti tiivistyi nimenomaan

valkoisessa naisessa, jonka hohtavan naiseuden kautta miehuullisuus sai kunniakkaimman ilmentymänsä. Valkoisen miehen oli mahdollista samanaikaisesti samaistua mustan ”pedon” sivilisaation rajoja rikkovaan nautintoon, ja tehdä absoluuttinen ero siihen.

Stewart nojaa omassa tulkinnassaan feministisen elokuvateoreetikon Laura Mulveyn jaotteluun elokuvan kolmesta katseesta: ensimmäiseksi kamera katsoo toimintaa, toiseksi katsoja katsoo tallennettua kuvaa, ja kolmanneksi hahmot katsovat toisiaan elokuvan sisällä. Merkittävästi Stewart (2005, 68) katsoo, että:

[...]preclassical films work to enable a sense of white, visual mastery over Black objects by confirming their knowability, policing their difference, and exposing their transgressions despite opening up many potential holes in these processes, such as displaying the self-consciousness of the makers and subjects.

Oleelliseksi (valkoisia) katsojia houkuttelevaksi tekijäksi ja elokuvallisen nautinnon aiheuttajaksi nousee nimenomaan tämä tirkistelevä ja valvova ”valkoinen katse” (Stewart 2005, 67), joka kaikkitietävänä on omiaan kontrolloimaan mustan subjektin potentiaalia moninaisissa elokuvallisissa konteksteissa. Kuten todettua, tätä liikekannalla olleen ”uuden mustan” aiheuttamaa uhkaa ei pyyhitty kokonaan pois: joko sitä ei haluttu pyyhkiä tyystin pois tai se ei olisi ollut edes mahdollista. Valkoisen hegemonian määrittämä elokuvataide pyrki kuitenkin järjestämään valkoisen katseen siten, että katsoja kykenee loppuviimein hallitsemaan tapahtumia, sivuuttamaan mahdollisen epämiellyttävän ahdistuneisuuden tunteen ja sitä kautta viihtymään teatterissa. Mustalle katsojalle tilanne oli luonnollisesti hankalampi, he joutuivat käyttämään luovempia strategioita löytääkseen nautintonsa teatterisalista. Esiklassisesta vaiheesta eteenpäin siirryttäessä valkoinen katse ei jäänyt historiaan, vaan sulautui jopa osaksi yhtenäistä klassista elokuvan muotoa sellaisena kuin Hollywood-instituutio sen materialisoi.

3.1.2 Klassisen elokuvan nousu

D. W. Griffithin ohjaamaa suurellista *The Birth of a Nation* (1915) pidetään yleisesti vedenjakajateoksena tai murtumana yhdysvaltalaisessa elokuvahistoriassa siirryttäessä esiklassisesta varhaiselokuvasta klassiseen vaiheeseen, kokonaisvaltaisempaan ja

itseriittoisempaan elokuvataiteeseen, ja toisaalta standardisoituun ja keskitettyyn tuotannon malliin²². *Birthin* kunnianhimoisuus, sen poikkeuksellisen korkeat tuotantoarvot, markkinoinnin laajuus ja suosio siivittivät kehittyvää elokuvateollisuutta sen matkalla kohti yhtenäistettyä muotoaan. Se oli samalla merkittävä sysäys tuotannon keskittymisessä mantereen länsirannikolle Hollywoodiin. *Birth* on vaikuttavuudessaan myös eräs pahamaineisimpia elokuvallisia teoksia suhtautumisessaan rotukysymykseen. Elokuva sulkee diegesiksessään mustat ulkopuolelle siitä kansakunnasta, jonka syntyä se pyrkii artikuloimaan. Ohjaaja Griffith ammensi pääasiallisesti Thomas Dixonin klaanitrilogiasta ja Woodrow Wilsonin kirjoittaman historiateoksen *History of the American People* historiakäsityksestä liittyen Etelän uudelleenrakennuksen aikaan (Guerrero 1993, 11). *Birthin* historiankäsityksessä romantisoitiin Ku Klux Klania järjestyksen palauttajana uudelleenrakennuksen ajan rampauttamaan Etelään. Mustia ei nähdä osana kansalaisien muodostamaa yhteisöä, vaan yleisten valkoisen ”uuden etelän” stereotyyppien mukaisesti yliseksuaalisina petoina ja politiikan korruptoivana aineksena²³, tai vaihtoehtoisesti vanhempien stereotyyppien mukaisina uskollisina orjina, ”Mammyina” tai tanssivina ”Buckeina”. *Birthin* ”melodramaattisen narratiivin kulminaatiopisteen” muodostaa mustan hahmon Gusin lynkkaaminen (tai kastointi), jonka kautta Ku Klux Klanin edustama valkoinen miehuus palautetaan vanhaan loistoonsa (Jackson 2011, 43; Guerrero 1993, 15.) Näin *Birth* korostaa omassa diegesiksessään sekä rotua että seksuaalisuutta kietoen ne tiiviisti toisiinsa. Kansalaisoikeuksien puolesta myös nousevan elokuvateollisuuden alueella taistellut NAACP teki kaikkensa vastustaakseen *Birthiä* vaatien sen kieltämistä, mutta vastustuksesta huolimatta elokuvan menestys lippuluukuilla oli huimaa. Vuoden sisällä ensi-illastaan arvioitiin 3 miljoonan ihmisen nähneen *Birthin* pelkästään New

²² “This film would bring about a revolution in American moviegoing. The Birth of a Nation was the first American film to be twelve reels long and to last around three hours. It was the first to cost \$100,000 to produce. It was the first to be shown mainly in regular theaters at the same admission prices of up to \$2 that were charged for live performances. It was the first to have a specially compiled musical score to accompany the film’s exhibition. It was the first movie to be shown at the White House, the first to be projected for judges of the Supreme Court and members of Congress, the first to be viewed by countless millions of ordinary Americans, some of whom had made long journeys to see it, the first to run in so many places for months at a time, the first to attract viewers who returned to see it, sometimes again and again, and the first to have its existence treated as a story in its own right in local newspapers. Although it was not the first motion picture in the United States to be distributed by means of road shows, it was the first to be shown so extensively this way. The men who advertised and publicized it created ways of promoting movies that would soon become standard across the American movie industry. In many ways, in fact, Birth of a Nation was the first “blockbuster”: it was the most profitable film of its time (and perhaps, adjusted for inflation, of all time), it helped open up new markets (including South America) for American films, and it may eventually have been seen by worldwide audiences of up to 200,000,000.” (Stokes 2007, 3.)

²³ Elokuvasa mustat lainsäätäjät syövät kesken istunnon kanaa, juovat viskiä pulloistaan, lähentelevät valkoisia naisia juovuspäissään, ja ensimmäisenä mustana lakialoitteena esitetään mustan ja valkoisen välisen avioliiton salliva laki.

Yorkin elokuvateattereissa, ja sen kokonaisuudessaan synnyttämä 10 miljoonan dollarin kassavirta oli ennenkuulumatonta. Lisäksi, kuin suolaa afrikanamerikkalaisten kriitikkojen haavoihin hieroen, *Birth*stä tuli ensimmäinen valkoisessa talossa esitetty elokuvateos (presidenttinä oli *History of the American Peoples* kirjoittanut Woodrow Wilson). (Guerrero 1993, 13; Lawrence 2008, 3.)

Birth kuvattiin Lännessä, Kaliforniassa, paikalla, josta kasvoi tämän jälkeen elokuvatuotannon symboli ja instituution keskeisin sija. Hollywood oli tähtitehdas, mutta sen tähtien kimalluksen varjoissa kilpailu oli kovaa ja murskaantuneet haaveet olivat täytettyjä yleisempiä. Myös afrikanamerikkalaisilla oli oma osansa draamassa. Hollywood-instituution reuna-alueilla syntyi eräänlaisia ”varjo-Hollywoodeja”, joista yksi oli Musta Hollywood. Madame Sul-Te-Wan²⁴ oli ainoa oikeasti mustaihoinen näyttelijä *Birth*issä muiden merkittävien roolien ollessa blackface-maskeerauksia. Sul-Te-Wanin lisäksi varhaisia näyttelijänuraansa Hollywoodissa luoneita mustaihoisia olivat Noble Johnson²⁵ (1881–1978) ja Ernest ”Sunshine Sammy” Morrison²⁶. Hollywoodin ollessa leimallisesti valkoihoinen, oli mustille laajemmasta yhteiskunnasta tutun kaavan mukaisesti tarjolla lähinnä palveluammatteja elokuvan liepeiltä: puhuttiin ”palvelijaluokasta”, eikä varhainen elokuvateollisuus kyennyt synnyttämään omaa mustaa elokuvakulttuuriaan (Bogle 2005, 40). 1920-luvulla, Suuren Muuton iskostuessa laajemmin ihmisten tietoisuuteen ja yleisen huolen mustien näkyvyydestä lisääntyessä, myös Hollywood mukautui muualta yhteiskunnasta tuttuun segregaaation kaavaan, ja mustien näyttelijöiden oli hyvin hankala luoda uraansa elokuvateollisuudessa (Bogle 2005, 40). ”Sunshine Sammyn” kaltaisten lapsitähtien lisäksi 1920-luvun puoleenväliin mennessä yksikään mustaihoinen näyttelijä ei ollut onnistunut luomaan itselleen sanottavampaa nimeä (Bogle 2005, 48). Mustia kuitenkin tarvittiin valkokankaalle, ei kannatteleviksi esiintyjiksi, vaan ekstroiksi muun muassa viidakoon ja plantaaseille sijoittuviin elokuviin. Suurimmat elokuvayhtiöt perustivat vuonna 1926 Central Casting Corporationin (CCC), jonka kautta

²⁴ Oikealta nimeltään Nellie Crawford, 1873–1959.

²⁵ 1881–1978. Johnson näytteli monissa aikakauden merkittävissä elokuvissa, kuten Douglas Fairbanksin ”The Thief of Bagdadissa” (1924), ”The Mummysä” (1932) Boris Karloffin rinnalla, ja ”King Kongissa” (1933).

²⁶ 1912–1989. Morrison oli osa alkuperäistä ”Our Gang” -elokuvasarjaa, jossa hän oli ainoa mustaihoinen. Myöhemmin Morrison toimi Harold Lloydin elokuvien lapsitähtenä, joka ei yllättäen joutunut rodullisten vitsien alistamaksi, ja oli jokseenkin vapaa mustille yleisistä stereotyyppioista. Kuitenkin, kun Harold Roach yritti luoda elokuvia ”Sunshine Sammy” tähtenään, teatterit kieltäytyivät näyttämästä elokuvia, joissa pääosanesittäjät olivat värillisiä. Lapsen viattomuus ei ilmeisesti kyennyt ylittämään rodullista ”epäpuhtautta”. Kun lapsitähteyden aika ohitti Morrisonin, hänen oli vaikea löytää työtä näyttelijänä, ja hän elätti itseään mm. perinteisenä vaudeville-esiintyjänä.

elokuvatuotannoissa tarvittavat ekstras saatiin värvättyä huomattavasti aikaisempaa nopeammin ja tehokkaammin. Samalla CCC:n keskitetyn näyttelijävalintaprosessin myötä myös afrikanamerikkalaisten valitsemisprosessia oli mahdollista yhtenäistää aiempaan verrattuna. Hollywood halusi mustat ”mustina”, ts. sellaisina kuin se halusi mustat mielikuvitella: tummalla ihonsävyllä, isoilla huulilla ja kiharoilla hiuksilla. Mikäli taas mustaihoisen naisnäyttelijän kohdalla haluttiin korostaa tämän naisellista vetovoimaa, haettiin jotakuta vaaleampihipiäistä. (Bogle 2005, 67–68.) Musta Hollywood koostui siis monessa mielessä palvelijaluokasta ja Hollywoodin tähtitehtaan reuna-alueilla itselleen elokuvarooleja saavuttaneista mustista ”tähdistä”, joiden tarjoaman representaation arvo oli lähinnä siinä että he yleensä sattuiivat näkymään selluloidilla.

Ed Guerreron mukaan elokuvateollisuus on alustaan, erityisesti *Birthistä*, saakka tyytynyt strategianaan ”pinnalliseen eskapismiin, sentimentaalisuuteen, glamouriin, romantiikkaan, ja myöhemmin myös speaktaakkelimaiseen väkivallan ja seksin orgioihin”, afrikanamerikkalaisille tämä on tietänyt vaikeuksia kautta linjan (Guerrero 1993, 2):

The representation of black people on the commercial screen has amounted to one grand, multifaceted illusion. For blacks have been subordinated, marginalized, positioned, and devalued in every possible manner to glorify and relentlessly hold in place the white dominated symbolic order and racial hierarchy of American society.

Edelleen, Guerrero kirjoittaa (1993, 9) kuinka Hollywood ”has [...] devalued the image of African Americans [...] by confining their representations within an ideological web of myths, stereotypes, and caricatures.” Osin laaja-alaisesta mustan protestin aallosta johtuen, osin Hollywoodin löytäessä oman hienovaraisemman ja implisiittisemmän tapansa käsitellä sosiaalisen tai poliittisen ulottuvuuden omaavia aiheita, *Birthin* suorasukainen propagandistinen muoto liudentui huomattavasti. Tätä suoraan halventamisesta pidättäytyvää tuotannollista linjaa on kutsuttu ”rakenteistetuksi poissaoloksi” (”structured absence”) (Cripps 1993, esipuheessa: viii; 4). Mustan läsnäolon liudentumisesta, jopa sen täydellisestä välttämisestä, huolimatta *Birthin* voi katsoa säilyneen selkeänä viitepisteenä Etelään sijoittuvalle elokuvalla tulevina vuosina. Hollywood, osaltaan kosiskellessaan värilinjan enenevissä määrin sisäistänyttä amerikkalaista keskiluokkaa, myötäili mukisematta ajalle tyypillistä rodullista erontekoa ja vaali osaltaan rotujen sekoittumiseen liittyvää pelonsekaista tabua. Teollisuuden sisällä uskottiin yleisesti että tyypillinen katsoja

haluaa joko rodullisen *status quon* ylläpitämistä tai rodullisen ristiriidan hautaamista näkyviltä kokonaan. (Guerrero 1993, 17–18; Baker 2001, 35.) Elokvateollisuuden keskeisin kohdeyleisö keskittyi Pohjoisen nopeasti kasvaviin kaupunkeihin, ja samalla massiivisista muuttoaaltoista huolimatta ehdottomasti suurin osa afrikanamerikkalaisista sijoittui yhä Etelään. Myös tämän väestön jakautumista koskevan huomion kautta tuotantoyhtiöt kykenivät sivuuttamaan afrikanamerikkalaisen niin vaivattomasti: he eivät nähneet kaupallista potentiaalia afrikanamerikkalaisen yleisön huomioonottamisessa, kun taas varovaisuus suhteessa valkoisten asenteisiin nähtiin kannattavana (Knight 2001, 389).

Hollywoodin varovaisuus liittyy yleisempään strategiaan, jota vuonna 1922 elokvateollisuuden taloudellista etua edistämään perustettu Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)²⁷ ajoi. MPPDA halusi luoda Hollywoodille puhtaan ja yhtenäisen imagon, jonka kautta elokvatuotannot ohjattiin tyydyttämään ”universaalia makua” ja osana sitä haluttiin taata tuotantojen ”tahraton moraalinen sävy” (Cripps 1993, 7). Tämän tahrattomuuteen pyrkimisen kulminaatio oli hallinnoitu elokvien tuotantosäännöstö (”Production Code”, PCA), joka tunnetaan MPPDA:n tuolloisen presidentin mukaan Haysin säännöstönä (”Hays Code”). MPPDA esitteli säännöstön vuonna 1930, ja se sisälsi listauksen vältettävästä elokvavisällöstä sekä sisällöstä, jonka esittämisessä tulee harjoittaa erityistä hyvää makua²⁸ (Lewis 2002, 301–302). Afrikanamerikkalaisille tämä tarkoitti heidän näkyvyytensä häivyttämistä. Säännöstön mukaan yhtäkään ”rotua” ei saanut halventaa, mutta toisaalta afrikanamerikkalaisia ei yleisesti ottaen pidetty missään mielessä potentiaalisena markkinasegmenttinä. Päinvastoin oletettiin että mustan näkyvyyden kanssa tulee olla hyvin varovaisia, jottei Etelän rasistiseksi tiedettyä yleisöä menetettäisi. Helpoin ratkaisu tässä varovaisuuden tavoitteessa oli minimoida musta näkyvyys. Säännöstön suhteen elokvateollisuus kohtasi myös aktiivista lobbausta. Cripps mainitsee (1993, 8) PCA:n konsultoineen usein historiallisissa

²⁷ Vuonna 1945 taloudellisen yhdistyksen nimi muutettiin muotoon Motion Picture Association of America (MPAA), jolla se yhä tunnetaan.

²⁸ Säännöstön listauksessa vältettäviin kuuluivat: ”pointed profanity, licentious or suggestive nudity, the illegal traffic of drugs, any inference of sex perversion, white slavery, miscegenation, sex hygiene and venereal diseases, scenes of actual childbirth, childrens sex organs, ridicule of the clergy, willful offence to any nation, race or creed. Erityistä huomiota tuli kiinnittää siihen kuinka esitetään: “The use of the flag, international relations, arson, the use of firearms, theft, robbery, brutality, technique of committing murder, methods of smuggling, third-degree methods, actual hangings or electrocutions as legal punishment for crime, sympathy for criminals, attitude towards public characters and institutions, sedition, cruelty to children or animals, branding of people or animals, the sale of women, or of a woman selling her virtue, rape or attempted rape, first-night scenes, man and woman in bed together, deliberate seduction of girls, the institution of marriage, surgical operations, the use of drugs, titles or scenes having to do with law enforcement or law-enforcing officers, excessive or lustful kissing. (Lewis 2002, 301–302.)

ja moraalisisissa aiheissa jesuiitta Daniel J. Lordia, ja ”eteläisten markkinoiden edustajina” eteläisten osavaltioiden Atlantan ja Memphisin sensoreita. Lobbaus oli onnistunutta sikäli, että afrikanamerikkalaisia hahmoja ja aiheita pidättäytyttiin tuomasta elokuvaan, ja myös uskottiin ajatukseen siitä, että mustien sivuuttamisessa kyse on nimenomaan taloudellisesta edusta eikä sosiaalisen tabun ylläpitämisestä. NAACP oli vasta heräämässä elokuvavaikuttamisen mahdollisuuksiin, mutta todellinen aukeama vallalla olleen ajattelumallin haastamiseksi avautui vasta II Maailmansodan myötä. (Cripps 1993, 8–10.)

Vaikka mustien aiheiden tuominen elokuvaan oli hankalaa, 1920-luvun merkittävät kulttuuriset ilmiöt, kuten Harlemin Renessanssi ja Jazz-aikakauden alkaminen, avasivat osaltaan väylää mustaihoisille näyttelijöille Hollywood-tuotantoihin esittämään musikaalinumeroitaan. Äänielokuvan nousun aikaan etsittiin nimenomaan ”mustia ääniä” (”Negro voices”), sillä niiden ajateltiin tarttuvan paremmin ääninauhalle kuin ”valkoisten äänien”. Kuitenkin, vaikka näin afrikanamerikkalaisilla oli väylä saada jonkinlaista näkyvyyttä elokuvatuotannoissa, oli heidän roolinsa yhä täysin toisarvoinen mustan representaatio: heitä kaivattiin lähinnä erityisohjelmanumeroiksi. (Bogle 2005, 86–89.) Musiikkiesitykset toivat toki lisätuloja yksittäisille mustille esiintyjille, mutta ne eivät muuttaneet mustan roolia valkokankaalla merkittävästi rakentavampaan suuntaan. Musta oli yhä ”nähtävyyttä”, jonka tehtävä oli houkutella (valkoinen) katsoja teatteriin viihtymään. Tällaisia mustaihoisille esiintyjille rooleja jyvittäneitä musikaalielokuvien kaarta edustavat ”Hearts in Dixie” (1929), ”Hallelujah” (1929), ”The Green Pastures” (1936), ja toisen maailmansodan aikaiset ”Cabin in the Sky” (1943) ja ”Stormy Weather” (1943). Sekä *Hearts* että *Hallelujah!* olivat ”musikaalisia draamoja Etelästä”, joiden nimellisten tarinoiden on katsottu toimineen lähinnä oikeutuksena elokuvan lukuisille ”mustan sielun” paljastaville laulu-, tanssi- ja huumorikohtauksille. (Lawrence 2008, 7–8; Massood 2003, 12.)

The Green Pastures pohjautuu kokonaisuudessaan mustilla näyttelijöillä tähditettyyn Broadway näytelmään vuodelta 1929, ja siitä tuli menestys lippuluukuilla lähemmäs 4 miljoonan dollarin kassavirrallaan. Elokuvan tuotanto oli kuitenkin täynnä hankaluuksia, jotka kuvastivat Hollywoodin hankalaa suhdetta mustien esittämiseen valkokankaalla: teatterissa näytelmänä menestyneen tarinan matka valmiiksi elokuvaksi kesti kuusi vuotta, tuotantobudjettia leikattiin useaan kertaan ja se liikkui lopulta vaatimattomassa 500 ja 800 tuhannen dollarin välimaastossa, lisäksi käsikirjoitukseen kajottiin useaan otteeseen. Tästä

näkökulmasta elokuvan huima menestys oli pienoinen ihme. Hollywoodille taloudellinen menestys ei kuitenkaan merkinnyt paljoa, tai todistanut että mustassa katsojaryhmässä on potentiaalia, sillä *Pastures* ei helpottanut mustien elokuvien tuotantoa vastaisuudessa. Heti *Pasturesin* vanavedessä kaksi mustalla näyttelijäryhmällä täytettyä elokuvaprojektia kaatui erinäisiin esteisiin (Bogle 1988, 99; Cripps 1993, 8.)

Mustalla näyttelijäkaartilla roolitettut musikaaligenren edustajat erosivat muista aikakauden musikaaleista erityisesti siinä, että käsitellessään mustaa subjektia ne kielsivät kategorisesti urbanisaation todellisena ilmiönä esittämällä eteläisen idyllin rauhaisana ja onnen täyttämänä paikkana afrikanamerikkalaisille; jopa niin pitkälle vietynä kuin *The Green Pasturesin* tapauksessa, joka rinnasti vanhan Etelän tuonpuoleiseen ja taivaaseen (Massood 2003, 22; 39). Vaikka mustien täyttämät elokuvat vetivät teatterisaleihin afrikanamerikkalaisia katsojia ja vaikuttivat puhuttelevan nimenomaan heitä, on ”valkoisen katseen” läsnäolo ilmeinen. Mainitut musikaalit pidättäytyvät diegesiksessään mustan urbanisaation tosiasian käsittelemisestä, mutta siitä huolimatta se on välttämättä läsnä katsojien (niin mustien kuin valkoisten) tietoisuudessa. Elokuvien esille nostama valkoinen ”hallinnan strategia” (Massood 2003, 38) ehdottaa paternalistiseen sävyyn afrikanamerikkalaisille katsojille että Etelän staattinen ja yksinkertainen todellisuus sopi heille parhaiten, ja samaan aikaan se todisti valkoisille katsojille sen minkä he ”jo tietävät” ja näkevät kaikkialla ympärillään, ettei mustista ole moderniin elämään. Haluttiin siis esittää, että ”uusi musta” oli huolestuttava ilmiö niin valkoisille kuin mustille itselleenkin. Aikakautena lahjakkaat esiintyjät kuten Lena Horne²⁹, Louis Armstrong³⁰ ja Duke Ellington³¹ näkyivät (ja kuuluivat), mutta elokuvan narratiivin kannalta he jäivät osattomiksi. NAACP:n peräänkuuluttama ”näkyvyyden lisääminen” ei käänntynyt samaksi asiaksi kuin edustuksellisuus (Bogle 2005, 89; Knight 2001, 406). Lopputulos on eräänlainen ”kaksois-diegesis”, jossa musikaalimerkityksien kautta mustille esiintyjille varattiin oma tarinallinen sijansa, täysin irrotettuna elokuvan varsinaisesta narratiivista. Menestyminen tarkoitti usein mustan näyttelijän näkökulmasta rodullisen ylpeyden nielemistä. Usealle mustaihoiselle elokuvaesiintyjälle ristiriita elokuvatähteyden ja sen

²⁹ 1917–2010. Horne ponnisti Harlemin Cotton Clubista Hollywoodiin, esiintyen elokuvissa kuten ”The Duke is Tops” (1938) ja ”Cabin in the Sky” (1943).

³⁰ 1901–1971. Jazz-trumpetistina ja laulajana tunnettu Armstrong esiintyi yli kymmenessä Hollywoode-elokuvassa, yleensä muusikkona tai yhtyeenjohtajana.

³¹ 1899–1974. Säveltäjänä ja jazz-yhtyeen johtajana maineensa kasvattanut Ellington esiintyi esimerkiksi Bing Crosbyyn rinnalla ”omana itsenään” elokuvassa ”Birth of the Blues” (1941)

vaatiman sovinnollisuuden, tai jopa alistumisen, välillä synnytti merkittävää elämäkerrallista draamaa.

Knight (2002) on huomauttanut että vaikka musikaalielokuvia on syystä kritisoitu, nimenomaan ne näyttivät enemmän afrikanamerikkalaisia ihmisiä kuin mikään muu elokuvallinen genre. Musiikilla on itsessään erityinen asema siinä heterogeenisessä afrikkalaisessa kulttuurissa, joka Amerikkaan orjakaleereissa kuljetettiin. Samalla musiikin ja musikaalisuuden katsotaan olevan myös afrikanamerikkalaisten amerikkalaisuuden ytimessä. Du Bois puhui siitä kuinka musiikki oli mustien lahja Amerikalle: ”lahjasta” puhuminen merkitsee jotain Luojan antamaa, jotain mitä ei voi ottaa pois mustilta, se merkitsee kanssakäymistä ja yhteyteen asettumista, mutta samalla myös odotusta jonkinlaisesta vastalahjasta (Knight 2002, 5). Monessa mielessä katsottiin että kaikesta huolimatta tämä ”lahja” oli onnistuttu riistämään mustilta massakulttuurin noustessa, Langston Hughes kirjoitti ”You’ve done taken my blues and gone”: Knight (2002, 5–7) kuitenkin esittää että elokuvamusikaalista tuli paikka, jossa musta näkyvyys, ääni ja tarina saattoivat jälleen yhdistyä uudella ja saavutettavalla tavalla ja luoda symbolisia debatteja afrikanamerikkalaisista ja heidän kulttuur(e)istaan Yhdysvalloissa. Musikaali ei ollut missään nimessä ongelmaton representaation sija keskustelun ja reflektion näkökulmasta, mutta jopa mustien esittämien musikaalisten ”erikoisnumeroiden” kautta oli luettavissa monenlaisia mahdollisuuksia, tai eräänlaisia epäonnistumisia näiden tarkasti säänneltyjen representaatioiden utopistisessa muodossa.

Mustien ”tähdittämien” musikaalien ohella ns. plantaasielokuvat kuten ”Dixiana” (1930) ja ”Mississippi” (1935), Shirley Templen tähdittämät ”The Little Colonel” (1935) ja ”The Littlest Rebel” (1935) sekä ”Jezebel” (1938) nostavat osaltaan esiin Hollywoodin tyypillisimmän strategian käsitellä kipeitäkin aiheita etäännyttävästi. Plantaasielokuvaa voi pitää keskeisimpänä *Birth*istä alkunsa saaneista afrikanamerikkalaisten elokuvallisen representaation juonteista (Guerrero 1993, 10). Plantaasielokuvassa katsojaa puhutellaan valkoisoiden päähenkilöiden kautta ja sekä Suuri Lama taloudellisine huolineen että rotukysymys sijoitetaan vanhaan Etelään, kauas todellisuudesta sekä ajallisesti että paikallisesti. Mustat esitetään lähinnä tanssivina ja hymyilevinä palvelijoina, lapsien tasolla poliittiselta asemaltaan ja jatkuvasti valkoisten isällisen huolenpidon tarpeessa; heikkoina ”tomeina” ja ”mammyina”. Siinä missä *Birth* esitti laajasti valkoisia eri luokkaseamista ja mustat vakavasti otettavana uhkana sosiaaliselle järjestelmälle, oli Hollywoodin plantaasielokuva *Jezebeliin* mennessä peittänyt niin valkoiset luokkaerot

näyttämällä pääasiallisesti ainoastaan plantaasiaristokratian hienoissa hepenissään ja hulppeissa kartanoissaan, kuin afrikanamerikkalaiseen työvoimaan nojaavan orjatalouden laajuuden ja ristiriitaisuuden. (Guerrero 1993, 19–28.)

3.1.3 Toinen Maailmansota ja ”Uuden Hollywoodin” siemenet

Plantaasielokuvien lakipisteenä voi pitää vuoden 1939 merkkipaalua ”Gone with the Windiä”³² (Guerrero 1993, 28). Huolimatta *Gone with the Windin* huomattavasta menestyksestä toinen maailmansota ja eurooppalaisen fasismin nousu³³, yhdessä yhä voimistuvan ja enenevissä määrin myös elokuvatuotantoon kohdistuneen mustan protestin kanssa (lähinnä NAACP:n kautta), ohjasivat Hollywoodia suuntaamaan uudelleen niin plantaasielokuvien kuin mustien musikaalien ideologista ydintä. Cripps (1993) kuvaa kuinka *Gone with the Wind* oli NAACP:n johtaman mustan lobbbyn ensimmäinen mutta monilta osin horjuvilla jaloilla seisonut projekti vaikuttaa merkittävästi Hollywood-tuotantoon: he istuivat ”oikeissa neuvottelupöydissä”, mutta saavutukset olivat jälkikäteen tarkasteltuina vaatimattomia. Joka tapauksessa ajan henki oli se, että tilanne Euroopassa kärjistyi ja Yhdysvallat halusi enenevissä määrin asemoida itsensä suhteessa natsisaksan totalitaristiseen aatemaailmaan ja avoimeen rasismiin. Näin toinen maailmansota avasi retorisen tilan, jonka myötä afrikanamerikkalaisten oli mahdollista muodostaa liittouma itsensä, liberaalien ja Hollywoodin välille: tämän liittouman myötä pystyttiin hyödyntämään nousevaa demokratian, kansallisen yhtenäisyyden ja rasisminvastaisuuden mielialaa myös elokuvateollisuudessa. (Cripps 1993, 20–24.) Sotaelokuvat ”Bataan” (1943), ”Crash Dive” (1943), ”Sahara” (1943) ja ”Lifeboat” (1944), ilmestyivät teattereihin Toisen Maailmansodan puolen välin tietämällä, ja niissä on nähtävillä sen elokuvallisen ”genren” muodostuminen, jonka NAACP liittolaisineen oli ottanut tavoitteekseen saavuttaa. Tärkeänä pidettiin sitä, että saadaan tietty johdonmukainen mustan representaation kaava läpi Hollywood-elokuvissa. Tällä tavoin koettiin että

³² ”Tuulen Viemää” ehti nousta vuodessa koko 1930-luvun eniten tuottaneeksi elokuvaksi, ja lisäksi elokuvan pohjana ollut samannimistä kirjaa oli myyty vuoteen 1939 mennessä yli 7 miljoonaa kappaletta.

³³ Presidentti Rooseveltin valtuuttamana ”Office of War Information” pyrki propagandatoiminnallaan lisäämään afrikanamerikkalaisten sotamotivaatiota; tämä oli oleellinen kysymys, sillä musta kansalaisoikeustaistelu nosti aktiivisesti esiin ristiriitaa USA:n fasismia vastaan suuntautuvan taistelun Euroopassa ja mustien epädemokraattisen aseman kotimaassa välillä. Vuoden 1941 rodullisen syrjinnän sotateollisuudessa kieltänyt ”executive order 8802” heijastui poliittisena paineena myös elokuvateollisuuteen, joka pyrki vastaamaan huutoon parhaansa mukaan.

afrikanamerikkalaisen asemaa pystyttäisiin parhaiten edistämään elokuvan saralla. Jokaisessa edellä mainituista sotaelokuvista muuten valkoisten määrittämään tilanteeseen ujutettiin mukaan yksi musta henkilöahmo: tämä kaava osoittautui kestäväksi ja sen voi katsoa säilyneen kokonaisen sukupolven ajan, aina Sidney Poitierin henkilöimään ”mustaan pyhimykseen” saakka. (Cripps 1993, 68; 72.) Cripps kirjoittaa (1993, 68) NAACP:n (ja erityisesti edustajansa Walter Whiten) tavoitteista ja niiden toteutumisesta:

[...] they sensed their hero should not be too black, too much the loner, and should be, if done well, a black figure set down in a microcosmic company of whites. [...] Thus it came to pass that the metaphor of the lone Negro set down in lost patrol, life boat, landing party, became the core of a polyethnic genre that would define a black place in American life for the next generation.

Aiemmin mainittu sodanjälkeinen liberaalimpi sukupolvi nosti esiin yleisen elokuvallisen trendin, joka vastasi yleisön haluan todistaa elämän realistisempaa puolta ilman eskapistista etäännyttämistä. Lawrence kirjoittaa (2008, 12) ”sosiaalisten ongelmien elokuvista”, joissa ennen vältellyt aiheet kuten antisemitismi, nuorisorikollisuus ja mielenterveysongelmat osoittautuivat myyviksi teemoiksi sodanjälkeisissä Yhdysvalloissa. Tässä ilmapiirissä, yhä aktiivisemmän mustan lobbysin kannustamana, haluttiin tarttua myös rotukysymykseen. Tässä pyrkimyksessä United Artistin tuottama ”Home of the Brave” (1949)³⁴ oli eturintamassa. Elokuvan tekijäryhmä uskoi vakaasti etulinja-aseman mukana tulevan uutuusarvon takaavan menestyksen lippuluukuilla ja näin myös kävi: *Home of the Brave*, samoin kuin sen vanavedessä seurannut ”Pinky” (1949) olivat taloudellisia menestyksiä ja johtivat moniin pyrkimyksiin toistaa saavutettu taloudellinen menestys 1950-luvulle tultaessa³⁵. Sosiaalisia ongelmia narratiiveissaan esiin nostavia elokuvia käsiteltiin kuitenkin Hollywoodin kontekstissa anomaliana, erikoisuutena; ja edelleen, ”Negro problem” nähtiin lisäksi muusta sosiaalisia ongelmia esiin nostaneesta elokuvajoukosta erillisenä ilmiönä. (Lawrence 2008, 14–16.) Tätä 1940-luvun alun jälkeen syntyneitä sosiaalisten ongelmien elokuvien rotutietoisuutta elokuvateollisuudessa on

³⁴ Vuonna 1945 Broadwaylla esitetty teatterinäytelmä, joka oli pohjana *Home of the Bravelle*, käsitteli antisemitismia armeijassa. Elokuvaversioon juutalaishahmo kuitenkin muutettiin mustaihoiseksi, sillä ajateltiin juutalaiskysymyksen olleen ”aikansa elänyt”.

³⁵ ”Lost Boundaries” (1949), ”Intruder in the Dust” (1950), ”No Way Out” (1950), ”The Defiant Ones” (1958) ja ”Imitation of Life” (1958).

kutsuttu ”liberaalin omantunnon trendiksi”³⁶. Tähän kuvaukseen itseensä sisältyy jokseenkin lakonisen toteavasti ilmiön ohimenevä luonne sen sijasta että se kuvaisi todellista ja yhteiskunnassa perusteita myöten vaikuttavasta voimasta. Kaikesta huolimatta 1940-luvun loppua kohti aikaisempi mustan representaation malli, koomiset näyttelijät, esiintyjät ja tanssijat, alkoivat vaikuttaa vanhentuneilta menneen ajan ilmiöiltä. Sosiaalisten ongelmien elokuvien nousun myötä elokuvateollisuudessa alkoi nousta esiin uusi musta sukupolvi jota edustivat nimet kuten Sidney Poitier, Ossie Davis ja Harry Belafonte. Massood tulkitsee (2003, 80–81), että ”Negro problem” –elokuvien kautta muodostunut uusi mustan näkyvyyden aika nosti elokuvateollisuuteen integrationismin hengen, joka halusi esittää afrikanamerikkalaisen representaation limittymässä amerikkalaiseen yhteiskuntaan. Seurauksena oli poliittisen korrektiuden leimaama integrationistinen vääristymä mustien elinoloihin liittyvän ongelman esille nostamisessa, sillä todellisuudessa mustaihoiset eivät missään nimessä limittyneet mutkattomasti amerikkalaiseen yhteiskunnalliseen kudokseen. Tämä ristiriita oli keskeinen myöhemmin 1950-luvulta 1960-luvulle siirryttäessä.

Sodanaikaiset mustat musikaalit, erityisesti ”Stormy Weather” (1943), ovat myös osaltaan ilmauksia muuttuneista tuulista Hollywoodin ja rodun suhteessa. *Stormy Weather* oli elokuvallinen sija, jossa Hollywood viimein tunnusti että afrikanamerikkalaiset todella muuttavat Etelästä urbaaneihin ympäristöihin, ja samaten elokuvassa pidättäytytään tekemästä aikaisempaa ehdotusta eteläisen idyllin soveltuvuudesta ja degeneroituneen kaupungin soveltumattomuudesta afrikanamerikkalaiselle luonteelle. Tämän merkityksellisen myönnytysten vastapainoksi *Stormy Weather*issä näkyy myös mustan representaation rajoitteet: elokuvan tarina on vain hatara kehikko, jonka kautta mustat saatiin viihdyttämään yleisöä musikaalisilla kyvyillään. Itse kaupunkitilan kohtalona oli jäädä enemmän passiivisen lavasteen tasolle, sen sijasta että kyseessä olisi ollut todellinen mustien elinympäristö lainalaisuuksineen³⁷. Toisen Maailmansodan jälkimainingeissa myös nostalginen kuvaus vanhasta Etelästä yritettiin elvyttää esimerkiksi Disneyn tuottaman ”Song of the Southin” (1946) muodossa, mutta paluuta vanhaan ”etelän imaginääriin” ei enää ollut. Toisesta maailmansodasta vaikuttunut ja sen myllerryksiä seuratessaan aikuisuuteen varttunut entistä liberaalimpi nuori sukupolvi ei enää kaivannut

³⁶ Kuten Sieving (2011, 13) lainaa Thomas Crippsin kuvausta.

³⁷ Boglen (2005) kuvaus 1940-luvun alun Hollywoodista selittää osaltaan Hollywoodin hankaluutta mustien esittämisessä: elokuvateollisuus ja sen ympärille rakentunut sosiaalinen rakennelma olivat yhä pitkälle rotulinjojen mukaisesti eroteltua, ja mustat olivat vasta murtautumassa valkoisille varattuihin tiloihin.

sotaa edeltäneen aikakauden kaltaista eskapismia. Lisäksi afrikanamerikkalainen kansalaisoikeustaistelu alkoi ottaa uudella tavalla tuulta alleen, ja samalla myös vaatimukset ja protestimieliala elokuvateollisuuden sisällä jatkui. *Song of the Southin* stereotyyppinen mammy-hahmo kohtasi niin kiivasta vastustusta ja kritiikkiä, että elokuvasta muodostui *Birthin* jälkeen eniten mustien järjestöjen ja yksilöiden vastustama elokuva Hollywoodin historiassa. (Massood 2003, 37–39; Guerrero 1993, 31; Cripps 1993, 83.)

On hyvä muistaa, että Hollywoodin alkaessa yskähdelleen tunnustaa mustan urbanisaation ilmiön, oli voimakas esikaupungistumisen suuntaus jo alkanut Yhdysvalloissa. Samanaikaisesti kun urbaani musta näkyvyys tuli asteittain tunnustetuksi elokuvallisessa diegesiksessä, tuon samaisen kaupunkitilan merkitys amerikkalaisessa populaarikulttuurissa oli murroksessa. Avilan (2004, 10) mukaan *film noir* –elokuvat kuvasivat osaltaan populaarikulttuurin tasolla tapahtumassa ollutta siirtymää keskitetystä metropoliksesta ei-keskittyneisiin urbaaneihin alueisiin. *Noirin* erotisoitu kuvaus urbaanista jättömaasta ja sosiaalisen epäjärjestyksen läpäisemästä elämästä kuvasi amerikkalaisten epämääräistä suhtautumista vuosisadan puolivälin aikaiseen kaupunkitilaan. Samalla myös rodullinen näkökulma kytkeytyi osaksi genreä: samalla kun kaupunkitila Yhdysvalloissa ”musteni”, *film noir* viittasi rotujen sekoittumiseen tavalla, jossa alennettu mustuuden tila yhdistettiin valkoiseen rikollisuuteen (Avila 2004, 8). Ensimmäiseksi *noirin* kuvaamassa kaupungissa valkoinen rikollisuus ja musta identiteetti esitettiin toisensa perustavana. Toiseksi *noir* antoi paljon painoa tiloille, joissa hyväksyttiin rodullinen ja etninen rajanylitys ja siten hämärrettiin rodullisia raja-aitoja. Kolmanneksi *noir* tunnisti sodanjälkeisen valkoisen maskuliinisuuden kriisin, ja esitti nimenomaan kaupunkitilan tämän uhkan sijaksi. Kaupunki oli vahingollinen vastine esikaupungeissa uutta nousuaan tehneille perinteisille sosiaalisen järjestyksen muodoille. *Noirin* diegesiksessä ”valkoiset antisankarit kohtasivat tuhonsa modernin ja urbaanin kulttuurin puitteissa”. (Avila 2004, 9–10.) Esikaupungistumisen kautta amerikkalainen unelma vaihtoi keskustaan ja mustan yhdistäminen kaupunkitilaan alkoi olla pelkän oikeutetun läsnäolon tunnustamisen sijasta uudenlaisen ongelman ilmaisu: kaupungista oli tulossa pimeä ja vaarallinen paikka, ja samalla leimallisesti musta.

Oman lukunsa 1930-, 40- ja 50-lukujen Hollywoodissa muodostivat urheiluaiheiset elokuvat³⁸, jotka olivat oleellinen kanava amerikkalaisen individualismin ihanteen narraatiolle. Myös urheiluelokuvissa kehityskaari kulki mustan marginalisoimisesta elokuvien diegesiksessä tämän todellisen elinolosuhteen häivyttämiseen integroimalla mustaihoinen hyvässä hengessä laajempaan yhteiskuntaan. Yksilöön keskittyviä, kärsimyksen kautta menestykseen kulkevia tarinoita juhlistavat urheiluelokuvat häivyttivät niin sukupuolen, rodun, luokan kuin seksuaalisuuden ympärille kietoutuvat identiteetit ja niiden vaikutukset yksilöiden elämässä. Näissä elokuvissa mustat olivat ensisijaisesti läsnä ollessaan joko tukemassa valkoihoista sankaria, tai yhtenä esteenä hänen sitkeällä matkallaan huipulle. Kummin tahansa, mustan rooliksi määrittyi keskeisesti valkoisen maskuliinisuuden varmistaminen; yleisimmin rodullinen ristiriita pyyhittiin tyystin pois urheiluelokuvista, mutta esiintyessään sen tarkoituksiksi määrittyi valkoisten välisen etnisen ristiriidan tasoittaminen (Baker 2001, 31–32; 36.) 1950-luvulle tultaessa myös urheiluelokuvien genressä afrikanamerikkalaiset alkoivat saada keskeisempää roolia, tällaisia elokuvia olivat muun muassa ”The Jackie Robinson Story” (1950), ”The Harlem Globetrotters” (1951) ja ”The Joe Lewis Story” (1953). Niissä kuvattiin mustaihoisia päähenkilöitä nousemassa kovalla työllä lajiensa huipulle. Tämä nousu kuvattiin kuitenkin aina tapahtuvaksi valkoisessa paternalistisessä ohjauksessa. Tositapahtumaan pohjaavan elämäkerrallisen *The Jackie Robinson Storyn* nimihenkilö kykenee nousemaan vastoin kaikkia odotuksia ensimmäisenä mustaihoisena pelaajana Major League Baseball -sarjaan osoittaen sitkeyttä ja ”mustalle miehelle poikkeuksellista kykyä joukkuepelaamiseen”. Kuitenkin elokuvassa Robinsonilla on jatkuvasti valkoinen mies taustahahmonaan ja pyyteettömänä tukijanaan. Lisäksi hänet erotetaan laajemmasta mustasta yhteisöstä esittäen hänet tyhjiössä kasvaneena mustaihoisena. (Baker 2001, 40–47.) Baker (2001, 47) ei kuitenkaan näe *The Jackie Robinson Storyn* kuvaamaa muutosta ainoastaan negatiivisessa valossa:

Like Robinson’s breaking of the color line, these films represented a step forward: they gave Blacks an unprecedented opportunity to demonstrate their abilities in a major cultural venue, and they made evident the moral incongruity between American exceptionalism and the racist resistance to such opportunity. Where the liberal thinking in these films hinders historical

³⁸ Esimerkiksi ”Winner Take All” (1932), ”The Champ” (1931), ”Golden Boy” (1939), ”Body and Soul” (1947)

honesty is in the dogged insistence on showing racism as a problem best understood and responded to in individual terms. Yet, within the cold war climate in early 1950s America, this emphasis on individualism was probably a necessary qualification of the complex racial identity these films portray.

Usein pelkkä mustan näkyvyys riitti herättämään ylpeyttä ja luomaan itseluottamusta. *The Jackie Robinson Story* oli yksi tapa jolla mustan yksilön menestys ylipäättänsä sai kansallisen tason näkyvyyttä ja ajateltiin että yksilöllinen suuruus tuo kunniaa koko kollektiiville (Eyerman 2001, 202). Mustan kuva monipuolistui, mutta kriittiseltä kannalta on helppo todeta että ”valkoinen katse” säilyi yhä keskeisenä elementtinä Hollywoodin tavassa esittää mustaihoisia hahmoja valkokankaalla. Värilinjaa ei haluttu tuoda esille sen ristiriitaisessa ulottuvuudessa, vaan mieluummin esitettiin jo ratkaisunsa löytäneitä ongelmia, tai mustia ratkaisemassa ongelmia, jotka eivät löytäneet vastinpariaan afrikanamerikkalaisten todellisesta jokapäiväisestä kokemuksesta.

Ristiriitoja vältelleen progressiivisen mustan representaation monumenttimainen henkilöitymä oli näyttelijä Sidney Poitier³⁹. Hän aloitti uransa Hollywoodissa urbaanissa ”Negro Problem” -draamassa ”No Way Out” (1950) ja 50-luvun loppua kohti käytännössä kaikki merkittävimmät mustat roolit elokuvateollisuudessa menivät hänelle (Bogle 2005, 283). Poitieria pidetään ensimmäisenä todellisena mustana elokuvatahtena, mutta juuri keskeisyytensä vuoksi häneen voi katsoa tiivistyvän afrikanamerikkalaisen edustuksen suurin ristiriita 1960-luvulle siirtyneessä amerikkalaisessa elokuvakulttuurissa. Hän henkilöi Toisesta Maailmansodasta alkunsa saanutta mustan elokuvallisen edustuksen mallia. Poitieria on kutsuttu ”integrationistiseksi mallitähdeksi”, jonka hahmossa tiivistyy tapa jolla rodullinen ongelma tavattiin käsitellä: hän oli hyvin artikuloiva, hyvin pukeutunut, eikä muodostanut merkittävää uhkaa valkoista enemmistöä kohtaan. Bogle (1973, 176; 2005, 294) puolestaan kuvaa Poitierin profiilia kuivasti ”lempeluonteiseksi tomiksi”, hän oli juuri sitä mitä ajan Hollywood tarvitsi. Toinen ikoninen musta näyttelijä aikakaudelta on Poitierin hahmon kanssa monessa mielessä ristiriitaisena näyttäytynyt Jim Brown. Hän oli 1950-luvun lopun amerikkalaisen jalkapallon legenda, joka siirsi fyysisen dominanssinsa elokuvarooleihinsa. Brown oli suuri musta ”Buck”, jonka seksuaalisuus ja

³⁹ Syntynyt 1927. Voitti ensimmäisenä afrikanamerikkalaisena parhaan miespääosaesittäjän Oscar-palkinnon roolistaan elokuvassa ”Lilies of the Field” (1964). Hän on 1960-luvun merkittävin mustaihoinen näyttelijä, ja on esiintynyt muun muassa elokuvissa ”To Sir, With Love” (1967), ”In the Heat of the Night” (1967), ”Guess Who’s Coming to Dinner” (1967).

potentia oli ennenkuulumatonta valtavirtaisessa elokuvassa. Blaxploitaatiogenren voi katsoa ammentaneen molemmista, sekä Poitierista että erityisesti Brownin maskuliinisuudesta. (Lawrence 2008, 18; Bogle 1973, 220.) Siinä missä Poitierin hahmoon tiivistyi radikaalimmaksi muuntuneen mustan kansalaisoikeustaistelun, Black Powerin, turhautuneisuus; löysi mustaa itsetuntoa halajava afrikanamerikkalainen kuvasto viitteen hakemastaan Brownin voimaa uhkuneesta hahmosta.

3.2 BLAXPLOITAATION SYNTY 1960-LUVUN LOPULTA ALKAEN

Viimeistään 1960-luvulla Hollywood alkoi hylätä vanhoja ja pinttyneitä stereotyyppioitaan liittyen afrikanamerikkalaisiin hahmoihin: ”tomit, coonit, mammyt, mulatit ja buckit” jäivät taustalle, ja havaittavissa oli asteittainen uudistuminen. Uudet tuulet eivät kuitenkaan tuoneet yksiselitteistä tyydytystä tai ratkaisua pitkälliseen ”Negro problemiin” elokuvateollisuudessa. Toisen Maailmansodan ajan herättämistä lupauksista huolimatta ”A Raisin in the Sun” (1961) oli 1960-luvun alun ainoa pääasiallisesti mustilla näyttelijöillä roolitettu studioelokuva, ja se kuvasi mustan työläisperheen elämää Chicagossa. Elokuvan tuottanut Columbia Pictures oli tuotannon aikana jatkuvasti varpaillaan elokuvan sisällöstä, peläten että liian kärkevä sosiaalisten kysymysten esille tuonti vieraannuttaisi valkoiset katsojat lippuluukuilta (Sieving 2011, 2–3). Mustiin ei siis vielääkään osattu luottaa omana yleisösegmenttinään. 1960-luvun alun dramaattinen kansalaisoikeuskysymyksen nouseminen kansalliseksi puheenaiheeksi vaikutti myös Hollywoodissa NAACP:n kiristäessä edelleen kamppailuaan mustan edustuksen puolesta niin kameroiden edessä kuin niiden takana (Sieving 2011, 12). 1960-luvulle tultaessa esitetty vaatimus oli edelleen määrällisen sijasta laadullinen: haluttiin että afrikanamerikkalaista elämää esitettäisiin elokuvissa rehellisesti ”sellaisena kuin se on”. Painostus elokuvayhtiöitä kohtaan oli kovaa sekä laajemman yhteiskunnallisen diskurssin puolelta että teollisuuden sisältä käsin, jossa erityisesti luovaa työtä tekevät kuten näyttelijät ja elokuvien käsikirjoittajat puolustivat tasa-arvoa. Niin *Raisin in the Sunin* tapauksessa kuin yleisemmällä tasolla ristiriitaisen ulottuvuuden studioiden johtajien pohdintoihin toi pelko siitä että mustien esittäminen vieraannuttaisi erityisesti eteläisen valkoishoisen yleisön ja sitä kautta ”40 % markkinoista menetettäisiin”. (Sieving 2011, 14–17.)

Tässä ristiriidassaan studiot pidättäytyivät varautuneina tuottamasta teemoiltaan mustia elokuvia, ja 1960-luvun alkupuoliskon merkittävimmät mustat elokuvat olivat itsenäisesti tuotettuja. Ossie Davisin käsikirjoittama komedia ”Gone Are the Days” (1963) oli ensimmäisiä rodullisesti tietoisia elokuvia, jotka seurasivat kansalaisoikeusteeman sähköistymistä. Kuten aiemmin hyvin menestyneen *Home of the Braven* tapauksessa tekijöiden odotukset *Gone Are the Daysin* suhteen olivat erittäin toiveikkaat. Elokuva ammensi teemoja ajankohtaisista sosiaalisista ja poliittisista teemoista, ja kun yhteiskunta vaikutti yleisesti ottaen aktivoituneen ja kiinnostuneen ennennäkemättömällä tavalla sosiaalisista ongelmista, elokuvan oletettiin olevan selkeimmän verrokkinsa kaltainen menestys. Varovaisuus sisällöllisistä tekijöistä oli kuitenkin läsnä, ja kaupallisista syistä elokuvan taustalla olleen näytelmän ”Purlie Victorious” mustaan nationalismiin viitanneita juonteita karsittiin raskaalla kädellä. Kun elokuva floppasi raskaasti eikä löytänyt yleisöään, useat sen vanavedessä valmistumassa olleet projektit hylättiin vähin äänin. (Sieving 2011, 22–23; 36.) Tilanteen kehittymistä vierestä seuranneet suuret studiot saivat vahvistusta varovaiselle asenteelleen, kun suurin odotuksin valmistunut elokuva ei vedonnut maksavaan yleisöön. Myös ”The Cool World” (1964), dokumentaariseen tyyliin luottanut art-house kuvaus Harlemin nuorisorikollisuudesta, menestyi heikosti, mutta oli merkittävästi ensimmäinen elokuvallinen kuvaus nousujohteessa olleesta mustasta nationalismista, jota Elijah Muhammadin Nation of Islam ja erityisesti Malcolm X edustivat (Sieving 2011, 55–56; 82–83).

1960-luvun loppua kohti tilanne alkoi muuttua otolliseksi blaxploitaatioilmiön synnylle. Ed Guerrero luettelee kolme pääasiallista nousun taustalla vaikuttanutta ilmiötä: ensiksi yleinen afrikanamerikkalaisten sosiaalisen ja poliittisen tiedostuksen nousu; toiseksi jatkuva ja kovaääninen kritiikki Hollywoodin mustiin kohdistuvaa välinpitämättömyyttä kohtaan; ja kolmanneksi Hollywoodia 60-luvun loppua kohti kohdannut taloudellinen ahdinko ja lähestulkoon romahdus (Guerrero 1993, 69–70). Sieving puolestaan korostaa omassa tulkinnassaan kahta tekijää (Sieving 2011, 85–86). Ensiksi 1960-luvun loppuun mennessä taloustieteilijät olivat yleisesti alkaneet tunnistamaan afrikanamerikkalaiset omaksi varteenotettavaksi kuluttajaryhmäkseen. Myös Hollywood alkoi lopulta omaksua tätä ajatusta, kun aikaisemmin mustien potentiaalia maksavana yleisönä ei ollut osattu ottaa vakavasti. Toiseksi noususuhdanteessa ollut black power -liike, luonteeltaan sekä pluralistinen että nationalistinen, alkoi olla yhä kuuluvampi ja vaikutusvaltaisempi vastavoima pyrkimyksiltään integrationistisille NAACP:lle ja Martin Luther Kingin

edustamalle väkivallattomalle ja integraatioon suuntautuneelle kansalaisoikeustaistelulle. Nämä tekijät yhdessä vaikuttivat siihen kuinka aikaisemman 1960-luvun ”liberaali ja integrationistinen” elokuvanteon henki, jota erityisesti Sidney Poitierin henkilöimä musta hahmotyyppi oli noussut edustamaan, alkoivat kohdentua uudelleen. Poitierin ”mustan pyhimyksen” katsotaan yleisesti edustavan tapaa, jolla 1960-luvun Hollywood mielikuvitteli ja ymmärsi mustia. Poitier omasi merkittävässä määrin roturajat ylittävää tähtiainesta, ja tässäkin mielessä hän oli turvallinen elokuvasankari. ”Mustan pyhimyksen” hahmossa tiivistyy kuitenkin samalla 1960-luvun loppua kohti kristallisoituneen *Black Power* -liikeddinnän jatkuvasti kasvava tyytymättömyys, ja Poitier alkoi kohdata enenevässä määrin vastustusta sekä syytöksiä valkoisten edessä nöyristelevästä ”tekopyhydestään”. (Guerrero 1993, 72–73; Sieving 2011, 92–93.) Sidney Poitierin hahmon on katsottu olleen niin merkittävä ja jopa monoliittinen hahmo, että blaxploitaation katsotaan nousseen elokuvalliseksi vastineeksi hänen edustamalleen mustan representaatiolle, tai jopa suoraan hänelle henkilönä (Howell 2005).

Elokuva diskurssina ammensi näin yleisestä sosio-poliittisesta ilmapiiristä, jossa vihaisempi, assimilaation ajatuksia naiiveina ja tehottomina pitävä turhautunut musta liikehdintä löysi yhdistäjänsä *Black Power*ista. Martin Luther Kingin murha, samoin kuin Kernerin raportin tuima loppupäätelmä yhdysvaltalaisen yhteiskunnan rodullisesta tilanteesta, osoittivat monille afrikanamerikkalaisille tilanteen olevan akuutti. Esimerkkinä siitä, kuinka Hollywood alkoi tuntea yleisen kiristyvän yhteiskunnallisen ilmapiirin läpitunkevuuden, toimii Kingin murhan vaikutus Poitierin tähdittämän ”Guess Who’s Coming to Dinnerin” (1967) vastaanottoon⁴⁰. Ensi-iltansa aikaan elokuvan vastaanotto oli hyvä sekä kriitikoiden että yleisön osalta, mutta kommentoinnin tyyli alkoi pian muuttua kriittisemmäksi. Martin Luther Kingin kuoleman vanavedessä monet kommentoijat jopa käänsivät kelkkansa ja muuttivat ennen positiivisen kantansa päinvastaisiksi aikaisempaan nähden (Sieving 2011, 96). Poitierin tähteyden löytäessä vastavoimansa uhmakkaasta ”voimaton, assimilationistinen ja sukupuoleton” -syytöksistä, nousi esille samanaikaisesti toinen musta trendi: erityisesti Jim Brownin⁴¹ henkilöimä macho musta toimintatähti, jonka kautta tiensä valkokankaalle löysi voimakas ja avoimen seksuaalinen representaatio mustasta miehestä. Jim Brownin edustama musta mies kosiskeli ”katsojien toiveita

⁴⁰ Elokuvan ensi-ilta oli joulukuussa 1967; King murhattiin muutamaa kuukautta myöhemmin huhtikuussa 1968.

⁴¹ Brown näyttölee mm. ”Dirty Dozenissa” (1967), ja merkittävästi, hän kykenee valloittamaan seksisymbolina pidetyn Racquel Welshin ”100 Riflesissä” (1969).

mukaillen” nousevia myyntivaltteja, seksiä ja väkivaltaa. (Guerrero 1993, 79.) Brown edusti näin uudentyyppistä buck-hahmoa, joka aiemmassa stereotyyppisessä käsittelyssään kohtasi aina rangaistuksen elämellisen seksuaalisuutensa aiheuttamista legitiimiyden rajanylityksistä. Uusi buck oli kuitenkin merkittävästi elinvoimaisempi, eikä ”valkoinen katse” enää pystynyt samalla tavalla löytämään helpotusta suitsimalla ja hallitsemalla kohtaamaansa mustaa maskuliinisuutta.

Ossie Davis, joka oli ollut mukana *Gone Are the Days*in flopatessa vuonna 1964, oli läsnä myös kun keskeinen lähtölaukaus blaxploitaation synnylle annettiin vuonna 1970. Hän käsikirjoitti ja lopulta myös ohjasi elokuvan ”Cotton Comes to Harlem”, jossa on nähtävissä lähes kaikki blaxploitaatiolle myöhemmin jyvitetty ”mustat” tunnuspiirteet. *Cotton* kuvattiin Harlemissa aidoilla kuvauspaikoilla, sen protagonistit olivat mustaihoisia ja se hyödynsi sekä mustaa ”ghetto-huumoria” että mustaa musiikkia autenttisuutensa luojana. *Cotton* menestyi hyvin: 2.2 miljoonan dollarin tuotantobudjetti kääntyi 15,4 miljoonan dollarin lipputuloiksi teatterikierron aikana. Tuotantoyhtiön arviot afrikanamerikkalaisen yleisön osuudesta alustavista lipputuloista liikkuivat 70 prosentin tienoilla, ja tämä tieto vakiinnutti edelleen ajatusta nousemassa olleesta mustasta kuluttajasektorista. Edelleen urbanisoituvan afrikanamerikkalaisen väestön arvioitiin 1960-luvun lopulla käsittävän jo 30–40 prosenttia elokuvateatterien kokonaislipputuloista. *Cottonia* seurasi pian toinen iso hitti, Melvin van Peeblesin tuottama, käsikirjoittama, ohjaama ja tähdittämä ”Sweet Sweetback’s Baadasssss Song” (1971), ja sen vanavedessä niin ikään erinomaisesti menestynyt musta dekkarielokuva ”Shaft” (1971), jonka päähenkilön ja teeman tuotantoyhtiö MGM kiireessä muutti ”mustaksi” havaittuaan *Sweetin* huiman menestyksen (Guerrero 1993, 81; 86; Massood 2003, 82; Lawrence 2008, 40; Wager 2010, 102.) Näissä elokuvissa alkoi kristallisoitua syntyvän kaavan ydinpiirteet. Haudan partaalla horjunut Hollywood heräsi ymmärtämään, ettei se enää voinut eikä sen kannattanut sivuuttaa afrikanamerikkalaisen yleisön keskeistä roolia, ja että huolimatta mahdollisesta eteläisen yleisön vastustavasta reaktiosta urbaani pohjoinen yleisöpohja oli riittävä toimiakseen merkittävänä taloudellisena yllykkeenä.

Kansalaisyhteiskunnan samaistumisen kohde oli monessa mielessä ollut agraari afrikanamerikkalainen ihminen, kun taas Black Power ammensi orgaanisuutensa urbaaneista ja työväenluokkaisista mustista. Esimerkiksi Mustat Pantterit pyrki Franz Fanonin hengessä mobilisoimaan ghetton kadunkulmassa notkuneen hahmon, joka käytännössä tarkoitti sitä että he valitsivat köyhimmän ja osattomimman mahdollisen

hahmon autenttisuutensa lähteeksi (Ongiri 2010, 19). Niin kansalaisoikeusliike, Malcolm X kuin Mustat Pantterit olivat kaikki hyödyntäneet taidokkaasti visuaalistunutta amerikkalaista kulttuuria: jokainen tiesi että heitä tullaan representoimaan mediassa kärkevästi, ja tätä pyrittiin käyttämään hyväksi. Black Power otti näin aikansa afrikanamerikkalaisia symboleita, kuten aseiden, rikollisen ”pahan neekerin” (”bad nigger”) ja oikeutetun lainsuojattoman ja uudelleenkirjoitti nämä urbaanin epäoikeudenmukaisuuden symboleiksi (Ongiri 2010, 12). Tuloksena olivat Mustien Pantterien ikoniset kuvat mustaan nahkaan pukeutuneista, asetta kantaneista ja kätensä tiukasti nyrkkiin puristaneista nuorista ja voimakkaista miehistä. Osaltaan myös vuoden 1965 Wattsin mellakka ja muut kaltaisensa levittivät kuvastoa mustasta kehosta, joka toimi aktiivisesti väkivallan kautta. Blaxploitaatiossa yhdistyivät Ongirin mukaan (2010, 159–160) ristiriitaisessa muodossa esiin nousseet historialliset kuvat afrikanamerikkalaisista, ja Hollywoodin omat agendat ja tavat luoda kuvia: kyse oli siitä kuinka afrikanamerikkalainen yritti populaarin elokuvan saralla sekä neuvotella että vastustaa sortoaan, mutta samalla myös Hollywoodin tuotteistuneisuus asetti omat rajoituksensa sille, millaisia muotoja tämä vastarinta pystyi ottamaan. Tapa, jolla musta nationalistinen radikalismi löysi lopulta merkittävän esteettisen representaationsa blaxploitaation kaltaisesta populaarisesta kulttuurisesta tuotteesta, ei miellyttänyt niitä, joiden tavoitteet olivat yksiselitteisimmin radikaaleja ja antikapitalistisia. Joka tapauksessa blaxploitaatio oli se ilmiö, jonka ympärille ensimmäistä kertaa konstruointiin merkitykselliseksi nähty afrikanamerikkalainen yleisö, jonka ytimessä olivat nuoret, urbaanit mieskatsojat (Ongiri 2010, 160; 168).

Blaxploitaatiossa oli siis nähtävissä afrikanamerikkalaisen sosio-poliittisen tilanteen kehittyminen. Integrationistinen kansalaisoikeuskeskustelu herätti syvää turhautumista samalla kun kokemukset jatkuvasta alisteisuudesta löysivät purkautumiskanavansa maskuliinisen mustan nationalismin nousun myötä. Pöitierin salonkikelpoinen musta pyhimys sai haastajansa uhmakkaasta mustasta *buck*-hahmosta, joka suorastaan huokui miehekästä (seksuaalista) voimaa. Tämän miehekkyyden ilmentymä saattoi monessa mielessä ennen hegemonisessa asemassa olleen valkoisen miehen uhanalaiseen asemaan. Lisäksi, merkittävästi, blaxploitaatioelokuva otti ghettotilan elimelliseksi osaksi elokuvien diegesistä, sen sijasta että urbaani ympäristö olisi esitelty vain uutena ja eksoottisena *mise-en-scène*nä. Massood kuvaa (2003, 84–85) kuinka 1960-luvun keskeiset akateemiset

julkaisut⁴² käänsivät huomion Etelän segregaatiosta ghettoon, sen rodullisesti merkittyyn kaupunkitilaan, ja tämä uusi kiintopiste siirtyi myös valkokankaille: blaxploitaatioelokuvat antoivat ghettolle näkyvyyden erityisenä paikkana, ”omana kaupunkinaan”, jonka säännönmukaisuudet kuten köyhyyden, työttömyyden ja julkisen vallan heitteillejätön diskurssit *mahdollistavat* tapahtumia. Varhaiset elokuvalliset stereotyypit näyttäytyivät itsessään lokeroina, joihin afrikanamerikkalainen ihminen asetettiin, ja myöhemmässä integrationistisessa hengessä yksittäinen musta henkilöahmo tuotiin osaksi yhdistettyä valkoista tilaa. Blaxploitaatioksi kristalloitunut 1970-luvun alun elokuvallinen ilmiö esitti mustan subjektin nousevan omasta tilallisesta kehyksestään, ghettoista, jonka ominaispiirteet rajaavat ja mahdollistavat toimijuutta. Olkoonkin että tuo toiminta näyttäytyi usein speaktaakkelimaisena ja sensaatiohakuksena.

Kuten tutkielmani keskeinen teoreettinen teesi kuuluu, *teon takana ei tarvitse olla tekijää*. Päinvastoin, tekijä rakentuu tekojen kautta, mutta samoin myös hänen toimijuutensa mahdollisuus rakentuu suhteessa noihin tekoihin. Ghetto sijana ja diskurssina on rasistinen rakenne, mutta samalla se luo mahdollisuuksia ja tiloja toimijuuden esiin nousemiselle. Ghettotilan rasistinen rakenne ei onnistu tukahduttamaan kaikkea ihmisestä välttämättömästi kumpuavaa poliittista potentiaa, vaan luo kaikessa ristiriitaisuudessaan edellytyksiä poliittiselle toiminnalle ghetton ränsistyneiltä kaduilta ponnistavalle mustalle subjektille.

Nojaten Clarkin (1965) ja Osofskyn (1971) kuvaukseen ghettoista patologisena sosiaalisena tilana, psykologisena rampautumisena, nousee pintaan ghettopolitiikan ristiriita: ghetto on rasistisen yhteiskunnan tuote, ennakkoluulojen kyllästämä kalteriton vankila, josta ”pakeneminen” on näennäisesti yksilölle mahdollista mutta todellisuudessa osoittautuu useimmiten mahdottomaksi. Afrikanamerikkalaisten alkaessa 1960-luvun loppua kohti liikehtiä turhautuneina urbaaneissa keskittymissä, valkoinen esikaupungistunut Amerikka seurasi tapahtumia televisiokameroiden välityksellä: he näkivät mellakat, niiden aiheuttaman tuhon ja uhmakkaan mustan nationalismin, ja nämä uutiskuvat entisestään voimistivat ihmisten yleistävää käsitystä mustista väkivaltaisina ihmisinä (Massood 2003, 83). Kun ihmisten elävässä muistissa olivat samanaikaisesti vain muutamia vuosia aiemmin saavutetut lainsäädännölliset merkkipaalu kansalaisyhteistyötaistelussa, oli valkoinen ja keskiluokkainen kuva mustasta ghettoista jokseenkin valmis: kaiken sen

⁴² Massood mainitsee seuraavat tutkimukset: Daniel P. Moyihan: “The Negro Family” (1965); Kenneth Clark: “The Dark Ghetto” (1965); Oscar Lewis: “The Culture of Poverty” (1966).

jälkeen mitä he olivat jo saaneet, he osoittavat kiitollisuutensa mellakoimalla ja tuhoamalla omaisuutta. Monitahoinen kuva ghetton sairaalloisesta dynamiikasta hautautui jälleen yhteen stereotypiaan, joka oli toki yksinkertaisemmin käsitteellistettävissä ja psykologisesti miellyttävämpi valkoiselle tarkkailijalleen, kuin ristiriitainen ghetto riistävänä ja alistavana taloudellis-sosiaalisena tilana ja diskurssina. Samainen todellisuutta peittävä yksinkertaistus esti osaltaan myös sitä laaja-alaista interventiota, jota monitahoisien ongelman korjaaminen olisi välttämättä vaatinut.

Oman teoriakehikkoni puitteissa, josta seuraavassa kappaleessa laajemmin, ghettilan mahdollistama poliittinen toimijuus syntyy juuri kun musta subjekti muodostuu toimijaksi tuossa erityisessä kontekstissaan: urbaani musta subjekti on ghetton tuote mutta ei täysin sen määräämä. Ghetto asettaa hänen toimijuudelleen rajoituksia ja reunaehtoja, mutta samalla niiden reunaehtojen kautta syntyy myös mahdollisuuksia toimia poliittisesti. Katson, että ghetto nousee subjektiin, mustaan poliittisena toimijana, tiivistyy sekä stereotypia mustasta että tuon stereotypian mahdottomuus. Ghetto on valkoisen rasismien tuote, stereotyyppien ja ennakkoluulojen varaan rakennettu tilallinen kehys, mutta juuri näiden ennakkoluulojen ja stereotyyppien keskuudesta, niiden kautta ja niitä kumoten, mustan poliittisen subjektin on mahdollista nousta puolustamaan itseään. Monessa mielessä ghetto on sulkenut mustan alisteiseen rooliinsa niin tiiviisti, ettei hänen ole mahdollista puhua kuin tuosta roolistaan käsin. Se on osa häntä. Esitän, että blaxploitaatioelokuvan sisällä mustasta subjektista muodostettu kulttuurinen representaatio *käyttää* hänelle osoitettua stereotyyppistä lokeroa, kokien sen osaltaan itsekseen, osin vastustaen sen rasistisia merkityksiä. Raja stereotypiaan alistuvan subjektin ja sitä dekonstruoivan subjektin, impotentin ja potentin, välillä on kuitenkin häilyväinen, eikä tarjoa mahdollisuutta tyhjentävään selvennykseen.

Musta elokuvahistoria ei yleisesti ole lukenut blaxploitaatiota katkokseksi Hollywoodin rasistiseen menneisyyteen, vaan lähinnä ikäikäisten mustien stereotyyppien uudelleenkierrättämisenä: musta yliseksuaalisena petona tai musta narkomaanina eivät kuvastaneet ”todellista” afrikanamerikkalaista olemusta, ja blaxploitaatio määriteltiin ”esteettisesti irrelevantiksi ja kulttuurisesti vahingolliseksi” (Sieving 2011, 5–6). Omassa luennassani haluan kuitenkin ymmärtää sitä, mitä mahdollisia syitä vaikutti blaxploitaatioelokuvien viehätysten taustalla. En halua ajatella että kyse oli ainoastaan leivästä ja sirkushuveista, edesvastuuttomasta seksin ja väkivallan myymisestä vastustuskyvyttömälle ghettoväestölle. Epäilemättä oli kyse osaksi myös siitä, mutta ei

ainoastaan: näen blaxploitaatiogenren ammentavan ja kanavoivan sitä ”henkilökohtaista ja sosiaalista traumaa” (Clark 1965, 19), jota ghetto afrikanamerikkalaiselle asukkaalleen edustaa ja aiheuttaa. Ghetto on epäoikeudenmukaisuudessaankin asuttajalleen syvästi henkilökohtainen ja omalla tavallaan turvallinen paikka, se on osa häntä sekä stereotypoineen että niiden varjossa löytyvine kulttuurisine rikkauksineen. Ghetto on kaikesta huolimatta koti.

4 TEORIAOSIO

Käsillä oleva tutkielma liikkuu identiteettipolitiikan ja kulttuuripolitiikan kivikkoisessa maastossa. Erityisesti visuaalinen kulttuuri ja elokuva oleellisena osana sitä kasvatti voimakkaasti merkitystään toisen maailmansodan jälkeisissä Yhdysvalloissa. Tilanteessa, jossa poliittiset ryhmittymät alkoivat kiinnostua enenevässä määrin vaikutuksensa ulottamisesta kulttuuriin representaatioihin, alettiin puhua kulttuurisodasta. Sota representaatioista mediassa on epäilemättä yhdistettävissä identiteettipolitiikan nousuun, ts. siihen kuinka ihmiset alkoivat enenevässä määrin tuoda identiteettinsä poliittisten vaatimuksiensa ytimeen. Teoriaosiossa nojaan Antonio Gramscista lähtevään kulttuurisen hegemonian perinteeseen: politiikka ei määriy ylhäältä alas, vaan partikulaarit kulttuuriset ilmaukset ovat merkityksellisessä roolissa.

Antonio Gramsci laajensi valtion käsitettä kattamaan valtion lisäksi koko kansalaisyhteiskunnan, ja nosti keskiöön ”kulttuurisen hegemonian” käsitteen. Kulttuurisen hegemonian myötä Gramscin voi sanoa ajatelleen vallan rakentuvan alhaalta ylös päin: valta ilmenee hajautettuna kansalaisyhteiskunnan eri instansseihin. Dominanteja sosiaalisia ja poliittisia formaatioita vastaan taistellessa sekä poliittinen että kulttuurinen kenttä olivat molemmat hyvin tärkeitä, ja elokuva on yksi tällainen kulttuurinen kenttä, jolla poliittisen taistelun oli mahdollista realisoitua (Landy 2005, 72). Gramsci ei kuitenkaan nähnyt kulttuurituotteita helposti määriteltävissä olevina kohteina: oli hankala määrittellä missä määrin tietty kulttuurituote, tietty elokuva tai elokuvallinen tyyli, oli sovitettavissa progressiiviseen tai regressiiviseen kategoriaan.

Louis Althusser katsoi jatkavansa Gramscin ajattelua, ja siten myös hän katsoi kansalaisyhteiskunnan keskeiseksi valtiovallan instanssiksi. Kansalaisyhteiskunta on täynnä materiaalisia, sosiaalisia ja elettyjä kulttuurisia käytänteitä, joiden kautta ideologia tulee osaksi subjektia ja hänen identiteettiään (Philips 2005, 87). Kuten Gramsci, Althusser korosti kulttuuria, mediaa ja koulutusta elimellisenä osana ideologista valtiokoneistoa. Kuitenkin Althusser, paljon kritisoidussa antihumanismissaan, jätti ihmisen monessa suhteessa voimattomaksi kapitalistisen ideologisen koneiston edessä. Althusser ammensi ajattelunsa ideologiasta välttämättömänä ihmisen elinehtona Jacques Lacanin psykoanalyttisesta teoriasta. Lacanilla ihminen saavuttaa subjektiutensa astumalla sisään kielellisten rakenteiden ja merkitysten kokonaisuuteen (tai kulttuuriin), jonka sisällä

vaikuttava symbolinen laki luo subjektin sääntelemällä tämän alkuperäistä ja potentiaaliltaan rajatonta halua (Butler 2006, 58). Althusser ei kuitenkaan osannut nähdä sitä välttämätöntä kumouksellisuutta, joka Lacanin psykoanalyysiin sisältyy: hänelle kapitalistinen ideologia oli totaalinen.

Oleellisesti Althusserin ajattelu vaikutti merkittävästi jälkistrukturalistiseen elokuvateoriaan, mutta ei välttämättä hyvässä. Elokuvaa on tarkasteltu yhtenä kansalaisyhteiskunnassa vaikuttavana althusserilaisena ideologisena valtiokoneistona, jossa katsoja on elokuva-apparaatin välittämän ideologian passiivinen vastaanottaja. Althusserin tarjoamalle perustalle rakentanut elokuvan teoria oli monessa mielessä yksisilmäistä, sillä se tulkitsi klassisen Hollywood-elokuvan rakenteen alistavaksi, eikä välttämättä lukenut elokuvaa sijana hegemoniselle taistelulle. Judith Butler kritisoi sitä, kuinka Althusser ei kyennyt tarjoamaan subjektilleen mahdollisuutta vapauteen tai vastarintaan, valtaa vastustava tai huono subjekti oli korkeintaan sivuroolissa. Butlerilaisen kritiikin Althusseria kohtaan, voi kohdistaa myös althusserista vaikuttuneen elokuvateorian suuntaan.

Joka tapauksessa, puutteistaan huolimatta, Althusser otti subjektin eksplisiittisesti teoriansa keskiöön, ja loi uraa myöhemmälle identiteettipolitiikan teorisoinnille. Hän katsoi että ideologiset käytännöt ja instituutiot luovat yksilöistä yksilöllisiä subjekteja (Philips 2005, 89), joiden yksilöllinen tietoisuus ja vapaa valinta olivat ideologisia efektejä, ei suinkaan luonnollisia inhimillisiä piirteitä. Butler halusi seurata Althusseria mutta samalla irtisanoutua tämän antihumanistisesta determinismistä: hänen mielestään subjekti syntyy ideologisten rituaalien kautta, mutta että tuo subjektipositio ei missään nimessä ole inhimillisen olemisen raja. Päin vastoin, ideologian tarjoama subjektipositio on aina ja välttämättä liian suppea, ja sen subjektin psyykkiseen rakenteeseen luoma lähtökohtainen ero luo kitkaa ja halua muutokselle. Merkittävästi ihminen on kuitenkin aina suhteessa subjektipositioonsa: myös silloin kun positio aiheuttaa hänelle tuskaa ja alisteisuutta, on vastarinnan tapahduttava aina siitä käsin. Althusserilaisen elokuvateorian tapauksessa voi myös kysyä, millä tavoin klassisen Hollywoodin elokuva-apparaatin hegemoninen pyrkimys tuottaa aina ja välttämättä myös vastarinnan sijoja.

4.1 ANTONIO GRAMSCI JA KULTTUURINEN HEGEMONIA

Antonio Gramscin poliittinen ajattelu rakentaa perustansa marxilaiselle materialistiselle ajattelulle, joka hahmottaa historian taloudellis-historiallisen perusrakenteen ja päällysrakenteen dialektisena kanssakäymisenä. Jälkikäteen tarkasteltuna hänen tuotantonsa hedelmällisin anti sisältyy ns. vankilavihkoihin, enemmän tai vähemmän yhtenäisiin teksteihin, joita hän kirjoitti ollessaan fasistisen hallinnon vangitsemana vuodesta 1926 eteenpäin. Vankilassa ollessaan hänen terveytensä alkoi heiketä ja hän kuoli vuonna 1937 saamatta koskaan mahdollisuutta yhtenäistää ajatteluaan. Vankilaolosuhteissa järjestelmällinen työskentely ja pääsy lähteisiin olivat ymmärrettävästi mahdottomuuksia, ja tämä hajanaisuus näkyy Gramscin vankilavihkoissa. Tästä huolimatta hänen onnistui tarjota myöhemmille lukijoilleen vaikutusvaltainen poliittinen perintö, jonka ehkä merkittävin anti on *hegemonian* käsitteen (uudelleen)määrittely, ”marxilaisen valtioteorian”⁴³ laajennettu ydin, jonka luomalle pohjalle moni nykypäivän vasemmistolainen politiikan teoreetikko rakentaa.

Perinteinen marxilainen katsanto määritteli valtion valtiokoneistoksi, ja edelleen, erotti valtiokoneiston valtiovallasta. Luokkataistelua käytiin siitä, kenellä on hallussaan valtiovalta, ja siten, kenellä on mahdollisuus käyttää valtiokoneistoa oman päämääränsä saavuttamiseksi. Proletariaatin tavoite oli kaapata valtiovalta, ja tämän jälkeen asteittain tuhota koko sortava valtiokoneisto sen käydessä tarpeettomaksi. (Althusser 1984, 98.) Vielä ennen vangitsemistaan, kirjoittaessaan tekstiään ”*Some Aspects of the Southern Question*” Gramscin näkemys oli edellä kuvatun kaltainen, välineellinen: valta keskittyy valtioon, ja vallankumouksellisen taistelun ydintä on pyrkiä kaappaamaan valtiovalta (Green 2002, 5). Hän kuitenkin laajensi pian näkemystään valtion käsitteestä. Gramsci alkoi ajatella, että porvarillisen valtion (jonka ikeen alla proletariaatti toimii) tavoitteena ei ole staattisessa mielessä säilyttää olemassa olevia luokkarajoja, vaan orgaanisessa mielessä asteittain sopeuttaa kaikki omaan standardiinsa, ”sulauttaa kaikki tietylle moraalin ja kulttuurin tasolle” (Gramsci 1982, 124). Tähän ei riitä pelkkä valtiokoneiston voima perinteisesti ajateltuna, vaan tarvitaan monitahoisempia vaikutuksen muotoja: Gramsci kirjoittaa valtiosta poliittisen yhteiskunnan ja kansalaisyhteiskunnan tasapainotilana, *hegemoniana*, jota yksi yhteiskuntaryhmä harjoittaa koko kansakunnassa sekä poliittisella tasolla että kansalaisyhteiskunnan instituutioiden kautta (Gramsci 1979, 119). Koulujärjestelmä on merkityksellisin instituutio, kun porvarillinen hegemonia pyrkii

⁴³ kts. Althusser 1984, s. 98

tavoitteeseensa muokata omien etujensa mukainen työläinen (Gramsci 1982, 122). Kasvatuksen tarkoituksena on muokata vallitseviin tuotannon ja työn muotoihin soveltuva ihmistyyppi, riittävän teknisen taidon omaava työntekijä, jota hallitaan jopa hänen seksuaalietiikkaansa ja perhemalliinsa kajoamalla. Tämä soveliaan ja kuuliaisien ihmisen luominen tapahtuu painostuksen kautta ja hegemonian keinoin. Näin saadaan aikaan ideologia, jossa harjoitettu ”väkivalta saa kannatuksen ja vakuuttuneisuuden muodon”. (Gramsci 1982, 147 – 148.) Valtio määrittyy siis poliittisen yhteiskunnan ja kansalaisyhteiskunnan muodostamaksi orgaaniseksi koneistoksi, jonka vaikutussuhteet limittyvät nimellistä syvällisemmin⁴⁴. Ainoastaan valtiokoneiston hallitseminen ei riitä, silloin kyseessä olisi pelkkä diktatuuri. Omatakseen mahdollisuuden pidemmällä aikavälillä tarvitaan vakaa hegemonia-asema takaamaan valta luomalla itselleen kuuliaisiamaisia, jotka puhuvat ja toimivat ”spontaanisti” tavoilla, joita hallitseva luokka tarvitsee. Gramsci tarkasteli myös massakulttuurin osaksi määrittelemäänsä elokuvaa osana kuvaamaansa kulttuurisen hegemonian verkostoa. Vaikka elokuva on osa hegemoniaa ja siinä roolissaan on luomassa muotonsa ja sisältönsä kautta vallitsevalle vallalle spontaania kannatusta, ei yksikään kulttuurinen teksti koskaan ole itsestäänselvästi jotakin. Hän ajatteli että myös massakulttuurisista tuotteista on (todellisuuspakoisesta luonteestaan huolimatta) mahdollista lukea alisteisessa asemassa olevien ihmisryhmien kohtalolle tärkeän arkijärjen ilmauksia (Landy 2005, 72). Yhdysvaltain mustat ovat todella alisteinen ryhmä, joka on pyritty tekemään yhteiskunnassa näkymättömäksi: niin ihmisinä kuin kulttuurisina representaatioina. Tämän vuoksi tarvitaan tapoja, joilla musta läsnäolo luetaan sen rakenteellisesta poissaolosta.

Hegemonian ymmärtämisen kannalta keskeisesti Gramsci pohti kahta käsitettä: ensiksi älymystön (tai sivistyneistön) käsitettä, toiseksi filosofian käsitettä (sekä sen kääntöpuolta ”tervettä järkeä”) sekä näiden rooleja valtioapparaatin toiminnassa. Gramscilaisessa valtiokäsityksessä *älymystön* sija on kansalaisyhteiskunnassa. Älymystö näyttäytyy ”asiamiehenä”, joka toimii tällä näennäisesti yksityisellä alueella ajaen hegemonian ja poliittisen hallituksen tehtäviä, ja sen merkitys on kahtalainen: yhtäältä asemallaan kansalaisyhteiskunnassa se hankkii valtaryhmittymälle ”spontaanin” kannatuksen; ja toisaalta se pitää osaltaan huolta valtion väkivaltakoneistosta, jonka kautta hallitaan henkilöitä, jotka eivät ole valtaryhmittymän aktiivisia tai passiivisia kannattajia (Gramsci

⁴⁴ Itseasiassa, kuten Green (2002, 6) huomauttaa Gramscia lainaten: ”The distinction is purely methodological and not organic; in concrete historical life political society and civil society are a single entity”.

1979, 128). Valtaapitävän ryhmän intresseissä on tukea sellaista (kulttuurista) älymystöä, joka toiminnallaan edistää vallalla olevan järjestelmän elinvoimaisuutta. Gramscin käsitys näistä intellektuelleista ja heidän vaikutusalueestaan on hyvin laaja, käsittäen oikeastaan kaikki kansalaisyhteiskunnan instanssit ja toimijat. Älymystö ei määriy heidän ajattelunsa laadun kautta, vaan heille yhteiskunnassa jyvitetyn aseman kautta: Gramsci korostaa jokaisen ihmisen kykenevän järkeilyyn (”jokainen on filosofi”), mutta tietylle joukolle on määritelty erityinen yhteiskunnallinen rooli, ammatillinen tehtävä, joka määrittää hänet osaksi sivistyneistöä (Gramsci 1982, 126). Käytännössä älymystön tehtävä, laajennetussa mielessä, on tuottaa yhteiskunnallista sivistystä, kuvata vallitsevia olosuhteita erilaisin tavoin, ja viestiä havaitsemaansa eteenpäin. Tuotettu sivistys (koulutus, kirjallisuus, journalismi, erilaisten yhdistysten ulostulot, jne., mutta myös elokuva) tarjoaa ihmisille kulttuurisen avaimen, tavat joilla katsoa maailmaa ja sanat joilla kuvailla sitä.

Älymystön tehtävä on siis luoda *filosofia*. Gramscilaisittain laajassa mielessä käsitettynä koko yhteiskunnan kattava maailmankatsomus, älyllinen ja sisäisesti koherentti järjestelmä, jonka turvin hajanainen ja sisäisesti ristiriitainen inhimillinen kokemus on jäseneltävissä ymmärrettävään muotoon. Älymystön sosiaalisen roolin kautta filosofiasta tulee poliittista toimintaa. Gramsci erottaa filosofian ”senso comunesta”, terveestä järjestä. (Gramsci 1982, 39.) Terve järki on historiallisen kehityksen spontaani tuote, välitön ja käytännöllinen järki, jossa on havaittavissa kokoelma eriaiteisesti yhteen sovitettavia ja yhteen sovittamattomia uskomuksia. Gramsci näkee terveen järjen historiallisesti spontaanina ja aitona kokemuksena, yhtenäistä avainta, jonka kautta kokemusta olisi mahdollista jäsentää, ja siten se johtaa pahimmillaan yksittäisten ja yksinäisten ihmisten, ”idioottien”⁴⁵, maailmaan. Gramscille terve järki on siis samaan aikaan yhtäältä korvaamaton historiallisena totuutena inhimillisestä arkisesta kokemuksesta, ja toisaalta riittämätön ajatusten järjestelmä luomaan minkäänlaista yhteisyyttä ihmisten välille: tarvitaan filosofiaa, joka on eri asia kuin terve järki, mutta elimellisesti yhteydessä siihen (Gramsci 1982, 43). Hänen kritiikkinsä ydin porvarillista hegemoniaa kohtaan on juuri tässä. Hegemonia tarjoaa koherentin maailmankatsomuksen, mutta se määriyty eliitin itsekkäistä tarpeista käsin, ja jättää suurimman osan ihmisistä (Gramscilla erityisesti proletariaatin ja muut alisteiset ihmisryhmät, joista hän mainitsee ”Etelän Kysymyksessä”

⁴⁵ Viitatan sanan ”idiot” merkitykseen ”yksityisenä” tai ”omillaan olevana” ihmisenä; ihmisenä, jolta puuttuu sosiaalinen oleminen (Ives 2004, 91).

etelän maaväestön) ristiriitaiseen tilanteeseen eletyn kokemuksensa (terve järki) ja yhteiskunnan tarjoaman sisäisesti loogisen selitysmallin (filosofia) kanssa.

Porvarillisessa hegemoniassa orgaaninen suhde terveen järjen ja filosofian välillä on katkaistu, kun intellektuellit eivät rehellisesti pyri luomaan yhteiskunnallista filosofiaa käytännön kautta, vaan eliitin valtuuttamana, eliitin etujen ohjaamana, eliitin tietoisina tai tiedostamattomina palkollisina. Näin voi ajatella olevan myös elokuvan tapauksessa: tietty hegemoninen logiikka peittää alleen alistettujen ryhmien eletyn kokemuksen (terveen järjen) ja korostaa eliitille hyödyllistä tapaa elokuvallisessa esittämisessä. Vaikka Gramsci kannatti jatkuvaa pyrkimystä luoda vastakulttuuria korvaamaan vallalla olevaa hegemonista sosiaalista ja poliittista muodostelmaa, hän myös huomautti että myös hegemoninen kulttuurinen tuote on itsessään taistelun sija ja sellaisena ristiriitainen sisällöltään ja merkityksiltään (Landy 2005, 74).

Edellä avattu Gramscin ajattelu pohjasi pitkälle kielelliseen filosofiaan, ja osaltaan petasi hänelle roolia kielellisen käänteiden jälkeisessä poliittisessa filosofiassa. Peter Ives (2004) tarkastelee Gramscin hegemoniakäsitettä nimenomaan kielellisenä rakenteena. Alisteisilta ryhmiltä (”subaltern group”) puuttuu oma kieli ja maailmankatsomus, he ovat pakotettuja lainaamaan sanoja hallitsevilta ryhmiltä, mutta heidän tekojensa ja ajatustensa välillä on aina perustava epäsuhta (Ives 2004, 80). Kielellisissä rakenteissa Gramsci tekee erottelun *spontaanin kieliopin* ja *normatiivisen kieliopin* välille (Gramsci 2000, 353). Normatiivinen kielioppi tuotetaan organisoimalla, kodifioimalla ja legitimoimalla tiettyjä spontaaneja kielioppeja; spontaani kielioppi puolestaan koostuu aiempien normatiivisten kielioppien jäännöksistä ihmisten luontaisessa kielenkäytössä (Ives 2004, 96–97). Tiukasti ajateltuna, siis, spontaania kielioppia ei ole olemassa omana erillisenä olionaan. Kielen tasolla ilmaistuna hänen eettinen valtionsa⁴⁶ tiivistyisi ”edistykselliseen normatiiviseen kielioppiin”, jossa yhden spontaanin kieliopin pakottamista kaikkien ylle sijasta yhdistetään molekulaarisessa prosessissa kaikki spontaanit kieliopit (Ives 2004, 100). Praksiksen filosofia on se kriittinen väline, jolla taataan molekulaarisen prosessin spontaanisuus; se on myös Gramscin poliittinen tavoite, luoda maailma joka on avoin ihmisten eletystä kokemuksesta kumpuaville elementeille. Praksiksen filosofia joutuu olemaan sinut siihen välttämättä sisältyvän epävarmuuden kanssa, sen ajatuksen kanssa

⁴⁶ Tavoitteenaan olleesta ”eettisestä valtiosta” Gramsci (2000, 234) kirjoittaa: ”in reality, only the social group that poses the end of state and it’s own end as the target to be achieved can create an ethical state, one which tends to put an end to the internal divisions of the ruled, etc., and to create a technically and morally unitary social organism.”

että tavoite ei voi olla lopullisen totuuden selvittäminen, vaan jatkuva ristiriita merkityksien ja ihmisen kokemuksen välillä. Porvarillisen alistavan hegemonian vallitessa alisteiset ryhmittymät eivät kuitenkaan katoa olemattomiin, vaan he ovat jatkuvassa hajaannuksen ja epäjohtonmukaisen tietämisen tilassa. Heidän läsnäolonsa on havaittavissa maailmassa, mutta kyse on läsnäolosta, joka ei kykene muodostumaan tehokkaaksi toiminnaksi: myös elokuvien maailmasta on mahdollista analysoida millaisia ilmauksia alisteiset ryhmittymät ja heidän arkijärkensä saavat hegemonian puristuksissa. On kuitenkin mahdollista, että massakulttuurin tuotteesta löytyvä alisteisen ihmisen jättämä jälki on ristiriitainen ilmaisultaan. Mutta todellisuus on ristiriitainen, Gramscille (2000, 197) praksiksen filosofia on ”historiallisen ristiriitaisuuden filosofiaa”, ja sen tavoitteena on taistella sitä ideologiaa vastaan, joka yrittää peittää täynnä kamppailua ja ristiriitaisuuksia olevan todellisuuden; vaikka tuo todellisuus saattaisi olla epämieluisa.

Gramscin projektin ydin on demokraattinen kielen prosessi, jossa kielioppi saa kehittyä vapaassa ja tasa-arvoisessa prosessissa yhdenkään yksittäisen tahon pyrkimättä alistamaan muita ryhmiä oman ”totuutensa” alle: hänen edistämässään marxilaisuudessa perus- ja päällysrakenteen suhteet ovat syvällisesti vastavuoroisia, ja praksiksen filosofia, joka yrittää mallintaa tätä vastavuoroisuutta, on aidosti dialektinen (Gramsci 2000, 193). Kun hän (2000, 193) jatkaa, kriticoiden ekonomistista marxismia, “nor can the structure be likened to a ‘hidden god’, even metaphorically”, hän on sen ongelman ytimessä, joka nousee esiin seuraavassa Louis Althusserin interpellaatiota käsittelevässä kappaleessa.

4.2 LOUIS ALTHUSSERIN INTERPELLAATIO

Ranskalainen marxilaiseksi tunnustautunut filosofi Louis Althusser päätyi hahmottelemaan marxilaista valtioteoriaa eteenpäin Gramscin ajatuksiin nojaten tekstissään ”*Ideologia ja ideologiset valtiokoneistot*” ([1970], 1984):

Tietääkseni vain Gramsci on pyrkinyt etenemään samaan suuntaan kuin me tässä. Hänellä oli tuo ”omaperäinen” ajatus, että valtio ei rajoitu (tukahduttavaan) valtiokoneistoon, vaan käsittää myös joukon kuten hän sanoi ”kansalaisyhteiskunnan” laitoksia: kirkon, koulut, ammattiliitot, jne.

Valitettavasti Gramsci ei esittänyt oivalluksiaan järjestelmällisessä muodossa vaan ne jäivät teräviksi mutta hajanaisiksi muistiinpanoiksi. (Althusser 1984, 141 [alaviite sivulle 100].)

Ainakin jossain määrin Althusserin projekti on siis luoda järjestelmällisempi teoria Gramscin osoittamalla maaperällä. Hän kuitenkin päätyi perustavanlaatuisen ristiriitaan Gramscin ajattelun kanssa: tämä ristiriita tulee ilmi kappaleen puitteissa. Klassisessa marxilaisessa perus- ja päällysrakenteen muodostamassa ”topiikassa” ensiksi mainittu on taloudellinen (materiaalinen) perusta, johon kaikki yhteiskunnalliset tapahtumat on loppujen lopuksi palautettavissa⁴⁷ (Althusser 1984, 104). Toiseksi mainitun, valtiokoneiston, Althusser jakaa Gramscia mukaillen kahteen instanssiin: oikeuspoliittiseen (sisältäen valtion ja oikeuden) ja ideologiseen (uskonnolliset, oikeudelliset, moraaliset, jne. ideologiat). Näin valtiokoneiston osat ovat (1984, 100):

a.) (*sortava*) *valtiokoneisto* (lyhennettynä VK), ja

b.) *ideologinen valtiokoneisto* (IVK).

Yhtä (*sortavaa*) valtiokoneistoa vastaa ideologisten valtiokoneistojen moninaisuus, joihin Althusser lukee esimerkiksi (1984, 100–101) uskonnollisen, koulutuksellisen, perheen muodostaman, oikeudellisen, poliittisen, ammatillisen, tiedotuksen ja kulttuurisen IVK:n. Näin määriteltynä porvarillisen vallan yksityisen sfäärin kansalaisyhteiskunnaksi mieltämä alue osoittautuu radikaalin poliittiseksi. Althusser korosti näin kulttuuria, mutta ei puhunut suoraan elokuvasta: elokuvan teoriassa on kuitenkin katsottu että elokuvan on oltava yksi ideologinen valtiokoneisto muiden joukossa (Hiltunen 1997, 18). Gramscia mukaillen Althusser (1984, 101) kuvaa laajennetun valtiokoneiston hegemonista luonnetta huomauttamalla että (hallitsevan luokan) valtio on julkisen ja yksityisen edellytys, julkisen ja yksityisen raja on vedetty porvarillisen oikeuden puitteissa.

Althusser korostaa (1984, 94) *uusintamisen käsitteen* avainasemaa marxilaisen päällysrakenteen problematiikkaa käsittelevissä kysymyksissä. Valtaluokka haluaa jatkuvasti uusintaa vallitsevat tuotantosuhteet (riistäjien suhteet riistettäviin ja kääntäen), ja siis ylläpitää itselleen edullista yhteiskunnallista tilannetta. Tämä tapahtuu pääasiallisesti päällysrakenteesta käsin, käyttämällä valtiovaltaa toisaalta VK:ssa ja toisaalta IVK:issa:

⁴⁷ Topiikan käsitteen mukaisesti jaottelu materiaaliseen perustaan ja ideologiseen päällysrakenteeseen on vain kielikuva, jonka kautta marxilaista teoriaa on mahdollista käsitteellistää ja problematisoida; kuten Butler (1997, 121) huomauttaa, Althusser esittää että myös ideologinen on perustavalla tavalla materiaalista.

VK varmistaa uusintamisen poliittiset edellytykset, ja IVK:t puolestaan huolehtivat varsinaisesta uusintamisesta. (Althusser 1984, 104 – 106.) Kuten Gramsci, Althusser näkee koulutuksellisen IVK:n merkityksellisimpänä. Historiallisena kehityskulkuna hän katsoo kirkon ja perheen liiton korvautuneen porvarillisessa yhteiskunnassa koulutuslaitoksen ja perheen liitolla (1984, 108). Koulujärjestelmän opettamat tietotaidot, jotka näyttävät pääasiallisina uusintamisen välineinä, ovat ideologian läpäisemiä, niiden välityksellä sisäistetään sekä järjestelmän tarvitsema tekninen taito että merkittävä osin tuetaan vastaavien yhteiskunnallisten moraali- ja muiden normien omaksumista (1984, 112).

Tästä lähtökohdasta Althusser etenee tarjoamaan *ideologian teorian*, jonka keskeisenä käsitteenä hän pitää *subjektin käsitettä*. Ideologia on se hegemonisen hallinnan keino, jonka turvin varmistetaan ihmisten spontaani kannatus valtuuskalle. Lähtökohtainen teoreettinen asetelma ideologian määrittelemisessä on Althusserin näkemys, jonka mukaan *ideologialla (yleensä) ei ole historiaa*, vaan se on ylihistoriallinen ja muuttumaton, ikuinen⁴⁸ (1984, 117). Ideologia tarkoittaa Althusserille samaa kuin ihmisen syntyminen kieleen, se on viittaus inhimillisen olemisen välttämättä symboliseen luonteeseen. Näin käsitettynä mikä tahansa kielellinen kuvaus maailmallisesta kohteesta on aina-javälttämättä ideologiaa. Valmistellessaan pääasiallista teesiään liittyen subjektin käsitteen keskeisyyteen ideologian teoriassa, Althusser esittää kaksi alustavaa teesiä:

I Ideologia ilmentää yksilöiden kuviteltua suhdetta olemassaolonsa todellisiin edellytyksiin (1984, 118–120)

II Ideologia on aineellisesti olemassa (1984, 121–125)

Ensimmäinen teesi kieltää sen, että yksilöllä voisi olla objektiivinen suhde materiaaliseen ympäristöönsä, enemmänkin inhimilliset merkitykset ovat kiertoteitä muodostaa jonkinlainen kuva siitä mitä ympärillä on, ja samalla ainoa mahdollisuus suhteeseen ylipäättensä. Kun Althusser sanoo ideologian olevan ikuinen, hän tarkoittaa juuri tätä: ainoa tapa ymmärtää ”todellisuutta” on muodostaa siihen ideologinen suhde. Tämän suhteen kuvausarvo voi olla, kuten Gramsci on huomauttanut, objektiivinen vain historiallisesti subjektiivisessa mielessä. Toisessa teesissä Althusser esittää (1984, 122), että ”ideologiaa on olemassa vain tietyissä koneistoissa ja niiden käytännössä [...] Tämä olemassaolo on

⁴⁸ Verrannollisella tavalla, kuin Freud katsoi tiedostamattoman olevan ”ikuinen”. Esseessään ”*Freud ja Lacan*” Althusser (1984, 36) kuvaa Freudin ajattelun kautta psykoanalyysin tutkimuskohdetta, tiedostamatonta, entiteettinä, joka syntyy biologisen ihmisen inhimillistymisprosessin tuloksena, ts. subjektiksi tuleminen tuloksena.

luonteeltaan aineellista”. Hän siis näkee, että tilanteessa, jossa henkilö toimii uskonsa mukaisesti, toiminta on ensisijainen ja itse asiassa koko uskon perustava ennakkoehto. Toiminta tapahtuu materiaalisissa, sosiaalisissa ja kulttuurisissa käytänteissä. Althusser (1984, 124) poistaa materialistisesta kuviostaan kokonaan itsenäisen ajattelun: subjektin uskon ajatukset ”ovat aineellisesti olemassa sikäli, että ne ovat yhtä kuin hänen aineellisiin käytäntöihinsä sisältyvät, aineellisten rituaalien säätelemät tekonsa, rituaalien puolestaan määräytyessä aineellisesta ideologisesta koneistosta, josta subjektin ajatukset sitten juontuvat [kursivointi Althusserin oma]”. Tässä nousee esille subjektin käsite kaikista keskeisimpänä, Althusser (1984, 126) linjaa että:

- a. Käytäntöjä on olemassa vain ideologian kautta ja ideologiassa.
- b. Ideologiaa on olemassa vain subjektin kautta ja subjekteja varten

Näin hän pohjustaa teoriansa keskeisintä teesiä: ”Ideologia kutsuu yksilöt subjekteiksi”. Althusser näkee subjektin kaiken ideologian perustavana käsitteenä, mutta vain sikäli kuin kaiken ideologian tehtävä on ”perustaa” konkreettisia yksilöitä subjekteina. (1984, 126.) Prediskursiivinen yksilö, joka näin subjektiksi kutsutaan, on nähtävä vain teoreettisena ennakkoajatuksena, ihmisenä ilman yhteiskunnallista (ideologista) viitekehystään, sillä kuten Althusser kirjoittaa (1984, 130–131): ”yksilöt ovat aina-jo subjekteja [kursivointi Althusserin oma]”. Ideologian ikuinen olemassaolo ja yksilöiden kutsuminen subjekteiksi ovat yksi ja sama asia. Jokainen sosiaalinen konventio, itsestään selvänä näyttäytyvä elämän perusosa, on ideologinen, mutta antaa vaikutelman kaiken läpäisevästä alkuperäisyydestä ja itsestäänselvyydestä; seurauksena on subjektin oman subjektiutensa ideologisen luonteen kieltäminen (Althusser 1984, 132). Althusserin mukaan (1984, 136–137) yksilö ”kutsutaan (vapaaksi) subjektiksi, jotta hän vapaasti alistuisi Subjektin määräykseen ja siis (vapaasti) hyväksyisi oman alisteisuutensa [...] subjekteja on olemassa vain oman alisteisuutensa kautta ja tätä alisteisuutta varten [kursivointi Althusserin oma]”. Tässä on se ideologinen mekanismi, jonka avulla Althusser katsoo tuotantosuhteet uudistettavan: alisteisuus ja usko ovat samanaikaisia.

Althusserin ideologia ei ole ”vääriä tietoisuutta”, vaan välttämätön ihmisen olemisen ehto. Ideologia on sarja materiaalisia sosiaalisia käytänteitä, tai: ideologia ottaa materiaalisen muotonsa näissä käytänteissä. Materiaalisten käytänteiden kautta kapitalistisen subjektin kuvittelusta suhteesta todellisuuteen tulee ”todellista”. (Philips 2005, 87.) Althusseriin nojaava jälkistrukturalistinen elokuvan teoria katsoi elokuvan yhdeksi apparaatiksi, jonka

puitteissa yksilöt kutsutaan yksilöllisiksi subjekteiksi. Apparaatin puitteissa katsoja hyväksyy hänelle esitetyn ideologian, mutta hänellä ei tämän hyväksynnän jälkeen ole enää mahdollisuutta vastarintaan. (Hiltunen 1997, 20.) Näin elokuva kapitalistisena ideologisena valtiokoneistona näyttäytyy totaalisen subjektuuden tuottamisen välineenä: siihen itseensä ei sisälly vastarinnan mahdollisuutta.

Ennen siirtymistä eteenpäin, palaan kysymykseen Althusserin ja Gramscin ajattelun perustavasta ristiriidasta: Althusserille IVK:issa esiin interpelloituva subjekti on materiaalsen ideologian determinoima, hän on heijaste, jonka ”vapaus” on tuon ideologian tuote. Gramscin näkemys taistelusta hegemonisen koneiston alueella taas leimaa ”humanistisempi” asenne: hänen mukaansa tämä poliittinen taistelu ei ole determinoitua, vaan enemmänkin tulkintaa siitä, mikä on rakenteellisesti immanenttia. Kulttuuris-poliittinen alue omaa siis suhteellisen itsenäisyyden materiaalisesta: Gramscin (2000, 190) mukaan on lapsellista väittää, että politiikka ja ideologia ovat materiaalsen perustan välitöntä ilmausta. Väite on sama, kuin Gramscia käsitelleen kappaleen päättänyt huomio siitä, kuinka Gramsci vastustaa ”piilotetun Jumaluuden” ujuttamista marxilaiseen ajatteluun. Althusserin interpellaatio tuntuu kuitenkin tekevän juuri tämän, se asettaa materiaalsen perustan määräävään asemaan, sijoittaen ihmisen ajatukset, poliittisen tahdon, sosiaalsen sfäärin ulkopuolelle. Tässä kohtaa tämä kysymys muodostuu oleelliseksi, sillä työni keskiössä ei ole ainoastaan se kuinka ideologia kutsuu subjektin olemassa olevaksi, siis tämä althusserilainen interpellaatio, vaan myös interpellaation vääjäämätön epäonnistuminen eräänlaisena poliittisen toiminnan moottorina. Althusser (1984, 136) mainitsee lyhyesti ”huonon subjektin”, ja että on sortavan valtiokoneiston heiniä neutraloida tämä vähemmistö, hän ei kuitenkaan keskity huonon subjektin dynamiikkaan sen laajemmin. Hänen teoriansa interpellaatiosta ei selitä interpellaation epäonnistumista. Päinvastoin, hänen kuvauksensa (s)ubjektin ennakko-oletuksellisesta riippuvuudesta Subjektin tarjoamasta peilipinnasta lukitsee subjektiviteetin mahdollisuuden valtiokoneistoon: alistu tarjottuun positioon tai ole olematta. Samaan aikaan Althusser kuitenkin hyväksyy tavoitteeksi sekä valtiokoneiston asteittaisen purkamisen (1984, 99) että mahdollisuuden ”subjektittomasta” ideologian esityksestä (1984, 128). Althusser vaikuttaa sisäisesti ristiriitaiselta, tai vähintään epäselkeältä kannaltaan: samaan aikaan hän argumentoi yhtäältä että ideologia on ikuinen, ainoa tapa käsitteellistää todellinen maailma; toisaalta että ideologiaa on olemassa vain subjektien kautta ja subjekteja varten; ja lopulta hän vihjaa perimmiltään tavoittelevansa subjektitonta

ideologian käsitystä. Interpellaation teoriasta ei löydy avainta lukkotilanteen purkamiseen. Gramscin mukaan niin kulttuurinen teksti, kuin yksilö ja ryhmä, ovat heterogeenisesti muodostuneita: tutkimalla niitä on mahdollista löytää vastarintoja ja mahdollisesti tukeaa uusien positioiden syntyä (Landy 1994, 13). Tämä tarkoittaa, että tutkimuksen kohde ei ole koskaan puhtaasti ”kapitalistinen” tai ”alistava”, vaan että alisteisten ryhmien oman position ilmaukset löytävät tiensä niin subjektiin kuin kulttuuriseen tuotteeseen. Gramscilta ei kuitenkaan löydy hakemaamme vastausta ristiriitaan hänen ja Althusserin välillä, sillä hän ei lähestynyt asiaa subjektin käsitteen kautta. Asiaa on lähestyttävä toisin. Judith Butlerin käsityksen mukaan valta perustaa itsensä luomalla ulkopuolensa, jonka se sitten pyrkii kaikin voimin emaskuloimaan. Butlerin tavoite on, poststrukturalismin hengessä, etsiä tapoja, joilla emaskuloitu ulkopuoli palaa välttämättä häiritsemään vallan itselleen luomaa epävakaa rauhaa.

Althusser (1984, 132) kuvaa ideologiakäsitystään, ”interpellaatiota”, ”kutsumisnäytelmäksi”, jolla on ”esittäjänsä ja roolinsa”. Käytännössä hän hahmottaa sitä lähestymistä, jonka Judith Butler on omaksunut omassa identiteettipolitiikassaan. Butlerin performatiivisuuden politiikka kumpuaa osaltaan Althusserilta. (S)ubjekti⁴⁹, joka vastaa Subjektin kutsuun saavuttaa, ei enempää eikä vähempää, kuin identiteetin. ”*Conscience Doth Make Subjects of Us All : Althusser’s Subjection*” otsikoidussa tekstissään⁵⁰ Judith Butler näkee Althusserin ideologian teorian yleisenä teoriana subjektin muodostumisesta: Althusserin esimerkki kristillisestä uskonnollisesta ideologiasta ”kattavana esimerkkinä ideologian muodollisesta rakenteesta” (1984, 132–) näyttää kuinka Althusser ”pyhittää interpellaation tapahtumapaikan” siten, että syntyvä tilanne ei tarjoa ulospääsyä ideologian ikeen alta (Butler 1997a, 109–110). Ideologian keskiössä oleva Subjekti muodostuu elinehdoksi ihmiselle, joka haluaa (s)ubjektiksi, itsensä voi tunnistaa vain peilimäisesti Subjektin kautta. Butlerin (1997a, 108; 111) mukaan Althusserilla:

[...] the one addressed is compelled to turn toward the law prior to any possibility of asking a set of critical questions: Who is speaking? Why should I turn around? Why should I accept the terms by which I am hailed? [...] as a prior and essential condition of the formation of the subject, there is a certain readiness to be compelled by the authoritative interpellation, a readiness

⁴⁹ Subjekti ja (s)ubjekti on tässä selvyuden vuoksi erotettu toisistaan merkitsemällä yksilösubjektin ”s” sulkeisiin, kun taas Althusserilla ideologian keskiössä oleva ideologinen Subjekti kirjoitetaan aina isolla alkukirjaimella.

⁵⁰ Teoksessa “The Psychic Life of Mind - Theories in Subjection” (1997).

which suggests that one is, as it were, already in relation to the voice before the response.

Butler (1997a, 121) huomauttaa että Althusserin interpellaatiossa subjektin ideologiasta juontuva subjektiivisuus, hänen ”eletty kokemuksensa”, sijaitsee vain tiety(i)ssä koneisto(i)ssa, on vain koneiston sisältämän ideologian kanavoimista. Butler käsittelee Althusserin ideologian teoriaa keskeisenä pitämiensä ja toisiinsa limittyvien omantunnon ja syyllisyyden käsitteiden kautta: Althusserilla ideologia toimii osittain muodostamalla omantunnon, joka rajoittaa sitä mikä on ”puhuttavissa”, ilmaistavissa (1997a, 114). Omatunnon syntyminen on Althusserilla yhteydessä koulussa opittaviin tietotaitoihin: kyse on oikeellisesta puhumisesta (”bien parler”), joiden hallitseminen toisaalta synnyttää kokemuksen hallinnasta, mutta toisaalta puheen oikeellisuus on syyllistävä normi, jonka mukaisesti on kyettävä elämään. Tietotaidon hallinta ja alistaisuus sille syntyvät samanaikaisesti. (1997a, 114.) Syyllisyys (ja omatunto) edeltävät subjektin muodostumista, ja subjektivikaation prosessi kulkee seuraavasti (Butler 1997a, 119): ensiksi on i.) syyllisyys, sitten ii.) toistettava käytäntö, jonka kautta hankitaan tietotaitoja, ja vasta viimeisenä iii.) sen kieliopillisen sijan omaksuminen sosiaalisen piirissä, jota nimitetään subjektiksi. Tässä on nähtävissä Althusserin vahva ”antihumanismi”, jonka mukaisesti hän irtisanoutuu subjektin oman aktiivisen tietoisuuden mahdollisuudesta, koko subjektin paikka ideologian käytänteissä on peilata niiden tarjoamia normatiivisia malleja.

Butler (1997a, 120) lainaa Mladen Dolarin kritiikkiä Althusserin psykoanalyysistä ammentavan ajattelun virheestä: Althusser alistaa psyyken kokonaan ideologian materiaalisuudelle, Dolarin mukaan on kuitenkin olemassa ”materia prima”, joka on luonteeltaan esi-ideologinen, esisubjektiivinen, ja joka ei voi koskaan olla materiaallinen osa subjektia siinä mielessä kuin Althusser ajattelee. Kun Althusser katsoo subjektin olevan hän, joka on alistettu, ”interpelloitu”, psykoanalyysissä todellinen subjekti paljastuu niissä sijoissa, joissa ideologian interpellaatio on epäonnistunut⁵¹. Interpellaatio tuottaa ”ylijäämän”, joka Dolarille on immateriaalista. Psykoanalyttisin termein subjekti (ego) syntyy kun ensisijainen objekti (Toinen) sisäistetään (”introjection”). Tämä sisäistämisen operaatio on subjektivikaation ennakkoehto. (Butler 1997a, 122.) Butlerille tämä interpellaation tuottama ylijäämä on Dolarin merkittävin kontribuutio, ja toimii kritiikkinä

⁵¹ Althusser lukee subjektiksi tulemisen olevan koe, josta selviytynyt aikuinen on kokonainen, mutta samalla hän on subjektiksi tulemisensa uhri. Ilmeisesti tämä ”uhrisuus” on kuitenkin pakollinen paha interpellaation tapauksessa, sillä subjektiuden saavuttaa vain tätä kautta.

Althusserin käsitykselle subjektin muodostumisesta. Butler ei kuitenkaan jaa Dolarin käsitystä siitä, että on olemassa tahtova subjekti ennen materiaalista performanssia, sosiaalisen ulkopuolella: paremminkin althusserilainen performanssin toistaminen sosiaalisen alueella tuottaa subjektin, mutta ei pelkkänä rituaalin tahdottomana toistajana, vaan tietoisena ja uskonsa mukaan toimivana subjektina (1997a, 126). Interpellaation epäonnistuminen ei johdu ajattoman psyyken vaikutuksesta, vaan siitä että subjektipositio ei voi koskaan luoda koherenttia kuvaa ihmisyyden mahdollisuuksien horisontista. Althusserin interpellaatiossa Subjektin asettama normi ottaa itselleen olemisen monopolin, ja sanoo: ”joko olet orjuutettu, tai et ole lainkaan” (1997a, 130). Butlerin kritiikki toimii eräänlaisena yhdistävänä tekijänä Gramscin hegemoniateorian ja Althusserin interpellaation välillä: se luo hegemoniseen taisteluun subjektin ”olemuksesta” humanistisen näkökulman, ja poliittisen taistelun mahdollisuuden. Vaikka olemme aina-jo subjekteja, aina-jo ideologian (tai Lacanilla Symbolisen) ja sen lain alaisuudessa, emme ole Butlerin mukaan lain determinoimia. Tämä johtuu siitä, että subjekti tosiasiallisesti perustuu siihen, kuinka valta rakentaa sen näennäisen itseriittoisuuden sen ulkopuolen varaan. Se mitä subjekti on, perustuu siihen mitä siitä rajataan ulkopuolelle. Tämä ulkopuolen luominen tapahtuu sekä yhteiskunnassa että subjektin psyyken sisällä. Tätä tarkoittaa myös kun ghettoa kutsutaan sekä patologiseksi sosiaalseksi tilaksi että psykologiseksi rampautumiseksi; lähtökohtaisesti taloudellisen tasolla tapahtuva riisto kahdentuu myös psyyken tasolla, eikä eri tasoja voi erottaa selkeästi toisistaan.

4.3 JUDITH BUTLER JA PERFORMATIIVISUUDEN POLITIIKKA

Judith Butlerin tapa kritisoida althusserilaista interpellaatiota toimii kuvaavana johdantona hänen ajatteluunsa yleisemmin: sekä hänen teoriaansa performatiivisuudesta sosiaalisen identiteetin muodostumisen mallinnuksena että poliittisen toiminnan keskeisenä käsitteenä. Kun hän katsoo ihmisen muodostuvan subjektiksi performatiivisesti, sosiaalisesti säännellyn materiaalsen toiston kautta, hän ei alista ihmisen subjektiivisuutta ja tietoisuutta tuolle rituaalille. Hän näkee yksilön olevan aina omalaatuinen tilanteen kokija, ja jokainen ihminen on uusi mahdollinen poikkeama säänneltyyn performanssiin. Butler kuvaa oman *Hankala Sukupuoli* -teoksensa tavoitetta: ensiksi, hän ”pyrkii paljastamaan,

miten tietyt konventionaaliset ja väkivaltaiset oletukset rajaavat jo sukupuolittuneen elämän tarjoaminen mahdollisuuksien ajattelemista”, ja toiseksi ”tehdä tyhjiksi [...] yritykset kiistää vähemmistössä olevien sukupuoli- ja seksuaalikäytäntöjen oikeutus vetoamalla totuuteen” (2006, 18). Butleria voi lukea osana marxilaisesta perinteestä ponnistavaa diskursiivista näkökulmaa, joka pyrkii välttämään essentialistista poliittisen toiminnan alistamista materiaalisen määräämäksi. Torfing (1999, 26) esittelee Chantal Mouffen kritiikkiä Althusserin ”luokkareduktionismia” kohtaan: Ideologisissa valtiokoneistoissa Althusser toteaa, että hallitseva ideologia, tai hegemonia, toteutuu ideologisissa valtiokoneistoissa, mutta ei synny sen piirissä, vaan on ideologista heijastumaa tietyistä tuotannon suhteesta taloudellisella tasolla⁵². Kun on kyse identiteetin määräytymisestä, diskursiivinen analyysi asettuu tätä ekonomismia vastaan ja painottaa sosiaalisen identiteetin rakentumista hegemonisten artikulaatioiden sisällä ja niiden kautta (Torfing 1999, 41). Sosiaalinen identiteetti näyttäytyy luonnollisena vain sikäli kuin se on artikuloitu luonnolliseksi, ja tämä artikulaatio on mahdollista ainoastaan sulkemalla sosiaalisesta diskurssista ulos tuon luonnollisen identiteetin vastakohta.

Kun Butler (2006, 237) esittää että ”’teon’ takana ei tarvitse olla tekijää vaan että ’tekijä’ rakentuu muuntuvana teossa ja sen myötä”, hän korostaa materiaalisen performanssin ensisijaisuutta, mutta ei sen ekonomistisessa muodossa. Ihmisen sosiaalinen identiteetti, hänen käsityksensä oman eheydensä konstituovasta ytimestä, ei ole pre-diskursiivinen olemus, jonka saneleminen ehdoin minän on mahdollista kielellisesti rakentua; vaikkakin esiin on noussut, kuinka salakavalan helposti subjektin sisimpään hiipii ahdistusta lievittävä käsitys perimmäisestä olemuksesta. Yleisemmin voidaan puhua ”epäidealistisesta konstruktivismista”, jonka ennako-oletuksena on sekä objektiivisen maailman että siinä rakentuneen subjektin perimmäinen epätäydellisyys, ja tätä kautta epätäydellisen subjektin ja epätäydellisen objektin välinen monimutkainen kanssakäynti (Torfing 1999, 47–48). Butler (2006, 35) itse kirjoittaa ”itseilmaisun hankaluudesta”:

[J]älkistrukturalismi [...] kohdistaa huomion siihen, kuinka vaikeaa ’minän’ on ilmaista itseään sillä kielellä, joka sillä on käytössään. Se ’minä’, jota luette, on osittain seurausta siitä kieliopista, joka sääntelee kielessä käytettävissä olevia persoonia. En ole minua strukturoivan kielen ulkopuolella, mutta en ole myöskään täysin sen kielen määrittämä, joka tekee ”minän” mahdolliseksi.

⁵² Kts. Althusser 1984, s. 139–140.

Kieliopillinen lokero ”minälle” ja tuon lokeron omaksuva ”minä” ovat kaksi eri asiaa, eikä toista voi koskaan selittää toisen kautta, vaan enemmänkin suhteessa toisiinsa.

Butlerin esille nostama heteroseksuaalinen matriisi on yksi hegemoninen diskurssi, joka pyrkii esittämään kuinka on mahdollista ”olla” jotain biologista tai sosiaalista sukupuolta (2006, 71). Hegemonialle ominaisesti valta pyrkii peittämään tämän ”olemisen” tosiasiallisen luonteen ainoastaan kieliopillisena lokerona. Butler haluaa osoittaa, että sukupuolen heteroseksuaalisessa, reproduktiivisessa ja lääketieteellis-juridisessa hegemoniassa anatomisen kahtiajaon ensisijainen määräävyys on keinotekoinen (Butler 2006, 71–72). Puolestaan subjekti, joka tuon minäposition omaksuu, kehittyy puhuvaksi subjektiksi kieliopin kutsumana, interpelloimana. Butlerilaisittain tämä tarjottu positio omaksutaan performatiivisesti: toistamalla (ja/tai kasvamalla sisään) tuon kieliopillisen lokeron määräämiä toiminnan kaavoja. Hegemonisen kieliopin, samoin kuin sen mukaisesti interpelloidun ”minän”, luonteeseen kuuluu kuitenkin se, etteivät he koskaan saa elää rauhassa omassa luonnollisuudessaan. Tämä johtuu siitä, että molemmat rakentuvat sisäisesti ristiriitaisen asetelman kautta: hegemonia luo kielioppinsa rajaamalla oman välttämättömän vastakohtansa ulos⁵³. Vastaavasti subjekti, ”minä”, joutuu tekemään vastaavan operaation omassa psyykessään, kieltämään syntyvän ylijäämän hautaamalla sen tiedostamattomaansa. Tätä psyyken tason operaatiota Butler (2006, 35) mallintaa psykoanalyttisen ajattelun kautta, tai oikeammin psykoanalyysin kautta hän pyrkii käsitteellistämään tätä ”minän” ristiriitaista ja hankalasti käsitteellistettävää asemaa psyyken ja diskursiivisuuden välimaastossa.

Althusseria käsittelevän kappaleen päätteeksi esitelty Butlerin kritiikki Althusseria kohtaan on hänelle tyypillinen tapa toimia, hän osoittaa millaisella operaatiolla (tietoisella tai tiedostamattomalla) ajatteli päätyy määrittelemään diskurssin ennalta määrättyksi, luo Gramscin kritisoidun ”piilotetun Jumalan”. Tämän suhtautumistapansa hän ammentaa Michel Foucault’lta, jonka mukaan diskurssin ulkopuolella ei ole löydettävissä seksuaalisuutta, vaan kaikki halu määrittellään aina diskurssin puitteissa: Butlerin käsityksessä näkemys ei-diskursiivisesta seksuaalisuudesta on aina maskuliinisesta diskurssista käsin tehty määritelmä, eikä se missään nimessä ole isän lain tai symbolisen järjestyksen ulkopuolelta kumpuava prediskursiivinen ehdollistaja (Nieminen 2004, 296).

⁵³ Kts. Torfing (1999, 40–45): epäidealistinen strukturalismi puhuu diskursiivisuudesta vastakohtana hegemonisen kieliopin rakentamalle luonnollisuudelle. Diskursiivisesti rakentunut asetelma määrittyy sosiaalisen antagonismin kautta, eli kieliopillinen positio A määrittyy suhteessa negaatioonsa, ei-A. Näin A tarvitsee ei-A:n, se ei voi olla olemassa ilman vastakohtaansa.

Toinen Althusser-kritiikin kaltainen esimerkki⁵⁴ Butlerilla on hänen esittelemänsä Luce Irigarayn luenta Platonin filosofiasta, josta seuraavassa.

Butlerin kritiikin eräs lähtökohta on ”todellisen minän” fetissi. Tällaista fetissiä Stuart Hall (2002) kuvaa essentialistiseksi identiteetiksi. Essentialistinen identiteettikäsitelmä määrittelee kulttuurista identiteettiä kollektiivisen ja todellisen minän kautta, etsien yksityttä pinnallisempien erojen taustalta: se ikään kuin pyrkii vastaamaan kysymykseen ”keitä me olemme?” (Hall 2002, 224). Tällaista määrittelyä on kritikoitu paljon, samoin kuin identiteetin kautta tapahtuvaa politikointia/politisointia yleensä, mutta se on silti säilyttänyt akuutin asemansa osana modernia poliittista toimintaa. Identiteettiä on määritelty olemuksellisen ”todellisen minän” paljastamisen sijasta artikulaatioina ja asemoitumisina, joita representoidaan yhtäaikaaisesti sekä samankaltaisuuksien että erojen kautta. Näin ero, toiseus, ei ole koskaan jotain ulkoista identiteetille, vaan se on olemassa sekä jatkuvuuden sisällä että rinnalla; ”Minkäänlaisia representaatioita ei voisi olemassa olla ilman erojen muodostamia suhteita”. (Hall 2002, 229; 233.)

”Todellista minää” luova hegemoninen diskurssi, puhutaan tässä yhteydessä vaikka heteroseksuaalisesta matriisista, ylläpidetään eräänlaisella poliittisella silmäkääntötempulla. Tässä tempussa maskuliini määritetään ainoaksi luomisvoimaiseksi subjektiksi alistamalla feminiini poliittisesti steriiliin asemaan. Tekstissään ”Bodies that Matter” (1993) Butler kuvaa tätä alistamisen aktia tarkastelemalla Luce Irigarayn luentaa Platonilla ilmenevästä mystisestä ja erityisestä *receptaclen*⁵⁵ hahmosta, jonka avulla Platon luo filosofiansa itseperustaisuuden ja itseriittoisuuden. Irigarayn keskeinen argumentti on, että kun filosofian talous rakentuu kehon/materiaalisuuden ja rationaalisen hallinnan/muodon välisen vastakkaisuuden varaan, jossa edellinen on yhtä kuin feminiininen ja jälkimmäinen yhtä kuin maskuliininen, niin todellinen feminiinisyys itse asiassa suljetaan ulos (ja saman ulossulkemisen kautta lukitaan sisään) tuosta binäärirakennelmasta. Irigaraylle muoto/materia -jaottelu edellyttää siis toisen, *julkilausumattoman materian* olemassaoloa, tälle feminiinille käy kyseisessä vallan operaatiossa huonosti, sitä ei voi nimetä lainkaan:

⁵⁴ Edelleen, kts. Butler (1997, 28–): Butler kritisoi Freudia ja Lacania samankaltaisesta normatiivisten kategorioiden luomisesta rajaamaan sitä, mitä subjekti voi olla.

⁵⁵ ”Receptacle” määritetty Collins English Dictionaryn mukaisesti “an object that holds something; container”. Kyse on siis eräänlaisesta “säilytysastiasta”, joka tarvitaan edeltämään merkityksen kirjaamista.

The feminine [...] is domesticated and rendered unintelligible within a phallogocentrism that claims to be self-constituting. Disavowed, the remnant of the feminine survives as the *inscriptional space* of that phallogocentrism, the specular surface which receives the marks of a masculine signifying act only to give back a (false) reflection and guarantee of phallogocentric self-sufficiency, without making any contribution of its own. (Butler 1993, 39.)

Platonilla tämä feminiini sisäänkirjaamisen tila ("*inscriptional space*"), jossa materia ja muoto yhdistyvät, tulee esiin hoitajan ("nurse") hahmossa: hoitaja on dynaaminen luonto (physis), joka vastaanottaa kaikki kehot, jotka ovat olemassa. Physis itse ei kuitenkaan ole keho, sillä ei ole varsinaista muotoa, ja tämä epämääräinen hahmo on Platonin "receptacle". (Butler 1993, 40). Butlerin Irigarayn luennan kautta esittelemässä kuviossa itseriittoisen filosofian talous alistaa ylimääräisen materian (sen, jonka on itse omalla vallan aktillaan ensin luonut) passiiviseksi vastaanottajaksi tai välittäjäksi; se uhrataan, jotta luotu järjestys voisi pysyä eheänä. Näin muodostetun ekonomian tarkoitus on epäpolitisoida koko järjestelmän poliittinen potentiaali. Butlerin (1993, 29) tavoite on puuttua nimenomaan tähän aktiin, jolla valta "sterilisoii" potentiaalin poliittiseen toimintaan: pyrkimys ei ole lakkauttaa feminiinin kategoriaa, vaan mahdollistaa tilanne, jossa feminiini voi merkitä (signify) moninaisilla ja arvaamattomilla tavoilla. Tähän viittaa hänen käsitteensä *lesbo fallos* ("lesbian phallus"), jota hän käsittelee jonain, joka ylittää luonnollistetun järjestelmän olemuksien rajat, mutta ei koskaan ole vapaa tuon järjestelmän luomista keinotekoisista totuuksista (Butler 1997, 53–54).

Ajatus siitä, että "receptaclea" *ei ole mahdollista* ilmaista kielellisesti, näyttäytyy uudessa valossa, kun ajatellaan, että sitä *ei tule* ilmaista kielellisesti (Butler 1997, 44). Steriili feminiini luodaan näin sulkemalla "receptaclen" hahmo koko järjestelmän (economy) ulkopuolelle; ja steriili feminiini on tässä kuviossa järkähtämättömän maskuliinin identiteetin, "todellisen minän" (fetissiksi nimetyn), olemassaolon ehto. Maskuliinista käsin määritellään subjekti, ja feminiinin rooliksi jää tarjota materiaali tälle operaatiolle. Feminiini muodostuu itse subjektiksi kopioimalla maskuliinin määräämän muodon, kyse on kuitenkin mimesiksestä, joka ei koskaan voi kuitenkaan saavuttaa aitoutta. Franz Fanonille postkolonialistinen subjekti on juuri tällainen: "*Black Skin, White Masks*" – teoksessaan (2008) hän kuvaa kuinka mustalle subjektille annettiin vapaus, mutta hänet

jätettiin (tässä butlerilaista näkemystä mukaillen) ”poliittisesti steriiliksi”⁵⁶. Näin saavutettu ”vapaus”, ilmaistuna lainausmerkeissä, on näennäistä, se on epätoivoista mimesistä, jossa kolonialisoitu musta subjekti voi parhaimmillaan olla vain (huono) kopio alkuperäisestä subjektista. Viimeistään ihonväri paljastaa taitavimmankin miimikon huijariksi. Fanonin teos kuvaa kuinka traagisia seurauksia tällaisesta kyvyttömyydestä olla mitään muuta kuin halpa kopio aidosta seuraa. Ainoana vapautumisen mahdollisuutena on Fanonin mukaan ymmärtää, että vapautta ei voi antaa, vaan vapaus on otettava itse. Todellinen ihmisyyys on todennettavissa vain tilanteessa vastavuoroisuuden tilanteessa, jossa toimijoina on kaksi potentiaalia, ei potentti ja steriili, tai itseriittoisen ekonomian maskuliini ja feminiini muoto.

Tässä nousee esiin *performatiivisuuden politiikka*, jota Butler muotoilee. Butlerilaisen queer-politiikan kautta voi etsiä näkökulmia siihen, kuinka steriilistä tulee potentti; tai toisinilmaistuna, missä on se poliittinen potentiaali, jonka kautta alistetusta ja steriilistä on ylipäättänsä mahdollista löytää potentti ulottuvuus. Althusserin antihumanismissaan subjektin passiiviseksi jättävä interpellaatio kätkee sisäänsä poliittisen toiminnan siemenen (toki: ideologia tekee kaikkensa vakuuttaakseen ettei näin ole). Kyse on pohjimmiltaan siitä, kuinka Butler (1993, 45) kuvaa Luce Irigarayn ajatustapaa:

Fine, I don't want to be in your economy anyway, and I'll show you what this unintelligible receptacle can do to your system; I will not be a poor copy in your system, but I will resemble you nevertheless by miming the textual passages through which you construct your system and showing that what cannot enter it is already inside it (as it's necessary outside), and I will mime and repeat the gestures of your operation until this emergence of the outside within the system calls into question its systematic closure and its pretension to be self-grounding.

Näin performatiivisuuden politiikka, sen mahdollisuus, on *mimesiksen miimikoinnissa* (Butler 1993, 45). Mutta siinä missä mimesis on steriiliä ja epätoivoista pyrkimystä ansaita olemassaolonsa oikeutus matkimalla maskuliinia parhaansa mukaan, potentissa miimikoinnissa vallataan tuo mimesis, jolloin sen aiemmin ylhäältä päin hallittu toiminta muuttuu poliittisesti tuottavaksi ja alkaa horjuttaa maskuliinin aiemmin niin itsestään selvää, transsendentilla tavalla luonnolliseksi argumentoitua, valta-asemaa. Esiin nouseva

⁵⁶ Kts. Fanon 2008, 194.

eksistentiaalinen ahdistus maskuliinin kokemuksessa on seurausta siitä, kuinka täydellisesti maskuliinin identiteetin eheyden kokemusta luova ymmärrettävyys on ollut kiinni feminiinin steriilissä määrittelyssä ”receptaclen” äänenlausumisen mahdottomaksi tekemisen kautta. Siinä, kuinka paljon eheyden kokemus nojaa feminiinin uhraamiselle.

Oleellisimmaksi kysymykseksi ei tällaisessa materialistisessa mimesiksen politiikassa nouse se, onko jokin toimijuuden sija olemuksellisesti ”aito” vai stereotyyppien mukainen (sillä tähän kysymykseen vastaaminen on aina lähes mahdotonta); vaan se, että tämä sija on ylipäättänsä vallattu ”huonon subjektin” itsensä toimesta. Seurauksena tästä väärän vallan esiinmarssista on, että maskuliini tuntee oman asemansa (selittämättömällä tavalla) uhatuksi. Uhkan tunne juontuu siitä, kuinka toiseuden ulossulkeva ja kieltävä (mutta silti tuon toiseuden sisäänsä sulkeva) identiteetin operaatio tekee identiteetistä aidatun alueen, jota on loputtomasti suojeltava ulkopuoleltaan. Rakentava suhde ulkopuoleen on mahdottomuus tässä fetisistisessä tilanteessa, koska ulkopuolen tunnustaminen olisi oman itsen totuudellisuuden horjuttamista. Jos ajatellaan, kuten Blauner (1969), että afrikanamerikkalaisten asemaa Yhdysvalloissa voi tarkastella sisäisenä kolonialismina, voidaan ottaa esiin Franz Fanonin (2008) käsitys kolonialismista: kolonialistisessa tilanteessa on havaittavissa kaksinainen narsismi, jossa yhtäältä valkoinen katsoo olevansa ylempi, ja toisaalta musta haluaa todistaa valkoiselle oma ”ajatuksensa rikkaus, kulttuurinsa rikkaus”. Fanonin käsittein valkoinen narsistinen ylemmyys estää häntä näkemästä mahdollisena sitä, että ulkopuolelle suljettu musta subjekti voisi todellisuudessa olla samanarvoinen, yhtä potentiaalinen ihminen. Jotta musta subjekti voisi lunastaa ihmisyytensä tässä narsistisessa tilanteessa, hänen on kyettävä pakottamaan valkoinen narsisti kohtaamaan itsensä ihmisenä. Kolonialisoitu subjekti on alistaisuutensa orjuuttama, valkoinen puolestaan ylemmyytensä orjuuttama, täten molemmat käyttäytyvät neuroottisesti; kummankin kohtalo on taistella toistaan vastaan ja kumpikin on vääristyneen rakkauden estämä (Fanon 2008, 24; 35).

Fanonille tämä rasistinen rakenne on kulttuurista, rakenteellista ja sosiaalista, hän nojaa tässä Jungin *kollektiivisen alitajunnan* käsitteeseen. Fanonin (2008, 72–73; 165) mukaan kollektiivinen alitajunta on tietyn ennakkoluulojen, myyttien ja kollektiivisten asenteiden summa, ja ”pahan Neekerin myytin” (”Myth of the Bad Negro”) ollessa osa länsimaisen sivistyksen kollektiivista alitajuntaa, tekee siitä rasistisen rakenteen. Nämä myytit ovat syvällä yhteiskunnassa (sen tarinoissa, kirjoissa, elokuvissa), josta ne kanavoituvat perheen välityksellä osaksi jokaista kulttuurin piirissä kasvavaa yksilöä (Fanon 2008, 131).

Huomioitavaa on, että myös musta subjekti kasvaa valkoisen sivilisaation piirissä, sen vaikutuksen alaisena, joten ”pahan Neekerin myytti” muodostuu myös osaksi hänen omaa alitajuntaansa (Fanon 2008, 169–170).

Judith Butler kirjoittaa ensisijaisesti sukupuoli-identiteetistä, ei rodullisesta identiteetistä. On esitettävä kysymys siitä, missä määrin performatiivisuus pätee myös rodullisen identiteetin tapauksessa, tai kulttuurisen identiteetin tapauksessa laajemmin. Butler (2006, 50–51) tiedostaa, että se alisteisuuden elementti, joka liittyy sukupuoleen, liittyy useimmiten myös rotuun, etnisyyteen, luokkaan ja seksuaalisuuteen. Näin on esittänyt esimerkiksi Peggy McIntosh (1993; sisältyy Heyes 2014) listattuaan 47 tapaa kuinka ”valkoisuus” dominanttina identiteettinä edistää hänen asemaansa naisena suhteessa värillisiin naiskollegoihinsa. Sukupuolistettua ja rodullistettua identiteettiä ei voi erottaa toisistaan. Musta itsessään on merkitty feminiiniksi, jonka sisällä on vielä jaottelu mustaan maskuliiniseen ja mustaan feminiiniseen. Ehlersillä (2012, 7) rotu määrittäytyy Butleria seuraten performatiiviseksi pakkomielteeksi, joka on aina artikuloitu yhdessä sukupuolen, seksuaalisuuden ja luokan kanssa: näin rodulliset ja seksuaaliset performanssit eivät näyttäytyä analogisessa suhteessa toisiinsa, vaan toisiinsa jatkuvasti sulautuneina. Tällä tavoin ovat muodostuneet rodulliset representaatiot Yhdysvaltain historiassa: erilaiset kulttuuriset maskuliiniset ja feminiiniset ihanteet ovat kietoutuneet yhteen rodullistettujen ihanteiden kanssa luoden säänneltyjä käytäntöjä ja uskomuksia ohjaamaan valkoisena tai mustana olemisen prosesseja. Kysymys siitä, onko mustan ongelma Yhdysvalloissa elimellisesti luokkakysymys vai rotuun liittyvä kysymys muuttuu monimutkaiseksi: luokan eläminen on automaattisesti myös rodullista ja seksuaalista elämistä, tai, luokkaa eletään seksuaalistettuna ja rodullistettuna subjektina.

Kirjoittaessaan karibialaisesten identiteettien artikuloimisesta ja uudelleenartikuloimisesta, Stuart Hall (2002) mainitsee tässä merkitysten muodostamisen ketjussa vaikuttavan ainakin kolme merkittävää ”läsnäoloa”: *Présence Africaine*, *Présence Européenne* ja *Présence Américaine*. Karibialaisen identiteetin artikuloituminen muodostuu suhteessa näihin kaikkiin. Mustan orjan jälkeläinen ei voi palata kadottamaansa Afrikkaan, vaan siihen, mitä Afrikasta on uudessa maailmassa tullut. Afrikkalaisuus näyttäytyy suhteessa eurooppalaisuuteen ja uuteen maailmaan, jonka maaperällä eurooppalaisuus alkoi tunkeutua afrikkalaisuuteen muodostaen uusia identiteettien hybridejä. (Hall 2002, 233–236.) Hall (2002, 248) tuo esille *identifikaation* käsitteen erotettuna identiteetin käsitteestä, määrittellen sen jatkuvasti eteneväksi ”artikulaation, sulkeumien tuottamisen ja

ylimääräytymisen prosessiksi”. Identiteetit artikuloidaan jatkuvassa ja alati muuttuvassa merkityksien virrassa, mutta ne omaavat aina vain suhteellisen pysyvyyden, ja niiden totuudellisuus on näennäistä. Prosessinomainen identifikaatio:

[...] vaikuttaa yli rajojen ja edellyttää diskursiivista työtä, symbolisten rajojen asettamista ja niiden merkitsemistä, ’rajaefektien’ tuottamista. Jotta tämä prosessi saataisiin vakautettua, identifikaatio edellyttää sitä, mikä jää sen ulkopuolelle, sitä itseään määrittävää ulkopuolta (Hall 2002, 248).

Hallin määrittely linkittyy Butlerin performatiivisuuden käsitteeseen: koska identiteetti rakennetaan eron sisällä, ei sen ulkopuolella, sisältää jokainen artikulaatio aina ja välttämättä yhteyden toiseuteen, puhutaan siis *konstitutiivisesta ulkopuolesta*. Hall lainaa Laclauta ilmaistakseen: jokainen identiteetti on artikulaatio, vallan akti, miehen luo merkitty nainen ja valkoisen luo merkitty musta. Edelleen, identifikaatiossa diskurssi kutsuu subjektin esiin, mutta toisaalta subjektin on jatkuvasti panostettava tarjolla olevaan positioon, kyse on artikulaatiosta: Identiteetti on löydettävissä diskursiivisen ja psyykkisen leikkauspisteestä. Oletuksena ei siis ole, että diskurssi yksin luo yhdenmukaisia subjekteja, vaan subjekteilla on havaittavissa eriasteisia kykyjä täyttää hänelle asetettuja vaatimuksia. (Hall 2002, 251–254.) Juuri tämä ”diskursiivisen ja psyykkisen leikkauspiste” on butlerilaisen performatiivisen politiikan käyttövoima: diskurssi toisaalta luo subjektin sisäisiä ristiriitoja (ero subjektin sisällä), ja subjektien välisiä ristiriitoja (ero subjektien välillä).

Prosessi tuottaa jopa ilman todellista toimijuutta jääviä subjekteja, eräänlaista sosiaalista kuolemaa. Judith Butler ei tavoittele diskurssista riippumatonta subjektiivisuutta tai identiteettiä, politiikan mahdollisuuden on oltava sisäsyntyistä diskurssille itselleen. Ero, identifikaation yli- ja alimääräytyneisyys, on poliittisen toiminnan sija. Samoin kuin karibialaisten identifikaation prosessin tuottamat identiteetit, myös afrikanamerikkalaiset identiteetin ilmaukset edellyttävät ainakin kannan ottamista omaan ”afrikkalaisuuteen” (mustuuteen) ja omaan ”eurooppalaisuuteen” (valkoisuuteen). Blaxploitaatioelokuvan ja mustan urbaaniin problematiikkaan keskittyneen poliittisen toiminnan ytimessä oli 1970-luvulle tultaessa erityinen ”amerikkalainen” läsnäolo: ghetto.

Fanonin (2008, 170) mukaan *Neekeri* on asetettu pahan symboliksi: kollektiivinen esitietoisuus toimii samankaltaisella logiikalla kuin yksilön ego, ja läntinen sivilisaatio omassa lapsuudessaan on projisoinut oman syntinsä mustaan. *Neekeri* on syntipukki

(scapegoat), ulkoinen sija, kaikelle, joka vastustaa länsimaista sivistystä määrittävää edistystä, koulutusta, valistusta, hienostuneisuutta, ja jonka kautta valkoisen sivilisaation kutsuma länsimainen ihminen voi helpottaa omaa sisäistä syyllisyyttään (Fanon 2008, 160; 169). Musta on sosiaalisen maailman vastine niille ominaisuuksille, joita länsimainen subjekti ei voi tunnustaa omassa alitajunnassaan; hänessä henkilöityy se ylijäämä, jonka subjektivikaatio tuottaa, ja jonka tuotettu länsimainen subjekti joutuu tukahduttamaan introjektiolla. Varmistaakseen oman egonsa eheyden valkoinen siis tarvitsee mustaa, mutta ei tasa-arvoisena ihmisenä, vaan ”hyvin käyttäytyvänä lapsena” (Fanon 2008, 153).

Kun yllä sanotun yhdistää Judith Butlerin kritisoimaan todellisen minän fetissiin, on kyse sosiaalisen tasolla luodusta antagonismista: valkoinen sivilisaatio (A) määrittää itsensä ulkopuolensa (ei-A) kautta, siis mustan kautta, ja alistaa tämän limboon valkoisen olemuksen rajavyöhykkeelle. Fanonin (2008, 117) sanoin: ”Not yet white, no longer completely black [...] damned”. Kuten valkoinen on olemuksellisesti hyvä, tai maskuliini, on mustan pakko olla vastaavalla logiikalla olemuksellisesti paha, tai feminiini. Tilanne, joka todellisuudessa on diskursiivinen, rakenteellinen, historiallisesti tuotettu, argumentoidaan olemukselliseksi ja luonnolliseksi. Valkoinen, rakentaessaan omaa ”luonnollista” olemustaan, luo samalla mustan ja vangitsee tämän omaan vastaavaan ”luonnolliseen” olemukseensa. Valkoisen ylemmyyskompleksin logiikan mukaisesti, hän todella uskoo olevansa luonnostaan ylempi, ja hän todella uskoo mustan olevan luonnostaan alempi, vaikka todellisuudessa tämä tilanne ylläpidetään rakenteellisella tasolla.

Mustan olemisen todellisuus ei ole olennaisimmillaan kysymys alemmuudesta: ”A feeling of inferiority? No, a feeling of not existing.” (Fanon 2008, 118). Althusserin subjektiksi tulemisen perustavanlaatuisen kysymys oli: ”Naitre ou n’etre pas?”, syntyä vai eikö olla? Fanonin kolonialisoitu ihminen on valkoisen subjektiksi tulemisen sosiaalinen uhri, joka pelkän mustan ihonsa kautta, biologiansa perusteella, on tuomittu olemattomuuteen. Kasvaessaan valkoisen sivilisaation vaikutuksen alaisena, musta itse sisäistää valkoisen asetelman, alkaa vihata mustaa, lopulta itseään. Nykyään musta ei enää ole orjan asemassa, hänet vapautettiin, Fanon (2008, 194) kuvaa ivallisesti tätä tapahtumaa: ”One day, a good white master, who exercised a lot of influence, said to his friends: ’Let’s be kind to the

niggers””. Tällä Fanon haluaa korostaa kuinka vapautuminen oli näennäistä, sillä se oli passiivisesti vastaan otettua, antajansa määrittelemää. Hegeliin⁵⁷ nojaten hän kirjoittaa:

Man is human only to the extent to which he tries to impose his existence on another man in order to be recognized by him. As long as he has not been effectively recognized by the other, that other will remain the theme of his actions. (2008, 191.)

Fanon väittää, että kun valkoinen ihminen antoi tunnustuksen mustalle, tunnustaminen ei ollut molemminpuolista. Se tapahtui, ja tapahtuu yhä, valkoisten rajaamalla ehdoilla. Toimijuus (agency), jota myös Butler tavoittelee performatiivisuuden politiikallaan, ei tiivisty olemuksen aitouteen. Performatiivisuuden politiikassa keskeisen mimesiksen miimikoinnin ydin on siinä, että ”väärä valta” ottaa performanssin haltuunsa. Tämä toimijuus saattaa operoida stereotyyppien kautta, mutta se on toimijuutta, joka pakottaa Toisen tunnistamaan sinut ihmisenä. Yksipuolinen tunnustaminen ei välttämättä eroa orjuudesta, sillä se näyttäytyy isän lapsensa tunnustamisena: sinä olet, mutta lakini alaisuudessa. Sikäli kuin mustan asemaa Yhdysvalloissa tarkastellaan Fanonin kautta sisäisenä kolonialismina, ghettossa asuva musta näyttäytyy lapsena, jolla ei ole aikuistumisen mahdollisuutta (tai toisin ilmaistuna: jolle ei haluta antaa aikuistumisen mahdollisuutta). Se on ankaraa, se on isällistä, ja väitän että se on myös ghettojärjestelmän ylläpitämä ”vapauden” muoto. Tämän kanssa blaxploitaatioelokuvat osaltaan leikittelevät, ja tämän kautta voi yrittää etsiä performatiivista politiikkaa genren elokuvista.

Ghetto on säännelty kokoelma ideologisia valtiokoneistoja, se on materiaalista ideologiaa, jonka avulla valkoisen hegemonian stereotypia mustasta subjektista uusinnetaan. Tai oikeammin: jonka avulla musta subjekti saadaan uusintamaan itse itsensä. Interpellaatio tapahtuu ghettossa ja ghetton ehdoin. Se on epätasa-arvoinen ja rasistinen prosessi, mutta alistavasta rakenteestaan huolimatta se on totisinta totta ghetton asukkaalle. Ghetto tuottaa valkoisen hegemonian kaipaamaa stereotypiaa mustasta luontaisesti alempana olentona, rodullisia karikatyyreja, jotka on helposti ”ymmärrettävissä” valkoisen hegemonian mukaisen maailmankatsomuksen puitteissa. Kosketuksiin pääsy todellisen afrikanamerikkalaisen kulttuurin ja elämän kanssa on hankalaa, koska ghetto on tilallisesti eristetty valkoisesta esikaupungista. (Massa)kulttuuri on eräs harvoista tavoista, joilla

⁵⁷ ”Self-consciousness exists in itself and for itself, in that and by the fact that it exists for another self-consciousness; that is to say, it is only by being acknowledged or recognized.” – Hegel, *The Phenomenology of Mind*, Fanonin (2008, 191) lainaamana.

musta elämä saadaan välittymään ghetton rajojen ulkopuolelle. Seuraava analyysini on pyrkimykseni tarkastella millaisten ristiriitojen sävyttämänä subjektina afrikanamerikkalainen näyttäytyy blaxploitaatioelokuvassa.

5 ANALYYSI

5.1 AIKAISEMPI TUTKIMUS

Kun ottaa huomioon, kuinka suosittu ilmiö blaxploitaatio oli 1960- ja 70-lukujen vaihteessa, on yllättävää kuinka vähän huomiota se on saanut tutkimuksen tasolla. Yleisesti sen merkitystä on perinteisesti vähätelty ja koko ilmiö on ohitettu olankohautuksella tai paheksuen: yleisenä kaavana on pidetty sitä, kuinka valkoiset hyväksikäyttävät mustia sekä temaattisesti että taloudellisesti (kts. Sieving 2011, 5; Wlodarz 2004, 20–21; Quinn 2009, 87)⁵⁸. Lott (1991, 226) on kuvannut blaxploitaation kaavaa pyrkimyksenä korvata valkoinen sankari ”erittäin seksuaalisella mustalla miessankarilla, joka käyttää valtaansa valkoisia roistoja vastaan pyrkimyksensä uudelleen määrittellä Hollywoodin kuva mustasta miehestä”. Blaxploitaatioon kriittisesti suhtautuvan tutkimuksen saralla Guerrero (1995) on kritisoinut mustien miesten representaatiota mediassa (mukaan lukien blaxploitaatio) siitä, että se näyttää joko epärealistisen sankarin, tai vaihtoehtoisesti kadunkulmassa notkuvan narkomaanin. Positiivisen ja negatiivisen välistä puuttuu todellinen ja rakentava edustuksellinen elementti:

What is missing from Hollywood's flat, binary construction of black manhood is the intellectual, cultural, and political depth and humanity of black men, as well as their very significant contribution to the culture and progress of this nation (Guerrero 1995, 397).

Edelleen, Guerrero (1995, 397–398) kirjoittaa:

Where are the films transposing the brilliant novels of such authors as Ralph Ellison, James Baldwin, Toni Morrison, Richard Wright, John Edgar Wideman, Toni Cade Bambara, Ishmael Reed? At the same time we must bust out of the film industry's genre traps by demanding, making, and consuming a broader range of black films

⁵⁸ Sievingin mukaan mustan elokuvahistorian tutkija sivuuttaa usein blaxploitaation jatkumona Hollywoodin rasisiselle menneisyydelle; Wlodarz taas katsoo, että blaxploitaatio on alistettu jokseenkin epäreilusti vain mustien esiintyjien ja mustan yleisön riistoksi, mustan poliittisen radikalismmin eliminoinniksi.

Guerrero peräänkuuluttaa monipuolisempaa mustan kulttuurin esiin tuomista, ja samalla hän haastaa mustat itsensä etsimään itseään elokuvateollisuuden perinteisen genrejaottelun ulkopuolelta.

Harris ja Mushtaq (2013) analysoivat valitsemansa 20 blaxploitaatioelokuvan joukosta butlerlaista queer-sisältöä. He paikantavat elokuvien sisällöstä homoseksuaalisia hahmoja ja analysoivat kuinka heitä esitetään elokuvien tarinoissa. Tutkimuksessa esitetty argumentti on, että homoseksuaalisina esitettyjä hahmoja käytetään mustan identiteetin konkretisoimiseen (Harris & Mushtaq 2013, 32). Näin blaxploitaatioelokuvissa tulee esiin seksuaalisen ja rodullisen identiteetin välinen yhteys: sulkemalla ulos seksuaalisia poikkeamia, luodaan mustaa rodullista yhtenäisyyttä, ”non-heteronormative sexualities reinforce the Black identity” (Harris & Mushtaq 2013, 34). Tällainen identiteetin rakentamisen muoto yhdistää Mustan identiteetin roistomaiseen laatuun (erityisesti kun ottaa huomioon aikakauden yleisen vapautumisen eetoksen lukuisine kansalaistaistoinen), jota rakennetaan sortamalla ei-heteroseksuaalisia identiteettejä. Tutkimus esittää teoreettisena päätelmänään, että kontekstissaan tarkasteltuna tämä heteronormatiivinen rakennelma voi edistää rassistista kuvaa Mustista (Harris & Mushtaq 2013, 36). Harris ja Mushtaq katsovat luennassaan, että blaxploitaatioelokuvien Mustalle subjektille luoma toimijuus ei ole poliittisesti merkityksellistä. He (2013, 35) ehdottavat, että tietyt queer-hahmot voi ymmärtää ”valkoisen Hollywoodin” tarkoituksellisesti luomina merkitsijöinä, jotka toimivat näyttääkseen Mustan toimijan pohjimmiltaan roistona.

Seifertin (2012) mukaan queer-näkökulma blaxploitaatioon on tarkastellut, miten elokuvien sisällä afrikanamerikkalainen identiteetti rakennetaan binäärisesti pohjautuen rotuun ja sukupuoleen, sekä perustavanlaatuisiin hahmotelmiin hyvästä ja pahasta, valkoisesta ja mustasta, heterosta ja homosta ja feminiinistä ja *butchista*. Seifertin (2012, 3–4) mukaan queer-tutkimus on osoittanut kuinka mustaa naiseutta rakennetaan blaxploitaatiossa suhteessa valkoiseen lesbouteen, mutta on jättänyt vähälle huomiolle sen, kuinka jopa naissankareita sisältävät ilmiön edustajat⁵⁹ päätyvät voimauttamaan miehiä väheksymällä naisten välistä toveruutta. Blaxploitaatioelokuvissa naisten vapautusliike ja naisten välinen solidaarisuus nähtiin näin vaarallisena ja asetettiin vastakkain voimauttavan patriarkaatin kanssa.

⁵⁹ Merkittävimmin Tamara Dobsonin tähdittämä ”Cleopatra Jones” (1973) ja Pam Grierin ”Coffy” (1973), ”Foxy Brown” (1974) ja ”Sheba Baby” (1975).

Robinson (1998, 1) katsoo blaxploitaatioelokuvien alentavan mustia näyttelijöitä, ohjaajia ja käsikirjoittajia, sekä elokuville alistunutta yleisöä. Robinson (1998, 5) kirjoittaa:

[...] independent and then established film-makers trivialized the troubled activists of the movement into the now familiar male counter-revolutionary creatures: the male prostitute ('Sweetback'), the vigilante cops ('Gravedigger Jones' and 'Coffin Ed Johnson'); the dope pusher ('Shaft'); and the gangster ('Black Caesar', etc). The crises which communicated between American society, its dominant institutions, and the movement were masked in popular culture as ghetto epidemiology.

Hänen analyysinsä johtaa toteamukseen, jonka mukaan ajan aktivismin luokkaperusta, siis aktivistien taistelu porvarillista yhteiskuntaa ja imperialismia vastaan, hukutettiin rotukateuden ilmauksiin (Robinson 1998, 10).

Blaxploitaatiotutkimus on pyrkinyt tarkastelemaan ilmiötä myös monitahoisempana kuin edellä. Kraszewski (2002) on tarkastellut tutkimuksessaan blaxploitaatioelokuvien mainontaa, ja sen kautta blaxploitaatioelokuvien ja elokuvia katsovan yleisön identiteetin välistä suhdetta. Kraszewskin mukaan blaxploitaatioelokuvien ei voida katsoa edustavan tietynlaista yhtenäistä tapaa "luoda" identiteettiä tai mielle yhtymiä katsojissa. Päinvastoin elokuvaa ja sitä millaisia merkitsijöitä katsoja siinä näkee, ei voida määritellä tyhjentävästi. Kraszewskin (2002, 49) mukaan:

[...] articulated identity is comprised of parts and those parts are joined in specific contexts. In this way, the advertisements become the 'circumstances' that 'forge connections' for spectators, preparing the elements of identity they will draw on to make sense of the film. In the case of Blaxploitation, ads articulated shifting forms of nationalism, black class relations, and anxiety; spectators could choose these articulations or rearticulate them

Katson Kraszewskin kommunikatiivisen näkökulman merkittäväksi vastaanäkökulmaksi niitä analyysijä kohtaan, jotka määrittävät blaxploitaation tietynlaisen representaation mekaaniseksi välineeksi. Samoin Wlodarz (2004) tuo esiin blaxploitaatioelokuvan oletettua monitahoisemman sisällön. Hän (2004, 14) esittää, kuten Harris & Mushtaq (2013), rodullista identiteettiä luotavan seksuaali-identiteettien ulossulkemisten kautta, mutta näkee strategian lopputuloksen merkittävästi epävakana:

[...] black queers in blaxploitation cinema function as key sites for the genre's troubling of sexual, gender, and racial identity. And in an attempt to overcome this potential ideological conflict, black homosexuality in the genre is often aligned with the middle or upper classes, distanced from any form of sexuality or desire, and linked to interracial relations. But in spite of these othering techniques, the threat of black gayness persists, and the films are often unable to shut down effectively the ideological disruptions that these queer figures present.

Vaikka Mustaa rodullista identiteettiä luodaan queer-seksuaalisuuden esittämisen kautta, ”Mustan Machon” hahmon ollessa keskeinen, on elokuvista tulkittavissa myös heteronormatiivisuutta vakavasti horjuttavaa poliittista sisältöä. Wlodarz (2004, 10) toteaa blaxploitaation olevan yksi valaisevimmista paikoista tarkastella aikansa ”maskuliinisuuden kriisiä”. Kontekstissaan tarkasteltuna blaxploitaation välittämä machismo on sisällöltään niin epäuskottavaa ja karrikoitua että se tuottaa välttämättä merkityksellistä ylijäämää.

Lawrencen (2008) mukaan blaxploitaatio on käsitteenä reduktionistinen, koska se pidättäytyy asettamasta yksittäisiä elokuvia osiksi niitä todellisia elokuvallisia genrejä, joihin ne kuuluvat (toisin kuin Guerrero edellä, joka patisti mustia luomaan elokuvallinen ilmaisunsa genrekategorioiden ulkopuolella). ”Blaxploitaatio” kategoriana tunnusti mustuuden, mikä oli uutta Hollywoodissa, mutta samalla marginalisoi elokuvat sulkemalla ne geneeristen kategorioiden ulkopuolelle (Lawrence 2008, 23). Näin ollen pelkän ”mustuutensa” perusteella elokuvan erottaminen omasta genrestään näyttäytyy liioitteluna ja alleviivaa afrikanamerikkalaisten poikkeusasemaa amerikkalaisessa yhteiskunnassa. Lawrence (2008, 25) pitää valitettavana sitä, kuinka erotettuna genreistään blaxploitaatioksi niputetut elokuvat vaipuivat unohdukseen omana elokuvallisena kategorianaan, mutta elokuvien tarkastelu osana perinteisiä Hollywood-elokuvan kategorioita voi tuoda ne takaisin paikalleen osana elokuvahistoriaa. Tutkimuksensa esimerkkielokuvina hän käsittelee elokuvia ”Cotton Comes to Harlem” (1970), ”Blacula” (1972), ”The Mack” (1973) ja ”Cleopatra Jones” (1973), jotka hän liittää vastaavasti etsivä-, kauhu-, gangsteri- ja poliisitoimintaelokuvien genreihin. *Super Fly* ei kuitenkaan kuulu hänen käsittelemiinsä elokuviin, ehkä koska sitä on hankala asettaa osaksi perinteisiä genrekonventioita.

Super Flyta, analyysini kohteena olevaa elokuvaa on itsessään tutkittu vähän. Lähteistä, joihin itselläni oli pääsy, löysin yhden *Super Flyta* käsitelleen tutkimusartikkelin. Artikkelissaan Quinn (2009) toteaa että *Super Fly* mainitaan tyypillisesti blaxploitaatiota käsittelevissä tiivistelmämaisissa listauksissa, ja että näissä elokuvaan kohdistuneessa keskustelussa on ollut yleensä kyse ideologisesta kritiikistä, vastaanoton tutkimuksesta, tai elokuvan vaikutuksesta yleisöön: näin itse tuotantoprosessi ja elokuvan sisällöllinen analyysi on jäänyt vaille huomiota (2009, 86–87). Cripps (1990) on kuvannut *Super Flyta* ylimalkaisesti ”*Sweetbackin* Hollywood-imitaatioksi” ja Lott (1999) lukeutuvaksi ”kaavamaisten Hollywood-tuotantojen tulvaan” (2009, 94)⁶⁰. Kumpikaan ei kuitenkaan varsinaisesti keskity tarkastelussaan *Super Fly* analyysiin, ja päättyy nähdäkseni yliyksinkertaistamaan sen mistä elokuvassa on kysymys. Omassa tutkimuksessaan Quinn (2009, 104) katsoo että *Super Fly*n narratiivi sisältää merkittävää mustaa taloudellista toimintaa valkoisen valta- ja taloudellisen rakenteen sisällä, kyseessä on ”materialization on black business pride and wealth aspiration, deeply desired and long denied in film industry and beyond”. Hänen mukaansa tapa, jolla musta bisneskulttuuri nousee esiin elokuvan narratiivissa on suorassa suhteessa siihen, kuinka *Super Fly* on ensimmäinen pitkälle mustalla rahalla tuotettu ja mustaihoisella teknisellä ryhmällä toteutettu suuren levitysyhtiön levittämä elokuva. Tätä kautta Quinn (2009, 95) katsoo *Super Fly*n ottavan kantaa mustien itsensä työllistämisen kysymykseen ja vaurauden kerryttämiseen, jotka molemmat oli tehty afrikanamerikkalaisille hankalaksi (tai paikoin lähes mahdottomaksi) aikansa Yhdysvalloissa. Huolimatta siitä että Quinn näkee elokuvassa merkittävää mustaa toimijuutta, hän myös allekirjoittaa muun muassa CORE:n voimahahmon Roy Innisin esittämän syytöksen, jonka mukaan *Super Fly* ei kannusta afrikanamerikkalaisia kollektiiviseen toimintaan, vaan se on merkittävästi: ”anti-struggle, anti-revolutionary ja anti-direct involvement” (2009, 104). Elokuva siis pidättäytyy tarjoamasta vaihtoehtoa ja vastarinnan mallia, ja tätä syytöstä vastaan *Super Flyta* ei voi puolustaa.

Lyne (2000) on myös huomauttanut kuinka *Super Fly* nojaa kapitalismiin ratkaisuna mustan väestönosan ongelmiin, ja tätä kautta hiljentää ja mitätöi Mustien Panterien 1960-luvun lopulla käyttämää muutosta vaatinutta kieltä. 1960-luvulla Mustat Panterit oli merkittävin muutoksia ajanut ja rassistista kapitalismia vastustanut voima

⁶⁰ Quinn viittaa seuraaviin lähteisiin: Lott, Tommy (1999): ”*Hollywood and Independent Black Cinema*”, Teoksessa: Neale, S. & Smith, M. (toim.) : *Contemporary Hollywood Cinema*. Routledge. Lontoo; ja Cripps, Thomas (1990): ”*Sweet Sweetback’s Baadasssss Song and the Changing Politics of Genre*”, Teoksessa: Lehman, Peter (toim.): *Close Viewings : An Anthology of New Film Criticism*. Florida State University Press. Tallahassee.

Yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa. Lynen (2000, 42–43) mukaan *Super Fly* kuvaa osaltaan sitä taloudellista ja poliittista muutosta, jossa ainoastaan kapitalistiset vaihtoehdot vaikuttivat mahdollisilta ”the Manin” päihittämiseksi: tapa, jolla *Super Fly* esittää mustat nationalistit luikkimassa pakoon häntä koipiensa välissä samaan aikaan kun todellisessa maailmassa poliisivaltiokehitys on siivoamassa jälkiään Mustia Panttereita vastaan käymänsä sodan päätteeksi, on paljon puhuva. Lyne (2000, 44) ei näe *Super Fly* edustamassa katsannossa yhteisöllisyyttä tai solidaarisuutta. Narratiivin voima nojaa vaihtoehdottomuuteen, mustat ovat ghettossa ja tekevät heille jyvitettyjä epävakaita ja heikosti palkattuja töitä, mitään toista tietä järjestelmä ei heille voi tarjota.

Bruzzi (1997) on kuvannut *Super Fly*ta definitiiviseksi ”vaate-elokuvaksi” ja ehdottaa että vaatefetismin kautta elokuvassa toteutetaan nimenomaan blaxploitaatiolle tyypillistä mustan kokemuksen tuotteistamista:

The sheer number of costume changes given to Ron O’Neal in *Superfly* [...] are part of a pattern of conspicuous consumption, exemplifying the attitudes of both his character (the successful cocaine dealer) and the clothes fetishism that intrudes on the film as a whole. *Superfly* is a clothes movie where the costumes also get in the way of narrative comprehension. (Bruzzi 1997, 101.)

Pukeutumisensa kautta Priest tuo esiin, ei niinkään sosiaalisia toiveitaan ja haavekuviaan, vaan välitöntä vaurauttaan: näin hänen hahmonsa uhmaa oletettua yhdysvaltalaisen kulttuurin sääntöä, jonka mukaan voimakas ja viriili mies ei voisi samalla olla erotisoitu, turhamainen ja hohdokas (Bruzzi 1997, 102). Tämän *Super Fly* vaatefetismin voi siis katsoa kuvaavan, tai parodioivan, myös Quinnin kuvaamaa afrikanamerikkalaisten vahvaa pyrkimystä sosiaaliseen nousuun.

5.2 ANALYYSI: SUPER FLY (1972)

5.2.1 *Super Fly*n taustaa

Vuonna 1972 ensi-iltansa saanut *Super Fly* on käsittelemäni blaxploitaatiogenren varhaisia ja parhaiten taloudellisesti menestyneitä merkkiteoksia, ja on siten omalta osaltaan ollut määrittämässä ilmiön kehityksen suuntaviivoja 1970-luvun jatkuessa. Sen lisäksi että elokuvan lähes koko näyttelijäkaarti koostuu afrikanamerikkalaisista, myös dokumentaristitaustainen ohjaaja Gordon Parks Jr. ja mainosalalta käsikirjoittajaksi siirtynyt Philip Fenty ovat mustaihoisia. Tuottaja Sig Shore on valkoihoinen, mutta kolmikosta ainoa natiivi ”harlemiitti”. Elokuvan rahoitus on kerätty pääasiallisesti Harlemissa vaikuttaneilta mustilta yksityisiltä bisnesmiehiltä⁶¹, näin se on ensimmäinen ensisijaisesti mustan yhteisön sisältä rahoituksensa kerännyt ja suuren tuotantoyhtiön levittämä (Warner Bros) elokuva (Quinn 2009, 90). Nimenomaan suosittuutensa kautta *Super Fly* määrittä tahtia ja tarjosi suuntaviivoja alkaneelle mustalle elokuvalliselle buumille. Elokuvan ilmiömäisen suosion vastakohtana oli sen herättämä kovasanainen vastustus ja kritiikki. Gilliam ja Terrell (The Washington Post, 7.9.1972) kirjoittavat rasismisyytöksistä, joita ”mustien johtajien” liittouma kohdisti elokuvan sisältöä kohtaan:

[...]the group branded the movie 'Supergenocide' and called it 'the latest Hollywood game being run on black people' [...] 'the film-making industry, dying because it is no longer relevant to the racist need of America, has begun to exploit the black moviegoer'.

CAB:iksi (Coalition against Blaxploitation) ristittyyn liittoomaan kuuluuneet NAACP, CORE ja SCLC vastustivat *Super Fly*ta sen “vulgaariudessa, väkivaltaisuudessa ja turhamaisuudessa” ja mielsivät koko ilmiön ”kulttuuriseksi kansanmurhaksi” (Guerrero 2009, 91). Kieltämättä *Super Fly*n tapa esittää afrikanamerikkalainen identiteetti valkokankaalla poikkesi kovasti 60-luvulle saakka vallinneesta mustan yhteisön ”virallisesta linjasta”, jota Sidney Poitier kannatteli omalla henkilöllään. Elokuvan pääosan esittäjä *Ron O'Neil* pyrki itse puolustamaan elokuvaa kritiikkiä vastaan väittäen että se ”esittää mustaa väestönosaa älykkäämmin” kuin mikään viime aikoina mustille suunnatuista elokuvista, korostaen kuinka *Warner Brosin* rooli tuotantoyhtiönä oli

⁶¹ Alle 100.000 dollarin budjetin käynnistysraha kerättiin afrikanamerikkalaisilta hammaslääkäreiltä, lakimiehiltä ja muilta menestyneiltä liikemiehiltä; vaatimattomalla budjetilla tuotettu elokuva toi tekijöilleen 30 miljoonan dollarin voitot lippuluukuilla (kts. Howard 2008, s. 12; Cavanaugh 2006 New York Timesissa).

ainoastaan levittää elokuvaa, ja kuinka ”50 % rahasta [elokuvan tuotosta] palautui mustille ihmisille” (Terrell, *The Washington Post* 13.9.1972). O’Neil yritti näin, yhtenä harvoista kommentoijista, puolustaa elokuvaa moniäänisempänä kuin mitä yleinen mustan yhteisön edustajien masinoima reaktio antoi olettaa. Vahva kytkös Harlemin paikalliseen bisnesmaailmaan oli edullista myös sikäli, että kuvausryhmälle pystyttiin takaamaan kahdeksan viikon kuvausjakso autenttisilla kuvauspaikoilla ja lisäksi muutama paikallinen merkkihenkilö sai oman roolin elokuvasta (Quinn 2009, 91). Monessa mielessä tällainen paikallisuus oli merkittävä osa *Super Flyn* diegesistä ja loi pohjan sen autenttisuudelle: Elokuvaa markkinoitiin nimenomaan tuotteistetun ghettoaumenttisuuden ja paikallisuuden yhtälöllä (Quinn 2009, 93). Mutta tapa, jolla elokuvan suosio selitettiin pahimmillaan ainoastaan päähenkilö Priestin käyttöön saatuun ”Flymobileen” vedoten (kuten Wander 1975, 3) ovat melkoisia yksinkertaistuksia.

5.2.2 *Super Flyn* analyysi

Elokuvan päähenkilö on Ron O’Neilin esittämä Priest Youngblood, New Yorkissa Harlemin ghettokaupunginosassa kokaiinia⁶² myyvä huumevälittäjä. Hän johtaa omaa bisnesorganisaatiotaan, eli käytännössä organisoii huumeiden kauppaa ja pitää huolta siitä, että hänen palkollisensa tilittävät rahat täysimääräisenä hänelle. Huumekauppa tuottaa hyvin, mutta Priest ei ole tyytyväinen. Hänen on hankala hyväksyä se, että joutuu asemansa vuoksi kovistelevaan ja alistamaan (mustaihoisia) alaisiaan ja muita ghetton asukkaita. Lisäksi häntä ahdistaa oma jatkuva alistaisuutensa *the Manille*, kasvottomalle valkoiselle miehelle, joka todellisuudessa kontrolloi huumebisnestä kulisseista käsin. Priest haluaa irti huumekaupasta, näennäisestä rahan ja kokaiinin turruttamasta ”vapaudesta”. Hän haluaa osalliseksi ”todellisesta vapaudesta”, jossa hän saa päättää omista tekemisistään ilman, että *The Man* asettaa rajat sille mikä on mahdollista. Priest esittelee liikekumppanilleen Eddielle suunnitelmansa tehdä vielä yksi suuri huumeoperaatio:

⁶² Se, että kyse on nimenomaan kokaiinista esimerkiksi heroiinin sijasta, on merkityksellinen yksityiskohta elokuvan afrikanamerikkalaisen kohdeyleisön huomioon ottaen: kokaiinin sosiaalinen rooli oli ensisijaisesti sen viihdekäytössä, ja kalliimman hintansa vuoksi ostajat olivat usein varakkaampia, keskiluokkaisempia henkilöitä. Mikäli päähenkilö Priest olisi välittänyt heroiinia, olisi hänen statuksensa elokuvan sankarina ja mahdollisena samaistumisen kohteena ollut huomattavasti hankalampi, sillä heroiinia pidettiin nimenomaan ghettojen köyhän väestön tuhoavana huumeena. Ron O’Neil, elokuvan pääosanesittäjä: ”*There’s no way Priest could be a hero to the black community if he dealt in heroin. If he were pushin’ heroin, he’d be a menace to the community.*” (Araold, *The Washington Post* 18.8.1972).

hankkia ja myydä 30 kiloa kokaiinia, tienata miljoona dollaria, ja vetäytyä lopullisesti kaduilta. Eddie suostuu vastahakoisesti. Priest hankkii kokaiinin ravintola-alalle eläköityneen entisen huumeopomom ja oman oppi-isänsä Scatterin kautta, tietämättä että Scatterin käyttämä huumelinkki on *The Manin* suoran kontrollin alaisuudessa. Priestille annettu apu saattaa Scatterin hengenvaaraan, kun tämän uudelleen aktivoituminen aletaan nähdä ongelmallisena. Havaitessaan olevansa kuolemanvaarassa, Scatter toimittaa Priestille kansion, johon on kerännyt kaikki tiedot *The Manista*, kuten tämän henkilöllisyyden ja tiedot tämän perheestä. *The Maniksi* paljastuu New Yorkin apulaispoliisipäällikkö; eli juuri se instituutio, jonka tulisi suojella kansalaisia, osoittautuu ghetton toimintalogiikan perimmäiseksi turvaajaksi. Priest palkkaa kaksi valkoihoista ammattimaista palkkamurhaajaa tappamaan *The Manin* ja tämän koko perheen, mikäli hänelle itselleen sattuisi jotain. Näin Priest onnistuu saavuttamaan tavoitteensa, omaehtoisen vapauden pelkän *the Manin* päätävävallan määrittämän rajatun vapauden alueen sijasta.

Elokuva-analyysissäni tuon esiin *Super Flyn* sisällöstä tapoja ja paikkoja, joilla mustaa identiteettiä elokuvassa representoidaan. Tarkemmin sanottuna etsin eron ja/tai identifikaation paikkoja, jotka tarjoavat itseään katsojalle samaistuttavaksi, tai laittavat katsojasubjektin tekemään valinnan samaistumisensa kohteesta. Toiseksi tarkastelen sitä, millä keinoin elokuvassa tulee esiin performatiivisuuden sosiaalinen luonne. Katson että *Super Fly* jakautuu ”spektaakkelimaiseen ja sensaatiomaiseen”⁶³ huumebisneksen ja seksuaalisuuden esittämiseen, joka on itsessään ylijäämää tuottavaa; mutta myös spektaakkelin kanssa ristiriitaiseen melodramaattiseen narratiiviin. Sikäli kuin spektaakkelia yleensä korostetaan, esitän itse että *Super Flyssa* sen spektaakkelia kommentoivaa draamaa on vähätelty tai se on jäänyt tyystin huomiotta.

Keskeisin tapahtumapaikka *Super Flyn* maailmassa on *ghetto*, köyhä kaupunginosa ja samalla kalteriton vankila, jonka raakaa todellisuutta elokuva esittelee laajalti. Gramscin ja Althusserin kautta Judith Butlerin performatiivisuuden politiikkaan etenevälle teoriapohjalleni uskollisesti on hyvä aloittaa määrittelemällä tapahtumaympäristöä, sitä materialistista viitekehystä, jossa subjektin interpellaatio subjektuuden tapahtuu. Ghetto on siis erityiset lainalaisuutensa sisältävä hegemonian sija. Elokuva alkaa laajalla yleiskuvalla kadunkulmasta Harlemissa, jossa seurataan kahden laitapuolenkulkijalta vaikuttavan mustan miehen keskustelua pieleen menneestä ”keikasta”. Etäältä kuvatulla kadulla on

⁶³ Kuten Howell (2005) kuvaa blaxploitaatiota: spektaakkelia ja sensaatiota narratiivin sijasta.

paljon ihmisiä, ja liiketilat tuntuvat olevan laajalti käytössä. Pian kameran kohteekseen valitsemat miehet poikkeavat sivukadulle, ja julkisivun takaa paljastuu toisenlainen todellisuus: tyhjyyttään huutavat kauppakiinteistöt kivijaloissa ja toimettoman oloiset miehet seisoskelemassa talojen seinustoilla kädet puuhkassa. Ghettoympäristön yleinen esittely jatkuu, kun alussa kameran seuraamat miehet ryöstävät Priestin. Ryöstö ei suju ongelmitta ja alkaa takaa-ajo, jossa Priest seuraa hänen rahansa ottanutta miestä jalkaisin läpi Harlemin kortteleiden ja takapihojen. Takaa-ajo kulkee läpi harmaiden ja autioiden katujen, halki keskenjääneiltä vaikuttavien purku-urakoiden, ohi ränsistyneiden ja hoitamattomien rakennusten. Kaikkialla lojuu roskia ja autonraatoja, kulkukoirat etsivät ruokaa. Näky tuo mieleen sodan raunioittaman kaupunkikuvan, mutta ghetto-tila ei määriyty analogisesti suhteessa koko yhteiskuntaa läpäisevään sotaan. Vertauskohtana on sen sijasta laajempi New York, amerikkalaisen kulttuurin elinvoimainen pääkaupunki, joka tuottaa kasvua ja vaurautta (tai ainakin kuvaa niistä) koko amerikkalaiselle yhteiskunnalle. Howell (2005) kuvaa kuinka Harlemin näyttäytyminen ”sota-alueena” juontuu osin alueella 1967 ja 1968 riehuneista rodullisista mellakoista: niiden jäljiltä osa alueista oli yhä kunnostamatta ja ghetto todella vaikutti paikoin taistelutantereelta. Ghetto on näennäisesti vapaa osa kaupunkia, siinä missä mikä tahansa New Yorkin kaupunginosa, mutta silti musta väestö on kuin kahlittu sen sota-alueita muistuttaviin puitteisiin. Takaa-ajo päättyy kun Priest seuraa varasta paloportaita pitkin tämän paetessa omaan kotiinsa. Miehen asunto on yhtä surkeassa kunnossa kuin sitä ympäröivä naapurusto. Sisällä nainen ja viisi lasta odottavat lattialla lojuvan patjan päällä, yksi lapsista itkee. Priest ottaa rahansa takaisin ja pahoinpitelee ryöstäjänsä tämän puolison ja lasten silmien alla. Tämän jälkeen hän poistuu asunnosta.

Super Flyn kuvaus ghettoista näyttää lohduttomalta etenevän ränsistymisen, köyhyyden ja näköalattomuuden sijalta, ja sen asukkaat pääkadun muodostaman julkisivun takana elävät kuin kehitysmaaolosuhteissa. Varsinaisia fyysisiä kaltereita ei kuitenkaan ole, vaan ihmiset näkevät ympäröivän maailman ikään kuin tavoitettavana: ghettoa ympäröivä kaupunkitila on avoin mutta samalla suljettu. Tämä on ollut myös Priestin elämän lähtökohta, ainoana tienä menestykseen on näyttäytynyt rikollisuus, amerikkalaisen kapitalistisen ihanteen musta verrokki. Mustaihoisella lapsella ghettoissa vaikuttaa olevan vain yksi todellinen roolimalli: komealla autolla ajava, kallisiin vaatteisiin pukeutuva huumediileri. Priest on juuri tällainen kunnioitettu hahmo. Ja samankaltaisen on Priest itse nähnyt omassa

lapsuudessaan katsoessaan kunnioittaen Scatteria (Scatterin kerrotaan auttaneen Priestin aikanaan pois kadulta ja ”uransa” alkuun).

Ghetto on siis rodullisesti määritelty tila, jossa mustia subjekteja interpelloidaan, ja joille se näyttäytyy elämän välttämättömyytenä: ghettoa määrittää toisaalta sen *avoimuus*, sen näennäinen samanarvoisuus minkä tahansa muun kaupunginosan kanssa, ja toisaalta sen *suljettuus*, sen näkymättömät kalterit, jotka estävät normaalin sosiaalisen liikkuvuuden ghetton ja muiden kaupunginosien välillä. Avoimuus mahdollistaa ympäröivän yhteiskunnan arvostusten virtaamisen sisään ghettoon, mutta toisaalta suljettuus tarkoittaa että vaikka ihmiset oppisivatkin tunnistamaan itsensä noista arvostuksista, heillä ei ole todellisia mahdollisuuksia tavoitella niiden mukaista elämää. Ghettoissa amerikkalaiset ideaalit kuten ”amerikkalaisen unelman” tavoittelemisen tai esikaupungistumisen myötä arvostustaan palauttanut voimakkaan isän ylläpitämä ydinperhe, olivat tavoittamattomissa. Stuart Hallin termejä mukaillen, voi sanoa että *Présence Européenne* hegemonisena amerikkalaisuuden ihanteena on ikään kuin lähtemättömästi osa ghettoa, mutta *Présence Africainen* rasistiset tiivistymät ghettotilassa asettuvat jatkuvasti poikkiteloin. Ghetto tilana muodostaa oman muusta yhteiskunnasta erillisen *Présence Americainensa*, jossa ghetton rakenne kanavoi erilaisia eurooppalaisen ja afrikkalaisen läsnäolon, lähinnä rasistisia, merkityksiä. Fanonille kolonialisoitu musta subjekti on kasvanut osana järjestelmää, joka pitää valkoisuutta normina. Samaistumalla valkoisuuteen, mutta samalla joutuessaan ihonväriänsä kautta siitä erotetuksi, mustaihoisesta on kehittynyt ihminen, joka ei ole enää täysin musta, mutta ei myöskään vielä valkoinen. Fanonilla (2008, 91) musta mies osoitetaan kadulla ja huudahdetaan: ”Look! A Negro!”. Butler (2004, 208) kuvaa tätä kuviota ”rasistiseksi interpellaatioksi”, jossa näkyvä luodaan nimeämällä se. Ghetto on juuri tällainen rasistisen interpellaation tila. Hegemonisen valkoisuuden, ts. amerikkalaisuuden, arvotukset virtaavat jatkuvasti sisään ghettoon, mutta niiden saavuttaminen tehdään käytännöllisesti katsoen mahdottomaksi esimerkiksi syrjivällä työmarkkinapolitiikalla, asuntopolitiikalla, koulutuspolitiikalla, sekä monin yksityisin pyrkimyksin. Ghetto interpelloi mustan subjektina, joka on kyvytön luomaan onneaan Amerikassa: interpellaatio materialisoi valkoiset stereotypiat mustasta subjektista ja ikään kuin varmistaa että ne ovat totta ja pysyvät tosina.

Harlemin ghettoilla on *Super Flyssa* myös toinen merkittävä ulottuvuutensa, joka yrittää kurkottaa afrikanamerikkalaisia kurjistavan ghettoinstituution taustalle. Elokuvan tuotantoryhmälle varmistui suhteidensa kautta kahdeksan viikon mittainen kuvausjakso

aidoissa lokaatioissa. Urbanin ränsistymisen lisäksi *Super Fly*ssa korostetaan myös arkisen elämän omaleimaisuutta Harlemissa, elokuvan autenttiseksi tekevää katukulttuuria. Ohjaaja Parks Jr.:in tausta dokumentaristina näkyy tässä erityisesti. Heti elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa, jossa kamera seuraa kahta kadulla keskustelevaa laitapuolen kulkijaa ensin etäältä ja sitten jatkuvasti lähentyen, ollaan lavastamattomassa tilanteessa. Kun kamera alkaa seurata näyttelijöitä, muut ohikulkijat kadulla eivät selvästikään tiedä olevansa keskellä elokuvan kuvauksia: välillä he katsovat suoraan kameraan, ja välillä kameran huomattessaan he yrittävät paeta kuvasta. Tämä pyrkimys lavastamattomuuteen korostuu muissakin lokaatiokohtauksissa. Kun Priest menee laittomaan peliluolaan tapaamaan Eddietä, kuvataan noppapeliä ja anonyymien pelaajien toimintaa tarpeettoman pitkään: kohtauksessa halutaan nimenomaan näyttää mitä nämä juonen kannalta merkityksettömät hahmot tekevät. Useat *Super Fly*n julkisiin tiloihin sijoittuvista kohtauksista on kuvattu todellisissa paikallisissa baareissa ja kuppiloissa. Kohtausten suunnittelulla on haluttu korostaa nimenomaan kokemusta siitä, kuinka olemme tässä-jätässä baarissa tällä-ja-tällä kadulla. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Priest kohtaa ryhmän mustia nationalisteja baarissa, kuvataan toistuvasti kuinka hahmot astuvat baariin kadulta, ja baarin sisältä kadun elämä näkyy ikkunan lävitse. Tällainen kohtauksen asemoiminen varmistaa että katsoja huomaa ja tunnistaa, että olemme todella paikan päällä. Samoin jatkumo ränsistyneeltä kadulta pahaisen Priestin ryöstäneen varkaan kotiin on katkeamaton, *Super Fly* näyttää millainen köyhän koti Harlemissa on. Autenttisuutta tuo myös Priestin elokuva-auto, ”flymobile”, kromilla kustomoitu Cadillac Eldorado, joka todellisuudessa kuului paikalliselle parittajalle ”KC”:lle. KC antoi autonsa kuvausryhmän käyttöön vastineeksi pienestä roolista elokuvassa. Molemmat, sekä paikallisen pikkujulkimon KC:n että autonsa esiintyminen *Super Fly*ssa luovat osaltaan yhteyttä elokuvallisesti representoidun Harlemin ja oikean ja elävän Harlemin välille. Klassiseen Hollywood-kerrontaan nämä autenttisuutta lisäävät dokumentaristiset *cinéma vérité* -tyyliset⁶⁴ keinot eivät saumattomasti sovi. Bordwellin (2005, 2) mukaan elokuvan yhtenäisyys, ns. ”jatkuvuuskerronta”, on klassista Hollywood-kerrontaa vuosikymmenien ajan yhdistänyt piirre. Jatkuvuuskerronnan pyrkimyksenä on naturalistinen illuusio, joka häivyttää narratiivisen jatkuvuuden alaisuuteen niin yksilöllisyyden ilmaukset kuin

⁶⁴ *Cinéma vérité*: vapaasti suomennettuna ”todenmukainen elokuva”. Käsite viittaa Jean Rouchin käsitykseen dokumentaarielokuvasta: dokumentaristi kuvaa todellisuutta, mutta ei voi koskaan sanoa olevansa objektiivinen tai ettei kamera tunkeile subjektiansa tietoisuuteen. Elokuvantekijällä tulee olla voimakas asenne kuvaamiaan subjekteja kohtaan, ja hänen täytyy suunnitella mitä hän haluaa subjektien kertovan. (Ellis & McLane 2006, 216–217)

elokuvalliset tekniset välineet⁶⁵. Dokumentaarisuudessaan klassisesta Hollywood-kerronnasta poikkeaa myös pitkä kohtaus, jossa näytetään Priestin jakeluorganisaation myyvän hänen hankkimansa 30 tuhannen kilon kokaiinierä. Kohtaus on toteutettu ohjaaja Parks Jr.:in kuvaamana valokuvakollaasina, joka jakaa ruudun vähitellen kolmen, ja lopulta kuuden kuvan sarjoiksi musiikin soidessa taustalla. Kohtaus poikkeaa kuitenkin elokuvan muusta dokumentaristisesta sisällöstä sikäli, että siinä ei pyritä näyttämään autenttista Harlemin mustaa kulttuuria. Kohtauksessa kokaiini kohtaa kysyntänsä, mutta ostajat näyttävät olevan mustan yhteisön ulkopuolisia hahmoja: he ovat valkoihoisia, opiskelijoita, rikkaita, mutta myös selvästi keskiluokkaisia tai varakkaampia mustaihoisia. *Super Fly*ssa dokumentaristiset elementit luovat omanlaistaan kaksoisdiegesistä, joka osaltaan pakenee Super Flyn varsinaista narratiivia. Vastaanottotutkimuksessa on tullut esiin se, kuinka katsojat samaistuivat Super Flyn maailmaan ja Priestin hahmoon, laajasti katsottiin että elokuva todella kuvaa Harlemin ”sellaisena kuin se on” (Quinn 2009, 100). Tämä ei ole mitätön huomio. Etsittäessä aidon mustan elämän ilmauksia kulttuurisista representaatioista, on ongelmana ollut nimenomaan päästä valkoisten itsensä mielikuvitteleman mustan elämän taakse, etsimään jälkiä siitä mitä afrikanamerikkalaiset todellisuudessa kokevat. Se että niin moni yleisön jäsen samaistui *Super Fly*n maailmaan ja koki sen paljastavan jotain heidän omista elämistään oli uutta, eikä sitä voi lähestyä ainoastaan blaxploitaation esiin marssittamien stereotyyppien näkökulmasta.

Elokuvan avauskohtauksessa, seuratessaan mustaa kaksikkoa, kamera kohdistaa huomionsa suurikokoiseen seinämaalaukseen. Seinämaalauksessa kuvataan kolme muinaisegyptiläistä ihmishahmoa, pyramideja ja kolme egyptiläistä symbolia: elämää symboloiva *ankh*-risti, aurinko, sekä kuun ja tähden yhdistelmä. Yhteisöllisillä katutaiteilijoilla oli 1960-luvun loppua kohti paljon projekteja sisäkaupungeissa, joissa he maalasivat kookkaita Black Poweria estetisoivia seinämaalauksia kiinteistöjen julkisivuihin: näin tuotiin esiin muun muassa Mustien Panttereiden maskuliinista mustaa vapaustaistelua (Doss 1999, 257). *Super Fly*n kuvaama seinämaalaukset viittaa kuitenkin laajemmin mustaan (kulttuuriseen) nationalismiin, mustaan historiankirjoitukseen ja

⁶⁵ Klassisen elokuvan analyysissä Bordwell (2005, 5–6) jaottelee tarkastelun tasot seuraavasti: i.) tekniset laitteet, kuten kolmipistavalaisu, jatkuvuutta luova leikkaus, ”elokuvallinen” musiikki, keskitetty framing, ristikuvat, jne.; ii.) tavat, joilla eri tekniset elementit asettuvat systeemeiksi, artikuloitujen tilaa tietyn periaatteen mukaisesti. Jokainen fiktiivinen narratiivinen elokuva omaa kolme systeemiä: narratiivisen logiikan systeemin, elokuvallisen ajan systeemin ja elokuvallisen tilan systeemin. Jokainen tekninen elementti voi toimia jokaisen em. systeemin hyväksi, tätä palvellen. Ja; iii.) Systeemien suhteet. Puhuttaessa kokonaisvaltaisesta tyylistä, eri systeemien on asetuttava suhteeseen, jossa narratiivinen logiikka, aika ja tila kommunikoivat keskenään. Hollywoodin ”jatkuvuustyyli” aika ja tila alistetaan narratiiviselle kausaaliteetille.

kulttuuriseen omanarvontuntoon: se esittää egyptiläisen kulttuurin taustaltaan mustaihoisena. Seinästä hahmottuva maalauksen ”allekirjoitus” osoittaa maalauksen tekijäryhmäksi ”Studio in the Streets” -nimisen projektin, joka oli Drescherin (2009, esipuhe) mukaan todellinen yhteisöllisiä maalauksia tehnyt katutaidekollektiivi 1970-luvun alun Harlemissa. Seinämaalaus on siis todellinen, ja viittaa afrikanamerikkalaisen kulttuurisen ja nationalistisen yhteisöllisen taiteen läsnäoloon ajan Harlemissa. Pyrkimys tuoda omanarvontunto takaisin orjuuden ja sen myöhempien ilmenemien häpäisemään *Presence Africainéen* oli läsnä kaikkialla: halu kumota mustaihoisten väitetty historiattomuus uudelleenkirjoittamalla röyhkeästi tunnettua historiaa on vain yksi osa tässä tarinassa. Kuva muinaisesta Egyptistä innoituksensa ammentavasta seinämaalauksesta vaihtuu pian Priestin hahmon esittelevään kohtaukseen: hän makaa sängyssään seinämaalauksesta tuttu afrosentristinen *ankh*-symboli kaulassaan roikkuen. Kamera alkaa vetäytyä kauemmas ja paljastaa Priestin valkoihoisen rakastajattaren makaamassa alasti vierellään. Sängyn päädyssä on lisää afrikkalaistyyllisiä tribaalisia patsaita. Priest käyttää *ankh*-koruaan annostelijana vetäessään annoksen kokaiinia sieraihmeensa. Korun symbolinen arvo mustan identiteetin merkitsijänä näyttäytyy välittömästi tämän teon jälkeen alennettuna: se ja muut kulttuurista painoarvoa omaavat symbolit Priestin elämässä uhkaavat taantua pelkän kokaiinin pölyttämän *kitschin* rooliin. Kohtaus on vain yksi useista *Super Flyssa*, jossa huumausaineiden läsnäoloa ghettoissa tunnutaan kritisoivan, tai ainakin pulmallistetaan.

Astuttaessa myöhemmin sisään Priestin asunnon olohuoneeseen *kitsch*mäinen vaikutelma vahvistuu: kontrasti niin aiemmin nähtyyn ghettoympäristöön kuin ghettoasukkaan lahoamispaikasta olevaan kotiin on irvokas. Priestin asunto on suurellisesti sisustettu: seinillä roikkuu modernia taidetta, sohva on punaisesta nahkasta, kirjahylly on täynnä siististi riveihin aseteltuja kirjoja ja sohvapöydällä on shakkilauta valkoiset ja mustat pelinappulat valmiiksi paikoilleen aseteltuina. On selvää että enää ei tukeuduta ohjaaja Parks Jr.:n dokumentaristitaustaan ja luoda *cinéma vérité* -kuvastoa. Priestin hulppean asunnon olohuoneessa tapahtuva kohtaus on eräänlainen käännekohta *Super Fly* narratiivissa. Priestiä saapuu tapaamaan kaksi tämän alaista, joista toinen, Fat Freddie, ei ole onnistunut hankkimaan sovittua määrää rahaa tilitettäväksi. Priest vaatii että Fat Freddie tulee maksaa saatava tekemällä aseellinen ryöstö. Freddie ei halua turvautua väkivaltaan, joten Priest kovistelee häntä. Uhkaus toimii ja Freddie alistuu kohtaloonsa. He sopivat mihin ja milloin Freddie voi toimittaa rahat, ja alaiset poistuvat. Oven sulkeuduttua

Priestin uhmakkuus laantuu ja tämä pudistaa päätään: hänen kehonkielensä ja asentonsa muuttuu voimakkaasta ja päättäväisestä turhautuneeksi. Hän astuu sohvapöydällään olevan shakkilaudan luo, tarttuu mustaan pelinappulaan ja viskaa sen turhautuneena päin sohvaa. Toimimalla huumekauppiaan roolinsa mukaisesti hän on joutunut jo pieksemään kaksi pahaista mustaihoista ghetton asukasta, ja nyt hän väkivallalla uhaten on pakottanut alaisensa toimimaan itse väkivaltaisesti. Voimme olettaa, etteivät nämä elokuvan alussa esitetyt väkivaltaiset kohtaukset ole poikkeuksia siinä, mitä työnsä hoitaminen Priestiltä yleisesti ottaen vaatii. Pelinappula, jonka Priest laudalta poimii, on sotilas, ei laudan arvokkain hahmo kuningas, tai liikemahdollisuuksiltaan vapain kuningatar. Shakin sääntöjen mukaisesti valkoisilla nappuloilla pelaavalla on aina ensimmäisen siirron mukanaan tuoma etu. On mahdollista tulkita että poistamalla sotilaan laudalta Priest päättää ylittää valkoisille edun luovuttavat säännöt, ja ottaa ensimmäisen siirron oikeuden itselleen säännöistä välittämättä. Kohtaamista Fat Freddien kanssa seuraa kohtaus, jossa Priest kertoo Eddielle haluavansa ulos bisneksistä.

Priest lähtee laittomaan peliluolaan tapaamaan Eddietä. Hän löytää liikekumppaninsa pelipöydästä, jossa yksi häviöllä olevista pelaajista vastustaa Priestin aikeita riistää pelikumppani pois:

Priest: "We got business."

Uhkapelaaja: "What business? Answer me, you White lookin'..."

Ennen kuin pelaaja ehtii lauseensa loppuun, Priest raivostuu ja iskee tätä nyrkillä kasvoihin. Priest palauttaa syytöksen esittäjän välittömästi maskuliinisen valtansa alaisuuteen välikohtauksessa, joka on mahdollisesti *Super Flyn* ensimmäinen hetki, jolloin Priestin toista mustaa kohtaan kohdistama väkivalta tuntuu omakohtaiselta. Se, tunnistaako syytöksen esittänyt pelaaja Priestin huumekauppiaaksi ei selviä, mutta ainakin Priestin mielessä tässä häneen kohdistetussa syytöksessä hänen ihonsa vaalea sävy yhdistyy hänen rooliinsa valkoisen miehen kontrolloimassa huumebisneksessä. Kyse on siis eräänlaisesta *passingin* muodosta: syytöksen implisiittinen ehdotus on, että Priest voisi mennä valkoisesta niin ihonsa kuin tekojensa puolesta. Syytös on ymmärrettävästi liikaa Priestille, jonka muutenkin on annettu ymmärtää painivan kovien omantunnontuskien kanssa. Toiseksi *passing*-syytös on uhkaava myös sikäli, kuin afrikanamerikkalainen kulttuurinen traditio yhdistää *passingin* feminiinisyyteen. Harper (1998) kuvaa klassista afrikanamerikkalaisen kirjallisuuden hahmoa *traagista mulattia* ("tragic mulatto"), joka

sekä itse kärsii mulattiudesta että on alttiudellaan *passingiin* aiheuttamassa kehityskulkuja, jotka vahingoittavat muita yksilöitä tai koko yhteisöä. *Traaginen mulatti* on näin leimallisesti feminiininen hahmo, jota leimaa traagisen kohtalon lisäksi rodullisesti sekoittunut identiteetti ja laitton seksuaalisuus (Harper 1998, 104). Syytös valkoisuudesta on siis samalla syytös feminiinisyydestä, ja selittää osaltaan Priestin tarvetta palauttaa maskuliinisuutensa välittömästi dominoivaan asemaan. Black Powerin on katsottu nojaavan nimenomaan maskuliinisuuteen ja patriarkiaan pyrkimyksessään palauttaa tai saavuttaa mustilta kadoksissa ollut autonomia (Murray 1999, 122; Jenkins 2002, 969). Tässä vaatimuksessa mentiin jopa niin pitkälle, että Eldridge Cleaver, yksi keskeisimmistä Mustien Panterien johtohahmoista, kehotti mustia miehiä raiskaamaan niin valkoisia kuin mustia naisia (Verge 2002, 104): kyse oli yhtäältä mustan maskuliinisuuden osoituksesta ja toisaalta mustan maskuliinisuuden oman pesän varmistamista alistamalla musta nainen miehensä alaisuuteen, kodin piiriin. Näin Priestin kannalta sekä eksplisiittinen syytös siitä että hän ”menee valkoisesta” että kulttuurinen implisiittisempi syytös siitä, kuinka Priestin *passing* vihjaa että hän on feminiininen hahmo voivat selittää hänen voimakasta ja välitöntä reaktiotaan. Priestin hahmon esittäminen rodullisesti epämääräisenä on merkittävä tapa pulmallistaa Black Powerin esittämä vaatimus legitiimistä mustuudesta. Niin musta nationalismi kuin kulttuurinen nationalismi olivat korostetun tarkkoja mustan rodun puhtaudesta ja valinta esittää *Super Flyn* sankari mahdollisesti rodullisesti sekoittuneena yksilönä edelleen vaikeuttaa tämän samaistamista nationalistisen liikehdinnän tavoitteisiin. Toisaalta se saattaa myös kommentoida osaltaan koko rodullisen puhtauden vaatimuksen tekopyhyttä. Oli yleisesti tiedossa että monilla aikakauden mustan nationalismin merkkihenkilöistä oli valkoihoinen puoliso (esimerkiksi Amiri Barakan entinen puoliso oli valkoihoinen): heidät vain pidettiin visusti pois julkisuudesta.

Kun Priest paljastaa sisällään pitkään kypsyneen suunnitelman irtautua huumekaupan maailmasta, Eddie kritisoi, hän ei ymmärrä miksi Priest haluaa ulos:

Eddie: “8-track stereo, color-TV in every room, and can snort a half a piece of dope every day: That’s the American dream, ain’t it?”

Eddie on sisäistänyt amerikkalaisen unelman osaksi itseään huolimatta siitä, että ghetto ympäristönä on lähes mahdoton sija unelman tavoittelulle. Eddie jatkaa:

Eddie: “I know it’s a rotten game. It’s the only one the Man left us to play... and that’s the stone-cold truth”

Sekä Priest että Eddie ovat saavuttaneet *amerikkalaisen unelman*. Mutta musta subjekti voi saavuttaa tuon unelman vain ghetton ehdoilla, huumeiden tai parittamisen kautta. Tämä epävakaa ja rikollisuuden kautta tapahtuva sosiaalisen nousun haave on myös laajemmin blaxploitaatiosykliin kuuluneiden elokuvien tapa transkoodata afrikanamerikkalaisten epätoivoinen pyrkimys kohti amerikkalaista unelmaa, mutta valkoisen enemmistön mahdollistaman kontekstin ja resurssien rajoissa (Drozdowicz 2014, 68). Kyse on, kuten Butler lukee Irigarayta, mimesiksestä: mustan subjektin kohtalo on yrittää olla kuten ihminen, erotettuna siitä, että hän todella voisi saavuttaa täyttä ihmisyyttä. Eddie ja Priest elävät elämää, joka on kuin amerikkalainen unelma, mutta kuitenkin täysin eri asia. He elävät amerikkalaisen unelman epäaitoa kopiota. Se, että mustan subjektin ei ole mahdollista tavoitella amerikkalaisen unelman oikeaa olemusta, ei kuitenkaan tee hänen motivaatiostaan unelman tavoittelussa epäaitoa. Se ei tarkoita ettei amerikkalainen unelma voisi olla yhtä ”aidosti” osa hänen toiveitaan kuin se on osa valkoisen amerikkalaisen toiveita esikaupungissa. Priest kuitenkin tuntee jatkuvaa vieraantumista: hän aistii, ettei hänen saavuttamansa unelma on teennäinen, ja sitä kautta levottomuus ja melankolia hiipivät hänen mieleensä. Hän on saavuttanut unelmansa vain niissä rajoissa kuin *the Man* sen sallii.

Paljastettuaan suunnitelmansa, Priest viettää aikaa rakastettunsa Georgian kanssa, joka vahvistaa hänen sisällään tuntemansa vieraantuneisuuden. Georgia katsoo pettyneenä Priestin polttamaa marijuanasavuketta, Priest huomaa pahastuneen katseen ja heittää savukkeen pois:

Priest: ”You made me feel guilty.”

Georgia: “Guilty, you don’t look guilty, you look as you always look.”

Priest ei vastaa mitään, hän tuntuu hyväksyvän tilanteen: Georgia on oikeassa, hänen syyllisyyden tunteensa ei johdu Georgian paheksunnasta huumeiden käyttöä kohtaan, vaan on oleellinen osa sitä mitä hän tekee joka päivä. Priestin janoaa ”oikeaa vapautta”, jossa hänen saavuttamansa amerikkalaisen unelman osatekijät ovat sivuosassa. Georgia kysyy, mitä hän tekisi vapautensa saavutettuaan:

Priest: ”It’s not so much what we’d do, it’s havin’ the choise. Bein’ able to decide what it is I want. Not just to be forced into a thing because that’s the

way it is. I'm gonna buy me some time, baby. Some time that isn't all fucked up with things we gotta do. It's to be free."

Georgia: "Will that make you happy?"

Priest: "I don't know. I just know I can't be happy the way it is now. And I never was."

Tässä nousee esiin toinen butlerilainen näkökulma, ja Priestin hahmon tarjoaman emansipaation suuri ristiriita. Vaikka Priest haluaa vapautta, hän ei tiedä mitä sillä tekisi. Ghetto rodullistettuna tilana luo sijan interpellaatiolle: kun on muodostunut subjektiksi tietyssä diskursiivisessa kontekstissa, sisältää tuo diskurssi subjektin toiveet ja motivaatiot. Ghettolla on omat norminsa, sosiaaliset lainalaisuutensa, ja niiden mukaan on toimittava jos aikoo menestyä lainkaan. Priest on onnistunut omassa toiminnassaan ja edennyt ghettokapitalismin huippupaikalle, mutta hän ei voi väistää sitä tosiasiaa että häneltä menestyäkseen vaaditut teot ovat osaltaan luoneet "hänet". Diskurssin tarjoama subjektius on välttämättä elimellinen osa sitä kuka Priest on (ts. kokee olevansa), mutta myös osa sitä keneksi hän voi tulla. Teoista koostuu hänen identiteettinsä. Priestin vapaudenkaipuusta puuttuu konkreettinen sisältö, hän tavoittelee itse asiassa hyvin epämääräistä vapautta. Mitä hän voisi tietää elämästä oman materialistisen viitekehyksensä ulkopuolella? Mitä vapaus voisi tarkoittaa sen ulkopuolella? Kriittisesti koko aiheeseen suhtautuva Eddie tuntuu ymmärtävän tilanteen problematiikan Priestille suuntaamassaan monologissa:

Eddie: "When I get out, what am I gonna do? I don't know nothin' else but dope, baby. Takin' it, sellin' it, bankrollin' some other small-time pusher. You know, you got this fantasy in your head about getting' out of the life and settin' that other world on its ear. What the fuck are you gonna do except hustle? Besides pimpin'? And you really ain't got the stomach for that. Now, man, I ain't puttin' you down. If it wasn't for you, I probably wouldn't be here. I'd be OD'd someplace. I'm just tryin' to make it real, baby, like it is. I mean, maybe this is what you're supposed to do. Maybe this is what you've grown into. I mean, just think about it. Don't throw it out. Just... just think about it."

Priest ei kuitenkaan välitä epä tietoisuudestaan, hän valitsee kaikesta huolimatta mieluummin epämääräisen vapauden kuin jää entiseen tilaansa. Eddieen mielestä alisteinen asema on tyhjää parempi:

Eddie: "Man, people been usin' me all my life. Yeah, that honky's usin' me. So what. You know, I'm glad he's usin' me, because I'm gonna make a pisspot full of money, and I'm gonna live like a prince, a fuckin' black prince! Yeah, this is the life! I could be nothin' nowhere else."

Eddie tunnistaa sen, että se mikä "hän" on, koostuu siitä kuinka jokin ulkoinen voima, tässä tapauksessa *the Man*, käyttää häntä. Hänen identiteettinsä on itsetietoisesti pelkkää performanssia. Butler katsoo että subjektin identiteetti on kiinni diskurssissa, mutta hän kiistää että diskurssin julkilausutut sisällöt olisivat koko totuus subjektista. Eikö tilanteensa mukisematta hyväksyvä Eddie ole *Super Flyn* maailmassa traaginen hahmo? Se kuinka hän hyväksyy hyväksyy alisteisuuden totuudeksi itsestään asettuu vastakkain Priestin sisäisen ristiriidan ja vapaudenkaipuun kanssa. Clark (1967, 19–20) korosti osana ghetto monimutkaista psykologista dynamiikkaa sitä, kuinka ghetto itsestäänselvästi rasisesta rakenteestaan huolimatta on myös psykologinen turvapaikka. Mustaihoisen oli hyvin hankala poistua ghettosta ympäröivään maailmaan, koska tämän tuli aina pelätä epäonnistumista "valkoisten maailmassa". Jokainen yrittäjä oli kuin poikkeus sääntöön, ja jonka epäonnistuminen tietäisi oman "mustuuden" vahvistamista. Eddien hahmo tuntuu pelkäävän epäonnistumista, ja pelossaan hän mieluummin valitsee rasisiseksi tietämänsä turvasataman.

Toinen merkittävä Priestin hahmon kautta pinnalle nouseva ristiriita tulee esiin, kun tämä ajautuu kiistaan Black Power -aatetta kannattavien mustien nationalistien kanssa. Ryhmä mustia nationalisteja haluaa Priestin rahoittavan omaa toimintaansa ansaitsemillaan varoilla:

Musta nationalisti: "We'd like to talk to you, brother... black folks been mighty good to you. And you owe those people somethin' too. Dig it, dope peddler, we're out here buildin' a new nation for black people. It's time for you to start payin' some dues, nigger!"

Priest: "I ain't givin' you shit! I tell you what you do. You go and get you a gun, and all those black folks you keep talkin' about get guns and come back ready to go down, and I'll be right down front killin' whitey. Until you can do that, you go sing your marchin' songs someplace else. Now we're through talkin'."

Tässä lyhyessä kohtauksessa Priest päätyy kieltämään Black Power –liikkeen ja kieltäytymään antamasta tukeaan heidän pyrkimyksilleen. Priest asettaa haastajansa maskuliinisen valtansa alle, ja pian mustat nationalistit poistuvat tapaamisesta päät nöyrästi kumarassa. Priest kyseenalaistaa voimakkaasti mustan nationalistisen liikkeen kyvyn saada ihmisiä liikkeelle, tarttumaan aseisiin. Vaikka hän itse tavoittelee vapautta, ei hän usko että nationalistien mustalle väestönosalle tarjoama vapautumisen strategia on realistinen. Winantin (2001, 302) mukaan osa Black Powerin vaatimuksista oli valtavirtaisempia ja osa puolestaan radikaalimpia sisällöltään; vaatimuksista helposti lähestyttävät sulautettiin yhteiskunnalliseen ”status quo” -tilaan, kun taas radikaalimmat vaatimukset kiellettiin johdonmukaisesti. Näin sekä visuaalisessa kulttuurissa että ohjelmallisesti mustan nationalismiin kuvasta muodostui radikaalimpi kuin se todellisuudessa oli. Mustien nationalistien vaatimus horjuttaa hegemonista valtaa, jakaa uudelleen resursseja ja luoda osallisuutta tuntuivat tehottomilta: ghettoasukkaan silmissä ne olivat varmasti kiehtovia ajatuksia, mutta samalla fantastisia siinä mielessä, ettei niiden realistisuuteen välttämättä uskottu. Eivätkä ne totisesti heijastuneet ihmisten elettyyn kokemukseen ghettoissa millään tavalla toivoa herättävästi.

Sikäli kuin mustien nationalistien vallitsevaksi kuvaksi amerikkalaisessa (populaarissa) kulttuurissa jäivät heidän radikaalit, jopa separatistiset, pyrkimyksensä, voi ehdottaa että voimauttavan maskuliinisen voimannäytön takana heidän edustamansa näkökulma pystyi myös vieraannuttamaan afrikanamerikkalaisia. Vaikka heidän edustamansa kuva mustasta oli suosittu, se ei ollut missään nimessä yleisesti hyväksytty ja ristiriidaton edes mustien työväenluokkaisten keskuudessa. Mustassa nationalismissa amerikkalainen unelma nähtiin ensisijaisesti valkoisena unelmana, ja haluttiin että mustat luovat omat unelmansa. Näin painotettiin juuria Afrikassa ja sanouduttiin irti valkoisen hegemonian tarjoamasta harhasta. Mustaihoisten ihmisten historiaa uudelleenmääritellyt *Présence Africaine* dominoi *Présence Européennea* mustien nationalistien pyrkiessä uudelleen muotoilemaan mustaa yhteisöä ja identiteettiä. Molemmat ovat kuitenkin väistämättä läsnä afrikanamerikkalaisuudessa. Mustat eivät voi paeta ”valkoisuutta”, sillä se on jo, Fanonia (2008, xiii) mukaillen, ”heidän kohtalonsa”. Arkisessa kokemuksessaan ghetton mustat asukkaat kokevat elimellisesti heihin kohdistuvan alistuksen, mutta myös toivovat että voisivat ottaa osaa amerikkalaisuuteen kuten muutkin amerikkalaiset. Tämä näkemys ei tule eksplisiittisesti esiin Priestin vastauksessa nationalisteille. Hän vannottaa olevansa valmis suoraan toimintaan, mutta samalla hän suhtautuu syvästi epäillen siihen, että on

olemassa sellainen ”musta kansanosa” (”black folks”), jotka olisivat valmiita tarttumaan aseisiin mustien nationalistien asettamin ehdoin. Priest syyttää mustia nationalisteja siitä, että he mielikuvittelevat tämän kansan, ehdottavat identiteettiä, joka ei materialisoidu. Se subjekti, jota Black Power pyrkii liikuttamaan, ei tunnu Priestin mielestä vastaavan afrikanamerikkalaisten elettyä kokemusta.

Osa Priestin speaktaakkelimaista identiteettiä on hänen kykynsä saada naisia. Georgia esitetään hänen puolisonaan, mustana naisena joka tuntee hänet syvällisesti, pystyen tunnistamaan syyllisyyden hänen olemuksestaan. Georgian rinnalla Priestillä on ainakin yksi rakastajatar, Cynthia. On kuitenkin syytä olettaa etteivät rakastajattaret rajoitu yhteen. Cynthiaalle hän tunnustautuu:

Priest: ” This whole number is somethin’ I thought I wanted ever since I was a kid. My hog, my vines... that wine you’re drinkin’... and a woman like you.”

Cynthia on nuori, seksikäs, varakas ja seksuaalisesti Priestin saatavilla. Mutta Priestin kannalta merkityksellisintä on hänen valkoisuutensa. Georgian kanssa Priestin suhde tuntuu perustuvan kunnioitukseen ja rakkauteen, Georgia on hänen puolisonsa. Cynthia ja muut kaltaisensa taas ovat osa hänen amerikkalaista unelmaansa; hänen toivettaan olla valkoinen mies. Fanon kuvaa mustan miehen logiikkaa hänen valkoiseen naiseen kohdistuvan halunsa taustalla: ”By loving me she [a white woman] proves I am worthy of white love” (2008, 45). Priest haluaa valkoista rakkautta epätoivoisesti, mutta huomaa että hänen suhteensa Cynthiaan ei sitä tarjoa, vaan on ainoastaan osa häntä vieraannuttavaa, vapaudeksi tekeytyvää, alistaisuutta. Valkoinen nainen on vain hyödyke, osa samaa listaa kuin hänen autonsa, asuntonsa, kalliit viininsä, tai julkinen statuksensa ghetton merkkihenkilönä. Amerikkalaisen unelman musta variaatio on yksi mekanismi, jonka kautta tuotetaan kuvaa mustasta stereotyyppisestä hahmosta: urbaanin näkyvyyden kautta esiin nousseesta vapaana riehuvasta ja vaarallisesta uudesta mustasta. Kuvaan kuuluu rikollisuus, väkivalta, rajat ylittävä seksuaalisuus ja mahtaileva asenne. Speaktaakkelimaisen identiteettinsä mukaan Priest on musta macho, seksuaalinen peto, ja likaisen viettienergian kantaja: tällaisen pakonomaisen heteroseksuaalisen hahmoa Harris & Mushtaq (2013) ehdottavat blaxploitaatioelokuvien rasistiseksi ytimeksi. Priest ei kuitenkaan tunnista itseään tästä hahmosta jota hän on teoillaan päätenyt uusintamaan päivästä toiseen. Hän haluaa pois.

Jos Priestin suhde valkoiseen naiseen on pakonomaisen heteroseksuaalinen, on hänen suhteensa rakastamaansa Georgiaan paternalistinen. Priest aikoo vapauttaa itsensä ja ottaa Georgian mukaansa: ainoa todellinen toimijuus on miehellä. Tämä tulee esiin siinä, kun Priest pohtii mitä vapaudella voi tehdä: hänestä kyse ei ollut mitä *he* vapaudella tekevät, vaan että *he* voivat valita itse. Mutta huolimatta siitä että Priest puhuu monikossa *heistä*, *Super Flyssa* Priest yksin valitsee, ja valinnallaan hän edustaa sekä itseään että Georgiaa. Mustan maskuliinisuuden ja paternalistisen ajattelun, johon tuo maskuliinisuus nojaa, ilmiöön liittyy Jenkinsin (2002, 973) mukaan ”pelastuksen toive”, mustan patriarkaatin fantastinen toive siitä kuinka emansipaation tulisi tapahtua. Maskuliininen ihanne ei poikkea esikaupungin tilalliseksi kehiksekseen valinneen valkoisen hegemonian vastaavasta, myös siellä voimakas isä on toimija, ja äidin ja perheen tehtävä on tukea isää parhaansa mukaan. Naisen velvollisuus on hallita halunsa ja antautua paternalistiseen kontrolliin, onnistua äitinä, puolisona ja tyttärenä (Jenkins 2002, 974). Georgia ei ainakaan *Super Fly* narratiivin puitteissa missään vaiheessa osoita ettei hän olisi omien halujensa ”herra” ja siten tukisi Priestin pyrkimyksiä heidän molempien vapauttamiseksi. Sikäli kuin perhemalli toimii kuvauksena koko sosiaalisesta rakenteesta, voi katsoa *Super Fly* pyrkivän paternalistiseen yhteiskunnalliseen järjestykseen. Georgian ei voi katsoa missään vaiheessa osoittavan halua haastaa Priestin maskuliinista valta-asemaa, hän hyväksyy naisellisen tukea antavan roolinsa tyytyväisenä. Merkittävästi ainoa voimakas ja omavaltainen nainen *Super Fly* diegesiksessä on Priestin alaisen, Fat Freddie, amatsonimainen vaimo. Tämä esitetään koomisessa valossa sekä flirttailemassa avoimesti toisen miehen kanssa Freddie ollessa läsnä että omimassa Freddie ansaitsemat rahat itselleen. Freddie ei kummassakaan tapauksessa tunnu edes huomaavan kuinka hänen maskuliinista valtaansa alennetaan. Naisen ilmaisema uhmakkuus ja naisen itselleen ottama valta-asema näyttäytyy tässä kontekstissa koomillisen lisäksi petollisena ja vahingollisena.

Priestien suhteiden Georgiaan ja Cynthiaan lisäksi *Super Flyssa* on myös muita maskuliinin ja feminiinin asteikolla liikkuvia identiteetin artikuloinnin sijoja. Osana Priestiä vieraannuttavaa identiteetin spektaakkelia olen kuvannut kuinka hän alistaa kahta mieshahmoa: ensiksi hänet ryöstäneen mustan miehen, ja toiseksi Fat Freddie, joka lopulta päätyy kavaltamaan hänet poliisin kuulustelussa. Varas esitetään melko surkeana ja toivottomana hahmona ghetton kurimuksessa. Hän yrittää saada epätoivoisesti rahaa käyttöönsä (ehkä perheensä elättämiseen, ehkä huumeisiin) ja joutuu turvautumaan tuhoon

tuomittuun varkausyriykseen. Jos rikos on auttanut Priestin saavuttamaan varallisuutta, niin epäilemättä useimpien ghetton asukkaiden kohdalla rikos ei johda mihinkään muuhun kuin entistä syvempään kurjuuteen ja mahdollisesti rangaistukseen. Priestin edustaman speaktaakkelin varjossa rikos on ainoa mahdollisena näyttäytyvä reaktio ghettoissa vallitsevaan kurjuuteen, ja yleensä se kohdistuu vielä oman yhteisön jäseniin. Priest pahoinpitelee epätoivoisen varkaan, ja saa tämän näyttämään vähäpätöisimmältä mahdolliselta olennotta. Miehen puoliso ja lapset todistavat kun perheen isä jää kiinni varkaudesta ja tämän maskuliinisuus (ts. kykynsä tukea perhettään kuten miehen tulee) kielletään väkivalloin heidän silmiensä edessä. Kuinka katsoja neuvottelee identifikaatiotaan näiden kahden mustan miehen tapauksessa?

Toinen Priestin kohtaama mieshahmo Fat Freddie esitetään *Super Fly*ssa luonteeltaan heikkona ja vaimonsa tossun alla olevana pyrkyrinä. Ehdotus tuntuu olevan, että hän on jäänyt pikkutekijäksi juuri feminiiniksi määrittävän heikkoutensa vuoksi. Tämä tulee esiin kaikessa koomisuudessaan siinä, kuinka hän antaa vaimonsa johtaa perhettä; mutta myös siinä, kuinka hän aiemmin on halunnut kieltäytyä väkivallan käytöstä. Freddie'n luonne on liian alistuva ja liian feminiini, jotta hän voisi menestyä ghettoissa, hän ei ole kykenevä tekemään mitä menestykseen vaaditaan. Mutta samalla Freddie on myös liian feminiini tavoitellakseen vapautta itselleen ja perheelleen, kuten Priest tekee. *Super Fly*n narratiivissa Priest on houkuttelevampi identifikaation kohde kuin Freddie, on sitten kyse huumeiden välittämisen speaktaakkelista tai tavasta, jolla hän on päättänyt nousta *the Mania* vastaan. Priest kuitenkin samaistuu molempiin mieshahmoihin, jotka jäävät hänen maskuliinisuutensa varjoon. Hän säälii heitä, ja katuu heihin kohdistamaansa väkivaltaa.

Elimellinen osa Priestin suunnitelmaa on hänen isähahmonsansa Scatter, joka riskeeraa oman turvallisuutensa auttaakseen Priestiä. Scatterin kontaktien kautta Priest saa tarvitsemansa 30 kiloa kokaiinia omaa keikkaansa varten, ja lopulta kun *the Man* saa vihiä tapahtumista, Scatter antaa Priestille kansion, jossa on *the Manin* henkilötiedot. Tämä on, kuten mainittua, NYPD:n apulaispoliisipäällikkö. Aluksi Scatter on kuitenkin vastahakoinen, hän haluaa pysyä visusti erossa huumebisneksestä. Hän kuitenkin taipuu, ilmeisesti isällisestä rakkaudesta Priestiä kohtaan, Priestin vedotessa häneen:

Priest: "I wouldn't have to go through the shit you went through! I'd still be young, I could get into something else, get my head straight..."

Molemmat tietävät mistä on kyse: jos *the Man* saa selville mitä on meneillään, hän haluaa kummatkin hengiltä. Juoni paljastuu Fat Freddien vuoksi: Poliisi pidättää Freddien tämän nujakoidessa kadulla toisen mustan miehen kanssa. Kuulustelussa Freddie puhkeaa kyyneliin ja murtuu paljastaen paljastaa Priestin suunnitelman. Jos aiemmin Freddien feminiinisyys suhteessa Priestiin ja suhteessa voimakkaaseen vaimoonsa oli tuotu esiin, niin nyt se saa vahvistuksensa: nimenomaan feminiinisen heikkoutensa kautta Freddie päätyy kavaltamaan Priestin ja saattamaan hänet ja Scatterin hengenvaaraan. Freddien traaginen feminiinisyys palkitaan kuolemalla: hän yrittää paeta poliisien käsistä ja jää ohiajavan auton alle.

The Man tapattaa Scatterin rangaistukseksi hänen toiminnastaan: hän on aktivoitunut uudestaan vaikka ehtona hänen ”eläköitymiselleen” on ollut täydellinen hiljaiselo. Scatterin eläkeuraa ravintolanpitäjänä ei ole sinällään syytä väheksyä: hän pyörittää kunniallista liiketoimintaa ja vaikuttaa olevan tunnettu ja pidetty hahmo ravintolan asiakkaiden keskuudessa. Samalla hän on kuitenkin yhä täysin valkoihoisen taustavaikuttajan vallan alaisuudessa: häntä tarkkaillaan ja väärät liikkeet eivät jää rankaisematta.

Super Flyn huipennuksessa *the Man*ille työskentelevät korruptoituneet poliisit nappaavat 30 kilon kokaiinierän myyneen Priestin ja vievät tämän viimein tapaamaan *the Mania*, oikealta nimeltään Reardon:

The Man/Reardon: ”So you’re Priest. I thought you were gonna be the best dealer I ever had. What the hell do you wanna quit for? What else can you do? You’re making more goddamn money than you ever made in your life. You just wanna be another two-bit black junkie. Well, I don’t give a goddamn where your head is. You’re gonna work for me until I tell you to quit.”

Priest: “You don’t own me, Pig, and no motherfucker tells me when I can split.”

Elokuvan päätteeksi Priest päihittää *the Manin*. Hän saa pitää rahansa ja palkkamurhaajien kanssa solmittu sopimus tarkoittaa, ettei *the Man* voi kajota häneen tai Georgiaan. Priest vapautuu alisteisuudestaan, mutta samalla hän on kuitenkin vasta matkansa alussa. Hänen on edelleen toteutettava ihmisyytensä edellytys: tultava tekojensa kautta joksikin, päivästä

toiseen. Tästä *Super Fly* on muistuttanut katsojaansa koko ajan, viimeisenä Reardonin suulla, kun tämä tivasi mitä muuta Priest voisi tehdä diilerin uransa lopetettuaan. On totta, että ylitettyään pelin säännöt, hän ei ole enää ghettoinstituution orja, sosiaalisesti kuollut subjekti. Kuitenkin hänen menneisyytensä, ne teot, joiden kautta hänen toimijuutensa ghettoissa on noussut esiin, ovat yhä osa sitä positiota, jonka kautta Priestin edessä hämmöttävä vapaus konkretisoituu. On toki mahdollista ajatella, että Priest toimii kuin se indiviidi, jonka korostamisesta blaxploitaatiota on syytetty: ottaa rahansa ja vetäytyy nauttimaan niistä johonkin kauas. Aiempi elokuva tarjoaa kuitenkin runsaasti viitteitä siitä, että Priest samaistuu ghetton mustaan yhteisöön syvällisellä tavalla. Näin on hankala kuvitella elokuvan ehdottavan katkosta, jossa Priest kykenisi vaihtamaan ongelmattomasti kontekstia ja alkaisi ”olla” kokonaan toisella tavalla. Sekä ghettoissa tiivistyvä alistava rasismi että sen elävä kulttuuri ovat elimellinen osa Priestin identiteettiä. Butler kuvaa (1997, 266) performanssin parodioimista, tai mimesiksen miimikointia, toimintana, jota ei voi tehdä ellei omaa yhteyttä parodioitavaan positioon: tuo yhteys on läheinen ja intiimi, ja sitä leimaa niin halu kuin ristiriitaisuus. Tämä tarkoittaa sitä, ettei parodioitavasta positioista voi noin vain irrottautua ja vaihtaa sitä toiseen. Mutta, kuten Priestin kannalta on oleellista, *Super Fly*ssa hän on parodian kautta löytänyt tavan haastaa stereotyyppinen positionsa ja luoda jotain uutta. Reardonin hahmossa kuvastuu myös muissa blaxploitaatioelokuvissa esiin nouseva valkoisen subjektin sokeus mustan subjektin poliittiselle potentiaalille: edes siinä vaiheessa kun Priest on jo osoittanut kykenevänsä haastamaan valkoishoisen vastustajansa uskottavasti, ja ylittämään stereotyyppisen subjektipositionsa rajoitukset, Reardon ei osaa ajatella tätä muutoin kuin kyvyttömänä mustana. Hän näkee Priestin mahdollisuudet täysin luonnollisesti vain ghettoinstituution lokeroiden kautta: jos Priest ei tyydy olemaan hänen palkollisensa, hän voi olla korkeintaan vähäinen huumeidiileri. Tässä on havaittavissa kaikuja aikaisempaan tapaan esittää mustan nousu sosiaalisilla tikapuilla yhteydessä valkoiseen paternalistiseen kaitsemukseen. Valkoisen mielikuvituksen kautta suodattuvan mustan representaation puitteissa on ollut selkeitä haasteita sallia afrikanamerikkalaisen todella olevan itse kyllin kyvykäs edistääkseen asemaansa.

Mustan aikaisemmasta representaatiosta yhdysvaltalaisessa valtavirtaelokuvassa kirjoittaessani kuvasin yleistä kritiikkiä, jota mustia hahmoja kohtaan esitettiin: niin Sidney Poitier kuin monet urheiluelokuvien tähdet näyttivät toisaalta yleisölle mustaihaisen henkilöahmon menestymässä valkoisten maailmassa, mutta samalla päähenkilöt olivat

sosiaalisesta kontekstistaan irrotettuja yksilöitä. Erityisesti urheiluelokuvissa, kuten *The Jackie Robinson Story*ssa, päähenkilö eteni urallaan valkoisessa paternalistisessa ohjauksessa eivätkä hänen juurensa olleet paikannettavissa konkreettiseen mustaan yhteisöön. *Super Fly* korostaa mustaa urbaania kokemusta rasistisena alistaisuutena, mutta myös elossa olevana kulttuurina jota valkoinen hegemonia ei voi typistää stereotyyppioihinsa. Lisäksi elokuva alleviivaa Priestin intiimiä suhdetta ghetton mustaan yhteisöön. Aidot kuvauspaikat ja niissä kuvatut todelliset liiketilat, kuvaan tallentuneet tavalliset ihmiset (joista osa jopa katsoo suoraan kameraan), katuja värittävät muraalit, myös hahmojen edustama ”katutyyl” ja ”-kieli”, kaikki limittyvät osaksi elokuvan diegesistä. Tulos on yhdistelmä mielikuvitusta ja realismia, ja tästä voi katsoa kumpuavan *Super Fly*n autenttisuuden.

*Super Fly*n loppukuva on symbolinen: kamera rajaa pilvenpiirtäjän, joka terävän radiomastonsa kanssa on kuin huumeruisku. Sen voi katsoa viittaavan yleisesti huumeisiin, tai sitten mustan yhteisön näkökulmasta tuhoisaan, suonensisäisesti annosteltavaan heroiiniin. Loppukuvan voi lukea elokuvan tavaksi puhutella katsojaa ja osaltaan muistuttaa, mistä Priestin paossa on kysymys. Luennassani näyttäytyy ristiriitaisena, missä määrin *Super Fly*n lopetus todella on individualistinen ja eskapistinen. Ensiksi elokuva problematisoi sen, mitä Priest voisi vapaudellaan tehdä, mutta pidättäytyy loppuun asti johdonmukaisesti vastaamasta kysymykseen. Kun Priest lopussa astuu autoonsa ja poistuu voittajana, hänen määränpänsä on katsojan mielikuvittelun varassa. Toiseksi huumeneulan rajaaminen elokuvan viimeiseksi kuvaksi puhuttelee katsojaa. Kysymys Priestin emansipaatiosta asettuu vastakkain huumeneulan kanssa, joka on viimeinen, traaginen elementti elokuvassa: huumekaupan speaktaakkele, joka on keskeinen osa narratiivia, ei ole yhteen sovittavissa vapautumisen kanssa. Viimeisenä tekonaan *Super Fly* pyytää katsojaa muistamaan että vapautumisen esteenä on huumebisnes, ja kaikki mikä siihen liittyy. Elokuvan lopetusta on syytetty yksilön korostamisesta suhteessa yhteisöön, ja myös Quinn (2009), joka muuten puolustaa *Super Fly*ta, hyväksyy tämän. Syytös kuuluu, että vaikka elokuva muuten saattaa poiketa klassisesta Hollywood-tyylistä, juonen ja hahmojen kautta lopetus palauttaa elokuvan klassiseen lopputulemaan, joka päättyy jättämään asiat kuten ne ovat (Bernardi 2001, introduction xv). Katson kuitenkin, että lopetuksen tulkinta siten, että siinä yksilö voittaa ja jättää yhteisön oman onnensa nojaan, on kyseenalainen. Vaikka elokuva ei valitse millaista yhteisöä se kannattaa⁶⁶ nykytilanteen

⁶⁶ Vertauksena *Spook Who Sat by the Door*, jossa on selvä kumouksellinen tavoite.

korjaamiseksi, se kutsuu katsojan refleктоimaan tapahtunutta. Se tekee tämän jättämällä pohjiaan myöten avoimeksi sen, mitä Priest vapaudellaan voisi tehdä, ja lisäksi asettamalla huumeruiskun viimeiseksi kuvaksi elokuvassa. *Super Fly* ei ehdota tietävänsä ratkaisua, mutta se kutsuu katsojaa ajattelemaan näkemäänsä ja tekemään oman ratkaisunsa.

*Super Fly*n voi lukea queer-poliittisen ulottuvuuden omaavaksi elokuvaksi. Speaktaakkelimaisessa ulottuvuudessaan Priest myy ja käyttää huumeita, ajaa kromilla koristellulla Cadillac Eldoradolla ympäri Harlemin katuja, tepastelee ihmisten seassa kuin riikinkukko⁶⁷ räikeissä vaatteissaan ja rakastelee ketä haluaa (sillä naiset eivät voi vastustaa häntä). Kuten Bruzzi (1997, 103) toteaa, musta identiteetti ilmaistaan enemmän vaatteiden ja ulkomuodon kautta kuin valkoinen: blaxploitaatioelokuviissa vaatteet ja ulkomuoto olivat liioiteltuja ja parodisia, korostaen eroa ja seksuaalisuutta. Valkoinen stereotyyppi on aina korostanut mustaa näkyvyyttä ja seksuaalisuutta, ja blaxploitaatio vie tämän äärimmilleen. Tasker (1993, 39) on ehdottanut että kyse on tavasta tehdä tämä representaation malli tietoisuuden tasolle, naiivin toistamisen sijasta tietoisien reflektion alaisuuteen. Butlerin kautta voi kuitenkin muistuttaa kuinka hankala on tehdä tiliä siitä, missä määrin subjekti voi olla tietoinen oman identiteettinsä perusteista ja todella nousta refleksiiviselle tasolle: oma identiteetti ei ole häilyvä siinä mielessä, että sen voisi vaihtaa kuin vaatteen.

*Super Fly*n speaktaakkeli on äärimmäisen maskuliininen, mutta vain pinnallisesti: poliittisen toimijuuden tasolla se subjekti, joka Priest huumekauppiaana on, on loppuviimein feminiini suhteessa *the Maniin*. Elokuvan melodramaattinen sisältö, Priestin syyllisyys ja kuinka se ilmenee hänen suhteissaan muihin keskeisimpiin henkilöihin (Eddie, Georgia, Scatter, Fat Freddie) luo narratiiviin läpitukenavan ristiriidan ja kyseenalaistaa speaktaakkelimaisen performanssin totuudellisuuden. Performanssi osoittautuu hyperboliseksi ja ironiseksi stereotyyppiksi, jota Priest kuitenkin käyttää hyödykseen tavoitellessaan kaipaamansa vapautta. Katson että syntyvä ristiriita merkitsee kaiken Priestin hahmoon liitettävän speaktaakkelimaisen sisällön liialliseksi luonteeltaan. Priest ei kykene tunnistamaan itsekseen huumekauppiasta nimeltään Priest. Näin *Super Fly* päättyy problematisoimaan seksikkään huumekauppiaan speaktaakkelin, ja muuttaa sen kyseenalaiseksi identiteetin ilmaukseksi. Kuitenkin juuri tuo tepasteleva performanssi tarjoaa Priestille ainoan realistisen tavan vastustaa *the Mania*, ja saavuttaa itselleen vapaa

⁶⁷ Viitataan Murray Rollandiin (1999, 121), joka kuvaa maskuliinista mustaa miestä, vahvaa isähahmoa, verbillä ”to strut”, joka kääntyy mahtailevaksi ja ylvääksi askellukseksi.

asema. Scatterin esimerkin seuraaminen ei ole Priestille vaihtoehto. Scatter on ollut kuten Priest: hän on saavuttanut mustan (ghetto)kapitalismin huippuaseman. Mutta halutessaan jotain muuta, halutessaan irti huumebisneksestä, rajat hänen vapaudelleen ovat tulleet selviksi. Sen sijaan että Scatter olisi vapaasti valinnut luopua amerikkalaisesta unelmasta ja alkaa ravintola-alalle, katson että ravintola-ala on jotain, johon Scatterin on annettu eläköityä, sillä ehdolla että pitää matalaa profiilia. On vaikea olla lukematta tässä viittausta mustille varattuihin työnkuviin ("negro jobs") jotka rajasivat rehellistä työtä tekevät mustat vähäpätöisiin ammattinimikkeisiin ja monien teollisuudenalojen reuna-alueille: puskuriksi, joka kärsii ensimmäisenä kun taloudelliset lainalaisuudet alkavat uhata. Priest onnistuu valloittamaan (ghetto)kapitalismin huippupaikan, joka on tarkoitettu *the Manin* suvereenisti hallinnoimaksi lokeroksi, ja käyttämään sitä oman toimijuutensa sijana. Hän onnistuu hyvin pitkälle hämäämään *the Mania*, ja tämän hän tekee miimikoimalla mimesistä, salaamalla oman toimijuutensa potentian, ja lopulta ylittäen ne rajat, jotka kyseisen position on tarkoitus varmistaa. Kun *the Man* lopulta ymmärtää että Priest on toiminut omin päin ja yrittää palauttaa tämän alistaisuuteensa (tai jopa päästää hänet päiviltä), on jo myöhäistä.

5.2.3 Lopuksi

Luennassani Priest on rikollinen ja huumeidiileri, koska siten rasistinen ghetto-tila asemoi mustalle subjektille mahdollisen amerikkalaisen unelman. Priest ei kuitenkaan tunne saavuttamaansa unelmaa omakseen, vaan ainoastaan laimeaksi kopioksi siitä, mitä hän on kuvitellut tavoittelevansa. Kuitenkin Priest käyttää omaa huumeidiilerihahmoaan toimijuuden sijana pyrkiessään vapautumaan tuosta samaisesta alistaisuuden lokerosta: kyse on butlerilaisesta mimesiksen miimikoinnista, jossa valkoisen hegemonian näkökulmasta "väärä valta" valtaa subjektiposition. Priestin pyrkimystä helpottaa se, ettei hänen vastustajansa *the Man* (joka symboloi samalla koko valkoista valtarakennetta) osaa ottaa suhtautua Priestin kyvykkyyteen kyllin vakavasti. Samalla kun Priest kokee että hänelle jyvitetty subjektuuden lokero ei ole parasta mitä hän voisi saavuttaa elämässään, valkoinen mies ei osaa kuvitella että tämä olisi koskaan päässyt edes niin pitkälle ilman hänen sallimustaan. Tämä performatiivinen vastarinta ei ole elokuvan diegesiksen ulkopuolista ylimäärää, vaan on oleellinen osa sitä mitä narratiivi haluaa välittää.

Priest käyttää diskurssissa hänen kahlitsemisekseen tarkoitettua lokeroa tuon samaisen lokeron ylittämiseen. Butlerin syvällisempi lukeminen tarkoittaa kuitenkin, että vaikka ihmisen identiteetti ei koskaan ole yhtä kuin subjektipositionsa, ei hän myöskään voi ”tulla” toiseksi ilman suhdetta tuohon positioon. *Super Fly*ssa tämä tulee esiin siinä, että elokuva ei tarjoa Priestille irtiotta roolistaan katujen kasvattamana huumeidierinä: niin Eddie kuin Reardon kyseenalaistavat Priestin mahdollisuuden tehdä muuta kuin myydä huumeita. Priest ei osaa vastata esitettyyn haasteeseen, mutta tietää että hän haluaa enemmän kuin mitä on saanut tähän mennessä. Tuo enemmän ei kuitenkaan ole materian ahneutta, vaan ahneutta vapauteen: ahneutta päästä itse määrittelemään mihin suuntaan ja kuinka pitkälle rahkeensa riittävät.

Tämän tietoisien performatiivisen vastarinnan taustalla *Super Fly* osoittautuu vahvasti patriarkaaliseksi siinä, kuinka vapautumisen mahdollisuus loppuviimein nojaa miehisen toimijuuden kannattelemaan heteronormatiiviseen perhemalliin. Feminiinisiä uhkia ovat niin vahvat naiset, feminiineiksi osoittautuvat heikot miehet kuin rodullisten rajojen hämärtyminen. Patriarkaattia *Super Fly* ei pulmallista, vaan suhtautuu siihen luonnollisena osana mustaa ihmisyyttä. Tässä suhteessa blaxploitaatioelokuvien ”mustaa machismoa” kritikoivat tutkimukset ovat oikeassa myös *Super Fly* suhteen.

Butler ei sinällään tarjoa elokuvatutkimuksen metodia performatiivisuuden politiikan teoriailaan, mutta teoksessaan *Bodies that Matter* hän käsittelee Jennie Livingstonin ohjaamaa dokumentaarielokuvaa ”Paris is Burning” (1990), jossa seurataan New Yorkissa afrikanamerikkalaisten, latinoiden, homoseksuaalien ja transsukupuolisten drag-tanssiaiskulttuuria:

Paris is burning documents neither an efficacious insurrection nor a painful resubordination, but an unstable coexistence of both [...] This is not an appropriation of dominant culture in order to remain subordinated by its terms, but an appropriation that seeks to make over the terms of domination, a making over which is itself a kind of agency, a power in and as discourse, in and as performance, which repeats in order to remake – and sometimes succeeds [...] to watch this film means to enter into a logic of fetishization which installs the ambivalence of that ‘performance’ as related to our own. (Butler 1993, 137.)

Paris is Burningin hahmoille heidän performanssinsa on tuskallisen henkilökohtaista ja aitoa, se koskettaa suoraan heidän elämäänsä. Butler (1993, 137) arvioi sitä, missä määrin Paris is Burning toimii kumouksellisena:

[...] it is in the elaboration of kinship forged through a resignification of the very terms which effect our exclusion and abjection that such a resignification creates the discursive and social space for community, that we see an appropriation of the terms of domination that turns them toward a more enabling future.

Butler korostaa arvioivansa poliittista toimintaa sen mukaan, luodaanko sen kautta (uutta) diskursiivista ja sosiaalista sijaa yhteisöllisyydelle. Kuitenkin myös siinä tapauksessa että drag-tanssiaisiet performatiivisena politiikkana osoittautuisivat epäonnistuneeksi, vaikka ne eivät onnistuisi luomaan diskursiivista ja sosiaalista tilaa yhteisölle, ne ovat siitä huolimatta merkittäviä, aitoja ja spontaaneja pyrkimyksiä, joissa abjekteiksi alistetut subjektit yrittävät keksiä itsensä uudelleen. Katson että heidän on pakko yrittää, sillä varsinkaan näkymätön ihminen ei voi olla toimimatta poliittisesti. Abjektin asemassa olevien pelkkä näkyvyys tai näkymättömyys kulttuurissa on läpeensä poliittista, sikäli kuin koko hegemoninen diskurssi nojaa heihin sitä koskaan tunnustamatta. Kuten Gramscilla myös Butlerilla kulttuuriset tuotokset eivät helposti taivu progressiiviseen tai regressiiviseen muottiin, vaan ovat sisäisesti hyvin ristiriitaisia kokonaisuuksia: alisteisten ryhmien voi olla hankala löytää itsestäänselvästi edistyksellistä ilmausta omalle olemassaololle. Enemmän representaatioiden voi olettaa sisältävän jälkiä sekä alisteisuudesta että heidän elämänsä todellisuudesta.

Joka tapauksessa aikalaiskritiikissä *Super Fly*ta tunnuttiin kritisoitavan lähinnä koska se ei selkästi edistänyt mitään tiettyä poliittista kantaa: se ei ollut ilmaisultaan radikaali kuten Mustien Panterien ihailema *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, vaan jopa suhtautui radikaaleihin ivallisesti, se ei ollut selkeästi luokkatietoinen kuten pian ensi-iltansa jälkeen levityksestä vedetty *Spook Who Sat by the Door*, eikä se esittänyt NAACP:n tavoittelemaa progressiivista kyvykästä mustaa subjektia. Vastaanotto oli yleisön ihastusta lukuunottamatta jäinen, ja katson että tämä aikalaiskritiikki vaikuttaa yhä tapaan, jolla elokuvaa lähestytään. *Super Fly*n itsensä lähemmän tarkastelun sijasta tunnutaan luottavan nuivaan aikalaisvastaanottoon, ja toisaalta myös arvotetaan elokuva ikään kuin anakronistisesti sen mukaan mikä blaxploitaatiosyklin karu kohtalo oli 1970-luvun

jälkipuoliskolla. Kuitenkaan se kuinka *Super Fly* pidättäytyy edistämästä mitään selkeää kantaa, ei tee siitä itsestäänselvästi *status quota* puolustavaa ja poliittisesti passivoivaa valkoisen hegemonian apparaattia. Katson että *Super Fly* kutsuu katsojan pohtimaan näkemäänsä, sekä elokuvassa tapahtunutta että sitä kuinka elokuva on suhteessa hänen todelliseen elämäänsä. Lisäksi elokuva on suunnattu nimenomaan mustalle yleisölle: siinä missä se ottaa kantaa (mutta myös ottaa osaa) stereotyyppiseen afrikanamerikkalaisten representaatioon amerikkalaisessa populaarikulttuurissa, se myös näyttää että stereotypian alla hengittää todellinen alisteisen ryhmän elävä kulttuuri. Elokuvan sisältö on ankkuroitunut todelliseen ghettilaan hegemonisten stereotyyppien taustalla sekä sen kulttuuriin. Yleisöllä on mahdollisuus tunnistaa tämä todellisen mustan kokemuksen representaatio. Se, onko yleisö valmis tarttumaan heitä kohti ojennettuun käteen, on toinen kysymys.

Hollywoodin tarjoamaa helposti samaistuttavaan narratiiviin tukeutuvaa spektaakkelia kritisoiva Angelos Katsouranis (2012) kuvaa kuinka sekä amerikkalainen mainstream-elokuva että eurooppalainen elokuva⁶⁸ ovat minimoineet tekstiin sidottua dramaturgiaa: Hollywood yksinkertaistamalla narratiivia ja luomalla helposti markkinoitavissa olevaa visuaalista liiallisuutta (”excess”), Eurooppalainen elokuva taas luomalla sirpalemaista narratiivista rakennetta, joka pelkistää narratiivia näyttelijöiden kehoihin. Näin toimimalla Hollywood minimoi monimerkityksisyyttä, kun taas eurooppalainen elokuva maksimoi sitä. (Katsouranis 2012, 84.) Monimerkityksisyys syntyy nimenomaan kun näyttelijän performanssin tehtävä ei ole vain toisintaa käsikirjoitusta, vaan avata dramaturgiaa hetkille, jotka ylittävät narratiivin yhtenäisyyden: katsoja kutsutaan osallistumaan produktiivisesti elokuvaan sen sijasta että hän vain kulkisi sen kyydissä. Tämä performatiivisuus nojaa Bertolt Brechtin *gestuksen* käsitteelle ja häntä seuranneen Deleuzen jaottelulle ”the cinema of action” ja ”the cinema of the body”, jossa jälkimmäinen suosii brechtläisittäin eleitä, asentoja ja asenteita (”gesture, posture ja attitude”) selkeän hahmon ja juonen kehityksen sijasta (Katsouranis 2012, 85–86). *Gestus* on näyttelijän esittämä fragmentaarinen ele, jota ei voi palauttaa elokuvan narratiivin eheyteen, tai subjektin sisäisen ja yhtenäisen identiteetin ilmaukseksi. Kun gestukselle ei suoda sijaa elokuvan diegesiksen sisällä koherentissa yhteydessä, se tuodaan katsojan eteen näyttille, ei subjektin ominaisuutena, vaan sosiaalisena ja poliittisena eleenä. *Gestus* ehdottaa että subjekti, tämän identiteetti, on

⁶⁸ ”Eurooppalaisesta elokuvasta” hän mainitsee tarkoittamaansa elokuvan tekemistä edustavina esimerkkeinä tanskalaisen *Lars Von Trierin*, kreikkalaisen *Yorgos Lanthimosin*, ja unkarilaisen *Béla Tarrin*.

sosiaalisesti ja poliittisesti muodostuneiden performatiivisten eleiden kautta määrittyvä. *Gestus* ei ole imitaatiota (tai mimesistä), vaan eleiden näyttämistä, niiden lainaamista samalla kieltäytyen alistamasta yksilöä niiden alaisuuteen (Katsouranis 2012, 86). Tästä seurauksena on performatiivinen liiallisuus, reflektioon kutsuva ristiriita kielen, kehon, ja puhuvan subjektin välillä (Katsouranis, 101–102), jossa sekä kamera että yleisö osallistuu refleksiivisesti katseen kohteiden kehollisuuden ja identiteetin välisen yhteyden ongelmallistamiseen. Katsouraniksen kuvaama elokuvallinen ilmaisu olettaa refleksiivisen subjektin, sekä kameran takana että elokuvan yleisössä. Tällainen kriittinen elokuva voi rikkoa speaktaakkelin liikkeessä pitämän kliseen ja esittää sen katsojalle yhtenäisyyttä väistävinä eleinä.

Katson Judith Butlerin lähestymistavan ehdottavan, ”gestuksen politiikasta” poiketen, että yhtenäisestä identiteetistä luopuminen voi olla liikaa vaadittu, ja sitä kautta myös täysin refleksiivisen katsojan edellyttäminen utopiaa. Subjekti rakentuu tekojensa kautta, mutta ei ole koskaan täysin refleksiivinen tekojensa suhteen. Haluan asettaa näkemyksen *Super Fly*sta ristiriitaisena poliittisena sijana vastakkain sekä niille yksisilmäisille vaatimuksille, joissa elokuvaa kritisoitiin kun se ei valinnut puoltaan että yllä kuvaamalla narratiivista kliseitä hajottamaan pyrkivälle refleksiiviselle elokuvalle. *Super Fly* on poliittinen ja kutsuu reflektioon, mutta se pysyttelee silti monessa mielessä Hollywood-apparaatin sisällä, tarjoten yleisöön vetoavaa viihdettä. Elokuvan pinnallisin speaktaakkelimainen narratiivi esitetään yhtenäisenä, mutta sitä ei kuitenkaan ehdoteta otettavaksi annettuna. Riski on se, että katsoja, niin ihailija kuin kriitikko, upottautuu pinnalliseen speaktaakkeliin eikä osaa katsoa mitä elokuva asettaa sitä vasten. Mutta yhtäläillä speaktaakkelin osiksi rikkovan ja ”the cinema of actionin” liikkeen pysäyttävän refleksiivisen elokuvan riskinä on vieraannuttaa katsojansa ja saada tämän hylkäämään täysin sen dekonstruktiiiviset pyrkimykset.

Butlerilla sosiaalinen identiteetti luodaan performatiivin kautta, säänneltyjä tekoja toistamalla ja noita tekoja sisäistämällä. Kyseinen identiteetin operaatio kuitenkin sisältää eron, jonka se ensin luo ja sitten kieltää sen olemassaolon. Ghetto on rasistinen instituutio, jonka valkoisen hegemonian hallinnoimassa interpellaatiossa luodaan valkoisesta subjektista erillinen musta subjekti. Stereotypia mustasta toisen luokan subjektina, tai toisen luokan kansalaisena, ikuisena lapsena, täytyy realisoida jollakin tavalla jotta sitä voidaan pitää valkoisuuden määrittävänä erona: ja ghetto on tuo tapa. *Super Fly* esittää ghetton sosiaalisen kuoleman sijana, ja tätä edustaa juuri kaduilla nähtävä inhimillinen

kurjuus ja ränsistyminen. Kuitenkin samalla esiin nousee vernakulaarinen, ts. ghettoon alistettujen afrikanamerikkalaisten keskuudesta kumpuava alisteisen yhteiskuntaryhmän oikea ja elävä kulttuuri. Priest huumeiilerinä ei kuitenkaan edusta tätä hyväksi tunnistettavaa kulttuuria, vaan valkoisen hegemonian ylläpitämää vapauden illuusiota. *Super Fly* ei ehdota vapautumisen tapaa ja ohjelmaa, mutta näyttää että ghettoissa on kulttuuria ja elämää, joskin tukahdutetussa muodossa, ja tälle kulttuurille se yrittää antaa tilaa speaktaakkelin ja hegemonisen representaation varjoissa.

6 PÄÄTÄNTÖ

Pro Gardu -tutkielmassani tarkastelin kuinka afrikanamerikkalainen identiteetti ilmenee blaxploitaatiosykliin lukeutuvassa yhdysvaltalaisessa elokuvassa *Super Fly* (1972). Taustalla on Kellnerin ilmaisema ajatus mediakulttuurista dynaamisena kenttänä ja jatkuvana valtakiistan alueena (1998, 10). Mediakulttuurin tuote, elokuva mukaan lukien, on tuotantovaiheessaan erinäisten kamppailuiden sija: eri tahot yrittävät saada omaa näkökulmaansa edustetuksi elokuvassa. Valmistuttuaan mediakulttuurinen teksti altistuu yleisölle, ja vastaanotto on jälleen monitahoinen ilmiö. Teksti sekä muokkaa tapaa, jolla katsomme maailmaa että synnyttää mahdollisuuksia omien merkityksien luomiselle. (Kellner 1998, 11.) Olen halunnut tuoda esiin yleiskuvan siitä yhteiskunnallisesta kontekstista, jossa blaxploitaatio nousi 1970-luvun alussa. Lisäksi olen käsitellyt tapoja, joilla populaari amerikkalainen elokuva on aikaisemmin representoinut afrikanamerikkalaisia ja heidän kokemustaan osana amerikkalaista yhteiskuntaa. Kontekstualisoinnin kautta itse *Super Fly*n analyysi kiinnittyy toivoakseni niihin todellisiin poliittisiin ja yhteiskunnallisiin aiheisiin ja ongelmiin, joiden vaikuttamana sekä *Super Fly*n että koko blaxploitaatioilmiön suosio oli mahdollista.

Afrikanamerikkalaiset rahdattiin osaksi amerikkalaista yhteiskunnallista kudosta orjakaleereissa. Vaikka orja-ajan alussa orjuus ei ollut itsestäänselvästi yhteydessä ihonväriin ja rotuun, vaan sekä valko- että mustaihoiset saattoivat raataa orjina ja myös haaveilla vapautuksesta, orjuus instituutiona samaistettiin pian ihonväriksi pelkistetyn rodun kanssa. Orjuus varmisti ettei mustaihoisille ollut pääsyä nopeasti kehittyviin amerikkalaisiin taloudellisiin, kulttuurisiin ja poliittisiin resursseihin, ja näiden resurssien puutteesta johtunut alemmuustila katsottiin kehämäisesti päätellen mustaihoisten luonnolliseksi piirteeksi. Orjuusinstituutio lakkautettiin, mutta sen perintö jäi elämään: ensinnä eteläisessä Jim Crow -lakien järjestelmässä, jossa afrikanamerikkalaiset saivat huomata kuinka orjuuden päättyminen ajoi heidät ojasta allikkoon, orjuudesta lailliseen ja yliläilliseen rodulliseen segregaatioon. Toiseksi orjuuden perintö sai ilmenemänsä afrikanamerikkalaisten aloittaessa massamuuton Etelästä Pohjoisen, Lännen ja Keski-Lännen urbaaneihin keskuksiin. Siellä nopeasti lisääntynyt musta näkyvyys ja mustan työvoiman tarjonta synnytti asunto-, työvoima- ja koulutuspolitiikan tasolla segregoivan käytännön, jonka huipentuma on ”valkoisen paon” kohti esikaupunkeja suuntautuneen liikkeen vastineeksi kehittynyt *musta ghetto*: monien sosiaalisten ongelmien ja

näköalattomuuden kyllästämä, näennäisesti avoin mutta mustaihoiset asukkaansa tiukasti huomaansa sulkeva, sisäkaupunginosa.

Ghettoja syntyi kaikkiin suurempiin kaupunkeihin: New Yorkiin, Detroitiin, Chicagoon, Los Angelesiin, Washingtoniin, ja niin edelleen. Yleinen trendi viimeistään toisesta maailmansodasta alkaen oli se, kuinka valkoisrodullinen ero liudentui valkoisuuden yhdistämiseksi etnisyyksiksi. Etnisyyksien heterogeenistä valkoisuutta alkoi yhdistää afrikanamerikkalaisten mustan ihon merkitsemä erilaisuus. Valkoiset amerikkalaiset muuttivat eritahtisesti esikaupunkeihin, joista oli muodostuva amerikkalaisuuden symbolinen sija. Samalla mustat jäivät sisäkaupunkiin, johon kiinnitetyt merkitykset vaihtuivat edistyksen symboleista pimeiksi ja dekadenteiksi paheiden pesiksi. 1960-luvulle saakka mustan kansalaisoikeustaistelun pääasiallinen kohde oli ollut ns. ”Etelän ongelma”, eli afrikanamerikkalaisten härskin rasistinen de jure -tason syrjintä Jim Crow -lakien läpäisemissä eteläisissä osavaltioissa. 1960-luvun loppua kohti painopiste alkoi siirtyä kohti urbaaneja ghettoja; samalla Martin Luther King Jr.:n hahmoon ja NAACP:n kaltaisten suurten järjestöjen työhön tiivistynyt rauhanomainen ja progressiivinen kansalaisoikeustaistelu alkoi kanavoida vihaisempia, pettyneempiä ja tukahdutettuja tunteja. Ihmiset alkoivat vaatia mustaa itsemääräämisoikeutta, Black Poweria. Stokely Carmichael, Malcolm X, Huey Newton, Amiri Baraka, ja monet muut nuoremman sukupolven radikaalit vaikuttajat henkilöivät merkittävästi tätä aiemmin tukahdutettua turhautumista ja suoranaista vihaa. Toisen maailmansodan jälkeen jatkuvasti visuaalistunut mediakulttuuri oli osaltaan suuressa roolissa Black Powerin nousussa. Black Powerin aggressiivinen, nationalistinen ja myös militantti näkökulma kääntyi helposti markkinointikelpoiseksi mediaspektaakkeliiksi. Spektaakkelin taustalla olevan ghetton monitahoinen kurjistava dynamiikka tosin hautautui usein mellakoiden ja uhmakkuuden kuvaston alle. Erityisesti suurimman poliittisen painoarvon omannut valkoinen keskiluokka oli tietämätön mustasta kokemuksesta representaatioiden taustalla: ja kuinka he olisivatkaan voineet sen tietää? Heidän asuttamastaan suburbiasta käsin tarkasteltuna musta kokemus näyttäytyi täysin vieraana, jopa absurdina.

Amerikkalaisen elokuvan syntyvaihe sijoittuu 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen. Samanaikaisesti kun afrikanamerikkalaisten Suuri Muutto sai alkusysäyksensä. Lisääntyvän mustan näkyvyyden luoma uhka valkoisille siirtyi myös varhaisiin elokuviin, jossa oli omat genrensä elokuville, joissa kuvattiin mustia syömässä vesimelonia tai yrittämässä epätoivoisesti pestä lapsiaan valkoisella saippualla. Varhaisen elokuvan suuri

läpimurto, ja monessa mielessä modernin amerikkalaisen elokuvan kaavan luonut, *Birth of a Nation* (1915) tarttui jo esiklassisissa elokuvissa vallinneisiin mustiin stereotyyppioihin ja sulautti ne osaksi taiten rakennettua elokuvallista draamaa. Näin on katsottu, että samalla kuin amerikkalaisen populaari elokuva sai muotonsa jatkuvuuskerrontaa korostavassa klassisessa Hollywoodelokuvassa, myös musta alisteisuus (joko rasistinen representaatio, tai mustan rakenteellinen poissaolo) tuli elimellisesti osaksi tuota muotoa. Samalla kun afrikanamerikkalaisten kansalaisoikeuksia ajanut liikehdintä voimistui 1900-luvun mittaan, myös kamppailu elokuvallisesta representaatiosta kiihtyi. Kansalaisoikeusjärjestöt, NAACP etunenässä, pyrkivät osaksi Hollywood-tuotantojen liepeillä vellovaa lobbauskoneistoa. Tavoite oli saada musta näkyville ”sellaisena kuin se todellisuudessa on”, sen sijasta että musta representaatio rajoittuisi rasistisen Hollywoodin tapaan mielikuvitella mustaihoisia.

Toinen maailmansota oli merkittävä tekijä elokuvateollisuuden saralla, sillä sodasta rasismia vastaan Euroopassa afrikanamerikkalaiset saivat retorisia välineitä vaikuttaa myös mustien elokuvalliseen representaatioon. Myös amerikkalaisen sotapropagandakoneiston intresseissä oli olla mieliksi afrikanamerikkalaiselle väestönosalle ja yrittää saada heitä enemmässä määrin tukemaan amerikkalaisten sotapyrkimyksiä. Avautunut repeämä oli mahdollisuus, jonka kautta ”musta lobby” sai korvattua tanssivan ja laulavan eteläisen mustan elokuvahahmon progressiivisellä mustaihoisella hahmolla, joka oli kykenevä toimimaan tasa-arvoisena valkoisten henkilöahmojen keskuudessa. Tällaisesta progressiivisesta yksilöstä tuli mustan elokuvallisen representaation ydin pitkälle 1960-luvulle saakka, ja sen samanaikainen huippu- ja päätepiste tiivistyi Sidney Poitierin henkilöimään ”mustan pyhimyksen” figuuriin.

1960-luvun loppua kohti musta turhautuminen nousi uusin mittasuhteisiin, huolimatta merkittävistä kansalaisoikeuksia laajentaneista lainsäädännöllisistä läpimurroista. Lähes käsi kädessä Black Powerin nousun urbaaneissa keskuksissa kanssa samainen aggressiivinen estetiikka löysi tiensä elokuvalliseen ilmaisuun blaxploitaation muodossa. Tätä helpotti uusi merkittävä murtuma Hollywoodissa: elokuvateollisuus oli taloudellisessa kriisissä, ja osa tuotantoyhtiöistä jopa romahduksen partaalla, eikä heillä ollut välttämättä varaa olla varovaisia tai konservatiivisia. Kun yksityisesti rahoitettu *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) osoittautui suurmenestykseksi, ja myös yksityisesti rahoitettu mutta Warnerin jakelema *Super Fly* (1972) löysi yleisönsä, alkoi uusi elokuvallinen genre alkoi löytää uomansa. Blaxploitaatio on myös se elokuvallinen ilmiö, jonka myötä rakentui

ensimmäistä kertaa uskottava musta yleisö; toisin käänäen, blaxploitaation kohdalla konservatiivinen ja rasistinenkin Hollywood-koneisto oli ensi kertaa pakotettu toteamaan että mustista on markkinasegmentiksi. Aiemmin viitteet tällaisesta mahdollisuudesta oli onnistuttu sivuuttamaan tosiasioista piittaamatta.

Blaxploitaatio hyödynsi repeämän Hollywood-koneistossa, mutta nuoren kaupunkilaisyleisön lisäksi harvat olivat tyytyväisiä. Elokuvien representaatiot afrikanamerikkalaisista eivät olleet varsinaisesti minkään tahon ohjauksessa. Mustan lobbysin linjaukset aiemmin hallinnut NAACP oli tyytymätön tapaan, jolla mustia esitettiin yliseksuaalisena ja väkivaltaisena, ja lisäksi huumeiden ja rikollisuuden roolia elokuvissa kritikoitiin. Heidän suosimansa progressiivinen musta ei löytänyt tietään blaxploitaatioelokuvien diegesiksen keskiöön. Toisaalla Black Poweria julistaneet mustat nationalistit (Mustat Pantterit etunenässä) totesivat, että vaikka elokuvat kanavoivat mustaa uhmakkuutta ja voimaa, ne suhtautuvat usein mustiin nationalistisiin järjestöihin ivallisesti (kuten tekevät esimerkiksi *Cotton Comes to Harlem*, *Super Fly* tai *Black Gesto*). Elokuvat eivät siis edistäneet mitään järjestäytyntä mustan kamppailun tavoitetta. Ne eivät kuitenkaan olleet, ainakaan aluksi, myöskään valkoisen Hollywoodin masinoimia uusrasistisia tuotteita. Blaxploitaatioelokuvat avautuivat taistelulentäksi, jossa heterogeeniset mustat äänet saivat mahdollisuutensa taistella representaatioista. *Super Fly* on yksi tärkeimmistä esimerkeistä tässä kamppailussa. *Super Fly* on afrikanamerikkalaisilta liikemiehiltä rahoituksensa kerännyt, ja keskeisten näyttelijöiden lisäksi sekä sen ohjaaja että käsikirjoittaja ovat mustaihoisia; elokuva kuvattiin Harlemissa pitkälle aidoilla kuvauspaikoilla ja dokumentaristiseen otteeseen pyrkien; lisäksi se problematisoi mustan speaktaakkelimaista ja stereotyyppistä representaatiota monipuolisesti. *Super Fly* n puitteissa mustaa kokemusta gheztossa ja mustaa identiteettiä siellä käsitellään moninaisesti, mutta se ei kuitenkaan ole ilman omia sokeita pisteitään.

Lähestyn elokuva-analyysiä Judith Butlerin performatiivisen politiikan teoreettisten linssien lävitse. Nähdäkseni Butler ei ole valmis dekonstruoimaan performatiivista identiteettiä brechtläisittäin osiinsa, pelkiksi eleiksi ilman liikkeen mukanaan tuomaa yhtenäisyyttä. Hän katsoo identiteettimme rakentuvan performatiivisesti tekojemme kautta, eikä näiden tekojen taustalla ole alkuperäistä tekijää. Mutta kun identiteetin prosessi rakentuu erossa ja eron kautta, tulee nimenomaan ero konstitutiiviseksi osaksi performatiivista identiteettiämme. Sisälleen sulkemansa konstitutiivisen eron läsnäolosta johtuen performatiivinen identiteetti ei koskaan voi täysin määritellä meitä. Identiteetin

epävakaas on sisäänkirjoitettu sen eheyteen konstitutiivisena elementtinä. Emme koskaan voi kuitenkaan olla täysin performatiivisen identiteettimme ulkopuolella. *Super Flyssa* Priest on vieraantunut saavuttamastaan ”amerikkalaisesta unelmasta”, sijastaan ghettokapitalismin huippupaikalla. Hän on edennyt niin pitkälle kuin hänen on ghettoinstituution puitteissa mahdollista, ja se on vaatinut paljon työtä ja hikeä. Priest ei kuitenkaan koe lokeroaan itsekseen, vaikka toteuttaa sitä teoillaan päivästä toiseen: hän ei voi koskaan olla ”oma itsensä”, sillä hänen tekemisensä ja se keneksi hän voi tulla ovat aina alisteisia *the Manin* (joka on sekä konkreettinen valkoihoinen yksilö, Priestin antagonisti, että kuvaus koko mustaihoisia alistavasta institutionaalista järjestelmästä) tahdolle. Priest tiedostaa että hän haluaa olla *enemmän*. Butlerilainen mimesiksen miimikointi kuvaa hyvin hänen toimintastrategiaansa: mustalle subjektille ghettoissa mimesis tarkoittaa halpana ihmisen kopiona olemista valkoisen hegemonian luomassa rakenteessa. Mimesiksellä on omanlaistaan toimijuutta, mutta vain *the Manin* asettamien sääntöjen puitteissa. Priest ylittää nuo säännöt, hän käyttää mimeettistä ja emaskuloitua lokeroaan ylittääkseen sen mustalle subjektille asettamat olemisen rajat. Tästä on kyse mimesiksen miimikoinnissa: sosiaalisen kuoleman muuttamisesta sosiaalisiksi elämäksi.

Tässä *Super Flyta* kohtaan suunnattu kritiikki menee metsään. Elokuvan tarkoitus ei ole ensisijaisesti ihannoida rikollisuutta ja huumeita hyödyntävää päähenkilöään. Vaikka Priestin henkilöimä coolisti pukeutuva macho rikollinen on speaktaakkelimainen hahmo, elokuva problematisoi tuon stereotyyppisen speaktaakkelin. Sitä vastaan asettuvat dokumentaristiset näkymät todelliseen Harlemiin rasistisen ghettojärjestelmän taustalla, sen katujen ylläpitämään elävään kulttuuriin. Musta yleisö tietää kyllä, että tuo todellinen Harlem on enemmän kuin elokuvateollisuuden suosima stereotyyppinen mustan representaatio. Priestin ystävä ja liikekumppani Eddie, joka pitää kynsin ja hampain kiinni asemastaan huumemaaailman huipulla, kääntää Priestille selkänsä. Hän ei halua luopua etuoikeutetusta asemastaan siitä huolimatta että hän tietää olevansa *the Manin* vallan alaisuudessa. Eddietä ei rankaista heikkoudestaan kuolemalla (mikä on usean muun heikon hahmon kohtalo elokuvassa), mutta hän näyttäytyy kuitenkin jossain mielessä surumielisenä hahmona. Priestin hahmon tarjoama vaihtoehto ei ole yksiselitteisen eskapistinen, kuten yleinen *Super Flyta* kohtaan esitetty kritiikki esittää. Kun Priest lopussa ylittää pelin säännöt ja pakenee *the Manin* vallan alta, hän ei jätä yhteisöään taakseen. Päin vastoin, koko aikaisempi elokuva on pedannut kysymystä siitä, mitä Priest voisi vapaudellaan tehdä sen saavutettuaan. Priest ei tiedä. Elokuva ei tarjoa eskapistista

vapautusta yksittäiselle mustalle yksilölle, vaan kysymyksen: Mitä Priest tekee vapaudellaan? Mitä vapaus voi ylipäättänsä tarkoittaa? Kuten Butler korostaa, mimesiksen miimikointi ei ole yksiselitteistä tai voluntaristista. Priestin saavutettu vapaus määrittää oma identiteettinsä ei voi jättää taakseen hänen menneisyyttään huumeidiilerinä; hänen suhdettaan ghetton köyhiin mustiin, tai Harlemin elävään kulttuuriin, joihin hän niin voimakkaasti samaistuu. Identiteetin artikuloinnin ”vapaana miehenä” on tapahduttava suhteessa niihin.

Super Fly artikuloi afrikanamerikkalaista identiteettiä myös tavoilla, joihin problematisoiva asenne ei tunnu yltävän. Voimavaroina matkalla kohti vapautumista esitetään patriarkaalinen miehisuus ja rodullinen puhtaus: ne molemmat kuvastavat maskuliinista kurinalaisuutta ja voimaa suhteessa feminiiniseen epämääräisyyteen ja heikkouteen. Ilman miehekästä kurinalaisuuttaan ja voimaansa Priestinkin kohtalona olisi jäädä diilerin roolinsa vangiksi. Vihollisia ovat vastavuoroisesti niin vahvat naiset, joita mies ei maskuliinisuudellaan saa asettumaan tukijoukokseen (tai jotka eivät itse halua sellaiseen rooliin asettua), kuin miesten rodullinen epämääräisyys eräänlaisena viittauksena ”traagiseen mulattiin”. Tässä mielessä *Super Fly* edistämä maailmankuva on yhteneväinen yleisen kansalaisyhteiskunnan hegemonisen maskuliinisuuden kanssa: afrikanamerikkalaisen identiteetin kulmakiveksi osoittautuu heteronormatiivinen matriisi, ja siitä lipsumalla maskuliini valahtaa feminiiniksi ja menettää mahdollisuutensa taistella valkoista ylivaltaa vastaan. Heteronormatiivisuus on siis se elementti, jonka suhteen *Super Fly* ei tarjoa refleksiivisyyden mahdollisuutta oman diegesiksensä sisällä, vaan poliittisessa luennassa on etsittävä performatiivista ylijäämää. Priestin suhde puolisoonsa Georgiaan on ongelmattoman patriarkaalinen, ja niin voimakastahtoiset naiset kuin feminiiniset miehet näyttäytyvät koomisina ja/tai traagisina hahmoina. Tukeutuessaan kuvatunkaltaiseen machismoon Priestin menestyksen edellytyksenä elokuva asettaa viestinsä uhanalaiseksi. Todellisuudessa mustan subjektin on hyvin hankala täyttää maskuliinista perheen ylläpitämisen ihannetta. Ghettoinstituutio on rakentunut siten, että mustan miehen on lähes tulkoon mahdotonta päästä käsiksi resursseihin, joiden kautta amerikkalainen maskuliininen ihanne on mahdollista realisoida. Tämä seikka sisältää merkittävän identifikaation ristiriidan: ero Priestin poliittisesti potentin maskuliinisuuden ja elokuvan diegesiksen lukuisien feminiinien välillä ohjaa katsojia samaistumaan nimenomaan Priestiin ja hylkäämään feminiinisenä esitetyt hahmot, kuten naiset ja heikot miehet.

Priestin hahmon speaktaakkelimaisuus esitetään yhtäältä epätodellisena ja vieraannuttavana, mutta toisaalta katsojan on monin paikoin välttämätöntä samaistua siihen. Muussa tapauksessa he joutuvat samaistumaan heikkoihin ghetton asukkeihin kuten Fat Freddiehen tai sääliä herättävään varkaaseen, joka yrittää elättää perhettään varastamalla Priestin rahat. Katson että nämä Priestin maskuliinisuudesta erottautuvat feminiiniset hahmot ovat juuri se *ero*, jonka Priestiin samaistuva katsoja ottaa osaksi identiteettiään ja antaa sitten Priestin edustaman maskuliinisen voiman peittää sen alleen. Halu nauttia Priestin tarjoamasta vallasta ja kieltää taustalle jäävä heikkous lienee merkittävin tapa jolla *Super Fly* asemoi katsojan osaksi elokuvan maailmaa. Mutta katsojan halu pitää kiinni nautinnostaan voi myös estää häntä tarttumasta elokuvan esittämään kutsuun reflektoida Priestin vapauden ongelmallisuutta, ja sitä miten Priestin hahmo puhuttelee yleisöään.

Kuten Antonio Gramsci esittää, kulttuuriset tuotteet on hankala jaotella sen mukaan ovatko ne progressiivisia vai regressiivisiä. Butler pyytää meitä arvioimaan elokuvia performatiivisen politiikan näkökulmasta kysyen: onnistuuko se luomaan uutta yhteisöllisyyttä vai ei. Samaan hengenvetoon hän kuitenkin toteaa että asian arvioiminen on hankalaa, sillä alisteisten ryhmien pyrkimykset itsensä uudelleenmäärittämiseksi tuppaaavat olemaan välttämättä epäkoherentteja ja epäonnistumisille alttiita. Tällaisessa valossa analyysissäni näyttäytyy myös myös *Super Fly*. Yhtäältä elokuva haluaa kutsua afrikanamerikkalaisen yleisönsä refleksiiviseen keskusteluun, osallistumaan elokuvaan ja kysymään vapauden rajojen perään (samalla ehdottamatta itse millä tavalla tuo vapautuminen voisi olla mahdollinen). Toisaalta se ehdottaa että mahdollisesta tavasta huolimatta vapautuminen vaatii miehekästä voimaa, mutta pidättäytyy tarjoamasta resursseja tuon voiman realisoimiseksi. Joka tapauksessa elokuva kurottautuu stereotyyppisen afrikanamerikkalaisten representaation taa ja paljastaa alisteisen ryhmän todellisen kokemuksen osasia tarjoten mustalle yleisölle kokemuksen autenttisesta representaatiosta.

Ristiriitaisuudestaan huolimatta, tai siitä johtuen, katson että *Super Fly*ta on arvioitu yksisilmäisesti. Suhtautumalla elokuvaan yksiselitteisen negatiivisesti on jätetty täysin huomiotta sen positiiviset pyrkimykset representoida afrikanamerikkalaista identiteettiä. Samalla on tiettyssä mielessä luotu hegemoninen blaxploitaation kategoria, jonka kautta on varmistettu että niin *Super Fly* kuin muut syklin edustajat on tulkittu sekä mustia näyttelijöitä, elokuvan taustahenkilöitä että yleisöjä riistävänä ja alentavina. Todellisuudessa moni elokuvista oli monitahoisesti ristiriitaisia teoksia, joissa oli sekä

ongelmallisia piirteitä että periksiantamatonta pyrkimystä edustaa todellista mustaa kokemusta stereotyyppien takana ja rakentaa sitä kautta mustan identiteetin representaatiota, joka on enemmän kuin vain valkoisten ennakkoluulojen jatkuvaa kierrättämistä. Elokuvia käsiteltäessä tulisi nostaa esiin millaisia vastarinnan muotoja kunkin elokuvan maailmaan on tiensä löytänyt. Vastarintaa ei tule tuomita epäkoherenttina, sillä se on kaikesta huolimatta spontaania ja aitoa afrikanamerikkalaisen kokemuksen ilmausta.

Super Fly suhde huumeisiin ja rikollisuuteen on myös yleistä käsitystä elokuvasta kriittisempi. Tapa jolla se ”dokumentarisoii” aitoa Harlema ja sen elimellistä kulttuuria kurottaa pinnallisen stereotyyppisen spektaakkelin taa. Lisäksi pelkästään tapa, jolla musta hahmo ylittää populaarissa elokuvaviihtessä valkoisen tuotantokoneiston konservatiivisen vallan on itsessään merkityksellistä. Se että *Super Fly* tarjosi ensi kertaa amerikkalaisen populaarin elokuvan historiassa nautintoa nimenomaan mustalle yleisölle on myös omanlaistaan tunnustamista: sekä mustan kuluttajasegmentin tunnustamista että mustien vallan vaikuttaa elokuvalliseen sisältöön tunnustamista.

Blaxploitaatio kohtasi joka tapauksessa loppunsa 1970-luvun puolessa välissä, viimeistään vuosikymmenen loppuun mennessä. Osin genre tyhjensi itse itsensä kun rivejään kasanneet studiot alkoivat tuottaa massoittain toinen toistaan yksiulotteisempia ja geneerisempiä toisintoja aikaisemmista menestyselokuvista. Studiot ikään kuin alkoivat toteuttaa blaxploitaatioelokuvien yleisen vastaanoton luomaa kuvaa elokuvista. Elokuvat nähtiin halpoina, karrikoituina ja matalaotsaisina, ja niitä alettiin tuottaa enenevässä määrin halpoina, karrikoituina ja matalaotsaisina. Afrikanamerikkalaisen yhteisön puhemiehet tuomitsivat elokuvat yhteen ääneen ja sitä kautta niiden tuotanto ajautui julkisesti hankalaan tilanteeseen. Osaltaan blaxploitaatio törmäsi myös rivinsä kasanneen Hollywoodin myötä sulkeutuneeseen repeämään tuotantokoneistossa. 1960-luvun loppua kohti ja 1970-luvun alkupuoliskolla Hollywood oli monessa mielessä yksilöllisen elokuvantekemisen juhlaa, mutta lopulta studiot löysivät uuden menestyskaavan *blockbuster* –aikakauden alettua. Elokuvat kuten *Tappajahai* (1975) ja *Tähtien Sota* (1977) tarkoittivat huimia lipputuloloja ja studioiden uutta valtaantumista. Aikaisempi yksilöllisen elokuvantekemisen jakso, johon myös blaxploitaatio limittyi, osoittautui lyhytikäiseksi. Molemmat mainituista syistä tarkoittivat että blaxploitaatioelokuvien tekeminen romahti kun musta yleisökään ei enää löytänyt tietään mustia protagonisteja esiin marssittaviin

elokuviin, vaan he istuivat muiden mukana suosituimpien suuren budjetin tuotantojen näytöksissä. (katso esimerkiksi Lawrence 2008, 24–25; Ryan & Kellner 1990, 122.)

Yksittäisten elokuvien tasolla blaxploitaatio on saanut jatkumoa näihin päiviin saakka, mutta vastaavaa ilmiötä ei ole samassa mittakaavassa nähty. Blaxploitaation lyhyt aikakausi oli kuitenkin merkityksellinen sikäli, että se ruokki kestäväällä tavalla nykypäivänäkin vaikuttavaa mustaa julkkiskulttuuria hip hop –tähdistä tähtistatuksen omaaviin mustiin elokuvaohjaajiin ja näyttelijöihin (Guerrero 2009, 91). Koska blaxploitaation mahdollistanut ikkuna oli niin lyhytikäinen, tulee sen mahdollisesti luomaa uutta tilaa yhteisölle etsiä näistä sen jatkumona toimineista ilmiöistä. Joka tapauksessa *Super Fly* ja koko blaxploitaatio ilmiönä on samanaikaisesti sekä poliittisesti uhmakas mustan identiteetin esiin marssittaja, että merkki tuon saman uhmakkaan me-identiteetin lopusta. Blaxploitaatiota kannattaa tarkastella uudelleen, ristiriitaisuudestaan huolimatta ja juuri sen vuoksi, pintaa syvemältä juuri koska sen perintö on niin laajalti näkyvissä nykyisessä afrikanamerikkalaisessa kulttuurisessa ilmaisussa. Uudet tavat tarkastella elokuvia kuten *Super Fly* ovat itsessään merkittäviä, mutta myös auttavat suhtautumaan blaxploitaatiosta merkittävän alkusysäyksensä saaneen afrikanamerikkalaisen kulttuurisen representaation tarkastelua.

LÄHTEET

kirjat ja artikkelit:

African American History Vol. 2 [ed. Bankston, Carl L.]. Salem Press. Pasadena, Kalifornia, 2006.

Alexander, Elizabeth (1995), "*Can You Be BLACK and Look at This? Reading the Rodney King Videos*", Teoksessa: Golden, Thelma (toim.): *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*. Whitney Museum of Art. New York.

Althusser, Louis: *Ideologiset Valtiokoneistot*. Gummerus Oy:n kirjapaino. Jyväskylä, 1984.

Avila, Eric (2001), "*Dark City : White Flight and the Urban Science Fiction Film in Postwar America*". Teoksessa: Daniel Bernardi (toim.): *Classic Hollywood, Classic Whiteness*. University on Minnesota Press. Minneapolis, 2001

Avila, Eric (2004), "Popular Culture in the Age of White Flight : Film Noir, Disneyland, and the Cold War (Sub)Urban Imaginary", *Journal of Urban History*, 31(1), s. 3–22.

Baker, Aaron (2001), "*From Second String to Solo Star : Classic Hollywood and the Black Athlete*", Teoksessa: Daniel Bernardi (toim.): *Classic Hollywood, Classic Whiteness*. University on Minnesota Press. Minneapolis, 2001

Barker, Deborah E. & McKee, Kathryn (2011) "*Introduction: The Southern Imaginary*", Teoksessa: Barker, D. E. & McKee, K. (toim.): *American Cinema and the Southern Imaginary*. University of Georgia Press. Athens, Georgia 2011.

Bederman, Gail: *Manliness & Civilization – A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880 – 1917*. University of Chicago Press. Chicago, 1995.

Blauner, Robert (1969): "Internal Colonialism and Ghetto Revolt", *Social Problems*, 16(4), s. 393–408.

Bogle, Donald: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks : An Interpretive History of Blacks in American Films*. Viking. New York, 1973.

Bogle, Donald: Blacks in American Films and Television : An Encyclopedia. Garland Publishing, Inc. New York, 1988.

Bogle, Donald: Bright Boulevards, Bold Dreams : The Story of Black Hollywood. One World Books. New York, 2005.

Boorstin, Daniel J.: The Americans: The National Experience. Vintage Books. New York, 1965.

Boorstin, Daniel J.: The Americans: The Democratic Experience. Vintage Books. New York, 1974.

Brinkley, Alan: The Unfinished Nation – A Concise History of the American People. McGraw-Hill, Inc. New York, 1993.

Bordwell, David (2005): “*The classical Hollywood style, 1917–60*”, Teoksessa: Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K.: *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*. Taylor & Francis e-library. Painoksen alkuperäinen julkaisija: Routledge. Lontoo, 1985.

Bruzzi, Stella: Undressing Cinema : Clothing and Identity in the Movies. Routledge. New York, 1997.

Butler, Judith: Bodies that Matter. Routledge. New York, 1993.

Butler, Judith: The Psychic Life of Power. Stanford University Press. Stanford, California, 1997a.

Butler, Judith (1997b), “Merely Cultural”, *Social Text*, no. 52/53, *Queer Transexions of Race, Nation, and Gender*, s. 265–277. (Julkaisija: Duke University Press).

Butler, Judith (2004), “*Endangered/Endangering : Schematic Racism and White Paranoia*”, Teoksessa: *The Judith Butler Reader*. Blackwell Publishing. Oxford.

Butler, Judith: Hankala Sukupuoli. Tammer-Paino Oy. Tampere, 2006.

Campbell, Edward D.C.: The Celluloid South. University of Tennessee Press. Knoxville, 1981.

Chafe, William H.: *“The End of One Struggle, The Beginning of Another”*, Teoksessa: Eagles, Charles W. & Lewis, David L. (toim.): *The Civil Rights Movement in America : Essays*. University Press of Mississippi. Jackson ja Lontoo, 1986.

Clark, Kenneth B.: *Dark Ghetto – Dilemmas of Social Power*. Harper and Row, Publishers. New York, 1967.

Cripps, Thomas: *Making Movies Black: The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era*. Oxford University Press. New York, 1993.

Cuglielmo, Thomas A. & Lewis, Earl (2003): *“Changing Racial Meanings : Race and Ethnicity in the United States, 1930 – 1964”*, Teoksessa: Bayor, Ronald H. (toim.): *Race and Ethnicity in America : A Concise History*. Columbia University Press. New York Chischester, West Sussex, 2003.

D’Emilio, John & Freedman Estelle B.: *Intimate Matters : A history of sexuality in America*. The University of Chicago Press. Chicago, 1988.

Doss, Erika (1999), “Revolutionary art is a tool for liberation: Emory Douglas and protest aesthetics at the black panther”, *New Political Science*, 21(2), s. 245–259 .

Drescher, Timothy W. (2009): *“Introduction”*, Teoksessa: Braun-Reinitz, Janet & Weissman, Jane (toim.): *On the Wall: Four Decades of Community Murals in New York City*.

Drozdowicz, Jarema (2014), “Black heroes and heroines in cinema. Representations of Afro-American identities in the ‘Blacploitation’ movies”, *Journal of Gender and Power*, 2(2), s. 59–72.

Du Bois, W. E. B.: *Darkwater, Voices from within the Veil*. Penn State University: An Electronic Classics Series Publication. [löydettävissä osoitteesta: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/webdubois/duboisdarkwater.pdf> : viitattu 25.3.2014]. Alkuperäisteoksen julkaisija: Harcourt, Brace and Company. New York, 1920.

Dyer, Richard: *Älä katso! : Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Vastapaino. Tampere, 2002.

Ehlers, Nadine: *Racial Imperatives : discipline, performativity, and struggles against subjection*. Indiana University Press. Bloomington, Indiana, 2012.

Ellis, Jack C. & McLane, Betsy A.: A New History of Documentary Film. The Continuum International Publishing Group Inc. New York, 2006.

Eyerman, Ron: Cultural Trauma : Slavery and the formation of African American identity. Cambridge University Press. Cambridge, 2002.

Fanon, Franz: Black Skin, White Masks. Pluto Press. Lontoo, 2008.

Fraiman, Susan (1994) "Geometries of race and gender: Eve Sedgwick, Spike Lee, Charlayne Hunter-Gault, *Feminist Studies*, 20: s. 67–84.

Franklin, John Hope & Higginbotham, Evelyn Brooks: From Slavery to Freedom : A History of African Americans. McGraw-Hill. New York, 2011.

Gramsci, Antonio [toim. David Forgacs]: The Gramsci Reader : Selected Writings 1916–1935. New York University Press. New York, 2000.

Gramsci, Antonio: Vankilavihkot : valikoima 1. Kansankulttuuri. Helsinki, 1979.

Gramsci, Antonio: Vankilavihkot : valikoima 2. Kansankulttuuri. Helsinki, 1982.

Green, Marcus (2002), "Gramsci Cannot Speak : Presentations and Interpretations of Gramsci's Concept of the Subaltern", *Rethinking Marxism*, 14, s. 1–24.

Guerrero, Ed: Framing Blackness : The African American Image in Film. Temple University Press. Philadelphia, 1993.

Guerrero, Ed (1995), "The Black Man on Our Screens and the Empty Space of Representation", *Callaloo*, 18(2): s. 395–400.

Guerrero, Ed (2009), "The So-Called Fall of Blaxploitation", *The Velvet Light Trap*, 64, syksy: s. 90–91.

Guterl, Matthew Pratt: The Color of Race in America, 1900 – 1940. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2002.

Hall, Stuart.: Identiteetti. Tammer-Paino Oy. Tampere, 2002.

Harper, Philip B.: Are We Not Men? : Masculine Anxiety and the Problem of African American Identity. Oxford University Press. 1998.

Harris, A. & Mushtaq, O. (2013) "Creating Racial Identities through Film: A Queer and Gendered Analysis of Blaxploitation Films", *Western Journal of Black Studies*, 37(1): s. 28–38.

Heinze, Andrew R. (2003): "*The Critical Period : Ethnic Emergence and Reaction, 1901 – 1929*", Teoksessa: Bayor, Ronald H. (toim.): *Race and Ethnicity in America : A Concise History*. Columbia University Press. New York Chischester, West Sussex, 2003.

Heyes, Cressida (2014), "Identity Politics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2014 Edition). Edward N. Zalta (toim.). Löydettävissä verkkojulkaisuna: <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/identity-politics/>. Viitattu 10.01.2015

Hiltunen, Kaisa: Elokuva ja ideologia : jälkistrukturalistisen ja kognitiivisen elokuvateorian tarkastelua. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1997. Pro gradu -tutkielma.

Hoberman, J.: *The Dream Life : Movies, Media, and the Mythology of the Sixties*. The New Press. New York, 2003.

Howard, Josiah: *Blaxploitation Cinema: The Essential Reference Guide*. FAB Press. Godalming, Surrey, 2008.

Howell, Amanda (2005), "Spectacle, Masculinity, and Music in Blaxploitation", *Screening the Past*, 18, s. 1–18.

Löydettävissä verkkojulkaisuna: <http://www98.griffith.edu.au/dspace/handle/10072/4130>. Viitattu: 4.2.2015. Howellin artikkelin tapauksessa en viittaa sivunumeroihin, sillä PDF-tiedostosta ei selviä artikkelin taitto.

Ives, Peter: *Language and Hegemony in Gramsci*. Fernwood Publishing. Winnipeg, 2004.

Jackson, Robert (2011), "*The Celluloid War Before the Birth : Race and History in Early American Film*", Teoksessa: Barker, D. E. & McKee, K. (toim.): *American Cinema and the Southern Imaginary*. University of Georgia Press. Athens, Georgia.

Jenkins, Candice M. (2002), "Queering Black Patriarchy: The Salvific Wish and Masculine Possibility in Alice Walker's *The Color Purple*", *MFS Modern Fiction Studies*, 48(4), s. 969–1000.

Katsouranis, Angelos (2012), "Cinema of the Body : The politics of performativity in Lars Von Trier's *Dogville* and Yorgos Lanthimo's *Dogtooth*", *Cinema – Journal of Philosophy and the Moving Image*, 3: s. 84–108. Löydettävissä verkkojulkaisuna <http://cjpmi.ifl.pt/3-contents>, Viitattu: 28.1.2015.

Kellner, Douglas (1997), “*Man Trouble*”, Teoksessa: Giroux, Henry A. & Shannon, Patrick (toim.): *Education and Cultural Studies : Towards a Performative Practice*. Routledge. New York, 1997.

Kellner, Douglas: *Mediakulttuuri. Vastapaino*. Tampere, 1998.

Kellner, Douglas: *Cinema Wars : Hollywood films and politics in the Bush-Cheney era*. Wiley-Blackwell. Chichester, West Sussex, 2010.

Knight, Arthur (2001), “*Star Dances : African-American Constructions of Stardom, 1925 – 1960*”, Teoksessa: Daniel Bernardi (toim.): *Classic Hollywood, Classic Whiteness*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2001.

Knight, Arthur: *Disintegrating the Musical: Black Performance and American Musical Film*. Duke University Press. Durham & London, 2002.

Kraszewski, Jon (2002), “Recontextualizing the Historical Reception of Blaxploitation: Articulations of Class, Black Nationalism, and Anxiety in the Genre’s Advertisements”, *The Velvet Light Trap*, 53, s. 48–61.

Landy, Marcia: *Film, Politics, and Gramsci*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1994.

Landy, Marcia (2005), “*Gramsci, Sembène and the Politics of Culture*”, Teoksessa: Wayne, Mike (toim.): *Understanding Film : Marxist Perspectives*. Pluto Press. London, 2005.

Lawrence, Novotny: *Blaxploitation Films of the 70’s : Blackness and Genre*. Routledge. New York, 2008.

Lewis, Jon: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Created the Modern Film Industry*. New York University Press. New York ja London, 2002.

Ling, Peter J. & Moneith, Sharon (1999): “*Introduction - Gender and the Civil Rights Movement*”, Teoksessa: Ling, Peter J. & Moneith Sharon (toim.): *Gender in the Civil Rights Movement*. Garland Publishing. New York, 1999.

Lott, Tommy L. (1991), “A No-Theory Theory of Contemporary Black Cinema”, *Black American Literature Forum*, 25(2), Black Film Issue.

Lyne, William (2000): “No Accident: From Black Power to Black Box Office”, *African American Review*, (34)1, s. 39–59.

Maier, P., Roe Smith, M., Keyssar, A. & Kevles, D. J.: *Inventing America : A History of The United States.* W. W. Norton & Company. New York, 2003.

Massood, Paula J.: *Black City Cinema : African American Urban Experiences in Film.* Temple University Press. Philadelphia, 2003.

Meagher, Timothy J. (2003): “*Racial and Ethnic Relations in America, 1965 – 2000*”, Teoksessa: Bayor, Ronald H. (toim.): *Race and Ethnicity in America : A Concise History.* Columbia University Press. New York Chichester, West Sussex, 2003.

Murray, Rolland (1999), “The Long Strut: ‘Song of Salomon’ and the Emancipatory Limits of Black Patriarchy”, *Callaloo*, 22(1), s. 121–133.

Nadell, Martha Jane: *Enter the New Negroes : Images of Race in American Culture.* Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2004.

Ngai, Mae N. (2003): “*Race, Nation and Citizenship in Late Nineteenth-Century America, 1878 – 1900*”, Teoksessa: Bayor, Ronald H. (toim.): *Race and Ethnicity in America : A Concise History.* Columbia University Press. New York Chichester, West Sussex, 2003.

Nieminen, Jiri (2004): “Psykoanalyttinen teoria ja performatiivinen politiikkakäsitys : Ruumis ja Sukupuoli poliittisena merkitsijänä Judith Butlerin mukaan”, *Politiikka*, 46(4), s. 292–300.

Ongiri, Amy Abugo: *Spectacular Blackness : The cultural politics of the Black Power Movement and the search for a black aesthetic.* University of Virginia Press. Charlottesville & Lontoo, 2010.

Osofsky, Gilbert: *Harlem – The Making of a Ghetto: Negro New York, 1890 – 1930.* Harper & Row, Publishers. New York, 1971.

Patterson, James T.: *Grand Expectations : The United States 1945 – 1974.* Oxford University Press. New York, Oxford, 1996.

Perdue, Theda: *Race and the Atlanta Cotton States Exposition of 1895.* University of Georgia Press. Athens, 2010.

- Philips, Deborah** (2005), *“The Althusserian Moment Revisited (Again)”*, Teoksessa: Wayne, Mike (toim.): *Understanding Film : Marxist Perspectives*. Pluto Press. Lontoo, 2005.
- Quinn, Eithne** (2009), *“‘Tryin’ To Get Over’ : Super Fly, Black Politics, and Post-Civil Rights Film Enterprise”*, *Cinema Journal*, 49(2), s. 86–105.
- Robinson, Cedric J.** (1998), *“Blaxploitation and the Misrepresentation of Liberty”*, *Race and Class*, 40(1), s. 1–12.
- Ryan, Michael & Kellner, Douglas**: *Camera Politica : The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana University Press. Bloomington, Indiana, 1990.
- Seifert, Melissa DeAnn** (2012), *“Who’s Got the ‘Reel’ Power? The Problem of Female Antagonisms in Blaxploitation Cinema”*, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, numero 4, talvi: s. 1–17.
- Sieving, Christopher**: *Soul Searching: Black Themed Cinema from the March on Washington to the Rise of Blaxploitation*. Wesleyan University Press. Middletown, Conn., 2011.
- Smethurst, James E.**: *The Black Arts Movement : Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*. University of North Carolina Press. Chapel Hill & Lontoo, 2005.
- Silverman, Kaja** (2005), *“Suture : the cinematic model”*, Teoksessa: Du Gay, P., Evans, J., & Redman, P. (toim.): *Identity : a reader*. Sage Publications Ltd. Lontoo, 2005.
- Smith, Mark M.**: *How Race Is Made: Slavery, Segregation and the Senses*. University of North Carolina Press. Chapel Hill, 2006.
- Stewart, Jacqueline**: *Migrating to the Movies : cinema and Black urban modernity*. University of California Press. Berkeley, California, 2005.
- Stokes, Melvin**: *The Birth of a Nation : A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time*. Oxford University Press. New York, 2007.
- Tasker, Yvonne**: *Spectacular Bodies : Gender, genre and the action cinema*. Routledge. New York, 1993.
- Torring, Jacob**: *New Theories of Discourse : Laclau, Mouffe and Žižek*. Blackwell Publishers Ltd. Oxford, UK, 1999.

Turner, James (2009): *“Esipuhe”*, Teoksessa: Konadu Kwasi: View from the East : Black Cultural Nationalism and Education in New York City. Syracuse University Press. Syracuse, New York, 2009.

Verge, Shane Trudell (2002), “Revolutionary Vision Black Women Writers, Black Nationalist Ideology, and Interracial Sexuality”, *Meridians*, 2(2), s. 101–125.

Wager, Jans (2010), *“Richard Roundtree – Inventing Shaft”*, Teoksessa: Morrison, James (toim.): Hollywood Reborn: Movie Stars of the 1970’s. Rutgers University Press.

Wander, Brandon (1975): “The Fantasy and Ritual of Black Films”, *Film Quarterly*, 29(1), s. 2–11.

Wartenberg, Thomas E. (2001), *“Humanizing the Beast : King Kong and the Representation of Black Male Sexuality”*, Teoksessa: Daniel Bernardi (toim.): Classic Hollywood, Classic Whiteness. University of Minnesota Press. Minneapolis.

Weiss, Nancy J. (1986): *“Creative Tensions in the Leadership of the Civil Rights Movement”*, Teoksessa: Eagles, Charles W. & Lewis, David L.: The Civil Rights Movement in America : Essays. University Press of Mississippi. Jackson ja Lontoo, 1986.

Winant, Howard: *The World is a Ghetto: Race and Democracy Since World War II*. Basic. New York, 2001.

Wlodarz, Joe (2004) “Beyond the Black Macho: Queer Blaxploitation”, *The Velvet Light Trap*, 53: ss. 10-25.

sanomalehtilähteet:

Araold, Gary, 1972, “The Phenomenon of ‘Super Fly’”, *The Washington Post*, 18.8.1972. Viitattu 12.12.2013: ProQuest Historical Newspapers.

Cavanaugh, Jack, 2006, “Sig Shore, 87, Producer of ‘Superfly’, Is Dead”, *New York Times*, 25.8.2006. Viitattu 12.12.2013: <http://www.nytimes.com>.

Gilliam, D. & Terrell, A., 1972, “BAN vs. ‘Super Fly’”, *The Washington Post*, 7.9.1972: sivu D1. Viitattu 12.12.2013: ProQuest Historical Newspapers.

Terrell, Angela, 1972, "A Case in Defence of 'Super Fly'", *The Washington Post*, 13.9.1972: sivu C5. Viitattu 12.12.2013: ProQuest Historical Newspapers.

elokuvalähteet:

Shore, S. (tuottaja), & Parks Jr., G. (ohjaaja), 1972, *Super Fly* [elokuva]. Yhdysvallat: Warner Bros.