

”THREE STRIKES AGAINST YOU”

”Rodun”, sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatio elokuvassa *Paris is Burning*

Maria Palmu

Maisterintutkielma

Valtio-oppi

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

Jyväskylän yliopisto

Kevät 2021

”THREE STRIKES AGAINST YOU”

”Rodun”, sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatio elokuvassa *Paris is Burning*

Maria Palmu

Valtio-oppi

Maisterintutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Pekka Korhonen

Kevät 2021

Sivumäärä: 129 sivua

Tämä tutkimus on intersektionaalisella otteella tuotettu queer-feministinen representaatio-analyysi, jossa elokuvaa lähestytään valtakamppailun ja politiikan alueena. Tutkimus lähtee kiinnostuksesta siihen, miten representaatiot rakentavat todellisuutta sekä miten ne osallistuvat luonnollistamaan ja oikeuttamaan sosiaalisesti rakennettujen normien, kategorioiden, jakojen ja hierarkioiden olemassaoloja. Tutkimus osallistuu keskusteluun, kuinka representaatiot osana hallinnan ja vaikuttamisen strategioita, rakentavat ja ohjaavat käsityksiämme normaalista ja epänormaalista, oikeasta ja väärästä sekä ideaalista ja epätoivotusta.

Tutkimuksen aineistoelokuvana toimii vuonna 1990 julkaistu ja queer-klassikoksi muodostunut dokumenttielokuva *Paris is Burning*. *Paris is Burning* dokumentoi afro- ja latinalaisamerikkalaisten seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen elämää 1980-luvun loppupuolen Yhdysvalloissa, New Yorkin Harlemin *ballroom*-kulttuurin ympärillä. Tutkimuksessa analysoidaan elokuvan tuottamaa representaatiota ei-valkoisista homomiehistä ja transnaista sekä valkoisesta amerikkalaisesta yhteiskunnasta poliittisena tekona. Tarkoituksena on selvittää, miten ”rotua”, sukupuolta, seksuaalisuutta sekä näiden intersektioita on tuotettu. Lisäksi pohditaan miten *Paris is Burningin* tuottamat representaatiot resonoivat patriarkaalisten valtarakenteiden paineessa sekä miten ne sijoittuvat suhteessa amerikkalaisen median perinteeseen tuottaa todellisuutta. Lähestymällä millaista representaatiota *Paris is Burning* tuottaa, voidaan tutkia, miten representaatioita käytetään rakentamaan, horjuttamaan ja ylläpitämään valtasuhteita sekä käsityksiä normaalista, luonnollisesta, epätoivotusta ja ideaalista.

Tutkimuksessa totean, että julkaisuaikaansa nähden *Paris is Burning* on progressiivinen elokuva, jossa haastetaan valkoista patriarkaalista status quota kyseenalaistamalla ”rotuun”, luokkaan, sukupuoleen ja seksuaalisuuteen kytket vakiintuneet merkityksenannot. Tämä tehdään tuomalla esiin normaaleina ja luonnollisina pidettyjen hierarkioiden ja kategorioiden olevan todellisuudessa sosiaalisia konstruktioita. Nämä hierarkiat ja kategoriat ovat syvällä amerikkalaisen yhteiskunnan rakenteissa ja niitä ylläpidetään performatiivisesti normeihin ja vakiintuneisiin käytäntöihin, mutta myös väkivalloin. Elokuvaan kytkeytyy kuitenkin ongelmallisia elementtejä, jotka myös osaltaan jatkavat sortosuhteiden ylläpitoa. Tästä voidaan päätellä, että *Paris is Burning* on kompleksinen ja monitasoinen teos, joka samaan aikaan horjuttaa status quota sekä jatkaa sitä.

Avainsanat: representaatio, elokuva, patriarkaalisuus, valkoinen hegemonia, ei-valkoisuus, intersektionaalisuus, LGBTQ

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
1.1	Tutkimuksen tavoite & tutkimuskysymys.....	7
1.2	Tutkimuksen eteneminen.....	9
1.3	Vieraskielisten sanojen selitykset	10
2	PARIS IS BURNING	11
2.1	Yhteiskunnallinen ilmapiiri	12
2.2	Vastaanotto	13
2.3	Dokumenttielokuva.....	20
3	TEORIA & METODI	22
3.1	Representaatiotutkimus, representaatioanalyysi & representaatio	26
3.1.1	Representaatiojärjestelmä.....	28
4	KÄSITTEET.....	33
4.1	”Rotu”.....	33
4.2	Valkoisuus	35
4.3	Sukupuolisanasto	35
5	VALKOINEN PATRIARKAALINEN YHTEISKUNTAJÄRJESTYS & AMERIKKALAISEN MEDIAN ROOLI SEN YLLÄPIDOSSA	39
5.1	Valkoinen patriarkaalinen yhteiskuntajärjestys	39
5.1.1	Mies & muut.....	40
5.1.2	Patriarkaalinen kulttuuri & heteronormatiivisuus.....	42
5.1.3	Hegemoninen maskuliinisuus.....	43
5.1.4	Musta maskuliinisuus.....	43
5.1.5	Petturi homo miehisen vallan uhkana	44
5.2	Amerikkalainen media valkoisen patriarkaalisen järjestyksen ylläpitäjänä.....	46
5.2.1	Valkoinen Hollywood & media.....	47
5.2.2	Queer elokuvissa.....	50
5.2.3	Musta homorepresentaatio	52
5.2.4	Transrepresentaatio & transnaiset.....	54
6	MUSTA HOMOUS VALKOISESSA PATRIARKAALISESSA YHTEISKUNNASSA	61
6.1	Näyttämön avaus – “Three strikes against you”	61

6.2	Erilaiset mustat kehot & stereotyyppien purkua	64
6.3	Heterouden & homouden aseman representointi	67
6.4	Sulautuminen	69
7	VALKOISUUDEN REPRESENTAATIOTA	74
7.1	Kauneuden kytkös valkoisuuteen & ”passing”	82
8	EI-VALKOISTEN TRANSNAISTEN REPRESENTAATIO	89
8.1	Cissukupuoliset kohtaamassa transsukupuolisia.....	89
8.1.1	”Oikean maailman” transfobia	89
8.1.2	Transfobia <i>ball</i> -yhteisössä.....	92
8.2	Toisin toistaminen & transnormatiivisuus.....	95
8.3	Stereotypiat ja kliseet	101
8.3.1	Sukupuolenkorjausprosessi	101
8.3.2	Elokuva homoista & väärinsukupuolittaminen.....	103
8.3.3	Seksityö.....	106
9	SANKTIOT & VÄKIVALTA	110
9.1	Rakenteellinen väkivalta, kulttuurinen väkivalta & transmisogynia.....	111
9.2	Sukupuolittunut vallankäyttö.....	114
10	JOHTOPÄÄTÖKSET.....	116
	LÄHDELUETTELO.....	121

1 JOHDANTO

Luemme kirjoja, lehtiä, uutisia ja boomereiden Facebook-päivityksiä. Kuuntelemme radiota, podcastejä ja musiikkia. Katsomme TV:tä, mainoksia sekä suoratoistopalveluiden tarjontaa. Olemme päittäin valtavan informaatiotulvan ja ärsykkeiden ympäröiminä. Ajaessamme töihin tai istuessamme bussissa, kulkiessamme kaduilla, kaupoissa tai yliopiston kampuksella, näemme kaikkialla kuvia, tekstejä, videoita ja ääniä. Keitä näissä esiintyy? Ja minkälaisissa rooleissa? Keistä kirjat, laulut ja elokuvat kertovat? Minkälaisia tarinoita kerrotaan? Kuka päättää ketkä saavat näkyä ja kuulua? Kuka saa edustaa ja miten?

Se millä tavoin eri ihmiset representoidaan mediassa, on hyvin merkityksellistä. Representaatiot ja niiden puute vaikuttavat oleellisesti siihen, miten eri ryhmät kohdataan sekä asemoidaan yhteiskunnassa, ja tällä on suora yhteys ryhmien ja yksilöiden mahdollisuuksiin. Representaatioiden merkitys korostuu sen mukaan, mitä vähemmän valtaväestöllä on omakohtaista kokemusta tietyistä ryhmistä. Tällöin mielikuvat ja oletukset rakentuvat erilaisten median tuottamien representaatioiden perusteella. Näkymättömyys on sorron muoto sekä tunnustuksen, tunnistamisen ja olemassaolon merkityksellisyyden eväämistä. Representaation vähäisyys, yksipuolisuus ja yksiulotteisuus merkitsee sitä, ettei kohdetta koeta tai mielletä tarpeeksi merkitykselliseksi tai relevantiksi, jotta sille olisi aiheellista luoda tilaa tai mahdollisuuksia kuuluvuuteen ja osallisuuteen. Tällöin ei uskota, että representaatioiden vastaanottajia kiinnostaisi kyseinen kohde tai tälle ei haluta antaa tilaa.

Politiikan tutkimukselle valta on peruskäsite ja valta on suoraan kytköksissä representaatioon. Valta on aina läsnä representaatioissa. Se ilmenee katsojan, representaation ja sen tekijän välillä. Tutkimukseni lähtee liikkeelle mielenkiinnosta politiikan ja elokuvan suhteesta. Mikä on elokuvan paikka poliittisessa valtakamppailussa; miten sitä hyödynnetään ylläpitämään tai horjuttamaan valtasuhteita sekä todellisuuden rakentumista, arvottamista ja merkityksellistämistä? Poliitikka on valintoja, arvoja ja ideologiaa. Representaatiot rakentuvat valinnoista, jotka heijastavat, tuottavat ja ylläpitävät arvoja ja ideologioita. Elokuvat politiikan alueena toimivat areenana, jossa luodaan merkityksenantoja. Representaatiot välittävät meille ehdotuksia todellisuudesta. Se mitä näemme, kuulemme ja luemme, kertoo siitä, että tämä jokin on olemassa ja tämä jokin on jonkinlainen. Se miten eri yksilöt, ryhmät, ominaisuudet, piirteet sekä elementit tulevat esitettyä, vaikuttaa siihen, miten opimme arvottamaan tiettyjä ominaisuuksia ja piirteitä. Tämä puolestaan vaikuttaa siihen, kuinka kytkemme tiettyjä merkityksiä tiettyihin yhteyksiin

ja näin lopulta muotoilee millaiseksi sosiaalisen todellisuuden, itsemme ja muut, hahmotamme. Huomion kiinnittäminen näkymiseen mutta myös näkymättömyyteen elokuvissa, sarjoissa, mainoksissa sekä muissa median tuottamissa representaatioteknologioissa on yhteiskunnallisesti merkittävää ja poliittisesti kiinnostavaa.

Identiteettipolitiikka ja representaation tutkiminen ovat hyvin ajankohtaisia. Yhdysvalloissa sekä Euroopassa rasismi ja äärioikeiston nousu herättää huolta uhkaamalla ihmisoikeuksia, demokratian toteutumista ja yhteiskuntarauhaa. Esimerkiksi presidentti Trumpin hallinnon aikaisen politiikan perintönä ei-valkoiset transnaiset ovat raa'an väkivallan ja syrjinnän kohteina sekä mustiin kohdistuva poliisiväkivalta on yhä merkittävä ongelma, kuten kesän 2020 *Black Lives Matter*-mielenosoitukset valistivat valkoisia ympäri maailmaa (Human Rights Campaign 2017). Presidentti Bidenin valitseminen Yhdysvaltain johtoon on valonpilkahdus sateenkaariyhteisölle, mutta tästä huolimatta Yhdysvalloissa LGBTQ+ oikeudet ovat uhattuina. Tätä tutkimusta viimeistellessäni keväällä 2021, Yhdysvalloissa on samaan aikaan yli sata aloitetta, jotka kohdistuvat LGBTQ+ yhteisön oikeuksien, erityisesti transsukupuolisten oikeuksien, rajoittamiseen (American Civil Liberties Union 2021). Suomi ei ole myöskään irrallaan tästä kehityksestä. Suomi on saanut Euroopan Unionilta kritiikkiä puutteellisesta lainsäädännöstä sekä reagoimattomuudesta rasismiin ja vihapuheeseen (ECRI 2019). Kansallisteatteri alkusyksystä 2020 sekoitti transvestiitin ja transnaisen keskenään. Kansallisteatteri tiedotti alussa näytelmässä *Kaikki äidistäni* Agradon-roolihahmon olevan transnainen, mutta myöhemmissä tiedotteissa ilmoitti tämän olevan transvestiitti ja näin selittivät miesnäyttelijä Janne Reinikaisen valintaa rooliin. Kansallisteatteri kuitenkin on todennut, että näytelmän ohjaaja Anne Rautiainen on ollut ohjannut roolihahmoa pitäen tätä hahmoa nimenomaan transnaisena. (YLE 12.9.2020) Kesäkuussa 2020 Suomen poliisi väärinsukupuolitti murhatun transnaisen sekä kaiken lisäksi ilmoitti unohtaneensa tiedottaa tapauksesta. Kyseessä oli vähemmistöön kuuluvan nuoren naisen tappo, joka puukotettiin asunnossaan yöllä ja Itä-Uudenmaan poliisi tiedotti tapauksesta "miesten välisenä riitana". Myös media väärinsukupuolittivat uhrin uutisoidessaan tapauksesta, ja oikaisupyynnöistä huolimatta, jatkoivat tapauksesta kirjoittamista uhria väärinsukupuolituen. (Trasek ry 21.7.2020) Tämä kertoo siitä, kuinka kriittistä monipuolinen ja myönteinen representaatio on erityisesti ei-valkoisille sekä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöille.

1.1 Tutkimuksen tavoite & tutkimuskysymys

Tässä tutkimuksessa lähestytään representaation poliittisuutta tarkkailemalla Jennie Livingstonin ohjaamassa *Paris is Burning*-dokumenttielokuvassa tuotettujen mustien homomiesten, ei-valkoisten transnaisten, valkoisuuden sekä 1980–1990-lukujen taitteen amerikkalaisen yhteiskunnan patriarkaalisuuden representaatioita. Queer- ja feministisen tutkimuksen kenttää on hallinnut valkoisuus. Usein naisista sekä sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöistä tuotettu tutkimus on todellisuudessa ollut valkoisista naisista sekä valkoisista sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöön kuuluvista henkilöistä tuotettua tutkimusta, joka ei ole ottanut huomioon ”rotua” tai luokkaa. Tämä sama asetelma näkyy, kun tarkastellaan tutkimuksia, jotka ovat lähestyneet representaatioita. Usein nämä tutkimukset keskittyvät tutkimaan joko valkoisia sukupuoli- tai seksuaalivähemmistöön kuuluvien tai ei-valkoisten heterojen representaatioita. Ei-valkoisten homomiesten sekä transnaisten representaatioita amerikkalaisissa elokuvissa käsittelevän tutkimuksen osalta on nähtävissä selkeä tyhjiö.

Tutkimukseni pääpaino on tutkia ”rodun”, sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioiden poliittisuutta; nämä representaatiot usein toimivat patriarkaalisen järjestyksen status quon ja valtasuhteiden puoltajina, sitä tuottavina, ylläpitävinä ja jatkavina. Tutkimuksessani pyrin sijoittamaan elokuvan tuottamat representaatiot ei-valkoisista transnaisista ja homomiehistä politiikan piiriin ja refleктоimaan, miten nämä representaatiot resonoivat patriarkaalisten valtarakenteiden paineessa. Lisäksi tarkastelen kysymyksiä elokuvan tekijän suhteesta representoitaviin. *Paris is Burning* (PIB) valikoitui tutkimusaineistoksi, koska siinä representaation kohteina on kaksi patriarkaalisen yhteiskunnan ulosrajaamaa ryhmää. Se on myös tehty aikana, jolloin vahva oikeistokonservatiivinen poliittinen ilmapiiri vallitsi Yhdysvalloissa, joten se peilautuu osaltaan nykyhetken tilanteeseen. Lisäksi elokuva on herättänyt laajaa keskustelua, puolesta ja vastaan, joten se selvästi on tärkeä genrensä edustaja.

Elokuvana *Paris is Burningiä* on tutkittu paljon. Nämä tutkimukset ovat kuitenkin keskittyneet pitkälti joko Livingstonin rooliin ohjaajana tai sukupuolen ja seksuaalisuuden performatiivisuuden analysointiin, ei niinkään mustan homouden, ei-valkoisen transnaisouden tai amerikkalaisen yhteiskunnan valkoisen patriarkaalisuuden representointiin. Tutkimalla millaisia merkityksiä elokuvassa yhdistetään ja annetaan mustalle homoudelle, ei-valkoiselle transnaisoudelle ja valkoiselle amerikkalaiselle yhteiskunnalle sekä sen sosiaalisille suhteille, voidaan tutkia millaista todellisuutta, valtasuhteita ja merkityksiä elokuva tuottaa. Elokuvaa lähestytään tässä tutkimuksessa politiikan alueena, jossa käydään valtakamppailua merkityksenannoista ja

todellisuuden hallinnasta. Representaatiot ovat vallankäytön paikkoja, joissa rakennetaan, puretaan, jatketaan ja haastetaan merkityksenantoja, sekä kytetään joitain aivan uusia merkityksiä representoitaviin kohteisiin. Representaatioita lähestytään tutkimuksessa konstruktionistisesti eli pohditaan millaisin keinoin ja millaista todellisuutta representaatiot tuottavat, ja näin rakennetaan siltaa elokuvan tuottamien merkitystenantojen sekä sen esittämän todellisuuden poliittisuudelle. Representaatiot ovat kamppailua sosiaalisen todellisuuden hallinnasta ja taistelua merkitystenannoista, jolloin valta ja valtasuhteet ovat keskeisessä osassa ja representaatioprosessi siirtyy politiikan kentälle. Näin *Paris is Burning*-elokuvan tuottamat representaatiot ovat poliittista toimintaa ja mukana muovaamassa valtasuhteita sekä todellisuuden rakentamista.

Tutkimukseni on intersektionaalisella otteella tuotettu queer-feministinen representaatioanalyysi, joka on kiinnostunut siitä, miten mediateknologiat representaatioiden välityksellä voivat osallistua sortosuhteiden ylläpitoon ja niiden horjuttamiseen sekä normaalin, ideaalin ja epätoivotun määrittelyyn arvottamalla tiettyjä tekijöitä, kuten eri seksuaalisuuksien muotoja, kiinnittämällä niihin tietynlaisia merkityksiä. Näin mielenkiinnon kohteeksi muodostui elokuvassa *Paris is Burning* se, miten se osallistuu tähän kamppailuun sekä miten se lähestyy ja asemoituu suhteessa niihin ominaisuuksiin, piirteisiin, tekijöihin ja näiden yhdistelmiin, jotka ovat vakiintuneet valkoisen patriarkaalisen kulttuurin määrittelemänä normaaleiksi, ideaaleiksi ja epätoivotuiksi. Valkoisessa patriarkaalisessa kulttuurissa, joka vaikuttaa vahvasti amerikkalaisessa yhteiskunnassa, vallitsee tietty hierarkkinen järjestys, jota pidetään yllä sosiaalisesti tuotetuina jaoin ja eroin. Näihin jakoihin ja eroihin nojaamalla pyritään perustelemaan näitä yhteiskunnassa vallitsevia hierarkioita ja valtasuhteita sekä oikeuttamaan näiden olemassaoloa ja legitimizeettää. Tämän pohjalta tutkimuskysymyksekseni rakentui tarkkailemaan näitä mekanismeja ja muotoutui kysymään: kuinka mustaa homomieheyttä, ei-valkoista transnaisuutta ja aikansa amerikkalaista yhteiskuntaa representoidaan elokuvassa *Paris is Burning*? Millaisia merkityksiä elokuvassa kytetään ”rotuun”, sukupuoleen ja seksuaalisuuteen sekä miten nämä asettuvat suhteessa aikansa yhteiskunnallista ilmapiiriä ja historialliskulttuurista kontekstia vasten?

Näitä lähestymällä voidaan tutkia miten ja millaisin keinoin elokuva osallistuu todellisuuden hallitsemiseen ja tuottamiseen sekä millaisia vetoja ja siirtoja tehdään sosiaalisen todellisuuden hallinnan pelikentällä. Tämä tutkimus valottaa millaisia valtasuhteita, ulottuvuuksia ja seurauksia on ollut sillä, miten ”rotua” (valkoisuutta, ei-valkoisuutta ja mustuutta), sukupuolta

(mieheyttä, naiseutta ja cis/trans jakoa) sekä seksuaalisuutta (heteroutta ja homoutta) on amerikkalaisessa mediassa tuotettu sekä miten tämä on vaikuttanut eri ryhmien yhteiskunnallisiin asemiin. Tutkimus on yhteiskunnallisesti merkittävä, sillä se käsittelee identiteettipolitiikkaa sekä hallitsemisen strategioita eri valta-asemien ja hierarkioiden ylläpidossa ja horjuttamisessa.

Tutkimuksessani käyttämät kohtaukset ovat esimerkkejä elokuvan tavasta hallita todellisuutta ja samoja elementtejä, joita esimerkeiksi valikoituneissa kohtauksissa on, on muissakin yhteyksissä läsnä läpi elokuvan. Monia mielenkiintoisia kohtauksia ja aiheita oli myös rajattava ulos tutkimuksen käsittelystä. Käytän myös tutkimuksessa muutaman kerran jakoja *meihin* ja *toisiin*; tällä en viittaa kuitenkaan itsestäni lähtöisin olevaan jakoon eli en rakenna näitä sen perusteella, kumpaan itseni asettaisin. Tämä jako perustuu valtasuhteiden näkyväksi tuomiseen, jolloin osapuolet määrittyvät niin, että *me* edustaa valta-asemassa olevia ja *toiset* niitä, joilla ei ole samantaisia resursseja rakentaa itsestään yhteiskunnassa *normaaliutta*.

Tutkijana osallistun yhdysvaltalaiseen identiteettipolitiikkaa sekä representaatioita käsittelevään keskusteluun valkoisena kantasuomalaisena cisnaisena. Tämä positioni on nostettava esille, sillä käsittelen valkoisena, ei-yhdysvaltalaisena cisnaisena sekä *ballroom*-kulttuurin ulkopuolisena henkilönä valkoisuutta, valkoista patriarkaalista (amerikkalaista) yhteiskuntaa sekä ballroom-kulttuurin kuuluvien ei-valkoisten amerikkalaisten sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen representaatiota. Tutkijanakaan en voi olla vapaa taustani vaikutuksesta, vaan se vaikuttaa väistämättä tutkimuskohteeseeni sekä siihen katseeseen, jolla lähetyn aihetta. Todellisuuteni on muovaantunut eri identiteettitekijöiden sekä yhteiskunnan valtasuhteiden paineessa ja näin vaikuttaa myös tutkijana tapaani hahmottaa ja ymmärtää tutkimusaiheittani.

1.2 Tutkimuksen eteneminen

Aloitan tutkimukseni esittelemällä aineistona käyttämäni elokuvan *Paris is Burning*. Kerron pääpiirteet elokuvasta, sen ohjaajasta sekä aiheesta. Lisäksi avaan sitä yhteiskunnallista ja poliittista ilmapiiriä, joka vallitsi elokuvan julkaisun aikana sekä tuon esille mielenkiintoista keskustelua, jota elokuva on synnyttänyt. Tässä yhteydessä käsittelen myös elokuvan ohjaajan Jennie Livingstonin suhdetta tekijänä elokuvaan sekä sen aiheeseen.

Tämän jälkeen siirryn käsittelemään tutkimukseni tulkinnallisia käsitteitä sekä millaisin metodein tätä tutkimusta lähestyn. Tuon esille mitä vaikutteita tutkimukseni on ammentanut sekä mistä lähtökohdista käsin tutkimukseni lähestyy ”rodun”, sukupuolen ja seksuaalisuuden

representaatiota. Tämän jälkeen käsittelen amerikkalaisessa yhteiskunnassa vallitsevaa valkoisen patriarkaalisen kulttuurin perinnettä, jotta voin avata sitä yhteiskunnallista kontekstia, missä liikutaan sekä mitä vasten aihe politisoituu. Osana tätä avaan sitä, millä tavalla amerikkalainen media ja representaatiot on valjastettu valkoisen patriarkaalisen järjestyksen tukemiseen ja ylläpitoon. Tuon tässä esille, kuinka valkoisia, ei-valkoisia, mustia, heteroja, homoja sekä cis- ja transsukupuolisia on representoitu elokuvissa. Vaikka *Paris is Burning* ei esiinny valkoisia homomiehiä, on silti tarpeellista tuoda esille myös valkoisiin homoihin yhdistettyjä merkityksiä. Ne tutkimukset, joita on tehty ”rodun”, sukupuolen ja seksuaalisuuden intersektioista ja näiden representaatioista, antavat viitteitä siitä, kuinka esimerkiksi mustiin homoihin kohdistuu niin mustiin heteroihin kuin valkoisiin homoihin liitettyjä stereotypioita. Tämän takia representaatioita mustista homoista tutkiessa on myös tarkkailtava mustaan heteromieheen liitettyjen sekä valkoiseen homouteen yhdistettyjen merkitysten, stereotyyppien ja kliseiden esiintymistä. Lisäksi se tuo esille ne erilaiset tavat, joilla valkoisen ihmisen representoiminen tapahtuu suhteessa ei-valkoiseen ihmiseen.

Kontekstin esittelyn jälkeen siirryn varsinaiseen elokuvan tulkintaan. Aloitan käsittelemällä seksuaalisuuden ja ”rodun” kysymyksiä: mustaa homoutta sekä valkoisuutta valkoisessa patriarkalisessa yhteiskunnassa. Tämän jälkeen siirryn analysoimaan elokuvan tuottamaa ei-valkoisten transnaisten representaatiota, sekä mitä tämän yhteydessä on tuotu esille ja rajattu ulos, miten representaatiotavat asemoituvat suhteessa median tuottamiin kliseisiin ja stereotyyppisiin tapoihin representoida transnaisia. Lopuksi käsittelen väkivallan ja sanktioiden teemaa suhteessa patriarkaalisen yhteiskunnan tapaan kontrolloida jäseniään ja pitää yllä järjestystä. Lopuksi johtopäätöksissä kokoan tutkimukseni pääpiirteet sekä tulokset.

1.3 Vieraskielisten sanojen selitykset

Tutkimuksessa käytetään useita vieraskielisiä sanoja; *ballroom*, *ball*, *realness*, *house* ja *house mother*. Käsitteiden *Ballroom* ja *ball* suomenkielisinä vastineina voisi toimia tanssitalo, tanssitalo tai esimerkiksi juhlasali. *Realness* suomentuu jotakuinkin aitoudeksi ja todellisuudemmukaiseksi sekä *house* ja *house mother* viittaavat tiiviiseen yhteisöön, *valittuun perheeseen* sekä tämän perheen johtajaan, *äitiin*. En kuitenkaan kokenut mielekkääksi tai perustelluksi näiden käsitteiden suomentamista ja suomennosten käyttöä tutkimuksessani, sillä niiden alkuperäiset englanninkieliset muodot vaikuttavat vakiintuneen yleiseen käyttöön Suomessa. Olen kuitenkin kirjoittanut vieraskieliset sanat kursivoidusti tutkimuksessani.

2 PARIS IS BURNING

Tutkimukseni aineisto on Miramaxin levittämä vuonna 1990 julkaistu dokumenttielokuva *Paris is Burning* (PIB), jonka on ohjannut ja tuottanut Jennie Livingston. PIB on independent-elokuva, joka syntyi osissa vuosien 1985–1990 aikana. Independent-elokuvalla tai indie-elokuvalla viitataan yleisesti elokuvaan, jota eivät ole tuottaneet kaupalliset elokuvastudiot. Tästä syystä indie-elokuvat usein tuotetaan pienellä budjetilla. Indie-elokuvat usein pyrkivät tietoisesti irtautumaan valtavirrasta ja sen kontrollista¹. (Tzioumakis 2006, 1–2) PIB kuuluu New Queer Cinema-elokuvien kaanoniin eli se on osa 1990-luvun suuntausta, jossa indie-elokuvantekijät tuottivat queer-aiheisia elokuvia. Näille elokuville oli tunnusomaista heteronormatiivisuuden kritisointia sekä LGBTQ+ yhteisöön kuuluvien päähenkilöiden yhteiskunnassa elämisen ja selviytymisen seuraaminen.

Paris is Burning dokumentoi afro- ja latinalaisamerikkalaisten seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen elämää 1980-luvun loppupuolen Yhdysvalloissa, New Yorkin Harlemin drag *ball*-kulttuurin ympärillä. Ei-valkoiset homomiehet ja transnaiset – *children*, kilpailevat erilaisissa kategorioissaan tavoitteenaan voittaa pokaali sekä ansaita statuksensa *ballroomissa* legendana (*legendary, legendary children*). Elokuva koostuu haastatteluiden sekä pääosin *balleista* kuvattun materiaalin muodostamasta kokonaisuudesta, joka on jäsennelty aiheittain. Elokuva seuraa useita *ballroom*-kulttuurin jäseniä ja esittelee *ball*-kulttuuriin kuuluvia elementtejä, kuten *house* järjestelmän, joka on vaihtoehtoinen, valittu perhe *ball*-kulttuurin jäsenille, sekä käsitteistöä, kuten *shade* ja *reading*, jotka ovat eräänlaisia nokkelia loukkauksia, sekä *realness*, joka on ”läpi menemisen” (*passing*) standardi tai tietynlainen mitta. *Pass* ja *passing* ovat englanninkielisiä ilmaisuja kuvaamaan sitä, kuinka henkilö, joka kuuluu tiettyyn ryhmään, voi omata jotakin sellaisia ominaisuuksia, joiden vuoksi hänen oletetaan kuuluvan toiseen ryhmään. Esimerkiksi henkilö, jonka tausta on ei-valkoinen, omaakin ihonvärin, joka käy valkoisesta, jolloin hän menee monissa sosiaalisissa tilanteissa valkoisesta henkilöstä ja nauttii näin (ainakin osittain) valkoisuuden mukana tulevasta etuoikeudesta.

Lucas Hilderbrand (2013) on kirjoittanut, miten PIB on elokuvakerronnallisesti jäsennelty. Elokuvan ensimmäinen puolisko keskittyy pääosin *ball*-kulttuuriin ja aloittaa kerronnan *ballien*

¹ Tämä ei ole kuitenkaan ainut eikä absoluuttinen määritelmä indie-elokuvalla vaan käsite kattaa sisälleen paljon laajemman kokonaisuuden.

kuvailusta ja luonteesta sekä niihin kuuluvista kategorioista, jossa osallistujat kisaavat. Elokuva tämän jälkeen keskittyy esittelemään *ball*-kulttuurin *house*-instituutiota eli perherakennetta ja sen taustaa, minkä jälkeen pääpainona on elokuvassa näkyvien henkilöiden ammatilliset toiveet sekä sukupuoli-identiteetin teema. Tämä elokuvan jälkimmäinen osuus muotoutuu näin käsittelemään myös *ballien* ulkopuolella olevaa yhteiskuntaa (Hilderbrand 2013, 11–12), johon viitataan usein nimityksellä ”oikea maailma”.

Paris is Burning oli monille ensimmäinen kurkistus *ballroom*-kulttuuriin, vaikka ensimmäisiä drag *balleja* on vietetty New Yorkin Harlemissa jo vuonna 1869 ja *ball*-kulttuuri on ollut olemassa jo 1920–30 luvuilta asti (Oishi 2015, 256; Stabbe 2016). Kuitenkin *ballit* erittyivät 1960-luvulla, kun ei-valkoiset kyllästyivät valkoisten rajoittaviin ja rasistisiin käytäntöihin ja päättivät perustaa oman yhteisönsä (Underground Ball Culture) ja juuri tätä ei-valkoisten rakentamaa *ballroom*-kulttuuria *Paris is Burning* kuvaa 1980-luvun loppupuolen New Yorkissa.

2.1 Yhteiskunnallinen ilmapiiri

Seuratessaan dokumentissa esiintyvien ihmisten elämää, elokuva avaa ikkunan tarkastella yhteiskunnan valtasuhteita sekä niiden normittavaa luonnetta. PIB käsittelee ”rodun”, sukupuolen, seksuaalisuuden sekä luokan kysymyksiä AIDS-kriisin aikaisessa Yhdysvalloissa, jonka poliittinen ilmapiiri oli Ronald Reaganin hallinnon mukaisesti oikeistolaista arvokonservatiivista, uusliberalistista ja uskonnollista. PIB on tuotettu Yhdysvaltojen niin kutsuttujen kulttuurisotien (*culture wars*) aikana, jolloin identiteettipoliittiset kysymykset olivat pinnalla. Tämä poliittinen taistelu oli seurausta uuskonservatiivisen politiikan noususta, jota presidentti Reaganin (1981–1989) ja presidentti George Bush vanhemman (1988–1993) hallinnot ilmensivät, sekä myös uskonnollisen oikeiston kasvavasta poliittisesta vaikutuksesta ja käänteestä kohti uusliberalismia. Taiteen julkinen rahoitus sekä erityisesti taide, joka ”mainosti” seksuaalisuutta, kohtasi rahoitusleikkauksia ja estoyrityksiä. (Hilderbrand 2013, 28–30) Livingstonilla oli vaikeuksia saada rahoitusta elokuvalla yhteiskunnallisen ilmapiiriin ja elokuvan aiheen takia. Myös eri homo- ja naissäätiöt kieltäytyivät toistuvasti rahoittamasta PIBiä, sillä se ei edistänyt näiden silloin ajamaa assimiloivaa kuvausta homoista tai reflektoinut silloisten toimijoiden näkökulmasta ”kunnollista feminististä” politiikkaa (Minx 1991, 54). Tämä johtui siitä, että tähän aikaan feminismiin piirissä oli yleisempää suhtautua kielteisesti naisen seksuaalisuuteen liittyvissä kysymyksissä. Tällaiseen linjaan sisältyivät myös näkemykset siitä, etteivät transnaiset olleet ”oikeita” naisia sekä drag-taiteen näkeminen fundamentaalisesti naista alentavana.

(Stryker 2017, 160–161) Livingston sai kuitenkin kerättyä rahoituksen elokuvaan pienissä erissä vuosien varrella eri säätiöiltä ja voittoa tavoittelemattomilta tahoilta (Hilderbrand 2013, 28).

Konservatiivista politiikkaa ajava kristillinen oikeisto ja republikaanien hallitsema senaatti vastustivat ajatusta valtion rahoituksesta taiteelle, jossa käsiteltiin seksuaalisuuden teemoja. Esimerkiksi National Endowment for the Arts (NEA) joutui ottamaan täytäntöön niin sanotun Helmsin lisäyksen, joka asetti sisältörajoituksia kaikille NEA:n tukemille taiteille sekä samalla leikkaamalla huomattavasti viraston budjettia. Helmsin lisäyksen sisältörajoitukset koskivat pääasiallisesti seksuaalisuuden representaatiota ja etenkin homoseksuaalisuutta, joka määriteltiin ”luonnostaan siveettömäksi”. (Katz 2006, 232) Näin erityisesti queer ja ei-valkoisten kokemusten sekä näkökulmien representaatiot olivat sisältörajoitusten kohteena eli siis yhteiskunnalliset ryhmät, jotka kärsivät eniten AIDS-kriisistä sekä siitä seuranneesta vainoharhaisuuden kyllästävästä homofobiasta ja rasismista. Esimerkiksi NEA:a ja yhdysvaltaista julkisen palvelun televisioverkkoa Public Broadcasting Service (PBS) molempia syytettiin liberaalin agendan ajamisesta, minkä seurauksena molemmat kohtasivat tuomitsevaa poliittista syytelyä taloudellisten leikkausten lisäksi. Livingston sai osan rahoituksesta PIBin tuottamiseen näiltä molemmilta. (Hilderbrand 2013, 28–29) Vaikkakin myöhemmin näitä säädöksiä ja rajoitteita lievennettiin, 1980-luvun loppuun mennessä uudenlainen kriittisen poliittisen taiteen aikakausi oli käynnistynyt Yhdysvalloissa. (Katz 2006, 232) PIB tuotettiin ja julkaistiin aikana, jolloin poliittinen ilmapiiri Yhdysvalloissa oli hyvin jakautunut.

2.2 Vastaanotto

PIB saavutti valtavan positiivisen vastaanoton lehdistöltä ja elokuvasta on tullut 1990-luvun kaupallisesti menestynein dokumenttielokuva (Flinn 2014, 440). Se on yksi kaikkien aikojen suosituimmista ja vaikutusvaltaisimmista queer-elokuvista sekä yksi New Queer Cineman pääteoksista (Hilderbrand 2013, 11, 30). Suositut 2020-luvun TV-sarjat, kuten *Pose* sekä *RuPaul’s Drag Race* ovat ammentaneet siitä inspiraatiota. PIB on saavuttanut useita ehdokkuuksia ja voittanut palkintoja. Merkittävää kuitenkin on erityisesti palkinnot ja ehdokkuudet, joita se ei ole saanut, sillä ne ovat vaikuttaneet uudistuksiin elokuvateollisuuden tunnustusten jakamisessa, kuten Oscar ehdokkuuksissa (The New York Times 13.7.1995). PIBistä tuli teos, jonka avulla kulttuurikriitikot ja akateemikot pystyivät käsittelemään poliittisesti latautuneita aiheita ja kysymyksiä. *Ballien* kategorioissa kävelevien erilaiset identiteettien performanssit ja niiden

siirtymät kilpailuiden ulkopuolella ovat saaneet sekä yleisön että tutkijat pohtimaan identiteetin joustavuutta, representaation politiikkaa sekä yhteiskunnan valtasuhteita ja normeja. Judith Butler on puolustanut dragia, kun moni aikansa feministikirjoittajista PIBiä kritisoidessaan ovat esittäneet dragin perustuvan naisten halventamiseen ja dragin juontuvan misogyniasta. Butler puolestaan toteaa dragin tuovan esille sukupuolen jäljittelyyn perustuvan rakenteen. Hän esittää dragin olevan kumouksellista silloin kun se heijastaa sitä jäljittelevää rakennetta, jolla hegemonista sukupuolta tuotetaan sekä sen kiistäessä heteroseksuaalisuuden väitteen sen luonnollisuudesta ja alkuperäisyydestä. (Butler 1993, 125–128) Caryl Flinn näkee tämän tapahtuvan PIBissä. Flinnin mukaan PIB horjuttaa käsitystä vakaasta, jostain jo olemassa olevasta neutraalista tai välittömästä todellisuudesta. Keskittymällä sukupuolen, luokan sekä ”rodun” performatiiviseen tuottamiseen se haastaa käsityksien identiteetistä jonakin luonnollisena, biologiseen perustuvana tai ”todellisena”. (Flinn 2014, 439) Lucas Hilderbrand luonnehtii PIBiä ”hämästyttävänä peilinä” 1980–1990 lukujen Yhdysvaltojen monimutkaisuuksista ja toiveista. Hilderbrandin mukaansa PIB ennakoii poliittisen ilmapiirin muutosta ja kulttuuripolitiikan kehitystä. (Hilderbrand 2013, 32). Vaikkakin elokuva on saanut paljon tunnustusta ja kiitosta, on se myös kohdannut kritiikkiä tutkijoiden taholta. Elokuva on syytetty tirkistelyyn yllyttämisestä, kulttuurisesta omimisesta, kohteidensa hyväksikäytöstä sekä valkoisuuden ja kapitalismin juhlinnaksi.

Flinn kertoo, kuinka PIBin etnografiseen otteeseen sekä etnografisten tekniikoiden käyttöön on kohdistunut suurin osa PIBille suunnatusta kritiikistä (Flinn 2014, 443). Esimerkiksi amerikkalainen feministitutkija Peggy Phelan näkee, että keskittymällä dragiin² tapana tutkia kulttuurin, tiedon ja vallan politiikkaa, Livingston käyttää yleisiä etnografisia keinoja *ballroom* yhteisön esittelemiseksi. Tällaisia ovat hänen mukaansa esimerkiksi elokuvassa nähdyt kohtausten välissä esiintyvät leksikaaliset otsikot, joissa esitellään yhteisön erityspiirteet sekä sitä rakentavia ainutlaatuisia tekijöitä ja merkkejä. (Phelan 1993, 94) Flinn huomauttaa, että etnografisessa elokuvassa on aina etnosentrismen vaara (Flinn 2014, 443–444). Etnografinen elokuva usein määritellään elokuvaksi, joka kertoo toisesta kulttuurista, eksoottisista ihmisistä tai eksoottisista tavoista, jolloin etnografinen ote metodina näyttäytyy *toisen* representaationa. Tähän kytkeytyvät ongelmalliset valta suhteet. Etnografia terminä on yhdistetty erityisesti valkoisten

² Phelan käyttää englannin kielen termiä *cross-dressing* eli puhuu transvestismistä, vaikka viittaa selkeästi dragiin. Nämä eivät ole samoja asia. Drag on taiteenmuoto, jota voidaan harjoittaa harrastuksena tai tehdä palkkatyönä, kun taas transvestismi viittaa transvestiittiin eli henkilöön, joka kokee ajoittain tarvetta ilmentää toista sukupuolta itsessään, usein pukeutumalla tai meikkaamalla (Trasek ry).

tuottamaan tutkimukseen ei-valkoisista niin, että valkoisuus on merkinnyt normaalia ja sivistystä kun taas ei-valkoisuus eksoottisuutta, jota tulisi tutkia ja ymmärtää³. Asetelman ollessa vastaava, on elokuvatekijän ja hänen suhteensa elokuvan kohteeseen erityisen latautunut, sillä elokuvan kohteet ovat lähes poikkeuksetta sellaisen kulttuurisen ryhmän jäseniä, joilla on vähemmän valtaa yhteiskunnassa ja mediassa kuin elokuvantekijällä. (Aufderheide 2007, 106–107) Phelan kokee etnografisten dokumenttielokuvien normien vaativan elokuvaa ompelemaan *toiset meihin* eli liittämään jonkin tuntemattoman *toisen* osaksi sosiaalisesti konstruoitua *meitä*. PIBissä tämä tapahtuu Phelanin mukaan niin, että Livingston fetisoi elokuvansa kohteet muuttamalla tämän tuntemattoman *toisen* tutuksi. Fetisoimisen jälkeen PIBistä itsestään muodostuu tuttu eli fetissi objekti. Phelanin mukaan Livingston selittämällä kohteensa niin läpikotaisin, katsojaa johdatetaan uskomaan hänen itse olevan täysin perillä *ball*-kulttuurin ja sen yhteisön jäsenten tuskasta ja taiteesta ja näin rakentaa katsojan asettamaan hänet päteväksi ”*toisen* kulttuurin lukijaksi”. (Phelan 1993, 94, 102)

Tässä PIBille esitetyssä kritiikissä korostuu tekijän rooli sekä tekijän suhde aiheeseen. Tämä on myös keskeistä representaatioiden rakentumisen kannalta: kuka tai ketkä pääsevät säätelemään ja kontrolloimaan todellisuuden muodostumisen tapoja. Keskeistä lisäksi on miten erilaiset tekijät vaikuttavat siihen, mitä tekijä painottaa eli minkä tekijä näkee oleellisena ja relevanttina, minkä toissijaisena tai osaako tekijä edes ajatella jonkun aspektin sisällyttämistä eli mitä tekijä rajaa mukaan tai ulos. Näihin vaikuttavat tekijän tausta, kuten sukupuoli, seksuaalisuus, ”rotu”, luokka, ikä, vammattomuus/vammaisuus ja uskonnollinen vakaumus. Nämä eivät vaikuta sen takia, että näihin tekijöihin sisältyisi joitain essentiaalisia ominaisuuksia, vaan näillä tekijöillä on merkitystä siksi, että ne vaikuttavat henkilön yhteiskunnalliseen asemaan ja siihen, miten hänet on kohdattu ja miten hän tulee kohdatuksi. Tämä taas muokkaa merkittävästi sitä, miten hän itse kohtaa maailmaa ja edelleen positioi itsensä ja muut suhteessa siihen. Elokuvat ovat samaan aikaan tekijöidensä taiteellisia luomuksia, mutta myös vahvoja yhteiskunnallisia ja kulttuurisia merkityksiä tuottavia ja välittäviä representaatiota, joista näkyvät ja välittyvät myös tekijänsä arvot ja maailmakuva.

Tekijän roolia PIBissä on lähestynyt Phelanin lisäksi myös tunnettu afroamerikkalainen feministikirjailija ja professori bell hooks. Hooks esittää kritiikkiä muun muassa Livingstonin

³Enää etnografisen tutkimuksen kohteet eivät rajoitu vain vastaavanlaisiin tutkimusasetelmiin, vaan tutkimusta tehdään tutkijan omasta kulttuuripiiristä.

roolista valkoisena elokuvantekijänä ja ulkopuolisena suhteessa ei-valkoisiin drag *ball*-kulttuurin edustajiin. Hooks johtaa tämän tulkinnan siitä, kuinka elokuva hänen mukaansa lähestyy *drag balleja* speaktaakkeleina, ei rituaaleina. Tällä hooks tarkoittaa sitä, että rituaali on seremoniallinen teko, jolla on syvempi merkitys ja tarkoitus kuin miltä päällepäin näyttää, kun taas speaktaakkeleli toimii ensisijaisesti viihdyttävänä, dramaattisena esityksenä. Hooks korostaa, kuinka juuri ne voimaannuttavat ja kumoukselliset rituaalin elementit eivät aina avaudu tai ole nähtävissä päällepäin ulkopuolisen tarkkaillessa rituaalia ja näin tarkkailijan on helppo esittää nämä rituaalit näyttävänä speaktaakkeleina. Tästä hooks edelleen johtaa sen, että Livingstonin olisi täytynyt tuoda positionsa valkoisena ja ulkopuolisena tarkkailijana selkeästi esille eikä kuvata PIBiä tavanomaisen dokumenttielokuvan tyyliin, sillä se harhaanjohtavasti rakensi kuvaa katsojalle etnografisesta elokuvasta *ballroom*-kulttuurin natiiveista niin, että katsoja unohtaa katsovansa työtä, joka on todellisuudessa rakennettu spesifisti Livingstonin omasta näkökulmasta käsin. Hooksin mukaan valkoiselta tarkkailijalta (Livingstonilta) jäi ymmärtämättä ja käsittelemättä drag rituaalin syvimmat merkitykset ja drag sekä *ballroom*-kulttuuri näyttäytyi elokuvassa vain speaktaakkelina, upeana ja näyttävänä esityksenä katsojille. Tämän hän perustelee sillä, kuinka valkoinen yleisö oli nauttinut PIBistä pitäen sitä ”hauskana”, vaikka elokuva kertoo hyvin traagisista kokemuksista ja tapahtumista. (hooks 1992, 149, 150–151, 154).

Livingston ei hooksin mukaan vastusta tapaa miten valkoinen hegemonia representoi mustuutta (*blackness*) vaan ottaa imperialistisen vahtivan position, mikä ei ole millään tavalla progressiivinen tai vastahegemoninen. Se, että Livingston kuvasi PIBin niin kuin minkä tahansa muun dokumenttielokuvan eikä tuonut tekijäpositiotaan esiin, kertoo hooksin mukaan siitä, että Livingston ei ajatellut valkoisuuteensa olevan vaikuttava tai merkityksellinen tekijä. (hooks 1992, 150–151) Vaikka Livingston kuuluu itsekin seksuaali- ja sukupuolivähemmistöön, on hän kuitenkin myös *ball*-kulttuurin ulkopuolinen sekä valkoinen amerikanjuutalainen, joka on kasvanut Beverly Hillsissä ja opiskellut Yalessa (Hilderbrand 2013, 17). Näin hän on ”rotunsa” ja luokkansa takia hyvin erilaisessa yhteiskunnallisessa positiossa suhteessa kuvaamiinsa henkilöihin, joiden tarinaa hän kertoo. Hän on tullut kohdatuksi yhteiskunnassa hyvin eri tavalla suhteessa köyhiin, ei-valkoisiin *ballroom*-kulttuurin jäseniin. Näin keskustelu tekijän roolista ja tekijän asemasta representaatioiden hallitsijana rakentaa väylän pohdintaan myös siitä, ketkä pääsevät kertomaan keidenkin tarinoita ja keiden maailmankuvaa, arvoja ja ajatusmaailmaa jaetaan eteenpäin.

Näin jos PIBiä tarkastellaan hooksin esittämän kritiikin positiosta, toistuu PIBissä samaa valdynamiaa kuin etnografisissa dokumenttielokuvissa sekä yleisemmin amerikkalaisessa mediassa. PIB kuvaa afroamerikkalaisten ja latinalaisamerikkalaisten sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen muodostamaa alakulttuuria eli ryhmää, joka koostuu henkilöistä, jotka ovat moninkertaisten sortosuhteiden paineessa eivätkä ole päässeet vaikuttamaan heistä tuotettuihin representaatioihin. ”Rodun” näkökulmasta PIBissä kuvaa ei-valkoisista on tuottamassa jälleen valkoinen, jolloin valkoisen hegemonian asema ja rooli rodullisen representaation ”portinvartijana” ei muutu. Näin hooks myös perustelee, ettei PIB ole millään tavalla progressiivinen suhteessa mustien representoimiseen; mustilla ei jälleen ole pääsyä kontrolloimaan sitä, miten he tulevat esitetyiksi (ks. hooks 1992, 3–4).

Tätä hooksin kritiikkiä ei tule mielestäni kuitenkaan tulkita niin, että hänen mielestään vain asianomaiset saisivat puhua, tehdä tai käsitellä aiheita, jonka välittömään vaikutuspiiriin kuuluvat tai joista heillä on ensikäden omakohtaista kokemusta. Tätä tukee myös Flinnin tulkinta hooksin kritiikistä. Hän toteaa, ettei Livingstonin rooli tekijänä tai lopulta edes se, ettei hän ole läsnä dokumentissa, ole ongelma hooksille vaan hooks olisi kaivannut lisää Livingstonilta elokuvaan *ballroom*-kulttuurin afrikkalaisen ja afroamerikkalaisen yhteyden esiin tuomista ja korostamista kulttuurin muotoutumisessa (Flinn 2014, 446). Tämä on mielenkiintoista, sillä puolestaan valkoiselle Phelanille ongelmalliseksi muodostuu juurikin se, kuinka elokuva kertoo niin perusteellisesti *ballroom*-kulttuurista, että se rakentuu hänelle tuntemattoman fetisointina tutuksi. Näin Phelanille elokuvan ”selittely” oli liikaa, hooksille se ei ollut riittävästi.

Livingston on kertonut valinnoistaan ja avannut elokuvan tekoon seuranneita lähtökohtia sekä reflektoinut omaa tekijyyttään suhteessa elokuvansa kohteisiin Hyperallergic-verkkojulkaisun haastattelussa helmikuussa 2020. Livingston kertoo, kuinka hän päätyi painottamaan elokuvassa *ball*-kulttuurin performatiivista ja näyttävää puolta. Livingston käsittelee ja perustelee valintojaan haastattelussa kertoen:

“We leaned toward the performative aspect and the found families. We tried to focus on how these people survived. [...] When making a film with this structure, there’s a lot we eventually left out. It’s something we struggled with.” (Hyperallergic 26.2.2020)

Näin hän kertoo, kuinka elokuvaan valikoitui näkökulma, joka keskittyi henkilöiden selviytymiseen yhteiskunnassa ja näin päädyttiin painottamaan enemmän *ballien* performatiivista puolta sekä *house*-järjestelmää tätä selviytymistä rakentavana tekijänä. Tekijyyden ja

elokuvaan mukaan rajattujen valintojen kannalta mielenkiintoista on erityisesti se, mitkä tekijät vaikuttavat siihen mitä tekijä painottaa ja rajaa mukaan. Livingston puhuu haastattelussa *ballien* vaikutuksesta häneen ollessaan nuori, jolloin hänen suhteensa ja käsityksensä omaan sukupuoleensa ja seksuaalisuuteensa oli vielä kehittymässä. Livingston kertoo:

” [...] At the time I was a young sort of proto-queer person. That there were people playing with gender, embodying gender transition, or simply commenting with the way they were moving and the way they were speaking on the construction of identity, was all pretty mind-blowing to me. I was this young person trying to figure out how to be queer. I’d identified as a lesbian for many years. I now identify as genderqueer, but if I look at myself as a young person, I always envisioned myself as a boy. And so I think the fact that people in the ball world were embodying identification that wasn’t so simple was really transformative and beautiful. I was attracted to figuring out how to tell that story, and as I got to know these people, it wasn’t about just the culture, but about individuals, from older drag queens to young trans women to butch queens who were all part of the scene. [...]” (Hyperallergic 26.2.2020)

Haastattelussa tulee esille, kuinka se miten *balleissa* ihmiset tuottivat, leikkivät ja käsittelivät sukupuolta, oli nuorelle Livingstonille vaikuttava ja mullistava kokemus. Tämän näen vaikuttaneen siihen mitkä tekijät milläkin painotuksella valikoitui myös PIBiin mukaan. Livingstonilla oli henkilökohtainen kytkös *ballroomin* sukupuolen moninaisuuden ja identiteetin joustavuuden esityksiin, sillä se kosketti ja puhutteli häntä. Livingston jatkaa haastattelua kertoen miettineensä kuinka kertoa *ballroom*-kulttuuriin kuuluvien henkilöiden tarinoita, sillä kyse oli hänestä muustakin kuin vain kulttuurista. Livingstonilla on taiteilijana vapaus tuottaa haluamallaan tavallaan teoksiaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö hooksin kritiikki olisi legitimiä tai etteikö teosta ja tekijää saisi kritisoida.

Livingston teki valinnan keskittymisestä elokuvassa selviytymisen teemaan ja luomaan samaisutumiskohtia itseään etsiville queer-katsojille. Tämä tulee myös esille, kun hän samassa haastattelussa kertoo, kuinka eräs nainen oli TV-sarjan *Pose* kuvauksissa tullut kertomaan Livingstonille, kuinka Octavia St. Laurentin näkeminen PIBissä oli rohkaissut häntä sukupuolenkorjausprosessin läpikäymisessä ja tämän Livingston kertoo toivovansa olevan PIBin perintö. Livingston näin painotti enemmän ”positiivisiin puoliin” ja queeriyden teemaan keskittymistä

lähestymistavassaan. Tämä oli hänen valintansa ohjaajana, jonka näen rakentuneen hänen etisessään nuorena itseään ja ymmärtäessään queer-samaistumispuoleen tärkeyden. Näen, että tämä Livingstonin valinta ja painotus näyttäytyi hooksille kertovan siitä, ettei Livingston ymmärtänyt *ballien* rotupoliittista merkitystä ja Livingstonin näkevän vain sen loistokkuuden. Kuitenkin se, minkä hooks on tulkinnut elokuvassa spehtaakkelina, on ollut kuitenkin Livingstonille queeriyttä käsittelevä rituaali.

Oleellista suhteessa Livingstonin tekijyyteen sekä elokuvaa muovaaviin valintoihin on huomio siitä, kuinka tämän aiheen käsittelyyn Livingstonilla on aivan erilainen suhde verrattuna ”rodun” ja luokan kysymyksiin. Sukupuolen ja seksuaalisuuden osalta hän pystyy hyödyntämään omaa kokemusmaailmaansa sukupuoltaan ja seksuaalisuuttaan etsivänä ja kyseenalaistavana queer-nuorena heteronormatiivisessa yhteiskunnassa, mutta ”rotua” ja luokkaa lähestyessä hänen kokemuksensa ovat rakentuneet etuoikeutusta asemasta käsin. Tämä näkyy myös siinä, mitä PIBissä on painotettu. Kuitenkin *ballroom*-kulttuurin afro- ja latinalaisamerikkalainen kulttuuriperimä on merkittävä tekijä kerrottaessa *ballroom*-kulttuurissa olevien henkilöiden tarinoita, sillä siihen kietoutuu identiteetin, kulttuurin sekä yhteiskunnallisen merkitysten punoutuma, joka on rakentanut ja muokannut niin yksilöitä kuin *balleja* itseään. Larry Icard on kertonut, kuinka tärkeää esimerkiksi homoyhteisö on homoille sekä musta yhteisö (*black community*) on mustille Yhdysvalloissa. Homoyhteisö auttaa ja tukee selviytymään yhteiskunnassa, joka suhtautuu vihamielisesti muihin kuin heteroihin ja musta yhteisö tarjoaa tukea selviytymiseen rasistisessa yhteiskunnassa. Kuitenkin mustille homoille (sekä muille seksuaali- ja sukupuolivähemmistöön kuuluville) tämä on haastavaa, sillä nämä yhteisöt ovat usein vihamielisiä toisiaan kohtaan: musta yhteisö on homofobinen ja homoyhteisö rasistinen. Homoyhteisön asenteet ja arvot refleктоivat muun yhteiskunnan rasistisia asenteita samaan aikaan kun musta yhteisö suhtautuu hyvin negatiivisesti seksuaalivähemmistöihin. (Icard 2008, 84, 86, 88–89) Näin *ballroom*-kulttuurin afrikkalaisten ja afroamerikkalaisten juurien merkitys seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen yhteisönä on ainutlaatuinen ja hyvin merkittävä. Se, että Livingston halusi keskittyä PIBissä selviytymiseen ja tarjota samaistumispuolea queer-katsojille on myös tärkeää ja merkittävää, mutta se ei ole peruste tai selitä sitä, miksi elokuvasta jätetään käsittelemättä *ballroom*-kulttuurin afro- ja latinalaisamerikkalaisen taustan vaikutus ja merkitys *ballleissa*. Vähäisestä painotuksesta sekä Livingstonin antamasta haastattelusta välittyy se, ettei Livingston täysin sisäistänyt kuinka relevantti tämä tekijä on. Näin *ball*-kulttuurin rituaalinen puoli jää osittain käsittelemättä ja ollaan vaarassa tuottaa spehtaakkelia. Tärkeää on huomauttaa kuitenkin, että PIBissä tuodaan esille ja käsitellään rasismia ja ”rodun” vaikutusta henkilön

mahdollisuuksiin yhteiskunnassa ja todetaan tämän vaikuttaneen *ballroom*-kulttuuriin, eli Livingston ei kuitenkaan missään tapauksessa ohita ”rodun” merkitystä yhteiskunnassa.

Näen näin aiheelliseksi huomautukset siitä, että PIBissä tekijän ulkopuolisuutta ei ole tuotu esille, sillä se perustellusti vaikuttaa niihin valintoihin, jotka valikoituvat PIBiin rakentamaan ja tuottamaan todellisuuteen. Hooksin nosto ulkopuolisen tarkkailijan suhteesta rituaalin spektakkelisoimiseen on myös hyvin kiinnostava, sillä se tunnistaa samalla vaaran kulttuuriseen omimiseen, jos/kun *ballroom*-kulttuurin tietyt elementit jäävät avautumatta kulttuurin ulkopuoliselle elokuvantekijälle ja tätä kautta myös vastaanottajille. Tekijyyttä ja tekijän vastuuta tarkasteltaessa on myös otettava huomioon se, että PIB on dokumenttielokuva, joka antaa sille aivan toisenlaisen auktoriteettiaseman ja suhteen ”totuuteen” ja ”todellisuuteen” verrattuna fiktionaalisiin elokuviin. Dokumenttielokuvien ja niiden tuottajien moraaliset ja eettiset sitoumukset ovat suuremmat suhteessa fiktionaalisen median tuottajiin (Aufderheide 2007, 3; Ryan 2009, 241, 243).

2.3 Dokumenttielokuva

Dokumenttielokuvat pyrkivät vangitsemaan todellisuuden, eivät lavastamaan tai jäljittelemään sitä kuten fiktionaaliset elokuvat tekevät. Ne tallentavat aikansa yhteiskuntaa, rakenteita sekä ideologioita, ja pyrkivät heijastamaan todellisuuden mahdollisimman korrektisti. (Flinn 2014, 438) Esimerkiksi tutkimalla indie-elokuvia voidaan nähdä, kuinka tapa tuottaa representaatioita tietyistä ryhmistä muuttuu (C. Miller 1998, 23) ja seurata yhteiskunnallista ja poliittista kehitystä tämän kautta. Kuitenkin dokumenttielokuvat esittävät rakennetun version todellisuudesta, jota tulee tarkastella suhteessa siihen ympäristöön ja maailmaan, jota se kuvaa (Ryan 2009, 243). Se ”todellisuus”, joka dokumenttielokuvista välittyy, on kaikesta huolimatta vain eräänlainen versio todellisuudesta. Dokumenttielokuvat eivät passiivisesti heijasta maailmaa, vaan tuottavat haluamaansa ja valitsemaansa näkökulmaa aktiivisesti. Dokumenttielokuva pyrkii parhaansa mukaan representoimaan oikeaa elämää sellaisena, kun se on. Tavoite on minimoida kaikki mahdollinen manipulaatio, mutta dokumenttielokuvaan sisältyy aina jonkinlainen manipulaation kulma, sillä pelkästään aiheen valinta, editointi ja ääniin liittyvät valinnat muokkaavat ja manipuloivat sitä. (Aufderheide 2007, 2) Tämä tulee ottaa huomioon, sillä representaatioita tutkittaessa oleelliseksi nousee myös kysymys siitä, ketkä ja millaiset toimijat pääsevät kontrolloimaan ja säätelemään liikkeellepantavia kuvia ja sanoja. Liikkeellepanijalla eli prosessin käynnistäjällä on aina oma poliittinen tai ideologinen agendansa, mikä vaikuttaa siihen, miten

representaatioiden vastaanottajaa ohjataan tunnistamaan haluttu viesti. (Rossi 2015, 82) Eloku-
van erilaiset valinnat, kuten editointi, vaikuttavat vahvasti siihen millainen lopputulos ja maa-
ilma välittyy elokuvan kautta katsojalle, ja nämä ovat sen tekijän ratkaisuisista riippuvaisia.
Näin fiktiivisten elokuvien tapaan dokumenttielokuvat ovat tietoisten ja tiedostamattomien va-
lintojen, rajausten sekä järjestelyjen tulos, ei objektiivinen heijastus "todellisesta todellisu-
udesta" (Flinn 2014, 438; Rossi 2015, 80). Elokuva on aktiivisen toiminnan aktiivinen tuote.

Dokumenttielokuvat kertovat oikeasta elämästä, mutta eivät ole oikeaa elämää. On ongelmal-
lista lähestyä niitä jonkinlaisina ikkunoina oikeaan elämään, sillä ero olemisella ja kuvauksella
on huomattava. Dokumenttielokuvat enemmänkin käyttävät materiaalinaan kuvamateriaa oike-
asta maailmasta, jonka elokuvantuotantotiimi rakentaa tahtomallaan tavallaan muotoon, joka
sen jäseniä miellyttää. Dokumenttielokuviissa on mukana väite totuudenmukaisuudesta, mutta
ne eivät koskaan voi olla neutraaleja tai vapaita manipulaatiosta. Katsojat kuitenkin antavat
aivan erilaisen painon dokumenttielokuvalle kuin esimerkiksi Hollywoodin fiktiiviselle eloku-
valle; katsojat oikeutetusti odottavat ja olettavat dokumenttia katsoessaan heille esitettävän jo-
tain, mikä on totta. (Aufderheide 2007, 2–3) Molemmat elokuvatyypit ovat kuitenkin vaikutta-
via ja niiden representaatiot merkittäviä: Hollywood elokuva kertoo fiktiivistä tarinaa, mutta
henkilöhahmoja lähestytään kuin ne kertoisivat jotain dokumenttielokuvan tapaista "totuutta"
ihmisestä. PIBiin sisältyy näin myös oletus sen totuudenmukaisuudesta, mutta valitsemastaan
näkökulmasta käsin tietyn agendan vaikuttamana.

3 TEORIA & METODI

Tutkimukseni liikkuu identiteettipolitiikan ja kulttuuripolitiikan teemojen maastossa. Sen sijaan, että tässä tutkimuksessa pyrittäisiin ymmärtämään ja lähestymään PIBin poliittisuutta nojaamalla yhteen tutkimussuuntaan, lähestymistapaani kytkeytyy erilaisia kriittisiä otteita, joiden avulla pyrin purkamaan PIBin poliittisuutta. Identiteettipolitiikka on kiinnostunut itsen ja toisen suhteesta, ja tutkimukseni miellän lukeutuvan tämän piiriin. Pyrkimyksenäni on välttää essentialismia tutkimuksessani, sillä ryhmien ja niiden identiteettien sekä eri ryhmien välisten suhteiden näkeminen annettuina, luonnollisina tai ongelmattomina on harhaanjohtavaa ja vaarallista.

Tutkimukseni on queer-feministisellä otteella toteutettu representaationanalyysi, jossa lähilukua soveltamalla hyödynnän ja punon yhteen vaikutteita eri tieteenkentiltä. Lähiluvussa intensiivisesti ja yksityiskohtaisesti tehdään tulkintaa aineistosta. Feministisessä lähestymistavassa kriittisesti tarkastellaan yhteiskunnallisia ja kulttuurisia ilmiöitä tutkimalla ja tuomalla esiin eriarvoistavia valtarakenteita ja sortosuhteita. Feministinen tutkimus on kiinnostunut erityisesti tunnistamaan ja purkamaan sitä, miten patriarkaalinen valta tuottaa, ylläpitää ja mahdollistaa alistussuhteita, kuten naisten alisteisuutta miehille. Patriarkaatti on yhteiskunnassa ilmenevä miesten ylivalta, joka ei ole satunnaista tai yksittäinen ilmiö, vaan alistamisen eri muodot ulottuvat kaikkialle yhteiskunnan alueille valtiollisista instituutioista perheen piiriin. Patriarkaaliset alistamisen muodot ja konventiot liittyvät yhteen ja tukevat toisiaan, mutta niitä ei tule ymmärtää universaaleina tai muuttumattomina. Patriarkaatista kumpuavat alistussuhteiden muodot koskettavat kaikkia sijoittaen ihmiset eri tekijöiden perusteella hierarkkisiin alistussuhteisiin keskenään, kuitenkin miehen ollessa hierarkian ylimpänä. (Kantola 2010, 82–83) Patriarkaalinen yhteiskunta ei ole kuitenkaan kaikille cissukupulisille heteromiehillekään hyväksi, vaikka se mahdollistaa heidän valta-asemansa. Yhteiskunnan patriarkaalisuus on haitallista miehille; he ovat myös sosiaalisten sukupuoliroolien puristuksessa. Mies ei ole kuitenkaan sukupuolensa kautta sorrettu, vaan miehet ovat keskinäisessä kamppailussa keskenään, mikä johtaa osan häviämiseen (Jokinen 1999, 19). Patriarkaalinen yhteiskunta on muodostunut suosimaan ja arvostamaan maskuliinisuutta ja heteroutta, jolloin mies, joka ei tuota vaadittuja mieheyden merkkejä ja mieheyteen kytkeytyjä koodeja ja konventioita, häviää miesten välisessä taistelussa.

Feministinen tutkimus ei enää pelkästään kiinnitä huomioita sukupuolen hierarkioihin vaan myös muihin eriarvoisuutta tuottaviin tekijöihin, kuten ”rotuun”, seksuaalisuuteen, luokkaan ja vammaisuuteen sekä vammattomuuteen, (Juvonen, Rossi & Saresma 2010, 11) jolloin oleelliseksi muodostuu sorron muotojen yhteen kietoutuminen: mitkä tekijät, piirteet ja ominaisuudet nähdään alisteisina suhteessa johonkin toiseen. Tässä tutkimuksessa korostuu tämä feministiselle tutkimukselle keskeinen intersektionaalisuuden käsite, jonka on esitellyt afroamerikkalainen feministitutkija Kimberlé Crenshaw (1989). Sorron muotojen yhteen nivoutumiseen on kuitenkin ollut, ainakin mustien feministien tiedossa ja tarkastelun kohteena jo 1800-luvun puolesta välistä saakka, esimerkiksi Sojourner Truthin 1850-luvulla, mutta intersektionaalisuuden käsitteen myötä sen alkoivat hahmottaa vähitellen valkoiset feministitkin.

Erilaiset identiteettitekijät ja erot sijoittavat subjektit eri tavoin sosiaaliseen merkityskenttään ja intersektionaalisuuden käsitettä käytetään, kun halutaan korostaa erojen moninaisuutta. Se on hyödyllinen metodologinen väline, jonka avulla on mahdollista käsitellä moninaisia eroja. (Valovirta 2010, 94) Intersektionaalisuus on sorron tutkimista erilaisten identiteettitekijöiden poikkileikkauksissa ja risteyskohdissa, kuten esimerkiksi edellä mainittujen ”rodun”, luokan, sukupuolen ja seksuaalisuuden yhteisvaikutuksissa (Hudson 2019, 1). Eri tekijöiden yhteisvaikutuksen huomioon ottaminen mahdollistaa monimutkaisten eriarvoisuuksien ja alistussuhteiden tunnistamisen ja näin myös näihin puuttumisen. Intersektionaalisuuden huomioiminen ei-valkoisten homomiesten ja transnaisten representaatioita tutkiessa on äärimmäisen oleellista, sillä molemmat ovat yhteiskunnan sorto- ja alistussuhteiden ristipaineessa useamman eri tekijän yhteisvaikutuksen kautta.

Lähestyn ”rodun” teemaa tutkimuksessani myös valkoisuustutkimuksen näkökulmasta ja miten valkoisuutta on representoitu. Valkoisuuden tutkimista on kritisoitu sen asettavan valkoisuuden entistä etuoikeutetumpaan asemaan. Kuitenkin koen sen hyödyntämisen tutkimuksessani ja ylipäätään valkoisuuden tutkimisen välttämättömyytenä. Jos ”rodun” tutkimusta lähestytään vain tarkastelemalla mustien tai ei-valkoisiksi luettujen kautta, se ei vain asetta ei-valkoisia toisiksi, kuten heidät valkoisessa patriarkalisessa yhteiskunnassa valitettavasti on jo asetettu, mutta lisäksi se säilyttää asetelmaa myös tällaisena. Tutkimalla valkoisuutta ja valkoisia ihmisiä tietoa saadaan siitä, mitä valkoisuus on, miten sitä tuotetaan sekä kuinka valkoinen hegemonia rakentaa ja ylläpitää yhteiskunnassa valtasuhteita. Epätasa-arvon näkemisestä kieltäytyminen jarruttaa muutosta ja prosessia kohti yhdenvertaisempaa yhteiskuntaa, eli jos ongelmaa ei tunnusteta tai suostuta hyväksymään sen olemassaoloa, ei ole tarvetta ratkaisullekaan. Valkoisuuden

tarkastelulla pyrkimyksenä on siis nimenomaan hajottaa valkoisuuden hallitsevan ja dominoivan aseman normalisointia sekä tästä seurannutta yhteiskunnallista järjestystä. Tässä seksuaalisuuden ja sukupuolen teemojen mukaan ottaminen yhtälöön ja näiden kolmen suhteen tarkastelu tulee oleelliseksi.

Tässä tutkimuksessa lähestyn representaatioita myös queer-tutkimuksen lähtökohdista. Queer-tutkimus on kehittynyt ja lähtenyt liikkeelle Yhdysvalloista 1990-luvun alussa. Sen yksi kulmakivistä on erityisesti sukupuolta sekä seksuaalisuutta normittavien identiteettikategorioiden kritiikki, jossa korostuu erityisesti heteronormatiivisuuden ja cisnormatiivisuuden kyseenalaistaminen. (Rossi 2015, 9, 91) Queer-ajatteluun kuuluu keskeisesti sosiaalisesti rakennettujen sukupuolittuneisuuksien kyseenalaistaminen ja purkaminen. Queer saa merkityksensä oppositiosuhteessa vallalla olevaan normiin (Turner 2000, 134). Queer-käsitteelle on tarjottu suomenkieliseksi vastineeksi muun muassa pervoa, kummaa, vikuria ja outoa, mutta lainasana queer näyttää kuitenkin nauttivan suosiota suomenkielisessä akateemisissa kirjallisuudessa (Juvonen & muut 2010, 15). Queer-teoria on kuitenkin ongelmallisesti pääosin tuottanut tutkimusta ja ollut kiinnostunut valkoisista cissukupuolisista, keskiluokkaisista ja vammattomista homoista ja lesboista. Tutkimus ei-valkoisista, transsukupuolisista, ei-binäärisistä ja sukupuolettomista vammaisista, köyhistä ja/tai työväenluokkaan kuuluvista on ollut hyvin marginaalissa queer tutkimuksen kentällä. (Ryan 2009, 306)

Queer-feminismillä viitataan feminismiin, joka haastaa rasistisia, homofobisia, transfobisia, imperialistisia sekä seksikielteisiä käsityksiä. Tutkimuksen keskiössä on luonnollisuuksien ja normaalin purkaminen. Queer-feministisessä tutkimuksessa feminismiin piiriin mielletään aiheita, jotka usein jäävät feministisessä sekä queer tutkimuksessa marginaaliin tai niitä ei edes tunnusteta feministisiksi kysymyksiksi, kuten ei-binääristen henkilöiden kohtaama sorto ja syrjintä. Näin queer-feminismissä korostuu erityisesti intersektionaalisuus. (Bustle 5.7.2016)

Tutkimukseni teoreettinen tulkintavälineistö rakentui representaatiotutkimuksen kautta, erityisesti representaation käsitteen avulla. Lisäksi tutkimukseni on saanut vaikutteita katseen teoriasta. Elokuvan ja katseen suhteessa, katse on keskeinen elokuvakokemusta rakentava sekä sen ymmärtämistä jäsentävä väline. (Russell 1999, 120–121) Toisin sanoen, katse kuvaa visuaalisessa kulttuurissa katsojan ja katsottavan positioita, mitä ja miten katsoja näkee sekä näkyy erilaisten medioiden välittämänä ja esittämänä sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Katsoja on asettuneena aktiivisen toimijaan asemaan jokaisessa seuraamassaan kertomuksessa. Tähän

toimijuuden tilaan vaikuttaa ja sitä täydentää ”rotu”, luokka, seksuaaliset suhteet sekä myös sukupuoli. (hooks 1995, 21–22) Näin yhden vallankäytön ja kontrollin muodon muodostaa katsomisprosessi (Linker 1995, 211).

Katsoessa kytkemme nähdyn aiempia merkityksenantoja vasten, jolloin katsominen on aina myös konventionaalista (Vänskä 2007, 68). Katsomistapahtumassa on näin aina erottamattomissa sekä läsnä kysymys vallankäytöstä sekä merkityksenannoista, ja näin ollen se on politiikan aluetta ja vallankäytön paikka (Rossi 1995, 10, 15). Ideologisesti rakentuneessa katseen teoriassa katsomista voidaan lähestyä katsotun, objektin, katseen palauttajan näkökulmasta sekä katsovan, samastuvan ja etäisyyttä ottavan subjektin positioista. Tähän liittyy myös länsimaisten ajattelu- ja hahmottamistapojen hierarkkisten dikotomioiden tutkiminen sekä purkaminen. (Russell 1999, 120–121)

Lähestyn elokuvaa niin yhteiskunnallisten taisteluiden välineenä kuin areenana, jossa käydään poliittista kamppailua. Elokuva ei toimi irrallaan politikasta vaan välittää eteenpäin agendansa mukaisia viestejä ja ideologioita. Elokuvien ja muiden katsomalla kulutettavien asioiden katsomistapahtumassa on aina kyse vallankäytöstä ja näin pintaan nousee myös ratkaisevasti kysymys vallan käsitteen ymmärtämisestä. Lähestytäänkö valtaa nähden se yksisuuntaisena, ylhäältä alas menevänä hierarkkisena ylivaltana vai näyttäytykö valta vuorovaikutteisena suhteena, jossa osallistujien positiot vaihtelevat vallan subjektipositioiden sekä vallan objektipositioiden välillä? Lähestyn valtaa tutkimuksessani foucaultlaisesta valtakäsityksestä käsin monien muiden queer- ja feministiteoreetikoiden tavoin.

Michel Foucault on lähestynyt valtaa nähden sen olevan toimintaa ja tulevan esiin vuorovaikutuksessa. Se on aina läsnä yhteiskunnassa. (Foucault 1981, 89, 141) Kuten hän teoksessaan *Seksuaalisuuden historia* esittää, valta on myös tuottavaa: valtasuhteet ovat suhteita, jotka tuottavat asioita. Valtaa ei ole paikallistettavissa mihinkään spesifiin vaan se on läsnä kaikkialla. Valta ei ole pelkästään alistusvaltaa, ylhäältä alas menevää, vaan se virtaa myös alhaalta ylös. Myös ne toimijat, jotka vaikuttavat olevan valtaa vailla, ovat silti valtasuhteissa sekä niiden säilyttämisessä osallisina, eli vallan ulkopuolista toimintaa tai kanssakäymistä ei ole olemassa. Foucault näkee yksityisen ja ”luonnollisen” olevan kulttuurin rakentamaa sekä yhteiskunnan vallassa olevien poliittisten agendojen sanelemaa. (Foucault 1998)

Asiat ovat foucaultlaisen valtakäsityksen mukaan vallan muokkaamia. Representaatiota tutkittaessa valta on katseessa, representaatioita tuottavalla ja jakavalla taholla sekä

representaatioiden kohteilla. Representaatiot ovat vuorovaikutustilanteita ja juuri niissä Foucaultin mukaan valta ilmenee. Valta on aktiivista virtausta yhteiskunnassa; se on toimintaa sekä tulee esiin toiminnan kautta. Vallan ulkopuolisia esityksiä, representaatioita, ei ole olemassa ja näissä valtasuhteissa muotoutuva representaation politiikka on kamppailua näkyväksi tekemisestä ja siitä, miten ja mistä voidaan puhua. Näin representaatiot ovat irrottamattomia vallasta ja valtasuhteista sekä usein kuvia ja sanallistumia tästä. (Tagg 1993, 21; Lahti 2002, 13; Rossi 2015, 74.) Valta siis on vahvasti kytköksissä ja irrottamattomissa katsomistapahtumassa ja representaatioissa. Katse siis ei ole vallan ulkopuolinen, neutraali alue.

3.1 Representaatiotutkimus, representaatioanalyysi & representaatio

Hyödynnän representaatiotutkimusta purkamaan PIBissä tuotettuja representaatioita. Tutkin millaista todellisuutta tuotetaan eli mitä tehdään, kun kuvataan ja esitetään tietyllä tavalla jokin asia, ominaisuus, tapahtuma, ihminen, ryhmä tai ilmiö. Representaatiotutkimus kehittyi kulttuurintutkimuksen nousun mukana 1980-luvulla ja se on kiinnostunut identiteettiasemien ja sosiaalisten vallanasetelmien suhteesta (Paasonen 2010, 45). Visuaalisen kulttuurin tuotoksia tutkittaessa keskeistä on tarkkailla millaisia käsityksiä representaatiot tuottavat, uusintavat, purkavat tai ylläpitävät (Vänskä 2007, 71).

Representaatioanalyysiä käytetään tutkimaan symbolisten esitysten valtasuhteita, kuten tekstejä, kuvia ja elokuvia. Representaatioanalyysin avulla tutkitaan millaisia ulottuvuuksia ja seurauksia tuotetuilla representaatioilla on, mikä on niiden suhde materiaaliseen todellisuuteen eli tutkitaan kulttuuristen kuvien merkityksiä, rakentumista ja historiallisuutta. Representaatioanalyysi ei kuitenkaan kerro mikä on oikeaa tai väärää representaatiota, vaan se on enemmänkin työkalu, jolla avataan auki, millaista representaatiota esitetään sekä tuotetaan. Tästä tuloksesta on jälleen mahdollista johtaa reitti positiivisen sekä negatiivisen representaatiotavan analysointiin. Representaatioanalyysiä käytetään tutkittaessa, kuinka representaatiot ovat rakentuneet sekä valikoituneet, mikä on se viitekehys, jossa ne on tuotettu sekä kierrätetty, sekä millaisia seurauksia representaatioilla voi olla. (Paasonen 2010, 45, 47–48)

Representaatioiden poliittisuuden tutkiminen on saanut alkunsa niin kutsusta kuvatutkimuksesta, jossa tarkasteltiin alisteisessa asemassa olevia ryhmiä, esimerkiksi naisia, työväenluokkaa, seksuaalivähemmistöjä ja ei-valkoisia. Kuvatutkimus sai inspiraationsa siitä, kuinka usein tavat miten sorretut, alisteiset tai marginaaliksi määritellyt ryhmät tulivat esitetyiksi, olivat osa

näiden ryhmien sortoa, alistamista ja marginalisointia. (Dyer 2002a, 177) Tämä tulee huomioida, kun tarkastellaan millaista representaatiota PIB tuottaa ja välittää ei-valkoisista ja valkoisista ihmistä, sillä Yhdysvalloissa on historiallisesti valjastettu media tuottamaan negatiivisia ja stereotyyppisiin nojaavia representaatioita esimerkiksi sen ei-valkoisesta väestöstä tarkoituksena valkoisen väestön valta-aseman ylläpito ja tukeminen. Representaatio on kamppailua sosiaalisen todellisuuden hallinnasta sekä merkitysprosessin kontrolloinnista – pyrkimistä vaikuttamaan merkityksenantoihin. Näin representaatio ja politiikka ovat kietoutuneita tiiviisti yhteen. Representaation näkeminen passiivisen olemuksen sijasta aktiivisena luo ja pohjustaa poliittisen kentän sen toiminnalle. Representaation ollessa kamppailua merkityksen annoista se on siirtynyt näin poliittiselle alueelle. (Rossi 2015, 72, 79–80) Representaatiosta puhuttaessa ja sen kontekstissa, politiikan aluetta ovat ruumis, katse, (elo)kuva ja sana, julkinen ja yksityinen. Näissä käydään kamppailua merkityksen annoista ja tuotetaan todellisuutta eli ne ovat näin ollen myös vallankäytön paikkoja. Päätökset, joita tehdään kaiken aikaan suhteessa näihin, ovat merkityksellisiä olemassaolomme kannalta. (Rossi 1995, 15)

Martti Lahti sekä Leena-Maija Rossi ovat esittäneet representaation latinankielisen vastineen *raepresentare* merkityksiä olevan ”johdattaa mieleen, asettaa silmien eteen, havainnollistaa, kuvailla (mielessään), edustaa” sekä lisäksi ”panna toimeen,” ”toteuttaa” (Lahti 2002, 11–12; Rossi 2015, 77). Knuuttila ja Lehtinen (2010) jatkavat, että latinankielisestä termistä käsite on kulkeutunut ranskaan muodoissa *représentation* sekä *représenter*. 1200-luvulla ranskankielinen verbimuoto yhdistettiin merkityksiin: ”tehdä läsnä olevaksi/havaittavaksi (silmielle) sekä esittää mielelle”/ ”tehdä poissa oleva objekti tai käsite havaittavaksi synnyttämällä sen kuva jollain toisella objektilla, joka muistuttaa tai vastaa sitä”. (Robert 1964; Knuuttila & Lehtinen 2010, 10) Samanlaista sukua on myös englanninkielinen vastine *represent*. Verbin merkityksiä oli 1300-luvulla esimerkiksi ”tuoda mieleen kirikkaasti ja erillisenä, erityisesti kuvauksen (toiselle) tai mielikuvituksen (itselle) kautta” sekä ”symboloida, toimia (ominaisuuden, tosiasian tai muun abstraktin käsitteen) näkyvänä tai konkreettisena ruumiillistumana”. Käsitteen nykymerkitys muodostui 1400-luvulla ja representaatio ymmärretään ”edustamisena tai jonkin tai jonkun toisen tilalla olemisena (*to stand for* sekä *in place of*)” sekä ”jonkin kuvana tai muotona olemisena, tai henkilöiden kohdalla sijaisen kautta merkitsemisenä”. (Simpson & Weiner 1989; Knuuttila & Lehtinen 2010, 10) Tämä antaa erinomaisen johdatuksen suoraan representaation ytimeen, sillä representaatio on juurikin tätä esittämistä, edustamista ja tuottamista. Näin representaatio on samanaikaisesti merkkien kokonaisuus, joka korvaa, edustaa ja viittaa johonkin,

joka representaatiolla tuodaan läsnä(olevaksi ja esiin) symbolisen kautta. (Jokinen 2000, 117; Paasonen 2010, 40)

Representaatiot ovat aktiivista toimintaa ja kamppailua sosiaalisen todellisuuden määritelmien hallitsemisesta (Lahti 2002, 13). Representaatio on dynaamista, moniulotteista, poikkileikkaavaa toimintaa ja tekemistä: merkityksiä yhdistetään ja annetaan niin representoitavaan, ympäröivälle maailmalle sekä sen sosiaalisille suhteille. (Paasonen 2010, 40) Representaatio kytkeytyy läsnäolon sekä poissaolon problematiikkaan, sillä representaatioissa jokin, joka on poissa, korvataan jollakin toisella läsnäolon muodolla (Knuutila & Lehtinen 2010, 11). Näin itse representaation käsitteessä yhdistyy kaksi merkitystä (esittää, edustaa) sekä voimme huomata käsitteen perustuvan fundamentaalisesti toimintaan (tuottaa). Esittämisellä viitataan siihen, että nimenomaan esitetään jotakin, edustaminen tarkoittaa puolestaan esitetyn liittämistä johonkin laajempaan kokonaisuuteen. (Paasonen 2010, 40) Representaation viitatessa esittämiseen ja edustamiseen, ymmärretään samalla se merkiksi tai joukoksi merkkejä. Nämä merkit tai merkki viittaa johonkin itsensä ulkopuoliseen, johonkin muuhun. (Lahti 2002, 11) Tuottamisella puolestaan tarkoitetaan representaation kykyä tuottaa erilaisia arvostuksia, mielikuvia ja määritelmiä. (Lahti 2002, 11; Paasonen 2010, 40–41) Näin esimerkiksi PIBissä sen tuottamat representaatiot samaan aikaan esittävät yksilöinä ei-valkoisia homomiehiä, transnaisia ja valkoisia amerikkalaisia cisheteroja, edustavat laajempaa kokonaisuutena vähemmistöjä ja enemmistöä sekä tuottavat näistä ryhmistä merkityksiä ja ajatuksia vuorovaikutuksessa aiempiin median tuottamiin merkityksenantoihin näistä ryhmistä.

3.1.1 Representaatiojärjestelmä

Susanna Paasonen kirjoittaa, kuinka representaatiojärjestelmän käsitteellä viitataan esitysten, edustustapojen, oletusten, arvostelmien sekä yhteyksien kokonaisuuteen, joka on kasautunut vuosikymmenten ja -satojen aikana. Kyseessä ei ole mikään yhtenäinen järjestelmä vaan dynaaminen, alati muutoksessa oleva ja sisäisesti ristiriitainen kokonaisuus, jolla ei ole tarkkoja rajoja. Representaatiojärjestelmät rakentuvat ajansaatossa kasaantuneiden symbolisten esitysten varaan nojaten toisiaan vasten. Tämä on oleellista huomioida, kun tutkitaan representaatioiden yhteiskunnallisia ulottuvuuksia sekä seurauksia ja miten representaatiot asettuvat politiikan kentälle. Tuottaessa representaatioita, rakennetaan niitä normeja ja erityiskonventioita vasten. Representaatioiden vastaanottajat tulkitsevat representaatioita suhteessa tunnistamiinsa koodeihin, normeihin ja konventioihin sekä miten ne näyttäytyvät suhteessa vastaanottajan jo

muodostuneisiin omiin näkemyksiin ja arvoihin. Kulttuuriset kuvat näin rakentuvat toisiaan vasten sekä toistensa varaan. (Paasonen 2010, 41–42) Representaatiot muodostuvat merkittäviksi muiden merkkien yhteyksissä, jotka ovat kulttuuristen koodien järjestelmän säätelemää (Mitchell 1990, 13–14). Representaatioiden vastaanottaja joko tunnistaa tai jättää tunnistamatta viitteet ja yhteydet sekä tekee uusia tulkintoja ja yhteyksiä. Vastaanottajat tarkastelevat representaatioita suhteessa aiempiin ja jo tarjottuihin representaatioihin. Vastaanottaja neuvottelee miten hän nämä representaatiot ottaa vastaan suhteessa omaan maailmankuvaansa. (Paasonen 2010, 41–42)

Leena-Maija Rossi lisää, että representaatioista puhutaan nykyisessä kulttuuriteoretisoinnissa performatiiveina. Performatiiveilla viitataan asioita aikaansaaviin toistotekoihin, joka on kielifilosofiassa alun perin muodostunut ajatus puheikäytännöistä aikaansaavana tekemisenä, vaikutuksia sekä asiantiloja tuottavana puheaktina. Judith Butler on vienyt ajatusta eteenpäin ja kehittänyt performatiivisuuden teorian, joka on ollut hyvin vaikutusvaltainen ja merkittävä sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymysten käsittelyssä. (Rossi 2015, 77) Butlerin ajatuksiin on nojattu lukuisissa tutkimuksissa ja lähestyn itsekin sukupuolta hänen teoretisointinsa keinoin. Butler ei näe sukupuolta itsestään selvänä, yksinkertaisesti määräytyvänä, luonnollisesti rakentuneena vaan nimenomaan luonnottomana jäljittelyprosessina, jonka suhde identiteetin muodostumiseen on monimutkainen. Butler on lähestynyt sosiaalisen sukupuolen (*gender*) sekä sukupuolieron suhteen hahmottamista näkemälle edellä mainitun olevan subjektin omaksuvana kulttuuristen määreiden summana tai yhteenliittymänä, kun taas sukupuolierosta puhuttaessa subjekti syntyy, Rossin sanoin, ”psykoseksuaalisessa muotissa”. (Butler 1993, 2–3; Rossi 1995, 14)

Kate Linker luonnehtii todellisuutta rakennelmaksi, joka vakiintuu ja saa muotonsa diskursiivisen toiston avulla (Linker 1995, 209). Representaatiot tuottavat tätä todellisuutta ja antavat merkityksiä. Representaatiota tarkastellessa mielenkiinto kohdistuu maailmaan, jota representaatiot meille esittävät ja tarjoavat (Dyer 2002, 8). Representaatiot ikään kuin rakentavat kehyksiä todellisuuden ymmärtämiseksi (Paasonen 2010, 41). Representaatioiden ollessa todellisuuden tuottamista, todellisuus muodostuu tietyn rajatun näkökulman kautta osittaisesti rakentuen (Jokinen 2000, 117–118). Olennaista on huomioida, mitä sisällytetään ja mitä korostetaan, kun jotain/joitakin representoidaan – mitä näytetään sekä mitä näytettyyn liitetään. Representaatioita voidaan hyödyntää näyttämällä jokin kohde tietyllä tavalla sekä esimerkiksi liittämällä ja yhdistämällä siihen jotakin merkityksenantoja. Niin suorat kuin epäsuoratkin ilmaisut,

asioiden järjestys ja tematisointi (ensisijainen, pääasia, toissijaisuus, huomionarvoisuus) sekä se mitä rajataan ulkopuolelle, on se mistä representaatioissa on kyse sekä mihin niiden valta pohjautuu. (Fairclough 1997, 136) Kun representaatiot ovat ymmärrettävissä edustamiseksi, esittämiseksi ja toiminnaksi, on näissä mukana aina yksi oleellinen tekijä: poissaolevan teko läsnä olevaksi (Lahti 2002, 11). Tämän vuoksi representaatioita tutkiessa merkittävää on myös kiinnittää huomio siihen, mitä ei näytetä, mikä jätetään pois – ei johdateta mieleen, ei edusteta, ei liitetä joitakin merkityksiä eikä aseteta silmien eteen. Näin representaatioita voidaan myös hyödyntää sulkemaan pois jotakin. Tähän esimerkiksi on samaan aikaan pohjautunut PIBn suhteen esitetty kritiikki sekä kehu. Elokuva on kiitetty siitä, kuinka siinä on saanut näkyä ja kuulua myönteisessä valossa ryhmät, jotka perinteisesti ovat olleet näkymättömissä mediassa tai vastaavasti tullessaan representoiduiksi, ovat nämä representaatiot olleet hyvin negatiivisia. Kritiikki taas pohjautuu siihen, kuinka näillä ryhmillä ei kuitenkaan ollut taaskaan kontrollia tai valtaa hallita heistä itsestään tuotettavaa kuvaa.

Representaatiot eivät passiivisesti heijasta ymmärryksiä ja arvoja, vaan ovat aktiivisesti osana niiden ylläpitoa, muodostumista ja olemassaoloa (Paasonen 2010, 41). Siinä missä representaatioilla on valtaa rakentaa, vahvistaa ja ylläpitää mielikuvia, normeja ja konventiota, on niillä myös valta kyseenalaistaa, purkaa ja uudelleen merkityksellistää niitä. Representaatiot ovat voimakkaita vallan välineitä sekä vaikuttamisen strategioita. Ne voivat vihjevallan avulla ohjailla vastaanottajaa tavoittelemaan ja noudattamaan jotakin. (Kantola 2010, 86)

Representaatiot ovat aktiivisesti muotoilemassa miten ymmärrämme maailmaa, jossa elämme. Ne osallistuvat tuottamaan jaotteluita: mitkä ovat ideaalia ja mitkä ei toivottavaa. Merkityksillä ja kytkennöillä rakennetaan ja luodaan sosiaalista järjestystä eli arvotetaan subjektisuuksien asemoinnit ja hierarkiat suhteessa toisiinsa; mitä tekijät ja ominaisuudet ovat ihailtavia, mitä häpeällistä, keihin on sallittua kohdistaa myötätuntoa ja ymmärtämistä, ketkä ansaitsevat kohdansa. Ne muodostavat positioita, joista maailmaa, *meitä* ja *muita* sekä näiden jaottelua ymmärrämme. Representaatiot rakentavat arvostuksia, määritelmiä sekä mielikuvia ja näin vaikuttavat vastaanottajiin, todellisuus ikään kuin korvaantuu representaatiolla. (Paasonen 2010, 41) Kun representaatiot vaikuttavat tapaamme kohdata todellisuus sekä miten näemme ja asemoimme itsemme suhteessa muihin, representaatioiden voima ilmenee tavassamme kohdella muita ihmisiä. Arto Jokinen kirjoittaa representaatioiden olevan ihmisiä kategorioihin jakavia kulttuurisia käytäntöjä. Representaatiot tuottavat näitä kategorioita, jotka jakavat ja asettavat

ihmisiä esimerkiksi sukupuolen sekä seksuaalisuuden perusteella eri kategorioihin. (Jokinen 2000, 121)

Representaatiot eivät ole neutraalia aluetta. Ne asettavat subjektit eri tekijöiden kuten sukupuolen, yhteiskuntaluokan, seksuaalisuuden, ”rodun” sekä näiden yhdistelmien mukaan joko aktiivisiin tai passiivisiin asemiin suhteessa merkityksenantoon. Rakennetut asemat ajansaatossa vahvistuvat ja vakiinnuttavat identiteetin sekä laajimmillaan kategorisen statuksen. (Linker 1995, 210) Näin representaatiota on valjastettu niin tukemaan kuin horjuttamaan eri ryhmien yhteiskunnallisia asemia. Representaatiot tuottavat lisäksi sosiaalisia suhteita sekä millaisia subjektiuden muotoja on käytettävissä. Se versio todellisuudesta, joka syntyy representaatioiden tuottamana ja tukemana, ei voi tapahtua ilman vakiintuneita tai kiinteitä merkityksiä tai ilman näiden toistoa. Kulttuurisesti kierrätetyt representaatiot palvelevat tiettyjen subjektiasemien uusintamista ja lujittavat niitä, tukien todellisuuden kudelmaa ja hallitsevia valta-asetelmiä. (Linker 1995, 209–210) Tämän takia on merkittävää ja vaikuttavaa, kun elokuvissa tietyt hahmot esitetään näitä vallitsevia astelemia haastaen. Tämä purkaa ja uudelleen merkityksellistää asioita sekä muokkaa niitä sosiaalisia suhteita, jotka ovat jo muodostuneet ylläpitämään patriarkaalista järjestelmää, heteronormatiivisuutta ja valkoista hegemoniaa.

Lahti on todennut tekevämme itsemme näkyviksi poliittisina toimijoina representaatioiden kautta ja samanaikaisesti poliittinen osallistuminen vaatii sosiaalista näkyvyyttä. Representaatiot ovat osa poliittista toimintaa, sillä ne ovat todellisuuden luoja ja todellisuuden välittäjiä. Representaatio on vajaata, sillä se loppujen lopuksi on vain edustaja edustamassa sen edustamaa kohdetta. Representaatioiden vajavuus on tila missä poliittisuus tapahtuu. (Havaitun) todellisuuden ja sitä esittävän välille jää tila, joka mahdollistaa poliittisuuden – merkitysten antojen kamppailun. (Lahti 2002, 12–13)

Tällä on hyvinkin konkreettisia ja kauaskantoisia vaikutuksia poliittiseen päätöksentekoon sekä lainsäädännöllisiin tahoihin. Identiteetin ja sen yhteiskunnallisen hyväksyttävyyden sekä ruumiin koskemattomuuden turvaaminen vaatii tuekseen ihmisyyden/humaaniuden tunnustamisen sekä siihen liittyvien tasa-arvo lähtökohtien ja ihmisoikeuksien kytkemisen, kuten myös sosiaalisen tuen tälle. Kun joihinkin identiteettitekijöihin yhdistetään tiettyjä merkityksiä, tämä näyttäytyy kulttuurisessa ja sosiaalisessa tilassa ryhmään kohdistuvana etuoikeutena tai sortona. Näin jotkin identiteettitekijät sekä ominaisuudet turvaavat tai horjuttavat henkilön sekä ryhmän asemaa yhteiskunnassa. Tämä on nähtävissä niin lainsäädännön, normien kuin mediarepresentaatioiden välityksellä. Yhdysvalloissa seksuaalivähemmistöt eivät ole esimerkiksi

nauttineet samanlaista lainsäädännöllistä tai sosiaalista hyväksyttävyyttä kuin seksuaalienemistöt (heterot), samoin cissukupuolisten sosiaalinen sekä lainsäädännöllinen asema ja kokemukset poikkeavat huomattavasti transsukupuolisten lähtökohdista. Ei-valkoiset ja erityisesti mustat kohtaavat ennakkoluuloja sekä rakenteellista rasismia, joka vaikuttaa ei-valkoisten elämään niin yksityisessä kuin julkisessakin tilassa. Lisäksi tutkimus toisensa jälkeen on todettu yhteiskunnassa vallitsevan huomattavaa epätasa-arvoisuutta miesten ja naisten välillä. Epätasa-arvo on nähtävissä myös puutteellisena, epäjohdonmukaisena sekä etuoikeutettua ryhmää palvelevana lainsäädäntönä sekä sosiaalisissa käytännöissä. Näin representaatiolla on huomattava kyky muovata tapaa hahmottaa ja ymmärtää todellisuutta. Sillä on samanaikaisesti valta ja kapasiteetti vaikuttaa toimintaan ja tekoihin.

4 KÄSITTEET

4.1 ”Rotu”

”Rotu” käsitteenä on problemaattinen. Siinä on vahvasti sidoksissa negatiivinen kaiku rotuopillisesta ideologisesta, rasistisesta ihmiskäsityksestä sekä ajatuksesta biologisista ihmisroduista, joilla on tietyt ominaisuudet. ”Rotu” on asetettu tässä lainausmerkkien sisälle, jotta voidaan demonstroida käsitteen hankaluutta ja ongelmallisuutta, ja jotta voidaan tehdä edes jonkinlainen osoitus siitä, ettei tarkoiteta samanlaista ”rotu” -asettelua kuin mikä eläimiin yhdistetään. Suomenkielisessä akateemisessa tutkimuksessa ”rotu” on kuitenkin ollut vanhastaan käytössä käsiteltäessä ihonväriin liittyviä teemoja, yleensä viitattaessa mustien ja valkoisten välisiin suhteisiin; tosin se on toisen maailmansodan jälkeen ollut pääosin pannassa ja poissa käytöstä eurooppalaisessa ja siten suomalaisessakin tieteellisessä kielenkäytössä. Englanninkielisissä, erityisesti amerikkalaisissa sekä mustien tutkijoiden tuottamissa akateemisissa kirjoituksissa käytetään toistuvasti ja lähes yksinomaan ihonväriin viitattaessa käsitettä ”race”, joka suomeksi käännettynä on ”rotu”. Käytän sitä siksi tässä tutkimuksessa, jotta käytän samaa kieltä kuin mitä PIB-dokumenttikin käyttää.

”Rodun” käsitteen lisäksi käytän kategorista erottelua eri ”rotuihin” kuuluvien ihmisten ryhmistä, jotta minun on mahdollista käsitellä aihetta. Tämän teen käyttämällä binääristä jaottelua *valkoisiin* ja *ei-valkoisiin*, mikä on muodostunut suomenkielisessä akateemisessa kirjallisuudessa tavaksi. Englannin kielen vastine *people of colour* kääntyy suomeksi enemmän jakoon *valkoiset* ja *värilliset*, mutta termi ”värillinen” ei ole saanut suomenkielisessä keskustelussa jalansijaa, sillä se on hyvin lähellä segregaaation aikaiseen jaotteluun kuuluvaa termiä ”*coloured*”. (ks. Hubara & Partanen 2017, 5–6) Vaikka koenkin, että jako valkoisiin ja ei-valkoisiin on osaltaan myös ongelmallinen, sillä se määrittää ei-valkoiset negaation kautta suhteessa valkoiseen yhä edelleen normittaen valkoisuutta, on se toimivampi kuin latautunut termi värillinen. Esimerkiksi Koko Hubara ja Anu Partanen viittaavat Maïmouna Jagne-Soreaun perusteluihin, kuinka parhaimmillaan jako valkoinen/ei-valkoinen kiinnittää lukijan huomion tähän valkoisten normiasemaan ja herättää tämän pohtimaan sitä. (Ibid.)

Valkoinen/ei-valkoinen jaottelun lisäksi käytän termejä kuten valkoinen ja musta, ja tässä tulee huomata valkoisen viittaavaan valkoiseen amerikkalaiseen ja mustan viittaavan afroamerikkalaiseen. Termit valkoinen ja musta valikoituivat, sillä niitä käytetään myös PIBissä sekä

yleisesti Yhdysvalloissa niin valkoisten kuin mustien amerikkalaisten kirjallisuudessa. Suomen kielestä puuttuu toimivia käsitteitä, joilla käydä keskustelua yhteiskunnallisista ja identiteetti-politiittisista aiheista, ja tämä vaikeuttaa entisestään jo vaikeisiin teemoihin pureutumista sekä kommunikaation toimivuutta (esim. sukupuoli vrt. englannin *gender*)

”Rotu” käsitteen tilalle on tarjottu myös käsitteen etnisyys käyttöä. Tämän käsitteen hyvä puoli on se, että se ei ole yhtä latautunut kuin ”rotu”, mutta ongelmallinen myös, sillä käytännössä se on vain ”rodun” hienostuneempi synonyymi. Etnisyydestä puhuttaessa valkoista ei mielletä ”etnistä taustaa olevaksi” vaan käsite näin jatkaa toiseuttamista. (Rossi 2015, 162–164) Lisäksi sen käyttö on haastava kontekstissa, jossa puhutaan ihonväristä, sillä etnisyyteen liittyy vahvasti kulttuurinen puoli, joka pitää sisällään mm. uskonnon, kielen ja alkuperämaan. Ihonväri ei ole pelkkä ominaisuus, se ei ole siis vain biologinen seikka, vaan se on myös sosiaalinen rakentaja ja tekijä juurikin sen takia, että siitä seurannut kehon lukeminen muokkaa kohtaamisessa käytöstä. Ihonväristä puhuminenkaan ei sovellu siihen tarkoitukseen, millä ”rodulla” halutaan ilmaista, sillä ihonväri ei ole suoraan suhteessa ”rotuun” ja siitä puuttuu ”rodun” sosiaalinen, kulttuurinen, yhteiskunnallinen ja historiallinen ulottuvuus. ”Rodut” ovat yhteiskunnallisten suhteiden ja ajattelun historiallista tuotosta eli sosiaalisesti rakennettuja ihmisten vuorovaikutuksessa (Rossi 2015, 156). Valkoinen, musta ja ei-valkoinen ovat sosiaalisesti rakennettuja jaotteluita ja luokitteluita. Näin puhuessani ”rodusta”, viittaan sillä sosiaalisesti rakennettuun konstruktion.

Rotu⁴ on otettava huomioon. Siitä on puhuttava ja se on asetettava poliittiselle kentälle, sillä se ei ole neutraali asia, vaikka onkin neutraali biologinen ominaisuus, jossa jollakin on enemmän tai vähemmän pigmenttiä kuin toisella. Kyse ei ole pelkästään siitä, onko henkilö valkoinen vai musta, vaan siitä, miten häntä luetaan. Kohtaamistilanteessa keho (ihminen ja hänen ulkoinen habituksensa) luetaan ja siitä tehdään merkintöjä (esim. mies, musta). Ongelmalliseksi nousee se, että mustaa kehoa luetaan herkemmin (rasistisesti, stereotypisoiden) ja siihen liitetään opitusti, ei luonnollisesti, merkityksiä. Samoin naisen kehoa luetaan herkemmin kuin miehen, mutta tämä ei kuitenkaan ole samalla tavalla verrattavissa sen kanssa, miten mustaa kehoa luetaan.

⁴ Nyt kun olen käsitellyt käsitteeseen ”rotu” liittyvää ongelmallisuutta, en jatkossa tule kirjoittamaan käsitettä enää lainausmerkkien sisälle, sillä selonteko käsitteen haasteista on tehty, eikä lainausmerkkien käytölle ole näin enää perusteita.

4.2 Valkoisuus

Yhdysvalloissa ei-valkoiset kirjoittajat ja tutkijat ovat nimenneet ja paljastaneet tapoja, miten valkoisuus muokkaa diskursseja sekä kuinka valkoisuus kytkeytyy siihen, miten yksilöt ja ryhmät rakentavat identiteettejä, hallinoivat valtaa sekä kohtaavat ja ymmärtävät arkea ja todellisuutta. Rodullisena kategoriana valkoisuus toimii samanaikaisesti näkymättömänä niin, ettei se ole mitään, sekä niin, että se on kaikki, normaali. Valkoisuus toimii usein normina ja viitekehystenä eri tieteenaloilla ja näin vahvistaa asemaansa samaan aikaan kaikkialla olevana, mutta silti näkymättömissä. (Kennedy 2014, 120–121) Normaali on usein näkymätöntä ja neutraalia, jolloin se jää kyseenalaistamatta. Kaikkea muuta, *toisia*, verrataan suhteessa normaaliin ja tässä suhteessa ne muodostuvat poikkeuksiksi, jollain tavalla erityisiksi. Valkoiset ihmiset ovat kolonisoineet normaaliuden määritelmän, ja valkoisuus on muodostunut antamaan raamit normaalille (Dyer 2002a, 179). Jane Ward on esittänyt *valkoisen normatiivisuuden* käsitteen kuvaamaan tätä. Hän kertoo valkoisen normatiivisuuden olevan kulttuurisia normeja ja käytäntöjä, jotka saavat valkoisuuden näyttämään luonnolliselta, normaalilta ja oikealta. (J. Ward 2008, 564)

Beretta Smith-Shomade kertoo, kuinka valkoisuus ja representaatio elokuvissa ovat tiiviisti linkittyneenä valkoisuuden hallitessa ja kontrolloidessa patriarkaalisia arvoja niiden kantavana ideologiana. Hänen toteaa valkoisuuden elokuvissa säätelevän elokuvien visuaalista tuotantoa, vaikuttavan katsojien kulutukseen sekä olevan olemassa ilman sen erityistä esille tuomista. (Smith-Shomade 2002, 31) Richard Dyer huomauttaakin tähän, kuinka valkoisuus nimenomaan tulee esiin poissaolollaan ja tyhjyytenä ja tämän takia sitä on haastavaa tarkastella elokuvien rodullisena kategoriana. (Dyer 2002a, 177)

4.3 Sukupuolisanasto

Sukupuoli-identiteeteistä puhuttaessa on muistettava sensitiivisyys, sillä ihmisten kokemukset itsestään ja identiteetistään ovat ainutlaatuisia. Samoin tulee tunnistaa sukupuolivähemmistöjen yhteiskunnallinen asema, sillä marginalisoitujen ryhmien oikeuksia on poljettu niin maailmalla kuin Suomessa. Sukupuolisanasto on nopeasti muuttuvaa. Tätä tutkimusta tehdessä osasta käyttämieni määritelmien kirjoitusasusta on käyty julkista debattia ja olen uudelleen joutunut pohtimaan käyttämiäni määritelmiä. Näin ollen tutkimuksessani käyttämät määritteet eivät ole absoluuttisia. Tätä suuremmalla syyllä koen tärkeäksi avata lyhyesti ja kertoa, miksi tietyt käsitteet valikoituivat käyttöni, mitä ne tarkoittavat ja mihin niillä omassa tutkimuksessani viittaen.

Olen tutkimuksessani nojannut Seta ry:n sekä Trasek ry:n sukupuolenmoninaisuuden sanastoihin ja käsitteistöihin sekä laatinut tämän sanaston näiden järjestöjen verkkosivulta löytyvien tietojen pohjalta. Sanastoon olen koonnut tämän tutkimuksen kannalta keskeisimmät käsitteet ja määritelmät. Tutkimuksessa puhuessani sukupuolesta, viitataan sillä aina lähtökohtaisesti niin sanottuun ”sosiaaliseen sukupuoleen” (engl. *gender*), sukupuolen kulttuuriseen ja sosiaaliseen konstruktion, ellen toisin mainitse.

Seta ry ja Trasek ry kirjoittavat sivuillaan, että binäärisellä sukupuolella tai sukupuoli-identiteetillä viitataan ihmisiin, jotka kokevat sopivansa mies-nainen jakoon. Puolestaan ei-binäärisellä tarkoitetaan henkilöitä, jotka eivät tähän jakoon sovi ja jotka identifioituvat esimerkiksi muunsukupuoliseksi, sukupuolettomaksi tai intersukupuoliseksi. Cis sana tulee alkuaan latinasta ja tarkoittaa ”tällä puolen”. Cis-etuliitettä käytetään viitatessa henkilöön, jonka sukupuoli-identiteetti sekä sen ilmaisu ovat hänelle syntymässään määritellyn sukupuolen sekä siihen kulttuurissa yleensä liitettyjen odotusten mukaiset. Enemmistö ihmistä on cissukupuolisia. Trans-etuliitteen latinankielinen vastine tarkoittaa puolestaan ”toisella puolen” ja se viittaa henkilöön, jonka syntymässä määritelty sukupuoli tai sukupuoleen yleisesti liitetyt odotukset eivät vastaa henkilön todellista sukupuolta. Transsukupuolinen tarkoittaa ihmistä, jonka sukupuoli ei vastaa hänelle syntymässä määriteltyä sukupuolta ja joka kokee sukupuoliristiriitää tätä hänelle syntymässä määriteltyä sukupuolta kohtaan. Transnainen nainen on nainen, joka on syntymässään pojaksi määritelty ja transmies on mies, joka on syntymässään määritelty tytöksi. Määritelmä transtaustainen viittaa henkilön taustaan transsukupuolisenä. Käsite transihminen toimii yläkategoriana, joka pitää sisällään transsukupuoliset, muunsukupuoliset sekä toisinaan myös transvestiitit. Puolestaan cisihminen viittaa henkilöön, joka ei ole transihminen. (Seta ry 2021; Trasek ry)

Seta ry määrittelee sateenkaarisanastossaan transfeminiinin kuvaavan henkilöä, joka on määritetty pojaksi syntymässä, mutta jonka sukupuoli-identiteetti on enemmän feminiininen kuin maskuliininen, mutta joka ei kuitenkaan koe yksiselitteisesti olevansa nainen, vaikka voi samaistuakin moniin naiseuden ulottuvuuksiin. Transfeminiini voi olla identiteetti tai lisämääre jollekin toiselle identiteetille. (Seta ry 2021)

Trasek ry kertoo intersukupuolisuuden viittaavan tilaan, jossa henkilön keho ei mukaile normatiivisia odotuksia sukupuolitetusta kehoista. Esimerkiksi vauvana henkilön genitaalien perusteella ei ole mahdollista tehdä tulkintaa vauvasta kummankaan binäärisen sukupuolen

edustajaksi. Intersukupuolisuutta on erilaista ja se voi myös joillekin olla sukupuoli-identiteetti. Muunsukupuolinen ihminen voi olla molempia binäärisiä sukupuolia oleva, jotakin näiden väliltä, sukupuoleton tai binäärisen mies-nainen jaon ulkopuolelta. Seta ry tarkentaa verkkosivuiltaan, että kuitenkin kaikki binäärisen jaon ulkopuolella olevat eivät koe tätä termiä sukupuoli-identiteetiksi, vaikka käsite toimii välillä kattokäsitteenä muille ei-binäärisille sukupuoli-identiteeteille, kuten *gender queer* identiteetille. *Gender queer* on sukupuoli-identiteetti, joka on binäärisen sukupuoli- jaon ulkopuolella. (Seta ry 2021; Trasek ry)

Trasek ry:n hallituksen jäsen Kasper Kivistö on ehdottanut trans ja cis etuliitteiden kirjoittamista erikseen korostamaan sitä, että cis/trans käsitteet ovat adjektiiveja sekä tarkoittavat nimenomaan henkilön sukupuolen taustaa, ei sitä, että esimerkiksi transsukupuolinen henkilö olisi jotenkin erilainen sukupuolensa edustaja verrattuna cissukupuoliseen henkilöön. Tämä on mielenkiintoinen ehdotus ja tietyissä yhteyksissä varmasti myös tehokas tapa korostaa tätä. En kuitenkaan näe tarpeelliseksi näiden etuliitteiden tarkoituksellista erikseen kirjoittamista tässä tutkimuksesta, sillä käsitteiden merkitykset on avattu sekä aihetta käsitellään läpi tutkimuksen.

*Paris is Burning*issä esiintyy isommassa roolissa useampi transnainen. He ovat Venus Xtravaganza, Angie Xtravaganza, Carmen Xtravaganza sekä Brooke Xtravaganza. Lisäksi Octavia St. Laurent tuo elokuvassa esille toivovansa olevan vuoteen 1988 mennessä ”täysivaltainen yhdysvaltalaisnainen” antaen näin ymmärtää olevansa transnainen. Kuitenkin *The Ubuntu Biography Project*, joka kokoaa elämäkerrallisia kunnianosoituksia afrikkalaista alkuperää oleville LGBTQ ihmisille, kirjoittaa Octavia St. Laurentia käsittelevässä elämäkerrassa hänen olleen intersukupuolinen ja identifioituneen 1970-luvulta 1980-luvun alkuun asti transnaisiksi, mutta myöhemmin identifioituneen muunsukupuoliseksi. (The Ubuntu Biography Project 2018) Kuitenkin PIBissä, joka on kuvattu vuosien 1985–1990 aikana, Octavian puheiden mukaan, näyttää hän vielä elokuvan kuvausten aikana identifioituneen naisiksi. Elokuvan tekohehkellä Octavia on vielä kokenut olevansa nainen ja tämän seurauksena hänet on naisena myös PIBissä esitetty, joten käytän tutkimuksessani kohtauksia, joissa hän esiintyy osana transnaisten representaation käsittelyä. On kuitenkin ensiarvoisen tärkeää huomata ja kunnioittaa sitä, ettei Octavia St. Laurent ollut nainen ja näin ollen hänestä muuten puhuttaessa ei häntä tule kutsua naisiksi, sillä tämä olisi hänen väärinsukupuolittamista. Elokuvassa paljon esillä oleva Dorian Coreyn ilmoitetaan useissa eri lähteissä, kuten artikkeleissa ja haastatteluissa, olevan *transgender*. Kuitenkin suomeksi käännettynä *transgender* kääntyy niin transsukupuoliseksi henkilöksi kuin myös henkilöksi, joka identifioituu muunsukupuoliseksi. Tämä on huomioitava työssäni, sillä tutkiessani

ei-valkoisten homomiesten ja transnaisten representaatiota on henkilön sukupuolella suuri merkitys. Se, että Dorian Corey esimerkiksi Joan Riversin keskusteluohjelmassa *The Joan Rivers Show* vuonna 1991 sanoo, että häntä voi puhutella kummalla tahansa pronomiinilla (*she/he*) Riversin tätä häneltä kysyessä antaa viitteitä siitä, että Dorian Corey mahdollisesti identifioitui muunsukupuoliseksi. Toisaalta kyseisessä haastattelussa hän oli dragissa, jolloin mahdollisesti tämä vaikutti tilanteessa hänen pronomini mieltymykseensä. Tavallisesti drag queen dragissa ollessaan toivoo häntä puhuteltavan naisena ja pronominein *she/her*. Koska en voi olla varma Dorian Coreyn sukupuolesta, käytän kohtauksia ja hänen kommenttejaan huomioidessani tämän. En siis tutkimuksessani käytä häntä esimerkkinä siitä, miten elokuva representoi ei-valkoisia homomiehiä tai transnaisia.

5 VALKOINEN PATRIARKAALINEN YHTEISKUNTAJÄRJESTYS & AMERIKKALAISEN MEDIAN ROOLIN YLLÄPIDOSSA

Jotta PIBin poliittisuutta voidaan tutkia, on ensin ymmärrettävä ja tunnistettava ne valtarakenteet ja -suhteet, jotka hallitsevat ja joiden paineessa toimitaan. Rotua, sukupuolta ja seksuaalisuutta käsiteltävässä keskustelussa tulee tunnistaa ja huomioida valta ja valtasuhteet, jolloin patriarkaalisen järjestelmän mekanismien avaaminen on oleellista. Tässä luvussa avaan patriarkaalisen järjestyksen valtamekanismia rakentavia ja ylläpitäviä tekijöitä sekä näiden kytköstä ja suhdetta yhteiskuntaan ja identiteetipoliittisiin kysymyksiin. Tuon esiin amerikkalaista yhteiskunnallista kontekstia oleellisena osana elokuvallisia representaatioita esittelemällä Yhdysvaltojen historiallista ja yhteiskunnallista taustaa. Pääpaino on valkoisuuden ja patriarkalaisuuden suhteessa sekä miten media on toiminut pitämässä tätä järjestystä yllä. Tarkoituksena on avata yhdysvaltalaisen median osallisuutta arvottaa eri tekijöitä ja ominaisuuksia hierarkkisesti patriarkaalisen perinteen mukaisesti palvelemaan valkoista hegemoniaa ja näin tuoda esiin PIBin poliittisuutta suhteessa vallitseviin valta-asemiin.

5.1 Valkoinen patriarkaalinen yhteiskuntajärjestys

Historiallisesti patriarkaatti on sisällynyt poliittisissa, taloudellisissa, oikeudellisissa, sosiaalisissa ja uskonnollisissa instituutioissa ympäri maailmaa ja vaikka patriarkalaisuuden asema nykyään ei ole perinteisellä tavalla lainsäädännöllisesti kirjattu ja moni maa on sanoutunut siitä irti ajamalla aktiivisesti tasa-arvoa, ovat käytännössä kaikki nykyvaltiot patriarkaalisia. (Lockard 2007; Malti-Douglas 2007; Pateman 2016) Sorto on sidoksissa valtaan. Patriarkaalinen perinne elää vahvana yhteiskunnan rakenteissa sekä sen jäsenissä patriarkaalisen tradition muodostamassa hierarkkisessa sorton järjestelmässä, joka luo ja toistaa muun muassa sukupuoleen, rotuun, seksuaalisuuteen ja luokkaan kytkeytyviä epätasa-arvoisuuksia. Patriarkaalisen järjestelmän sosiaalinen rakenne on mieskeskeinen arvottaen maskuliinisuutta arvojärjestelmän huipulle alistaiseksi biologisiin vastakkaisuuksiin pohjautuvan sukupuolikonstruktioajatuksen avulla. Monet kulttuurit läpi historian ovat tiedostaneet sukupuolen moninaisuuden ja tunnustaneet useamman kuin kahden sukupuolen olemassaolon (Reitz 2017, 2) ja esimerkiksi Kyla Schuller on argumentoinut, että länsimainen binaarisyyteen pohjautuva sukupuolikäsitys perustuu rotuopilliseen ajatteluun, joka on johdettu rasismin oikeutuksesta. Sillä on pyritty legitimoidaan rasisistisiä käytäntöjä ja oikeuttamaan sortoa. (Schuller 2018) Biologisten eroavaisuuksien

korostamisella sukupuolien, seksuaalisuuksien ja rotujen välillä pyritään rakentamaan valtasuhteita ja luomaan kuvaa jakolinjoista, vaikka todellisuudessa näiden kaikkien välillä on enemmän samankaltaisuuksia kuin eroavaisuuksia (Dyer 2002a, 53).

Sukupuoli on kulttuurisesti määrittävä ja sosiaalisesti opittu moniulotteinen ilmiö. Se ei ole vain biologinen ruumiskonstruktio vaan identifikaation ja performanssin alue. 1890-luvulta saakka on tutkittu sukupuolieroja ja tutkimustulosten perusteella ei ole voitu osoittaa yksilön ruumiin sisäisen tai ulkoisen fysiologian sekä asenteiden, luonteen tai esimerkiksi kävelytyylin välillä mitään selvää kausaliteettia (Connell 1995, 21). Tästä huolimatta uskomus erilaisten ruumiskonstruktioiden ihmisyyden kategorian tuottamisesta vaikuttaa yhteiskunnassa (Jokinen 2000, 204).

Sukupuoli on politiikkaa. Se on ideologiaa, kontekstisidonnainen ja historiallinen rakennelma, joka on neuvoteltavissa. Sukupuoli on samanaikaisesti sopimuksia ja konflikteja, alati muuttuvaa (Rossi 2003, 12) ja näin esimerkiksi mieheys ja naiseus ovat myös muuttuvia kategorioita, joihin vaikuttaa aika ja ympäristö (Säävälä 1999, 52). Binaarinen sukupuolijajottelu vahvistaa patriarkaalista status quota ja mahdollistaa vallan säilymisen niillä, joilla se jo on. Tunnustamalla vain kaksi sukupuolta ja niiden näkeminen vastakkaisina, miesten on mahdollista nostaa itsensä naisten yli ja tuottaa naissukupuolta alempana ja halveksittavampana vastakappaleena. (Reitz 2017, 2)

5.1.1 Mies & muut

Jokinen kertoo, kuinka länsimaisen tieteen traditiossa ihmistä on perinteisesti edustanut cismies (Jokinen 1999, 15). Kun tutkimuksessa ei ole tuotu erikseen esille ja nimitetty tutkittavaa ryhmää, perustuu lähes poikkeuksetta tutkimus valkoisen länsimaalaisen, keskiluokkaisen cissukupuolisen heteromiehen tutkimiseen (Hearn 1997, 48–49). Ihmiskunnan historia on miesten historiaa ja lääketieteelle ihmisen ruumista on edustanut miehen ruumis. Tutkimuksissa, joissa miehet tuottavat tietoa miehistä, on käytetty käsitettä ihminen korvaamaan todellisen tutkimuskohteen nimitys, mies, ja näin naamioitu mies oletukseksi, normiksi ihmisestä, *ihmiseksi*. Esimerkiksi englannin kielessä on ollut hyvin yleistä käyttää *man/men* (mies) käsitettä synonyymina *human/people* (ihminen) käsitteelle viitattaessa kaikkiin ihmisiin. Tieteessä on jätetty huomiotta tutkimusten perustuvan miessukupuolisten henkilöiden tutkimiseen, jolloin sukupuolen merkitystä ei oteta huomioon tutkimuksissa. (Jokinen 1999, 15–16) Mies asettui

edustamaan universaalia ihmisyyttä ja universaalia ihmisenä olemisen kokemusta. Näin miehestä muotoutuu sukupuoleton olento, joka saa vastaparikseen ja vastakohtakseen naisen, jolla on sukupuoli. Sama näkyy maskuliinisuuden ja feminiinisuuden suhteessa; maskuliinisuus mielletään sukupuolineutraaliksi ja feminiinisyys on jotain erityislaatuista, poikkeavaa ja kantaaottavaa. Nainen ja mies on erotettu toisistaan ja näiden välille on tehty selvä binäärinen jako vastakkaisiin sukupuoliin, mitä perustellaan biologialla, vaikka sukupuoli ja sukupuolierot ovat enemmänkin historiallisia tuotteita eivätkä biologinen ilmiö. (Hird 2004, 7; Jokinen 2000, 204). Miehen sukupuolen esille tuominen on yleensä tapahtunut kontekstissa, jossa tarkastelun kohteena on ryhmä miehiä, jotka eroavat jollain tapaa valtaryhmästä. Näissä tapauksissa poikkeava ryhmä, joka ei tuota tai kykene täyttämään länsimaisiin miehiin liitettyjä merkkejä ja ominaisuuksia, muodostuu toiseudeksi, vertailukohteeksi, joita tutkitaan ihmistä, eli miestä, eli länsimaista valkoista miestä vasten. (Jokinen 1999, 15–16) Mary Becker toteaa, kuinka näin Yhdysvalloissa valkoinen mies asettui edustamaan ihmistä. Valkoisen miehen ollessa ainut todellinen ihminen, yhteiskunta myös organisoitui valkoisten miesten tarpeiden ympärille sekä todellisuus muodostui valkoisen miehen näkökulmasta. Tämän seurauksena mieheyteen yhdistetyt ominaisuudet nähdään ja koetaan kaikista arvokkaimpina sekä tuottavimpina ja näin myös ovat keskiössä hallitsemassa politiikkaa ja kulttuuria. (Becker 1999, 23)

Simone de Beauvoir toteaaakin, että sukupuoliero on patriarkaatin tuote. Hän esittää, kuinka politiikka ja yhteiskunta ovat olleet miesten käsissä, jolloin naisten alisteinen asema on palvelut miesten asemaa. (de Beauvoir 1980, 51, 110) Butler yhtyy näihin näkemyksiin ja esittää, kuinka luonnollisiksi esitetyt tosiasiat sukupuolesta biologisena ruumiskonstruktiona on tuotettu ainoastaan poliittisten ja yhteiskunnallisten tavoitteiden saavuttamiseksi. Butlerin mukaan sukupuoli-identiteetillä ja sukupuolieroilla ei ole löydettävissä mitään alkuperäistä ydintä, jossa ne olisivat muotoutuneet vaan ne muodostuvat sosiaalisissa valtasuhteissa pakottavan toiston prosessissa. (Butler 1990, Butler 1993) Binäärisen sukupuolen ”luonnollisuutta” on pyritty korostamaan eri normeihin, lakien ja käytäntöjen avulla, kuten pukeutumista säätelemällä. Kuitenkin juuri se, että sukupuoliin on kohdistunut niin voimakasta säätelyä ja tarvetta kontrolloida kuvastaa kuinka ajatus binäärisistä, vastakkaisuuksiin perustuvista sukupuolista on sosiaalisesti konstruoitu. Esimerkiksi Yhdysvalloissa säädettiin vuonna 1863 laki, joka kielsi ”vastakkaisen sukupuolen” vaatteiden käytön eli ”ristiin pukeutumisen” (*cross-dressing*) ja tämä laki poistui vasta vuonna 1974 koko Yhdysvalloista (Stryker 2008, 47). Näin patriarkaalinen kulttuuri on voimakkaasti pyrkinyt luonnollistamaan binäärisen jaon vastakkaisiin sukupuoliin sekä

tukahduttamaan ja kieltämään sukupuolivähemmistöjen (myös seksuaalivähemmistöjen) olemassaolon.

Näin patriarkaalinen sukupuolieroja ja vastakkaisuuksiin perustuva biologialla painottava sukupuoliajattelu vaikuttaa ratkaisevasti myös sukupuolivähemmistöjen kohteluun ja kohtaamiseen yhteiskunnassa. Vaikka cissukupuolisuus ja binääriseen sukupuoleen kuuluminen on yleistä, eivät kaikki ihmiset kuitenkaan ole sukupuoleltaan miehiä tai naisia, tai että heidän syntymässä määritelty sukupuolensa vastaisi omaa sukupuoli-identiteettiä. Kun sukupuoli ymmärretään suppeasti anatomiaan sidotuksi ja biologiseksi ilmiöksi, jää sukupuolivähemmistöjen oikeudet tunnustamatta ja he kohtaavat sortoa, ennakkoluuloja ja laiminlyöntejä yhteiskunnassa. Käsitys vain kahdesta ja vastakkaisesta sukupuolesta sulkee ulkopuolelleen ne, jotka eivät tähän jakoon mahdu sekä mahdollistaa toisen sukupuolen ja siihen liitettyjen tekijöiden arvottamisen toisten yli.

5.1.2 Patriarkaalinen kulttuuri & heteronormatiivisuus

Seksuaalisuuteen liittyvät arvot sekä seksuaalisuuden toteuttaminen ovat kulttuurisidonnaisia ja usein yhteisön säätelyn kohteina – milloin uskonnon, milloin valtion toimesta (Grönfors 1999, 223). Yhdysvalloissa (ja länsimaissa) seksuaalisuus ja sukupuoli on totuttu kytkemään yhteen asettaen heteroseksuaalisuuden oletusarvoksi. Tämän hetero-oletuksen ja sen ”normaalisuuden” linnaketta käsittelemään on muodostunut käsite heteronormatiivisuus. Heteronormatiivisuus viittaa heteroseksuaalisuuden institutionalisoituun normi- ja oletusasemaan ensisijaisena ja normaalina seksuaalisuuden muotona. (Rossi 2015, 15) Vallitseva sosiaalinen järjestys ja sen pakottava valta tuottaa ja pitää yllä heteroutta normaalina (Richardson 1996, 2–9). Muut seksuaalisuuden muodot asettuvat poikkeuksiksi suhteessa heterouteen sekä samoin käy transsukupuolisuudelle suhteessa cissukupuolisuuteen (Rossi 2003, 120). Heteroseksuaalisuus ja cissukupuolisuus muodostavat luonnollistetun, ideaalin, ainoan hyväksytyyn sekä oletusarvoisen mallin, jota sosiaaliset säännöt suosivat. (Rossi 2015, 15) Heteronormatiivisuus sisältyy laajempaan sukupuolen tuottamisprosessiin, jossa ehtona sukupuolen oikein tuottamiseen sisältyy halu ”vastakkaiseen” sukupuoleen. Patriarkaalinen yhteiskunta tuottaa biologisiin eroihin pohjautuvaa sukupuoliajattelua heteronormatiivisuuden avulla. Butler toteaa, kuinka biologisuuteen ja ”luonnollisuuteen” nojaavat sukupuolisuuden ja sukupuolen määritelmät pitävät yllä trans- ja homofobiaa: esimerkiksi kun naisen kategoria pelkistetään lisääntymisfunktioon, sulkee se automaattisesti ulos tai vähintään jäsentää *toisiksi*, puutteelliseksi naisiksi lesbot sekä

transnaiset. Kun sukupuoli ymmärretään kulttuurisesti ja psyykkisesti rakentuneena, välttelee se ahtaita määritelmiä. (Butler 1995, 270)

5.1.3 Hegemoninen maskuliinisuus

Miesten valta-asemaa pidetään yllä ideologisesti yhteiskunnassa. Hegemoninen maskuliinisuus on yhteiskunnan hallitseva maskuliinisuus, joka muodostuu niistä ideaaleista ja normeista, joihin miesten tulisi pyrkiä. (Connell & Messerschmidt 2005, 832) Hegemonisesta maskuliinisuudesta voidaan hahmottaa neljä ominaisuutta, jotka miesten tulee sisäistää: feminiinisuuden torjunta, menestyminen ja taloudellinen toimeentulo, tunteettomuus sekä aggressio (Kimmel 2014, 86). Näin se sisältää vahvan patriarkaalisen vaikutuksen, ajatuksen naisten alisteisuudesta suhteessa miehiin sekä tiukat sukupuolisäännöt ja normit (Hudson 2019, 2).

Pakollinen heteroseksuaalisuus on yksi sukupuolen oikeaoppisen tuottamisen sääntö ja patriarkaalisen järjestelmän pilari; esimerkiksi homofobia toimii yhtenä poikien mieheksi kasvattamisen strategiana (Mac An Ghail 1994; Lehtonen 1999, 123). Hegemoninen maskuliinisuus edustaa siis yhteiskunnassa kaikista arvostetuinta tapaa olla mies sekä näin myös asettaa kaikki miehet arvioimaan itseään suhteessa hegemonisen maskuliinisuuden ideaaliin (Connell & Messerschmidt 2005, 832). Valkoiset heteromiehet ovat se ryhmä, jonka yhteiskunta osoittaa omaavan asianmukaisesti tämän maskuliinisuuden (Hudson 2019, 2). Tähän kuuluu myös oletus ja pakko cissukupuolisuudesta, esimerkiksi transtaustainen mies ei täytä hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksia, joten hän ei voi olla tämän sukupuolinäkemyksen, saatikka sen ideaalin perusteella ”oikea mies”. Hegemoninen maskuliinisuus legitimoii asemaansa patriarkaalisen järjestelmän tavoin vetoamalla miesten biologiseen yliveraisuuteen suhteessa naisiin, jolloin ajatus sukupuolen ja henkilön syntymägenitaalien erottamattomasta ja suoraan johdetusta kytkennästä jättää transmiehet ”miehen” kategorian ulkopuolelle. Valkoinen hegemonia ja patriarkaalinen järjestys takaa valkoiselle cisheteromiehelle dominoivan aseman suhteessa kaikkiin muihin.

5.1.4 Musta maskuliinisuus

Musta maskuliinisuus on *miehen ja mustuuden (blackness)* identiteettiyhdistelmä, jossa sosiaaliset luokat *mieheys* ja *mustuus* ovat johtaneet afroamerikkalaisten miesten ainutlaatuisen kokemukseen maskuliinisuudesta Yhdysvalloissa (The University of British Columbia 2021). Mustaan maskuliinisuuteen on vaikuttanut vahvasti Yhdysvaltojen orjuuden, rasismin ja sorron historia, jossa maskuliinisuuden yhteiskunnallinen ja sosiaalinen etuoikeusasema kohtaa mustuuden historiallisen sorron kanssa (Feber 2007, 16; Matlon 2019). Musta maskuliinisuus on

muotoutunut mustan yhteisön keskuudessa osana taistelua sortoa ja valkoista hegemoniaa vastaan, samanaikaisesti ollessa valkoisen hegemonian sekä sitä tukevien ja ylläpitävien median tuottamien representaatioiden paineessa. (E. Ward 2005, 496; Feber 2007, 12)

Yhdysvaltojen orjuuden aikaan orjuus ja epäinhimilliset olot pyrittiin oikeuttamaan esittämällä, kuinka afrikkalaistaustaiset olivat valkoisia kestävämpiä ja voimakkaampia. Tällä tavalla kuva afroamerikkalaista miehistä isoina ja vahvoina rakennettiin palvelemaan valkoista hegemoniaa ja se jäi elämään amerikkalaiseen yhteiskuntaan stereotyyppinä mustasta miehestä. (Hill Collins 2004, 56) Tumma iho rakentui edustamaan maskuliinisuutta ja afroamerikkalaiset miehet asettuivat maskuliinisuuden fysiologiseksi metaforaksi (Hall 1995, 37). Mustan miehen ideaaliksi rakentui hypermaskuliininen mies sorron trauman kautta, mikä toimi voimaannuttamassa mustia miehiä, joilta oli estetty pääsy osalliseksi valkoisen patriarkaalisen yhteiskunnan lupausta miesten valta-asemasta. Hypermaskuliinisuuteen kuuluu maskuliinisiksi miellettyjen piirteiden ja ominaisuuksien liioittelu ja niiden vääristyminen sekä kaikenlaisen feminiinisyyden ja heikkouden kielto (E. Ward 2005, 496). Tämä mustien miesten korostettu maskuliinisuus rakensi kuitenkin valkoisten miesten valkoisuuden ja maskuliinisuuden näyttäytymään feminiiniseltä eli alistaiselta, mistä muodostui uhka valkoisten miesten valta-asemalle sekä valkoiselle hegemonialle. (Hall 1995, 37) Tähän ”ongelmaan” valjastettiin media tuottamaan negatiivisia representaatioita mustista miehistä esittämään heidän maskuliinisuutensa ja seksuaalisuutensa vaarallisena ja uhkaavana.

5.1.5 Petturi homo miehisen vallan uhkana

Homofobia on (valkoisen) patriarkaalisen, heteronormatiivisen yhteiskunnan ja sukupuolijärjestelmän ytimessä, mutta on kuitenkin kehittynyt länsimaisessa kulttuurissa vasta 1800-luvulla. Homofobia on juurtunut patriarkaalisen järjestyksen säilyvimmäksi ja konservatiivisimmaksi osaksi (Sedgwick 1985, 3–5, 114). Heteroseksismin osana homofobia jaottelee miehet oikeisiin miehiin – heteromiehiin, sekä *toisiin*. Tämä jako toimii miehisen vallan rakentajana ja takaajana. Heteroseksistisessä ajattelussa homous ja käsite homo on yhdistetty naismaisuuteen niin vahvasti, että sillä ei usein edes ensisijaisesti viitata seksuaaliseen suuntautumiseen vaan juurikin naismaisuuteen, eli johonkin vähempään. (Jokinen 2000, 227–228) Mairtin Mac An Ghail on todennut, kuinka miessukupuoleen kasvattaminen perustuu kolmeen strategiaan: pakolliseen heteroseksuaalisuuteen, misogyniaan ja homofobiaan (Mac An Ghail 1994; Lehtonen

1999, 123). Butler tukee tätä myös nähdessä, että homofobiset kommentit ovat osa sukupuoliperformanssia, ollen yksi niistä teoista, joilla tuotetaan miestä (Butler 1990; Lehtonen 1999, 124).

Koska musta maskuliinisuus määrittää raamit mustan miehen rooleihin, sekä erityisesti koska hypermaskuliinisuus edustaa mustan miehen ideaalia, se vaikuttaa oleellisesti mustien homomiesten asemaan. Miehet tuottavat *miestä* heteroseksuaalisuuden keinoin. Tämä tapahtuu markkinoimalla ja esittelemällä muille miehille omaa seksuaalista kyvykkyyttä. Tällaisessa yhtälössä miehen tuottaminen heteroseksuaalisen matriisin turvin on vaarassa, kun siihen lisätään homoseksuaalinen halu. Silloin mies ei ole enää aktiivinen ja valloittaja, vaan miehen asema muuttuu subjektista mahdolliseksi halun objektiksi – valloitettavaksi. Patriarkaalisessa heteroseksuaalisuudessa ei ole tasa-arvoista seksuaalista kanssakäymistä – on aktiivinen valloittaja heteromies ja passiivinen valloitettava heteronainen. Tästä mies ja maskuliinisuus ammentavat myös hegemoniaansa suhteessa naiseen sekä feminiinisyteen. Kun tähän tilaan astuu homoseksuaalisuus (miesten välinen halu), mies ei pysty tuottamaan samaa maskuliinista, aktiivista valloittajamiestä, joka on mieheyden rakentava tekijä, vaan hän asettuu/hänet asetetaan halun objektiksi, joka heteronormatiivisesti patriarkaalisessa maailmassa kääntyy näin ollen valloitettavaksi. Homomies ei myöskään tue tai rakenna patriarkaalisia miesten sukupuolispesifisiä hahmoja suhteessa naiseen. Miesten rooleiksi on tunnistettu isä ja raiskaaja, vastaavasti naisten rooleiksi on tunnistettu äiti ja huora. Patriarkaalinen hahmo isä edustaa jonkin tietyn naisen riippuvuutta tietyistä miehestä ja patriarkaalinen hahmo raiskaaja edustaa miesten omistajuutta kaikkiin naisiin – kaikki naiset ovat häntä/miehiä varten ja näin ollen myös hänen/miesten omaisuutta. (Grönfors 1999, 224–226, 228–229)

Patriarkaattia rakentaa erinäiset valtasuhteet, joita ylläpitävät muuan muassa uskomukset, normit ja myytit. Nämä myyttiset jaottelut ja kategoriat tukevat miesten ylivaltaa, jonka takia esimerkiksi homoseksuaalisuus on uhka miesten naisiin kohdistamalle vallankäytölle ja näin myös haastaa patriarkaalista järjestelmää. Homo mielletään passiiviseksi, penetroitavaksi ja reseptiiviseksi – homouteen liitetään merkityksiä, jotka on yhdistetty naisiin ja näin ollen se tuottaa jotain vastakkaista ja jotain muuta kuin patriarkaalista miestä (heteromies >> oikea mies >>ihminen>>normi). (Grönfors 1999, 232) Homo tuottaa miestä patriarkaalisessa heteronormatiivisessa mielessä väärin, sillä miestä tuotetaan strategioiden kautta, jotka eivät toteudu tai joilla ei ole tarvetta toteutua homoseksuaalisuudessa. Näin homoseksuaalisuuden pelkääminen kytkeytyy osittain miehisen vallan menettämiseen (Reynaud 1983, 15). Heteronormatiivisessa

yhteiskunnassa suhde homoseksuaalisuuteen pitää näin sisällään vallankäytön ja voimasuhteiden alueen. (Grönfors 1999, 233)

Heteroseksuaalisuus ja homoseksuaalisuus on tuotettu sosiaalisesti toisilleen vastakkaisiksi, heterouden naamioiden itsenä normaaliksi, vaikka paremmin heteroseksuaalisuutta kuvaisi sen ymmärtäminen ”normaalin” sijaan yleisenä seksuaalisuuden muotona (Rossi 2003, 120). Seksuaalisuuksien ja sukupuolten väliset suhteet sekä ajatus vastakohtista tulee ymmärtää sosiaalisesti tuotetuiksi (Grönfors 1999, 233). Homoseksuaalisuuden ja heteroseksuaalisuuden suhde nähdään vastakohtana sen sijaan, että nähtäisiin heteroseksuaalisuus ja homoseksuaalisuus seksuaalisuuden eri muotoina ilman niiden ns. linkittämistä johonkin suhteeseen keskenään toistensa kanssa. Miehisyyttä sekä naiseutta määrittelevät ja rakentavat oleellisesti seksuaalisuus sekä sukupuolittuneet arvot (Grönfors 1999, 223). Heteroseksuaalisuuden ollessa yksi ”oikean miehen” peruspilareista, homomies jää väistämättä tämän ”oikean miehen” kategorian ulkopuolelle.

5.2 Amerikkalainen media valkoisen patriarkaalisen järjestyksen ylläpitäjänä

Elokuva on yksi merkityksellisimmistä amerikkalaisen populaarikulttuurin sijoista. Elokuvat eivät vain passiivisesti heijasta yhteiskuntaa, vaan ne rakentavat sitä. Näin elokuvia tutkimalla saa tietoa yhteiskunnasta, joten on mahdollista tunnistaa elokuvan ulkopuolella olevan maailman ja yhteiskunnan asenteita ja valtasuhteita. (Kennedy 2014, 119, 122) Hollywood dominoi länsimaalaista elokuvateollisuutta ja sen valta-asema elokuvallisten representaatioiden tuottajana on merkittävä. Elokuvat, niin indie-dokumenttielokuvat kuin myös fiktionaaliset Hollywood-elokuvat, ovat yhteiskunnallisia teknologioita, jotka muokkaavat käsityksiä todellisuudesta (Rossi 2015, 81). Elokuvat ovat osallistuneet vahingollisten mielikuvien tuottamiseen sukupuolesta, seksuaalisuudesta, rodusta, luokasta ja näiden intersektioista.

Vuonna 1934 Hollywoodin elokuvastudiot ottivat sensuurin ja taloudellisten menetysten pelossa käyttöön tiukan itsesääntelylinjauksen (*The Code*) sekä perustivat tuotantokoodihallinnon *Production Code Administration* (PCA). Huolena olivat elokuvien moraaliset vaikutukset katsojiin, ja koodi kielsi kaikenlaisen sisällön tuottamisen, joka mahdollisesti alentaisi katsojan ”moraalisia standardeja”. (Noriega 1990, 22) Rajoitteet kattoivat muun muassa rodun, sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatiot, esimerkiksi valkoisten ja ei-valkoisten väliset

suhteet. Kaikenlainen queeriksi tulkittava, kuten sukupuolinormeja rikkova käytös, oli kiellettyä, mutta tästä huolimatta tätä esiintyi elokuvissa. (Lugowski 1999, Noriega 1990) Vaikka PCA:n sensuurin aikakausi loppui virallisesti 1960-luvun lopussa, marginalisoitujen ryhmien representaatioiden valjastaminen sortavien poliittisten agendojen edistämiseksi ei ole kuitenkaan jäänyt menneisyyteen, vaan sen perintö elokuvateollisuudessa vaikutti PIBin ilmestymisen aikana ja yhä 2020-luvulla.

5.2.1 Valkoinen Hollywood & media

Kulttuuriset representaatiot ovat yhteydessä siihen, miten eri yhteiskunnallisia ryhmiä kohdellaan ja näin ne limittyvät osaksi identiteettipolitiikkaa. Representaatioita tutkiessa, sen lisäksi että tarkkaillaan representaation kohteita ja ketkä jäävät näiden ulkopuolelle, on oleellista myös kiinnittää huomio siihen, kenellä on valta tuottaa representaatioita, sekä huomioida tämän suhde katsojuuteen.

Elokuvateollisuutta dominoivat valkoiset miehet, pääosin cissukupuoliset heterot. Tämä homogeeninen ryhmä sijoittuu lähes yksinomaisesti mm. tuottajiksi, ohjaajiksi sekä käsikirjoittajiksi. (C. Miller 1998, 19; Smith 2013, 780; Shimizu 2016, 3) Representaatioiden ollessa homogeenisen ryhmän hallussa, reflektioivat ne maailmaa heidän näkökulmansa ja agendansa mukaisesti, rakentaen todellisuutta valkoisuuden, maskuliinisuuden, cissukupuolisuuden ja heteroseksuaalisuuden kautta. Elokuvista, erityisesti Hollywood-elokuvista, on nähtävissä tämä valkoisen miehen fantasia ja mielikuvitus elokuvien narratiivien kautta. Fiktiivisissä elokuvissa hahmot, paikat ja aika ovat keksittyjä, jolloin ne myös kertovat mitä elokuvantekijät haluavat tapahtuvan ja tarjoavat sellaisia tapahtumia ja hahmoja, joiden he uskovat viihdyttävän katsojia. (Shimizu 2016, 3) PIB ei ole fiktiivinen Hollywood-elokuva, jossa on keksityt hahmot, paikat ja ajat. Kuitenkin siinäkin sen ohjaaja Livingston pystyy rakentamaan ja tuottamaan haluaansa narratiivia sekä luomaan mieleisensä kuvaukset elokuvassa olevista henkilöistä. Hän päättää mitkä kohtaukset rajautuvat mukaan, mitkä rajataan pois ja missä järjestyksessä asiat tapahtuvat – puhuuko narraattori taustalla, millainen musiikki soi, mitä materiaalia pyörii asioiden tapahtuessa.

Ei-valkoisten representaatiot ovat perinteisesti olleet hyvin marginaalissa valkokankaalla, sillä Hollywood-elokuvat reflektioivat sitä rodullista järjestystä (*racial order*) missä ne on tehty sekä samanaikaisesti rakentavat ja ylläpitävät tätä. Elokuvat reflektioivat ulkopuolisen maailman

todellisuutta ja yhteiskunnan rakenteita samalla osallistuen niiden tekoon ja ylläpitoon. Elokuvista on näin nähtävissä ihmisten valta-asemat ja roolit sekä kuinka ihmiset ja heidän paikkansa nähdään yhteiskunnassa. Näin esimerkiksi yhteiskunnassa oleva rodullinen järjestys ja rasismi on johtanut siihen, kuinka ei-valkoiset tullessaan representoiduiksi elokuvissa esitetään haitallisiin stereotyyppioihin nojaamalla. Esimerkiksi mustille on perinteisesti tarjottu vain rooleja, jotka tukevat stereotyyppioita ja näiden kapeiden stereotyyppien ollessa pääosin se kuvaus, jota elokuvat välittävät, tulevat mustat elokuvan ulkopuolella kohdatuiksi näiden representaatioiden kautta. (Smith 2013, 779, 783). Stereotyyppit tyypistävät kuvattun kohteen tyypistäen sen muutamiksi ”luonnollisiksi” piirteiksi ja näin rakentavat pelkistävää kuvausta kaikista kohteen kanssa samaan ryhmään kuuluvista. Stereotyyppit representaationa rakentavat liioittelevia ja yksinkertaistavia kuvauksia ihmisryhmistä jähmettämällä esittämänsä historiattomasti eli ajallisuuden tai paikallisuuden aiheuttamia muutoksia ei oteta huomioon. Stereotyyppit representaationa tuottavat tyyppiteltyjä esityksiä yksilöistä yleistäen ne edustamaan ryhmiä niin, että samat yleistyksiset kiinnitetään kaikkiin ryhmän jäseniin ja näistä rakennetaan ryhmälle tunnusomaisina. Tyyppitelyä ja luokittelun välineitä kuitenkin tarvitaan maailman käsitteellistämiseksi ja sen ymmärrettäväksi tekemiseksi. Kun representaatioita lähestytään politiikan tutkimuksen näkökulmasta, mielenkiintoista on kiinnittää huomioita tyyppittelyn ja stereotyyppittelyn suhteesta: milloin tyyppittely muuttuu stereotyyppittelyksi ja millaista tietoa, todellisuutta ja valtasuhteita stereotyyppit tuottavat. (Rossi 2015, 85–86)

Ei-valkoisten representaatiot on valjastettu valkoisen hegemonian käyttöön vahvistamaan ja ylläpitämään valkoisuuden asemaa. Dyer toteaa, kuinka binäärisissä musta/valkoinen representaatioissa valkoisuus usein näyttäytyy rationaalisuutena, järjestyksenä ja jäykkyytenä sekä tätä korostetaan representoimalla mustuus tämän vastakohtana: epäjärjestyksenä, leväperäisyytenä ja irrationaalisuutena (Dyer 2002a, 183). Vanhemmissa stereotyyppioissa afroamerikkalaiset miehet esitettiin usein joko valkoisille orjuuttajilleen lojaaleina, tyhminä ja laiskoina, lapsenomaisina tai vaarallisina. Naiset esitettiin joko äidillisinä neuvonantajina, hoivaajina ja palvelijoina valkoisille tai asetettiin kaikista halveksittavimmiksi esittämällä heidät ärsyttävinä tai aggressiivisina. (hooks 1992, 120; Tyree, Byerly & Hamilton 2012, 469) Näiden rinnalle on sittemmin tulleet mustien naisten hyperseksualisointi sekä mustien naisten sisällyttäminen mukaan vain korostamaan valkoisen naisen haluttavuutta (hooks 1992, 119) kun taas miehiin on liitetty merkityksiä kuten irvokkuus ja siveettömyys sekä erilaiset sairaudet (Calabrese 2018, 144). Usein mustat miehet ovat esitetty rikollisina ja huumekauppiaina tai seksuaalisesti steriileinä, ja näin myös poliittisesti steriileinä (C. Miller 1998, 20). Herman Gray toteaa, kuinka

diskursiivisesti sijoittaen ”normaalin” moraalin ja luokkarakenteen ulkopuolelle representaatiot köyhistä mustista miehistä, toimivat symbolisena perustana rikollisuutta, ydinperhettä ja keski-
luokan turvallisuutta koskevan paniikin ruokkimiselle ja ylläpitämiselle. Näin tehtäessä siirretään samaan aikaan huomio pois yhteiskunnallisista ongelmista, kuten taloudesta, rasismista, seksismistä sekä homofobiasta. (Gray 1995, 402) Musta maskuliinisuus on elokuvaperinteessä kuvattu hyperaggressiivisena sekä hyperseksuaalisena (Alexander 2004, 382; Hudson 2019, 2–3) ja representaatiokeinoin muodostetaan mustan maskuliinisuuden hahmosta looginen ja legitiimi valvonnan ja rangaistuksen objekti. Näin diskursiivisesti mustan amerikkalaismiehen keho tuo yhteen valkoisen maskuliinisuuden voiman ja auktoriteetin sekä hallinnalliset institutiot (rikosoikeusjärjestelmä, poliisi, media) suojelemaan valkoisia amerikkalaisia uhalta – mustalta mieheltä. (Gray 1995, 402)

Afroamerikkalaisten lisäksi myös latinalaisamerikkalaiset ovat rodullistettu ryhmä Yhdysvalloissa ja samoin heistä tuotetut representaatiot ovat pääsääntöisesti koostuneet joko poissaolosta tai hyvin stereotyyppisistä kuvauksista⁵. Latinalaisamerikkalaiset representoidaan usein erilaisissa palvelu- ja apulaisrooleissa, erityisesti kotitalouden piirissä, sekä Yhdysvaltoihin saapuvina maahanmuuttajina, usein laittomina sellaisina. (Pressler 2019, 4, 7) Ramírez Berg on tunnistanut kuusi stereotyyppiä ja jaotellut ne sukupuolibinaarisesti pareittain: Rikollinen (*El Bandido*) ja Puoliverinen Huora (*the Halfbreed Harlot*), Miespelle (*Male Buffoon*) ja Naispelle (*Female Clown*), Latino Rakastaja (*Latin Lover*) ja Tumma Neito (*Dark Lady*)⁶. Huoran stereotyyppi näkyy elokuvissa esittämällä nainen temperamenttisena ja himokkaana, usein prostituoituna, kun taas Rikollisen stereotyyppissä mies kuvataan huumorinkejä pyörittäväenä tai autoja varastelevana rikollisena, samalla korostaen hänen epäluotettavuuttaan sekä epärehellisyyttään. Pellestereotyyppi oli erittäin yleinen varhaisimmissa elokuvissa 1930-luvulla, mutta tämän jälkeisissä elokuvissa se on yhä tunnistettavissa hahmoissa, kuitenkin harvemmin ainoana tai ensisijaisena hahmoa rakentavana ominaisuutena. Pellestereotyyppissä korostuu usein latinalaisamerikkalaisten asema vitsin kohteena ja tunnusomaista on heidän esittämisenä yksinkertaisina ja tyhminä, emotionaalisesti lapsenomaisina sekä kykenemättöminä puhua sujuvaa englannin kieltä. (Berg 1990, 294–296) Latino Rakastajan ja Tumman Neidon stereotyypit kuvaavat ja korostavat katsottavan objektin ulkoista olemusta. Negrón-Muntaner käyttää nimitystä

⁵ Latinalaisamerikkalaisiin kohdistuvat stereotyypit ovat myös stereotyyppioita, jotka kohdistuvat yleisemmin kaikkiin, jotka puhuvat espanjaa tai ovat polveutuneita espanjankielisestä suvusta eli ei ainoastaan vain latinalaisamerikkalaisiin (Cole 2019).

⁶ Olen kirjoittanut stereotyyppien nimet, myös kaksiosaiset, isolla, korostaakseni niiden olevan stereotyyppisiä.

seksuaaliset objektit näytöllä (*Sexual objects on screen*) näistä stereotyypeistä, sillä seksuaalisuus ja sen korostaminen esitetään ensisijaisesti henkilöä rakentavana tekijänä (Negrón-Muntaner 2014, 107). Mies representoidaan Latino Rakastajan stereotyypissä viettelevänä, sensuel-lina ja korostetaan tämän maskuliinisuutta, samalla tuoden esille vaaran mahdollisuus. Tumman Neidon stereotyyppi on salaperäinen, aristokraattinen ja neitseellinen nainen, jonka viehäytys sekä lumoavuus perustuu juuri näihin ominaisuuksiin. Toinen versio Tumman Neidon stereotyypistä muodostuu myös ulkoisen olemuksen ympärille, mutta neitseellisyyden sijaan hänet hyperseksualisoidaan ja eroottisuutta korostetaan. (Berg 1990, 296) Nämä stereotyypit ovat tunnistettavissa elokuvista vuosikymmenestä riippumatta (Pressler 2019, 11), mikä suoraan vaikuttaa latinalaisamerikkalaisten yhteiskunnalliseen asemaan.

Hollywood on tukenut tätä järjestelmällisesti sulkemalla pois ei-valkoiset elokuvien tuotannosta, jakelusta ja niissä näkymisestä (C. Miller 1998, 19). Kamppailu representaatioista on ollut näin haastavaa monille alistetuille ryhmille johtuen Hollywoodin voimakkaasta vallan keskittymisestä sekä resurssi-intensiivisyys elokuvien tuottamisessa. Alistetut ryhmät on suljettu päätöksenteon sekä taloudellisten ja kulttuuristen resurssien ulkopuolelle, jolloin niiltä uupuvat keinot ja mahdollisuus päästä vaikuttamaan tapoihin, joilla representaatioita tuotetaan. Näin elokuvista välittyy maailma valkoisen cisheteromiehen silmin ja tästä tulee ”todellisuus” ja ainut mikä välittyy valkokankaalla eteenpäin. Näin representaatiot toimivat valta-asetelmien ja alistussuhteiden ylläpitäjinä. Silloin kuin ei-valkoiset tulevat representoiduiksi elokuvissa ja mediassa ylipäänsä, ovat ne representaatioita ei-valkoisista heteroista.

5.2.2 Queer elokuvissa

Heterouden normiasemaa on länsimaisessa mediassa luonnollistettu vuosisatojen ajan erilaisin visuaalisten sekä verbaalisten keinojen avulla (Rossi 2015, 51). Rossi toteaa ihmishahmoja käyttävän mainoskuvaston olevan aina myös sukupuolimainontaa (Rossi 2003, 11). Mielestäni tämän huomion mainoksista voi laajentaa kattamaan yleisemmin kaikkia kulttuurisia ja visuaalisia teknologioita, kuten kirjoja ja elokuvia. Näen myös, että tähän sukupuolimainontaan osallistuvat ihmishahmojen lisäksi näissä teknologioissa esiintyvät olevaiset ja asiat, joista on tunnistettavissa sukupuoli⁷. Ihmishahmoja ja sukupuolisia olentoja käyttävät teknologiat ovat aina

⁷ Esimerkiksi Disneyn klassikkoelokuvassa *Kaunotar ja Hirviö* (1991) seikkailee ihmishahmojen lisäksi eläviä huonekaluja ja esineitä, jotka ovat kaikki sukupuolellisia olentoja, sillä niistä on tunnistettavissa (binäärinen) sukupuoli. Se ei tunnu meistä oudolta, koska olemme tottuneet pitämään sitä normaalina elokuvakielessä.

näin myös sukupuolimainontaa, sukupuoleen opettamista, mikä toimii identiteetin ja toimijuuden muokkaajana. Nämä ihmisten ja sukupuolisten olentojen representaatiot ovat usein myös heteroseksuaalisuuden mainontaa. Ne tuottavat heterouden luonnollisena ja ideaalina tilana, johon vastaanottajan samaistuminen otetaan itsestään selvänä. (Rossi 2003, 11) Perinteisesti myös kaikenlaisen queeriyden tullessa representoiduksi, on se valjastettu heterouden aseman ylläpitoon ja vakiinnuttamiseen esittämällä se jonakin poikkeavana, huonompana ja naurunalaisena, ei normaalina tai ideaalina.

Varhainen elokuvateollisuus käytti queer representaatiota tuomaan komiikkaa, kunnes PCA:n asettamat linjaukset astuivat täytäntöön 1930-luvulla. David M. Lugowski kertoo queerin sensuuriyritysten johtuneen lamasta seuranneesta sukupuoliroolien kriisistä (*gender crisis*) eli sillä on ollut suora yhteys patriarkaalisesta yhteiskuntarakenteesta suojelemisessa. Miesten menettäessään työnsä sekä asemansa leiväntuojina yhteiskunnan rooliasteleman pelättiin rapistuvan, joten PCA pyrki sensuroimaan elokuvista kaiken, mikä ei tukenut perinteisiä sukupuolirooleja. Queer näyttäytyi täten uhkana patriarkaaliselle yhteiskunnalle ja miesten asemalle. Mieheys oli/on sidottu vahvasti yhteen kapitalististen ja patriarkaalisten rakenteiden ja ideologioiden vaaraan. Talouden ajautuessa lamaan devalvoi se samanaikaisesti mieheyden valta-asemaa. (Lugowski 1999, 4, 8, 26) Queer on ollut niin kiellettyä, että sen olemassaoloa ei haluttu näyttää ollenkaan vaan kaikenlainen queeriyys haluttiin piilottaa niin, että negatiivisten stereotyyppien ja esitysten tuottaminenkin koettiin vaaraksi, joka tuli eliminoida. Queer representaatioita kuitenkin PCA:n määräyksistä huolimatta esiintyi elokuvissa elokuvien diskursiivisella tasolla sekä karikatyyrisin hahmoin, joissa homot ja lesbot olivat pilkan kohteena (Russo 1981, 325; Noriega 1990, 20–21; Lugowski 1999, 27).

PCA-sensuurin loputtua seksuaalivähemmistöjen representaatiot koostuivat pääosin myös poisolona tai ongelmallisten stereotyyppien muodossa. Queer- ja sukupuolentutkijat ovat tunnustaneet jo vuosikymmenten ajan elokuvien ongelmalliset tavat representoida seksuaalivähemmistöjä (de Lauretis 1991; Dyer 2002b; Kennedy 2014). Seksuaalivähemmistöjen representaatioihin on kuulunut sukupuolinormien ja sukupuolittuneen ruumiin avulla ”leikittely”. Homot on kuvattu naisellisina eleineen ja ruumiinrakenteineen samoin kuin lesbot on kuvattu miehekkäinä. (Cover 2004, 87–88) Tätä on lähdetty myöhemmin haastamaan representoimalla homot ja lesbot Hollywood elokuvissa ”tavallisiksi”, Steven Seidmanin sanoin ”normaaleiksi homoiksi”. ”Normaali homo” esitetään olevan täysinäinen ihminen, psykologisesti sekä moraalisesti tasavertainen heteron kanssa. ”Normaalilta homolta” kuitenkin oletetaan sukupuolista

tavanomaisuutta (*gender conventionality*) eli ”normaaliin homoon” yhdistetään kytkenä rakkausavioliitosta, perhearvojen puolustamisesta sekä taloudellinen individualismi ja nationalismi. (Seidman 2002, 133) Lisa Duggan on tunnistanut tämän tendenssin elokuvissa, jotka pyrkivät tuottamaan myönteistä kuvausta seksuaalivähemmistöistä ja hän loi käsitteen homonormatiivisuus (*the new homonormativity*) kuvaamaan tätä. Duggan toteaa, että homonormatiivisuudessa on kyse politiikasta, joka ei kyseenalaista hallitsevia heteronormatiivisia oletuksia tai instituutioita vaan osallistuu niiden säilyttämiseen. (Duggan 2010, 50) Homonormatiivisuus näkyy myös homopariskuntien representaatioissa niin, että ne kuvataan usein heteronormatiivisia sukupuolirooleja mukailleen: toinen osapuoli esitetään olevan dominoiva ja maskuliininen, toinen alentuva ja feminiininen. (Liu 2012, 7–8) Homoseksuaalisuutta pyritään markkinoimaan valtavirralla tuottamalla heistä heteronormatiivisten standardien mukaista representaatiota arvottamalla heteronormatiivisuuteen kuuluvia ihanteita ja rakenteita osana queeriyttä. Tämä perustuu oletukseen siitä, että heteroseksuaalisuuteen yhdistetyt normit ja arvot tulisi toistaa ja suorittaa seksuaalivähemmistöjen keskuudessa. Näissä representaatioissa korostetaan tyypillisiä heteronormatiivisuuteen yhdistettyjä elementtejä ja arvoja, kuten valkoisuutta, keskiluokkaisuutta, uusliberalismia sekä sukupuolittuneita käytäntöjä. Näin osallistutaan toistamaan näitä normeja ensisijaisina ja ideaaleina. (Kennedy 2014; Glover 2016) Homojen tullessa representoiduiksi, niin progressiivisissa, tai siihen pyrkivissä, kuin myös tarkoituksellisesti negatiivisissa kuvauksissa, ovat nämä pääosin representaatioita valkoisista homoista.

5.2.3 Musta homorepresentaatio

Kuten aiemmin tuotiin esille, Hollywood on perinteisesti tuottanut negatiivista representaatiota mustista sekä ei-valkoista ja vaikka 1990-luvulla indie-elokuvat alkoivat haastaa tätä traditiota, muodostui esimerkiksi mustien miesten representaatio silti pääosin joko heidän puuttumisnansa⁸ tai tapana, joka ei tarjonnut asiallisia esimerkkejä tai toimivia roolimalleja nuorille mustille miehille⁹. (C. Miller 1998, 19) Kun mustat miehet ovat esillä elokuvissa ja TV-sarjoissa,

⁸ Mustien homomiesten vähäisen näkyvyyden ja haitallisten sekä kapeiden stereotyyppisten representaatioiden lisäksi ei-valkoisia on sensuroitu ja piilotettu myös queer historiasta. Merkittävät tapahtumat ja saavutukset, jotka ovat olleet ei-valkoisten queer aktivistien työntulosta, on myöhemmin valkopesty. Esimerkiksi Stonewall kapina, joka on tunnettu queer historiallinen tapahtuma, sai alkunsa afro- ja latinalaisamerikkalaisten seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen turhautumisesta poliisin ja yhteiskunnan toimintaan ja he ryhtyivät vastarintaan. Valkopesu ei ole historiaan jäänyt ongelma vaan muun muassa 2010-luvulla Richard Emmet ohjasi Stonewall kapinan tapahtumista kertovan elokuvan Stonewall (2015) roolittamalla osiin vain valkoisia näyttelijöitä. (Kiesling 2017, 5)

⁹ Bill Pincheon kirjoittaa, kuinka Yhdysvalloissa vuosien 1900–1980 välisenä aikana mustan homomiehen representaatio rajoittui tuottamaan kuvaa mustista homoista pääosin vain pornograafisessa aineistossa ja kansallisen median maininnat mustista homoista olivat hyvin anekdoottisia. Afroamerikkalaiset tulivat mediassa esille usein

ovat he lähes poikkeuksetta heteroja. Mustat homorepresentaatiot ovat vähäisiä, kuten on myös niistä tuotettu tutkimuskin. Tutkimusta on tuotettu valkoisista homomiehistä, mustasta maskuliinisuudesta, mutta tutkimusta puuttuu mustien homomiesten representaatioista. (Hudson 2019, 1)

Ne tutkimukset, joita on tehty, ovat todenneet mustien homojen tullessa representoiduiksi, representoidaan ja tuotetaan kuvaa heistä nojaamalla stereotyypeihin, jotka ovat rakentuneet niin mustien heterojen kuin myös valkoisten homojen stereotyypeistä. (Icard 2008; Hudson 2019) Elokuvat, joissa mustia homomiehiä esiintyy, pääosin tuottavat mustaa homomiestä kuvaten heidät heikkoina, alistuvina sekä naisellisina. Kun heidät kuvataan naisellisina stereotyyppinä, hävittää se samalla maskuliinisuuden mahdollisuuden. Elokuvien tuottaessa mustaa homomiestä vain naisellisena, saavat ne naisellisuuden näyttäytymään ainoana tapana olla ja tuottaa mustaa homoutta. Tämä toistuva tapa kuvata mustaa homoutta vaikeuttaa mustan estetiikan omaksumisen, sillä se on riippuvainen hegemonisen maskuliinisuuden asettamista ehdoista. (Hudson 2019, 1–3) Niissäkin elokuvissa, joissa musta homohahmo on kuvattu muuten maskuliiniseksi, esim. omaa maskuliiniskesi mielletyn lihaksikkaan ulkonäön, niin näissäkin osa elokuvista toistaa feminiinisyys narratiivia, esim. symbolisesti, ”riisuen” lopulta mustan homon maskuliinisuuden ja asettaen hänet ”takaisin” alisteiseksi heteromiehelle.

Toinen stereotyyppinen tapa kuvata mustaa homoutta on se, että musta homo on rakennettu hypermaskuliinisen mustan heteromiehen stereotyyppin mukaan. Hypermaskuliinisuus rajaa hahmojen syvyyttä ja kasvua, minkä seurauksena hahmolla ei ole mahdollisuutta muuhun kuin maskuliinisuuteen, jolloin identiteetti, tavat ja teot ovat hyvin kapeita – kaikki feminiinisyys tulee kitkeä pois. Elokuvissa, joissa on hypermaskuliininen musta homo, niin yleensä on sitten sivuhenkilönä tai muussa osassa stereotyyppistä feminiinistä homoa korvaava/kuvaava hahmo. (Hudson 2009) Alistaisuus ja feminiinisyys ei siis välttämättä ilmene aina suoraan päältäpäin vaan se muodostuu representaation ja elokuvan narratiivin kautta mukailien valkoisiin homoihin liitettyjä stereotyyppioita. Lisäksi Marlon Riggs esittelee stereotyyppin ”*Snap Queen*”, jossa musta homo esitetään liioitellun naisellisena ja nokkelan mutta nenäkkään asenteen omaavana. Tälle ei ole virallista suomenkielistä käännöstä mutta se voisi olla esimerkiksi Tyttökaveri tai Paras Homokaveri (englanninkielinen *gay best friend*), sillä hahmo muistuttaa stereotyyppistä

kontekstissa, jossa heidän anatomiaansa sekä seksuaalisuuttaan liioiteltiin ja mustien homojen tullessaan tällöin esille, esitettiin heidät joko raiskaajina tai raiskauksen uhreina. (Pincheon 2001, 54)

tyttöä tai kliseetä homosta, jonka ”jokainen tyttö haluaa parhaaksi kaverikseen”. Tämä stereotyyppi on tarkoitettu hauskaksi hahmoksi ja sitä käytetään tuomaan komiikkaa. (Riggs 1991, 392) Yksi stereotyyppi, joka esiintyy erityisesti mustille homoille, on myös ”*Down Low*”. Tällekin ei löydy virallista käännöstä, mutta sen suomenkielinen vastike olisi varmaan Kaappihomo tai Piilohomo. ”*Down Low*” viittaa kuitenkin erityisesti afroamerikkalaisiin. Tällä viitataan siihen, että homomies tai ei-heteromies piilottaa seksuaalisuuntautumisen ja samaa sukupuolta olevat suhteet ovat salaisia, tyypillisesti Kaappihomon/Piilohomon ollessa suhteessa naisen kanssa, mutta salaa harrastaen seksiä toisen miehen kanssa. (Hudson 2019, 9)

Näin mustan homon identiteettiä rakennetaan hyvin yksiulotteiseksi elokuvien kautta. Tällä on negatiivisia vaikutuksia, sillä se tuottaa katsojalle kapeaa kuvaa mustista homomiehistä. Vastaavanlaisen stereotypian tuottaminen tukee jo ennestään erittäin marginalisoidun ryhmän sortoa sekä piilottaa representoitavan ryhmän eri ulottuvuudet. Elokuvat näin tuottavat hyvin kapeaa kuvaa mustista homomiehistä ja tämä välittyy katsojille, joiden mielikuvat ja oletukset mustista homomiehistä mukautuvat vastaamaan elokuvien tuottamia representaatioita. Jo marginalisoidun ryhmän esittäminen vain kapean identiteetin kautta on haitallista ja väkivaltaista vallankäyttöä.

5.2.4 Transrepresentaatio & transnaiset

Joelle Ruby Ryan kirjoittaa, kuinka Yhdysvalloissa transsukupuolinen subjektiivuus on muotoutunut oikeudellisten, lääketieteellisten, kirurgisten, psykologisten ja psykiatristen laitosten alaisuudessa, missä transsukupuolisia kehoja on perinteisesti kolonisoitu, kontrolloitu sekä objektivoitu. Kun yhdysvaltalaisessa elokuvaperinteessä fiktiiviset elokuvat ovat keskittyneet pääosin tuottamaan transihmisistä murhaajia, traagisia uhreja ja vitsejä, ovat transsukupuolisista kertovat dokumenttielokuvat yhtyneet tähän transkehojen objektivoinnin traditioon keskittymällä transihmisten korjausprosesseihin ja genitaalihin. Tieteellisen auktoriteettiaseman ja kulttuurisen pääoman omaavat tahot määräsivät ja kontrolloivat sitä, miten transihmiset tulivat kohdatuiksi. Vuosikymmenten ajan keskustelu transihmisistä käytiin vain valtaapitävien toimesta ja se rakentui palvelemaan tämän ryhmän näkemyksiä. (Ryan 2009, 240–241)

Elokuvien avulla on pyritty valjastamaan myös transsukupuolisten representaatiot tukemaan patriarkaalista järjestystä vahvistamalla miesten, heteroseksuaalien, cissukupuolisten ja sukupuolinormatiivisten etuoikeutta transsukupuolisten kustannuksella. Näin pyritään

varmistamaan hallitsevia asenteita ja valtarakenteita eli valkoista patriarkaalista *status quota*. Tätä tehdään liittämällä patriarkaaliselle järjestykselle suotuisia merkityksiä ja käsityksiä sukupuolen, seksuaalisuuden ja rodun kategorioista. (Ryan 2009, 5) Elokvateollisuuden ja median tuottama haitallinen transrepresentaatio on vaikuttanut ihmisten asenteisiin ja mielikuviin yleisimmin transsukupuolisuudesta, jolla on ollut hyvin vahingolliset ja konkreettiset vaikutukset transsukupuolisten ihmisten elämään. Transsukupuolisten kohtaama syrjintä johtuu suurelta osin laajalle levinneistä, kyseenalaistamattomista stereotyyppioista. (Solomon & Kurtz-Costes 2017, 35). Samoin kuin elokuvia ja mediarepresentaatioita yleensäkin, transrepresentaatioita on hallinnut valkoisuus. Ryan kertoo, kuinka esimerkiksi ennen 2000-lukua transsukupuolisista tuotetut dokumenttielokuvat ovat hyvin eksklusiivisesti keskittyneet kuvaamaan valkoisia, keskiluokkaisia ja keski-ikäisiä transihmisiä. Ei-valkoiset, nuoret, vammaiset sekä työväkeen ja alempaan sosiaaliluokkaan kuuluvat on jätetty lähes täysin näkymättömiksi. (Ryan 2009, 22, 250)

Transnaiset ovat kertoneet ja jakaneet kokemuksiaan ja tarinoitaan satojen vuosien ajan, mutta heidän tarinansa on välitetty yleisölle hyvin rajoittuneesti sekä tukemaan valkoista patriarkaalista *status quota*. Kun historiallisia kertomuksia esitetään rajoittuneiden representaatiotapojen vallitessa, tärkeät huomiot jäävät pois. Koska elokvateollisuuden valtapositiot ovat keskittyneet hyvin homogeeniselle ryhmälle, ovat elokuvien ohjaajat lähes poikkeuksetta cissukupuolisia ja tuotetut elokuvat myös luotu cissukupuoliselle yleisölle. Näin elokuvista jää välittämättä tärkeitä аспекteja, jotka käsittelevät transkokemusta. Mediassa transsukupuolisten representaatio 1980–90-lukujen vaihteessa, kuten sitä ennen ja nykyäänkin¹⁰, on muodostunut pääosin poissaolosta sekä erittäin negatiivisista kuvauksista. Elokvista osa on pyrkinyt edistämään transihmisten hyväksyntää sekä positiivista kohtaamista yhteiskunnassa, mutta kuitenkin usein transsukupuolisten representaatiot ovat olleet haitallisia ja harhaanjohtavia. Transsukupuoliset hahmot representoidaan usein yksinoleviksi vailla tukea antavaa yhteisöä sekä vailla minkäänlaista poliittista toimijuutta tai tahtoa vaikuttaa omaan elämään tai yhteiskuntaan. Erityisesti transnaisten representaatiot ovat olleet haitallisia¹¹. Kun elokuviin ja TV-sarjoihin on sisällytetty transnaisia, on heidät esitetty joko pelon, pilkan taikka kuvotuksen kohteina, miehinä

¹⁰ Transrepresentaatio mediassa on kuitenkin viimevuosien aikana huomattavasti lisääntynyt sekä siirtynyt tuottamaan positiivisempaa representaatiota transihmisistä. Sarjat *kuten Pose, Sense8, Orange is the New Black* sekä *Grey's Anatomy* ovat sisällyttäneet niin päähenkilöihin kuin sivuhenkilöihin transrooleja, joita tähdittävät transnäyttelijät. Vaikka näkyvyys on lisääntynyt, on se yhä vielä kovin marginaalia ja usein transroolin saa osakseen cissukupuolinen näyttelijä.

¹¹ Transmiehet tulevat transnaisia harvemmin representoiduiksi. Transmiehet hyötyvät mieheyden mukana tulehasta etuoikeudesta kohtamalla vähemmän syrjintää kuin transnaiset. (Reitz 2017, 3)

mekoissa, psykoottisina murhaajina, säälin kohteina sekä uhreina, kuten mielenterveysongelmista kärsivinä tai murhattuina seksityöntekijöinä. Elokuvalliset representaatiot ovat rakentaneet näin transnaisten paikkaa yhteiskunnassa joko vitsinä, itse pahuutena tai säälin kohteina, usein kuolleina. Tämän lisäksi transnaisten rooleja on lähes poikkeuksetta tähdittänyt cissukupuolinen miesnäyttelijä, joka on lujittanut jo valmiiksi vahvaa mielikuvaa ja harhaluuloa transnaisesta miehenä. (Ryan 2009; J. R. Miller 2012; Gender Minorities Aotearoa 2017; Solomon & Kurtz-Costes 2018) Elokuvallinen transsukupuolisten representaatio on rakennettu erityisten narratiivien ja visuaalisten koodien varaan. (J. R. Miller 2012, 1)

Komedioissa on yleistä representoida transnaiset kuvotuksen kohteina¹² (Solomon & Kurtz-Costes 2018, 37), usein rakentamalla vitsit harhaanjohtavasti ja paikkansapitämättömin tavoin transnaisten sukuelinten ympärille (Gender Minorities Aotearoa 2017). Samoin selkeä väkivallan salliminen on vahvasti läsnä elokuvallisissa representaatioissa transnaisista. Esimerkiksi elokuvissa, joissa hahmolle, usein valkoiselle cisheteromiehelle, paljastuu naisen transtausta, kohdistaa mies aggressiota, suoraa väkivaltaa tai sen uhkaa kohti naista ja elokuvakerronnallisesti katsoja asetetaan osoittamaan sympatiaa cismies hahmoa kohtaan. Gender Minorities Aotearoan listauksessa kerrotaan, että elokuvissa transnaiset ovat itse vitsinä tai heidän kohtaama väkivalta asetetaan naurunalaiseksi, jolloin väkivallasta rakentuu hauskaa ja hyväksyttävää. Tämä loukkaa transnaisten oikeutta tulla kohdatuiksi vakavasti otettavina ja täysvaltaisina ihmisinä sekä dehumanisoi transnaiset supistamalla heidän olemassaolonansa pilaksi. (Gender Minorities Aotearoa 2017) Lisäksi transihmisiä on syytetty petollisuudesta ja tätä on tuettu elokuvakerronnallisesti. Transsukupuolisiin on kohdistettu syytöksiä heidän ”pyrkimyksistään huijata” cissukupuolisia, jotta he voivat houkutella cissukupuoliset intiimiin ja romanttiseen tilanteeseen. (Ryan 2009, 50) Näin rakennetaan elokuvallisten representaatioiden keinoin transnaisiin kohdistuvan väkivallan oikeutusta.

Elokuville, joissa transnaista ei ole esitetty vitsin kohteena, on hänet esitetty uhkana: pelottavana, psykoottisena, usein kaoottisena murhaajana, jolloin ”mies mekossa” tarkoittaa vaarallista sekä assosioituu pahaksi. (Ryan 2009, 53; Reitz 2017, 1; Koch-Rein, Yekani & Verlinden

¹² Tämä perinne on jatkunut pitkään PIBin julkaisun jälkeen muun muassa elokuvissa *Ace Ventura: Pet Detective* sekä *Naked Gun 33½: The Final Insult*, jossa naisen transtaustan paljastuessa kuvataan cismies fyysisesti pahoinvoivana, yleensä oksentamassa. Esimerkiksi elokuvassa *Ace Ventura: Pet Detective* Jim Careyn tähdittämä rooli-hahmo oksentaa vessanpönttöön, tyhjentää tuubillisen hammastahnaa pestäkseen hampaansa, ottaa vaatteensa pois ja polttaa ne roskakorissa, minkä jälkeen hän menee itkien suihkuun peseytymään. Toisessa kohtauksessa hän riuhtoo väkisin transnaisen (joka on elokuvan pahis) päältä kaikkien edessä vaatteet pois, minkä jälkeen kaikki yhdessä oksentavat kuvotuksesta. (Scholder & Feder 2020)

2020, 2) Ryan kirjoittaa transnaisten murhaajastereotypiasta, kuinka transnaisia kuvataan ja rakennetaan elokuvissa petollisiksi, seksuaalisesti poikkeaviksi ja vaarallisiksi. Samoin Gender Minorities Aotearoan listauksessa kerrotaan, kuinka monissa suosituissa kauhuelokuvissa murhaaja omaa viitteitä ristiinpukeutumisesta, joka elokuvissa sekoitetaan transnaisuudeksi. Tämä ruokkii pelkoa ja väkivaltaa transnaisia kohtaan¹³. (Ryan 2009, 177–236, 302–303, 323; Gender Minorities Aotearoa 2017)

Jos transnaisia ei olla esitetty pilkan kohteina tai vaarallisina, on heidät elokuvakerronnallisesti asetettu säälin ja traagisen uhrin asemaan. Usein tämä klisee näkyy elokuvissa, jotka pyrkivät tuottamaan myönteistä representaatiota transnaisista tukien paradoksisesti yksiulotteista ja stereotyyppistä kuvaa heistä. Yleisimmät tavat on keskittyä vain tuottamaan transnaisista narratiivia sukupuolenkorjausprosessin kontekstissa. Tämä ei itsessään ole väärin, mutta sen ollessa hallitseva narratiivi, tuottaa se suppeaa ja yksiulotteista kuvaa transnaisten kokemuksista sekä yleisemmin transsukupuolisista. Tämä on ollut tyypillistä erityisesti dokumenttielokuvissa. Tämän lisäksi transnaisten naiseuden seksualisointi¹⁴ sekä heidän esittämisenä henkisesti epävakaina ja mielenterveysongelmallisina ovat yleisiä ja toistuvia stereotyyppisiä representaatiota-
poja. (Serano 2007, 253; Ryan 2009, 22, 53, 55, 61, 192, 237–238, 247–248)

Transsukupuolisuus ja mielenterveysongelmat ongelmallisesti yhdistetään elokuvissa: joko mielenterveysongelmien esitetään olevan seurausta henkilön transsukupuolisuudesta tai vastavasti henkilön transsukupuolisuuden olevan seurausta mielenterveysongelmista. Tämä on erittäin vahingollinen kuvaus niin transsukupuolisuudesta kuin myös mielenterveydestä. (Ryan 2009, 249; Gender Minorities Aotearoa 2017) Tämän lisäksi Gender Minorities Aotearoan listauksessa kerrotaan, kuinka moni myönteistä transrepresentaatioita tuottava elokuva päättyy transnaisen kuolemaan. Tämä klisee pyrkii tuottamaan kuvaa transnaisten kohtaamista haasteita, kuitenkin vastaavanlaisten narratiivien seurauksena tällaiset elokuvat luovat kuvaa transnaisten elämästä vain kamppailuna, jossa on traaginen loppu. Kuolemanarratiivi myös usein

¹³ On erittäin haitallista ja harhaanjohtavaa tuottaa transsukupuolisista hallitsevaa narratiivia vaarallisina samaan aikaan kuin ympäri maailmaa transihmisiä murhataan ja systemaattisesti sorretaan (Ryan 2009, 53–54).

¹⁴ Julia Serano on kirjoittanut siitä, kuinka transnaisten sukupuoli usein kuvataan yliseksuaalisesti aistillisilla kuvilla tai seksualisoiduilla elokuvatehosteilla, kun transnaiset harjoittavat naiseuteen miellettyjä tavanomaisia tekoja, kuten pukeutuvat ja meikkaavat. Tämä poikkeaa cisnaisten kuvaamisesta. Cisnaisten arkisia rutiinejaan ei sisällytetä vastaavalla tavalla elokuvaan. Monissa tapauksissa transnaisten ”halu olla nainen” on seksualisoitu niin, että se tuottaa harhaanjohtavaa ja haitallista mielikuvaa transnaisten ”naisen tuottamisesta” jonain seksuaalisesti virittyneenä ”tekona”, ei neutraalina olemisena. Tätä narratiivia on käytetty vuosikymmenien ajan kohdistamaan väkivaltaa ja laillista syrjintää transnaisia kohtaan. (Serano 2007, 6–7, 10)

siirtää kertomuksen fokuksen pois transnaisista ja keskittyy käsittelemään elokuvan cishahmon kärsimystä ja kasvua sen sijaan, että elokuva keskittyisi kuvaamaan transihmisiä sosiaalisten muutosten tekijöinä ja valjastamalla heidän kohtaamansa yhteiskunnalliset epäkohdat ja syrjinnän tämän agendan ajamiseksi.

Näin katsojaa on opastettu katsomaan ja antamaan merkityksiä transnaisille. Transnaiset ovat joko yleisölle yleinen sekä sallittu pilkan kohde, uhka, joka tulee (oikeutetusti) eliminoida voimakkein tai sitten traaginen sivuhenkilö. Transsukupuoliset ovat erittäin pieni vähemmistö. Valtaosa yhdysvaltalaisista transsukupuolisista on median tuottamaa. Näin mediarepresentaatioiden merkitys korostuu transsukupuolisiin kohdistetuissa asenteissa. (Solomon & Kurtz-Costes 2017, 34; Reitz 2017, 2–3) Yleisön, erityisesti cissukupuolisten, käsitykseksi rakentuu harhaanjohtavasti ajatus transnaisista miehinä¹⁶, jolloin transnaiset eli ”psykoottiset murhaajamiehet mekoissa” ovat arveluttavia ja omaavat riskin potentiaalinen, jolloin heitä vastaan tulee puolustautua. Tämä johtaa transnaisten väkivaltaiseen kohteluun, erityisesti cismiesten harjoittaman väkivallan uhka on suuri. Transnaisten murhien lukumäärät ovat olleet (ovat vieläkin) korkeat ja heidän murhaajansa muodostuvat pääosin cismiehistä. Miehet tappavat transnaisia usein motiivinaan trans- ja homofobia: pelko homoksi leimaantumisesta ja tämän myötä ”oikean miehen” statuksen menettämisestä, kun mies on osoittanut kiinnostusta naista kohtaan ja tämän transtausta tulee esille. (Lee & Kwan, 2014; Solomon & Kurtz-Costes 2017, 35) Representaatioiden tuottaessa ajatusta transnaisista miehinä, cismiehen ollessa suhteessa transnaisen kanssa, hän on näin vaarassa menettää miehuutensa muiden miesten silmissä. Näin transnaisen murhasta muodostuu cismiehelle patriarkaatin oikeuttama ja oikeutettu miehuuden palauttaja, joka symbolisesti myös turvaa amerikkalaisen elämäntavan eli pitää yllä patriarkaalista yhteiskuntajärjestystä. Trans- ja homofobian lisäksi motiivina taustalla on lähes aina *transmisogynia*.

¹⁵ Yhdysvalloissa 0,3% aikuisista identifioituu transsukupuoliseksi (Reitz 2017).

¹⁶ Serano kertoo cissukupuolisten transsukupuolisuuden väärinymmärtämistä lisäävän se, että elokuvissa transhenkilöt usein väärinsukupuolitetaan. Transnaiset ovat naisia ja heitä kuuluu puhutella naisina. Väärinsukupuolittamisen tuominen elokuvissa esille voi olla tarinallisesti sopivaa, mutta usein väärinsukupuolittamista ei elokuvassa korjata. Monet progreesiivisiksi mielletyt, suositut ja ajankohtaiset elokuvat viittaavat käsikirjoituksiinsa transnaisiin miehinä (englanninkielisissä käsikirjoituksissa viitattu transnaisen hahmoon käyttäen miehen pronominia ”he”). Kun käsikirjoitus itsessään epäonnistuu kunnioittamaan transnaisia kaikista alkeellisimmalla tasolla, se ei voi näin ollen olla transnaisia kunnioittava elokuva. (Serano 2007, 4,7, 10)

Julia Serano (2007) on kehittänyt käsitteen *transmisogynia* kuvaamaan transfobian, misogynian, seksismin sekä cis-seksismin¹⁷ yhdistelmää, jota transnaiset ja transfeminiinit kohtaavat. Serano toteaa, että transmisogynia rakentuu perinteisen (*traditional sexism*) ja oppositinaalisen seksismin (*oppositional sexism*) välisessä suhteessa. Perinteinen seksismi pitää sisällään uskon miesten ja maskuliinisuuden ylemmyyteen suhteessa naisiin sekä feminiinisyyteen, kun vuorostaan oppositionaaliseen seksismiin kuuluu ajatus ”vastakkaisista” miehen ja naisen kategorioista sekä halu tämän jaon ylläpidosta. (Serano 2007, 7–8)

Serano lisäksi esittää, kuinka usein teot, asenteet ja käytännöt, jotka nähdään ensisijaisesti transfobisina, ovat todellisuudessa perinteistä seksismiä transfobiaksi naamioituneena. Esimerkiksi transhenkilön pilkkaaminen tai sivuuttaminen johtuen hänen tavastaan ilmaista feminiinisyytään tai naiseuttaan, on transmisogyninen teko – ei transfobinen. Samoin kyse on transmisogyniasta, kun transsukupuolisia käsittelevät vitsit keskittyvät pilkkaamaan ja väärinsukupuolitamaan transnaisia sekä esimerkiksi tilanteet, joissa nais- ja lesbojärjestöt ovat sulkeneet ulos transnaiset järjestöistään ja tapahtumistaan. Transmisogynia näkyy lisäksi siinä, kuinka naisille on sosiaalisesti hyväksyttyä käyttää ”miesten vaatteita”, mutta miehet, jotka käyttävät ”naisten vaatteita” nähdään transvestiitteina. Transmisogyniasta on myös kyse, kun valtaosa transsukupuolisiin kohdistetusta väkivallasta ja seksuaalisesta väkivallasta kohdistuu nimenomaan transnaisiin. (Serano 2007, 8, 174)

Butler näkee, että transnaisten murhat ovat cismiesten tapa puolustaa ”herruuttaan”. Miesten aiheuttamat transnaisten kuolemat voivat olla, Butlerin mukaan, näiden miesten tapa rakentaa sukupuoltaan. Butler toteaa, kuinka tappaminen asettaa tappajan suvereeniksi sillä hetkellä, kun hän tappaa, ja tämä on samaan aikaan kaikista toksisin muoto, jonka maskuliinisuus voi ottaa. (Butler 2015) Ei-valkoisten, erityisesti mustien transnaisten, kokema väkivalta on huomattavaa. Ei-valkoiisiin transnaisiin kohdistuva monitasoinen hyökkäys tapahtuu ihmisten välisen ja institutionaalisen väkivallan¹⁸, syrjinnän sekä epäinhimillistämisen kautta. Tämä tapahtuu niin

¹⁷ Cis-seksismi on uskomus ja oletus siitä, kuinka transsukupuolisten ja ei-binääristen ihmisten sukupuoli-identiteetit olisivat jotain huonompaa, alempiarvoisempaa tai vähemmän autenttisempaa kuin cissukupuolisten (Serano 2007, 7).

¹⁸ Yhdysvalloissa rikosoikeudessa on voimassa ”trans paniikki puolustus” (*trans panic defense*). Tämä on käytäntö, jossa transsukupuolisen tappamista lieventää se, että syytetty vetoaa ”paniikkiin” saadessaan selville henkilön taustan ja tämän ”paniikin” seurauksena ”tuli sitten tappaneeksi”. Patriarkaalisten rakenteiden seurauksena valamiehistö myös usein päätyy toteamaan ”panikoinnin” perustelluksi ja näin ollen myös tuomiota lieventäväksi asianhaaraksi. Vastaavanlaisella puolustuksella ja sen läpi menemisellä käytännössä ilmaistaan, että uhrin sukupuolen tausta on syy syytetyn väkivallan tekoon eli uhrin transsukupuolisuus on todellinen syyllinen. (Lee & Kwan 2014, 78–80; Lee & Kwan 2019)

valtiollisen väkivallan tasolla kuin mustien ja ei-valkoisten transkehojen devalvaationa (Teal 2015), mikä näkyy transfobian ja transmisogynian motivoimana väkivaltana sekä yhteiskunnan ulkopuolelle sulkemisena. Esimerkiksi transsukupuolisten kohtaamaan institutionaaliseen syrjintään kuuluu syrjintä työelämässä ja asuntomarkkinoilla sekä erinäiset poliisiväkivallan muodot. (Ryan 2009, 8) Median ja elokuvien tuottama transnaisten representaatio sekä transnaisiin kohdistuva väkivalta ja syrjintä ovat transmisogyniaa. Väkivalta transnaisia kohtaan kumpuaa suoraan patriarkalisesta ajatusmaailmasta, ja elokuvat tukevat tätä tuottamalla alentavia ja väkivaltaa oikeuttavia representaatioita.

6 MUSTA HOMOUS VALKOISESSA PATRIARKAALIS- SESSA YHTEISKUNNASSA

6.1 Näyttämön avaus – “Three strikes against you”

Jouko Aaltonen on todennut, kuinka dokumenttielokuvat samanaikaisesti sekä kuvaavat, rakentavat että kritisoivat yhteiskuntaa. Niiden avulla voidaan herättää yhteiskunnallista keskustelua tuomalle esille tärkeitä aiheita ja teemoja. Dokumenttielokuvat myös voivat osallistua jo käynnissä olevaan keskusteluun jatkamalla sitä toisenlaisin menetelmin. (Oisalo 2016, 85) PIBissä patriarkaalisen perinteen sekä hegemonisen maskuliinisuuden tuottama ja ylläpitämä homofobia ja valkoisuuden arvostus tuodaan esille yhteiskunnallisena ongelmana. Ensimmäisen kuu-denkympmenen sekunnin aikana elokuva ottaa poliittisen positionsa ja argumentoi identiteettitehtäjöiden sekä niiden interaktioiden merkityksestä henkilön mahdollisuuksiin ja asemaan yhteiskunnassa. Tämä linjaus tehdään anonymiksi jäävän puhujan kommentilla:

“My dad said, 'You have three strikes against you in this world. Every black man has two... that they're black and male. But you're black, and you're a male and you're gay. You're gonna have a hard fucking time.'[...]”¹⁹

Puhuja ei henkilöidy vaan jää ääneksi taustalle, jolloin hänen kommenttinsa muodostuu edustamaan yleistä teemaa koko elokuvalle. Kommentti kiteyttää yhteiskunnassa vallitsevaa rodullista järjestystä sekä reflektoi patriarkaalista perinnettä ja sen heteronormatiivisuutta. Poliittinen asemointi otetaan ja avaus tehdään esittämällä kolme tekijää, rotu, sukupuoli ja seksuaalisuus, jotka vaikuttavat yksilön yhteiskunnalliseen asemaan sekä siihen kytkeytyviin valtasuhteisiin. Intersektionaalisuus on vahvasti läsnä, kun puhuja erittelee tekijöitä, jotka vaikuttavat yksilön lähtöasemaan – tämä esitetään muodostuvan useiden tekijöiden kimpusta. Puhujan isän kommentti, kuinka hänen poikansa on oltava vahva tässä maailmassa tuottaa todellisuutta, jossa rotu, sukupuoli ja seksuaalisuus sanelevat yksilön sekä ryhmän paikan ja sosiaalisen hierarkian maailmassa. Tämä avaus on suora kannanotto ja kritiikki elokuvalta, joka on kohdistettu kohti valkoista patriarkaalista yhteiskuntaa.

Mustia on systemaattisesti suljettu yhdysvaltalaisen yhteiskunnan ulkopuolelle ja valkoisen hegemonian mahdollistamana tuotettu mustia *toisina*. Mustien häivyttäminen yhteiskunnasta on

¹⁹ 0:00:53

poliittinen agenda, jota on tuotettu järjestelmällisesti representaatioiden toimiessa tavanomaisena metodina tämän poliittisen päämäärän saavuttamiseksi. Chris Miller kertoo, kuinka yhdysvaltalaisien medioiden tuottamat representaatiot mustista miehistä palvelevat valkoista hallitsevaa luokkaa ylläpitämään valkoisten yhteiskunnallisen valta-aseman etuineen, sekä säilyttämään ne instituutiot, jotka tukevat valkoista hegemoniaa. Läpi historian, mustia miehiä on luonnehdittu yhteiskunnan omien poliittisten agendojen sekä taloudellisen kasvun tarpeisiin. On heidät sitten esitetty elokuvissa rikollisina tarkoituksena kriminalisoida ja esittää mustat miehet uhkina yhteiskunnalle, tai onnellisina orjina, agendana romantisoida menneisyyttä ja rakentaa opetusta, jossa mustien on parasta muistaa paikkansa yhteiskunnassa; nämä representaatiot ovat tarkoituksenmukaisesti olleet osana pitämässä mustat poissa vallan ja kasvun asemista amerikkalaisessa yhteiskunnassa. (C. Miller 1998, 19–20) Tämän valkoisuuden eduksi tapahtuva mustien miesten representaatioiden valjastaminen on ollut, ja on yhä, äärimmäisen väkivaltaista sekä poliittista. Hallitseva valkoinen luokka käyttää mustista miehistä tuottamiaan negatiivisia stereotyyppiä siirtämään huomio pois ongelman todellisilta juurilta: rakenteelliselta rasismilta. Sen sijaan huomio kohdistetaan epäedulliseen otokseen yksilöstä, jotta sosiaaliset ongelmat ja niiden jakautuminen yhteiskunnassa näyttäytyisi yhteiskunnallisten epäkohtien sijaan yksilöllisiltä ongelmilta, jotka ovat seurausta omista huonoista valinnoista. (Gray 1995, 405)

PIBin avaus yllä mainitulla kommentilla rakentaa pohjaa yhteiskunnassa vallitsevasta rodulliseen järjestykseen ja sukupuoleen sekä seksuaalisuuteen perustuvasta ihmisen arvottamiskäytännöstä. Tässä vihjataan yksilön kohtaamien vastoinkäymisten ja haasteiden olevan hänen omien sosiaalisten ongelmien sijaan yhteiskunnallisia ongelmia, jotka juontuvat rasismista ja heteronormatiivisuudesta, eli näin ollen hyvinvoinnin epätasa-arvoinen jakautuminen ei ole yksilöiden valinnoista johtuvaa vaan yhteiskunnan rakenteiden seurausta. Kommentti on kannanotto yhteiskunnassa vallitsevien sosiaalisesti ja kulttuurisesti muodostuneiden normien sortosuhteita ja hierarkkisuuksia vastaan. Tuodaan ilmi ja osoitetaan ne tekijät, jotka vaikuttavat siihen, miten henkilö kohtaa maailman sekä itsensä ja miten hän näkee paikkansa maailmassa. Samoin muotoutuu ajatus siitä, miten muu maailma luo tätä kuvaa ja positiointia suhteessa henkilöön.

Jared Hudson esittää, kuinka intersektionaaliset sortosuhteet vaikuttavat mustien homojen yhteiskunnalliseen asemaan. Mustat homomiehet kohtaavat sortoa, sillä ovat mustia. He ovat myös sorretussa asemassa seksuaalisen suuntautumisen osalta, sillä heidän seksuaalisuutensa

poikkeaa yhteiskunnassa hyväksytystä ja normiaseman omaavasta seksuaalisuuden muodosta, eli heteroseksuaalisuudesta. Mieheys takaisi valkoiselle miehelle etuoikeutetun aseman yhteiskunnassa, mutta musta mies on musta, jolloin suhde etuoikeuteen muuttuu. Musta mies on ihonvärinsä seurauksena alisteinen valkoisessa patriarkaalisessa heteronormatiivisessa yhteiskunnassa valkoiselle miehelle, mutta omaa kuitenkin sukupuolensa kautta hierarkkisen suhteen esimerkiksi mustaan naiseen, joka vuorostaan on alisteinen mustalle miehelle. Musta maskuliinisuus on muotoutunut hegemonista maskuliinisuutta mukailleen ja kuten hegemoninen maskuliinisuus, musta maskuliinisuus on myös käytännössä saavuttamattomissa oleva maskuliinisuuden ideaali, johon ainakaan mustilla homomiehillä ei ole pääsyä. Patriarkaalisessa yhteiskunnassa miestä kuitenkin tuotetaan pakollisen heteroseksuaalisuuden keinoin, jolloin homo ei pysty tämän järjestelmän mukaan olemaan ”oikea mies”. Näin mustat homomiehet ovat intersektionaalisten sortosuhteen paineessa sekä joutuvat kaksin verroin tukahduttamaan itseään (Hudson 2019, 1, 7) Riggs (1991) toteaa, kuinka mustat kohdataan alempina, sillä he eivät ole valkoisia ja mustat homot kohdataan epäluonnollisia, sillä he eivät olet heteroja. Näin hän esittää, kuinka mustuus ja homous yhdessä muodostavat fundamentaalisen repeämisen järjestykseen niin, että pelkästään olemassaolollaan mustat homot loukkaavat luontoa ja koko ihmiskuntaa. (Riggs 1991, 391)

Merkittävää elokuvan avauksessa on se, että tämä on isän kommentti pojalleen. Icard (2008) on kertonut, kuinka mustat homot ovat erityisen ahtaalla myös sen seurauksena, että amerikkalaisen mustan yhteisön (*black community*) sisälle ovat vahvasti juurtuneet homofobiset asenteet ja käytännöt. Icard kertoo näihin negatiivisiin asenteisiin vaikuttavan mustan yhteisön painotuksen mustien selviytymiseen yhteisönä yhteiskunnassa, joka on valkoisuuden jatkuvassa paineessa. Hän jatkaa, kuinka monille mustille homoseksuaalisuus on nimenomaan valkoisen kulttuurin ilmiö: homous assosioidaan valkoisuuteen ja nähdään valkoisten ongelmana, joka on mustien etujen vastainen. Tämän lisäksi homofobisia asenteita rakentaa ja pitää yllä muun muassa musta kirkko (*black church*) joka on tärkeä instituutio afroamerikkalaisille ja afroamerikkalaiselle kulttuurille. Kirkko pääasiallisesti lähestyy ja opettaa homoseksuaalisuuden olevan syntiä, minkä seurauksena musta yhteisö suhtautuu kielteisesti homouteen. Homofobiaan mustan yhteisön sisällä vaikuttavaa vahvasti myös ristiriita kulttuuristen sukupuolirooliodotusten kanssa sekä hegemonisesta maskuliinisuudesta juontunut mustan maskuliinisuuden ideaali²⁰.

²⁰ Mustat heteromiehet kokevat myös painetta tuottaa hypermaskuliinisuutta homofobian takia erottuakseen ja osoittaakseen kuuluvansa ”oikean miehen” kategoriaan (E. Ward 2005, 498).

(Icard 2008, 83, 86–87; E. Ward 2005, 496) Musta homomies ei näin ollen tule kohdatuksi mustassa yhteisössä autenttisesti mustana eikä ”oikean miehenä”, jolloin häneltä jää uupumaan se elintärkeä tuki, jonka musta yhteisö tarjoaa seksuaalienemmistöön kuuluville afroamerikkalaisille Yhdysvalloissa. Tätä kontekstia vasten politisoituu myös uudella tavalla kertojan isän kommentista välittyvä huoli. Isän kommentti pojalleen ei ole tuomitseva, vaan se välittää vanhemman huolta ja holhousta lapsestaan. Tämän sisällyttäminen elokuvaan aloituskommentiksi on merkittävää, sillä se rakentaa samaan aikaan uudenlaista mustaa maskuliinisuutta ja mustaa identiteettiä, joka mahdollistaa anti-homofobisen toiminnan sekä tuottaa vaihtoehtoisia tapoja mustalle isälle ja miehelle suhtautua homouteen. On myös merkittävää, että mustille homoille välittyy mustan yhteisön reaktion mahdollisuus tuen muodossa.

Tämä sortosuhteiden intersektionaalisuus tuodaan esille heti alun kommentissa. Tällä pohjustetaan ja rakennetaan elokuvan poliittinen asemointi suhteessa yhteiskunnan rodulliseen järjestykseen sekä sen sosiaalisiin vaikutuksiin. Tätä sama tuodaan esille myös myöhemmin elokuvassa Dorian Coreyn puheenvuorolla, jossa hän toteaa:

” [...] Black people have a hard time to get anywhere, and those that do...are usually straight. [...]”²¹”

Rasististen käytäntöjen ja rakenteiden sekä homofobisten asenteiden ilmeneminen yhteiskunnassa ja niiden yhdistäminen mustaan homorepresentaatioon tavalla, joka nostaa esille yksilön kohtaamien sosiaalisten ongelmien sekä haasteiden olevan seurausta yhteiskunnallisista epäkohdista, on äärimmäisen merkityksellistä mustien homojen yhteiskunnallisen aseman sekä identiteetin muodostumisen kannalta. Vastaavanlainen representaatio rakentaa mustan homouden ympärille näin dimension, jossa otetaan huomioon rodun, seksuaalisuuden sekä sukupuolen intersektionaaliset vaikutukset yksilöön yhteiskunnassa ja sosiokulttuuristen normien paineessa.

6.2 Erilaiset mustat kehot & stereotyyppien purkua

Aaltonen on todennut elokuvan politisoituvan suhteessa sen kontekstiin ja aikaan. Yhteiskunnallinen merkitys nousee elokuvaa tehdessä muodostuvasta näkökulmasta (Oisalo 2016, 85). Yhdysvalloissa on ollut vahva historiallinen perinne valkoisuuden dominoivaan läsnäoloon ja

²¹ 0:14:31

mustista negatiivista kuvaa tuottamiseen. Erityisen negatiivista sekä vähäistä ovat olleet representaatiot mustista homomiehistä, jolloin PIBin tuottama representaatio mustista homoista tätä historiallista taustaa vasten politisoituu. PIB on keskittynyt nimenomaan tuottamaan kuvaa mustista homoista ja se rakentaa tätä ”mustan homon” kategoriaa lukitsematta yhtä tapaa olla musta homo tai nojaamalla Hollywoodin ja median luomiin kapeisiin stereotypioihin.

Linker (1995) on todennut, kuinka representaatiot tuottavat sosiaalisia suhteita sekä osallistuvat rakentamaan käytettävissä olevia subjektiuden muotoja. (Linker 1995, 209) Ne tuottavat erilaisia tapoja olla. Representaatioiden pohjalta yksilö jäsentelee itseään sekä samaistuu representaatioihin. Merkitykset, joita kytketään ja joilla vihjataan representoitavien kohteiden arvostuksesta muotoilee vastaanottajan käsityksiä omasta paikastaan sekä itsestään suhteessa muihin ja maailmaan. PIBissä näkyy²² paljon erilaisia afro- ja latinalaisamerikkalaisia seksuaalivähemmistöön kuuluvia henkilöitä. Elokuvaan on sisällytetty representaatioita henkilöistä, jotka omaavat niin feminiiniseksi miellettyjä piirteitä ja ominaisuuksia, kuin myös henkilöitä, jotka ovat maskuliiniseksi koodautuvia. Päähenkilöistä Willi Ninja edustaa maskuliinista homoa. Pitkin elokuvaa näyttäytyy henkilöitä, jotka koodautuvat ja täyttävät maskuliinisuuden vaatimukset (ainakin ulkoisesti). Elokuvasa on nähtävissä myös feminiiniseksi koodautuvia homoja, joista osasta on tunnistettavissa stereotyypeissä toistettuja ominaisuuksia. Näitä on muun muassa ”löysäranteisuus” ja ”naiselliset” huudahdukset, tunteiden näyttäminen, (muun kuin aggression), hoiva sekä avoin hegemonisen maskuliinisuuden tavoittelemattomuus. Näiden merkitsemistä jonain negatiivisena ei olla kuitenkaan jatkettu tai toistettu, vaan ne näyttäytyvät neutraalisti yhtenä tapana olla musta homomies sekä ylipäänsä ihminen.

Kuten aiemmin jo on tuotu esille, homojen tullessa representoiduiksi on representaatio lähes aina valkoisen komean, huolitellun ja rikkaan homomiehen representaatiota. On merkittävää, että sen lisäksi, että PIBin homorepresentaatio muodostuu mustista valkoisten sijaan, myös elokuvassa nähty moninaisuus on huomion arvoista ja poliittista. Elokuvasa näkyy henkilöitä, jotka ovat niin vanhoja kuin nuoria sekä henkilöitä, jotka ovat laihoja, lihavia, lihaksikkaita, hentoja sekä kaikkea tältä väliltä. Erilaisten mustien ja ei-valkoisten kehojen näkyvyys normittaa kehojen moninaisuutta sekä mahdollistaa identiteetin kehittymisen sekä mustan homosubjektiuden rakentumisen ahtaiden stereotyyppien ulkopuolelle. Tämä on yhteiskunnallisesti ja

²² Erilaisia kehoja ja ruumiin konstruktioita voi nähdä elokuvassa esimerkiksi minuuttien 0:11:49-0:12:42 välisessä jaksossa.

poliittisesti merkittävää, sillä mustan homorepresentaation puuttuminen on rakentanut todellisuutta, jossa mustia homoja ei joko ole, he ovat jotain väärää tai mustan homon kategoria rajautuu hyvin rajoittuneisiin raameihin. Näkyminen mahdollistaa itsensä tunnistamisen ja subjektiivisuuden rakentamisen. Samalla se viestittää informaatiota ja laajentaa vastaanottajan kuvaa representoitavasta ryhmästä. Esimerkiksi, jos henkilöllä ei ole itsellään lähipiirissä tai muuten kokemuksia kohtaamisista tiettyyn ryhmään kuuluvien kanssa, tämän mielikuvat ja ymmärrys rakentuvat täysin erilaisten representaatioiden ja viestien varaan. Negatiivisella representoitavalla ja olemassaolon kieltämisellä on pyritty tukemaan valkoista hegemoniaa ja patriarkaalisia käytäntöjä, ja näin takaamaan vallan jatkumisen valkoisella cisheteromiehellä. PIBin tuottama monipuolinen representaatio mustista homoista on näin yhteiskunnallisesti hyvinkin merkittävä poliittinen teko.

Dyer on todennut, kuinka länsimaisessa perinteessä miesten välistä himoa on yleensä pidetty jonakin hirvittävänä, mutta myös satunnaisesti siedetty sekä joissain harvinaisissa tapauksissa idealisoitu. Tämä lisäksi miesten välinen himo ja hellyys on näyttänyt jonakin huvittavana. (Dyer 2002b, 2) Nauru on poliittista. Se on vallankäytön muoto, joka voi viestittää joko hyväksynnästä, tai pyrkiä häpäisemään ja riisumaan auktoriteettisuutta. Monissa tapauksissa yhteiskunnan vastaus asioihin, oireisiin ja eleisiin, jotka tekevät sen levottomaksi, on nauru (Bergson 2000, 19). Miesten feminiinisyys ja esimerkiksi naisten vaatteisiin pukeutuminen on rakennettu hävettäväksi ja huvittavaksi; miehet mekoissa ovat naurun ja herjan kohteita, eivät mukana vitissä. Feminiinisyttä lähestytään jonain erityislaatuisena, poikkeuksena, kun taas maskuliinisyys kuuluu neutraalin piiriin. Tämä näkyy myös, kun ottaa sukupuolen tarkastelun kohteeksi ja tarkastelee suhdetta feminiinisyteen ja maskuliinisuuteen: naisen on sallitumpaa tuottaa maskuliinisia ominaisuuksia, koska maskuliinisyys mielletään neutraalin piiriin. Naisella voi olla esimerkiksi lyhyet hiukset ja housut jalassa, molemmat näistä ulkonäöllisistä seikoista ovat maskuliinisia. Tämä hyväksyntä kumpuaa siitä, että on hyväksyttävää olla ”poikamainen”, maskuliininen, sillä yhteiskunta kautta maailman on rakentunut arvostamaan maskuliinisia ominaisuuksia. Kuitenkin, jos mies pukeutuu mekkoon tai muulla tavoin tuottaa jotain ”tyttömäistä” tai feminiinisen piiriin ymmärrettyä, se ei nauti hyväksynnästä, sillä feminiinisyttä/naisuutta/tyttöyttä pidetään itsessään alentavana, halventavana ja huonompana. Kun esimerkiksi mustia miehiä on amerikkalaisessa mediassa representoitu hypermaskuliinisinä, on nämä valjastettu palvelemaan valkoisen väestön poliittisia agendoja. Komiikkaa on haettu kontrastista, jossa mustille miehille on puettu mekko päälle. Tällä on pyritty riisumaan tämän asetelman tuoma miehisuus ja näin ollen myös uhka valkoiselle miehelle. (Scholder & Feder 2020) Nauru

on tietyissä tilanteissa osa vapauttavaa kumouksellista karnevaalikulttuuria (Bahtin 1995, erit. 6–19, 45), mutta se toimii myös yhteiskunnallisena eleenä tarkoituksena pelottaa ja rangaista (Bergson 2000, 18–19).

PIBin tuottama representaatio ei jatka tätä naurunalaiseksi alistamista tai positioi mustia ja ei-valkoisia homomiehiä, jotka harrastavat dragia, pilkan kohteiksi. Drag politisoituu tätä yhteiskunnallista ja historiallista kontekstia vasten. PIBissä drag queenejä sekä dragia taiteenmuotona lähestytään vakavasti ja representoidaan yhteiskunnallisesti vaikuttavana. Tämä näyttäytyy erittäin voimallisena ja progressiivisena vastaavaa kontekstia vastaan. Kyseinen representaatio tuottaa uudenlaisia merkityksenantoja ja lähestymistapoja, jotka muokkaavat sitä, miten homoja, tai mustia ja ei-valkoisia homoja kohdataan sekä neuvottelee uudelleen feminiinisuuden ja maskuliinisuuden suhdetta.

6.3 Heterouden & homouden aseman representointi

PIBissä käytetään ”oikean maailman” ihmisten representaatioina valkoisia, taloudellisesti toimeentulevia amerikkalaisia heteroja. Kun elokuvassa puhutellaan seksuaalisuuden merkityksestä ja vaikutuksesta ihmisen yhteiskunnalliseen asemaan, samaan aikaan kuvataan kaupungilla viilettäviä valkoisia, hyvätuloiseksi koodautuvia amerikkalaisia. Taustalla kuuluu anonyymiksi jäävän narraattorin puhetta:

” When you're a man and a woman, you can do anything. You can... You can almost have sex on the streets if you want to. The most somebody's gonna say is, "Hey, get a hump for me," you know. [...]”²³

Anonyymin kertojan puhe toimii katsojan oppaana kohtauksessa. Kommentin anonyymius asemoi sen kattamaan yleistä kokemusta heteronormatiivisesta yhteiskunnasta. Heteropari, joita pääosin valkoiset amerikkalaiset edustavat, on etuoikeutettu ja *normaali*²⁴ ja näin ollen nauttii yhteiskunnan hyväksyntää ja suojaa. Kohtaukseen sisällytetty keskenään kadulla jutteleva musta mies ja nainen samaan aikaan korostaa ympärillä olevien ihmisten valkoisuutta sekä antaa myös viitteitä siitä, että PIB tunnistaa rodun ja seksuaalisuuden intersektionaalisuuden sordotushteissa: myös mustat ja ei-valkoiset heterot nauttivat seksuaalisuutensa osalta

²³ 0:17:35

²⁴ ”Normaali” on kursivoitu, sillä viitataan normaalilla ylivallan rakentamaan käsitykseen normaalista.

etuoikeutetusta asemasta suhteessa mustiin ja ei-valkoiisiin seksuaalivähemmistöihin, vaikka tulevatkin sorretuiksi rotunsa puolesta suhteessa valkoiisiin. Tämä rakennetaan todelliseksi ilmiöksi, ei yksilön mielipiteeksi.

Patriarkalisuus vaatii tiettyä käyttäytymistä ja eleitä sukupuolittuneesti, jolloin muodostuu paine tuottaa sitä sukupuolta niiden sukupuolinormien mukaisesti, mihin yhteiskunta henkilön on kiinnittänyt. Sillä mieheyden tuottamisen yksi kolmesta strategiasta oli/on pakollinen heteroseksuaalisuus; homoseksuaalisuus ja siihen mahdollisesti viittaavat asiat, kuten feminiinisyys, on kiellettävä tai ainakin piilotettava. Mieheyteen kytkeytyy tunnistettavia ominaisuuksia, tapoja ja eleitä, jotka on poimittu ympäristön viestien ja signaalien kautta: mikä on kannustettavaa, ihailtavaa ja ideaalia. Näitä kulttuurisesti kytkeytyneitä ja tunnistettavia sosiaalisesti muodostuneita sukupuolen konventioita ja käytäntöjä toistamalla voi henkilö tietoisesti pyrkiä piilottamaan seksuaalisen suuntautumisensa ja näin myös välttämään siitä seurauksena olevat sanktiot. Tämä yhteiskunnan heteronormatiivisuuden ja homofobian aikaan saama "kaapissa olo" ja piiloutumisen tarve tulee esille, kun kohtaaminen jatkuu ja anonymi puhuja kertoo:

"[...] But when you're gay, you monitor everything you do. You monitor how you look, how you dress, how you talk, how you act. "Do they see me? What do they think of me?"²⁵"

Tätä seksuaalivähemmistöön kuulumisen merkitystä ja yhteiskunnan syrjivyyttä tuodaan esille heterouden ja homouden suhteessa. Kommentti luo näkyvän kontrastin eri seksuaalisuuksien yhteiskunnallisesta asemasta homonäkökulmasta. Puheenvuorossa tuodaan esille tämä "kaapissa olo" ja mitä se vaatii ja miltä se tuntuu. Editoinnilla on saatu aikaan epäluuloinen tunnelma, sillä äänen kertoessa taustalla homouden paljastumisen pelosta, leikkaukset ja rajaukset sekä kameran liike on valjastettu tukemaan tätä varautuneisuutta. Representaatio muodostuu vastakkainasetteluista ja editoinnista luomaan kuvaa ja tunnelmaa heterouden ja homouden yhteiskunnallisen aseman eroista ja vaikutuksista. Turvattomuus, mahdollisuuksien epätasa-arvo sekä homofobia representoidaan yhteiskunnalliseksi ongelmaksi, ei (pelkästään) yksilön subjektiiviseksi tunteeksi sekä yksityisasiaksi. Tämä on selkeää argumentointia siitä, kuinka sosiaaliset ongelmat ovat rakenteellisen rasismin ja patriarkaliseen kulttuuriin pohjautuvan homofobian tulosta.

²⁵ 0:17:47

Visuaalisuutta tarkastellessa huomattava on se, että kun seksuaalienemmistöjä representoidaan kohtauksessa, sijoitetaan heidät julkiseen tilaan päiväsaikaan; kaikkien nähtävälle ja päivänvaloon esille. Nämä kohtauksen ihmiset kulkevat kadulla ja juttelevat toisilleen. Homoudesta puhuttaessa kuva vaihtuu *ball* kilpailusaliin mutta merkittävää tässä on se, että *ballroomissa* olevien katseita kuvaamalla sekä kameran liikutustavalla muodostetaan epävarmuuden, piilossa olon ja paljastumisen pelon ilmapiiri. Tämä on editoinnilla rakennettu niin, että *ballroomissa* olijat esitetään samaan aikaan tarkkailijoina sekä tarkkailun ja valvonnan kohteina. Kun taas verrataan tätä kadulla kuvattuihin seksuaalienemmistöihin, heidän katseensa eivät tarkkaile samalla tavalla ympäristöään tai sitä, miten ympäristö reagoi heihin, he vain ovat. Tämän on ollut ohjaajan valinta ja tällä on pyritty ilmentää heterouden mukana tulevaa etuoikeutta sekä seksuaalivähemmistöjen seksuaalisen suuntautumisen piilottelun tarvetta, jotta he selviytyvät heteronormatiivisessa yhteiskunnassa. Dyer on todennut, kuinka queerinä selviytyminen yhteiskunnassa on vaatinut ulkonäön ja habituksen hallintaa sekä edellyttänyt kykyä manipuloida vaate- tusta, maneerismia ja elämäntyyliä, jotta voi sulautua joukkoon, samanaikaisesti kuitenkin viestittäen muille queer ihmisille ei-heteroudestaan. Pysyäkseen elossa ja vahingoittumattomana, seksuaalivähemmistöjen on tullut omaksua ja suoriutua täydellisesti heteroseksuaalisten koodien tuottamisessa. (Dyer 2002b, 63) Tämä näkyy anonyymien kertojan puheesta. Olemuksen, ulkonäön ja eleiden kontrollointi sekä hallinta ja jatkuva ympäristön viestien analysointi ”paljastumisen pelossa” on vahvasti läsnä ja viestittää juuri tätä Dyerin huomiota. Näin tällaisella representaatiolla PIBissä rakennetaan argumenttia ja poliittista areenaa, jolla pyritään vaikuttamaan ja uudelleen merkityksellistämään sekä neuvotelemaan tavasta hahmottaa yhteiskuntaa, siinä vallitsevia valtasuhteita sekä seksuaalisuutta. Editoinnin voidaan nähdä symbolisoivan yhteiskunnassa olevaa heteronormatiivisuutta, valkoisuuden tilallista dominointia sekä rodullista järjestystä. Samankaltaisuuksia on tunnistettavissa myös *ballroom*-kulttuuriin kuuluvasta *realnessistä*.

6.4 Sulautuminen

Realness ei ole kategoria vaan standardi tai eräänlainen mitta, jota käytetään arvioimaan kilpailijoiden suoritusta eli kuinka aidosti he annetun kategorian tuottavat. Aitous perustuu normatiivisuuteen, joka on patriarkaalisen kulttuurin määrittämää. *Realnessillä* arvioidaan kilpailijoiden kykyä tuottaa erilaisia kategorioita, jolloin arvioitu kohdistuu kilpailijoiden kykyyn pukeutua, kävellä ja ”*pass*” eli mennä ”läpi” kenenkään kiinnittämättä huomiota. *Realness* esitellään

elokuvassa keskeisenä osana *ball*-kulttuuria, mutta samaan aikaan siitä on nähtävissä, kuinka se välittää myös informaatiota yhteiskunnasta, sen valtasuhteista sekä sukupuolen performatiivisuudesta. Dorian Corey esittelee *realnessin* kuvailemalla sitä samaan aikaan, kun kohtauksessa kävelee *ballroomissa* kisaajia. Corey aloittaa:

“To be able to blend. That’s what realness is²⁶. If you can pass the untrained eye, or even the trained eye, and not give away the fact that you’re gay, that’s when it’s realness²⁷. [...] The idea of realness is to look as much as possible like your straight counterpart.²⁸”

Tässä näkyy hyvin Dyerin toteamus siitä, kuinka seksuaalivähemmistöön²⁹ kuuluvat ovat joutuneet opettelemaan taidon tuottaa yhteiskunnan vaatimaa habitusta paljastumatta. Se, että ”koulutettu silmä”, eli esimerkiksi seksuaalivähemmistöön kuuluva tai *ball*-kilpailija ei pysty lukemaan queer-koodeja toisesta, on merkki erittäin onnistuneesta *realnessistä*. Seksuaalivähemmistöön kuuluville sukupuolesta muodostuu patriarkaalisesta yhteiskunnan tiloissa suoritus, jota on tuotettava oikein, sillä muuten seurauksena on sanktioita. Homojen ollessa ulkopuolisia, *toisia*, he ovat opetelleet tunnistamaan ja tuottamaan tarkasti näitä koodeja ja käytäntöjä, joita eri sukupuoliin liitetään selvitäkseen vihamielisessä ympäristössä.

Homofobia on läheisesti yhteydessä misogyniaan, sillä homoseksuaalisuus sekä naiseus molemmat rakentuvat ei-heteromieheydelle (Segal 1990, 16). Maskuliinisuuden arvostus perustuu oleellisesti homo-heterojakoon (Jokinen 1999, 22) sekä toiseuden pelkoon (Majuri 1999, 279). Patriarkaalisessa kulttuurisessa on ollut perinne nähdä homous maskuliinisuuden puutteena (Jokinen 2000, 221). Tämä patriarkaaliseen kulttuuriin kuuluva heteroseksistinen jako ”oikeisiin miehiin” ja ”oikeisiin naisiin” on nähtävissä myös *realnessin* esittelyssä:

” The realer you look means you look like a real woman. Or you look like a real man. A straight man.³⁰”

²⁶ 0:18:05

²⁷ 0:18:19

²⁸ 0:18:36

²⁹ Myös sukupuolivähemmistöön kuuluvat ovat joutuneet/joutuvat tarkkailemaan olemustaan ja mukauttamaan sen vastaamaan normatiivisia standardeja.

³⁰ 0:18:57

Corey kertoo ”aidolta” näyttämisen viittaavan normatiiviselta heteronaiselta eli ”oikealta naiselta” tai heteromieheltä eli ”oikealta mieheltä” näyttämiseen. Tässä on myös nähtävissä, kuinka yhteiskunnassa tuotettu jako ”oikeisiin miehiin” ja homoihin on tunnistettu sekä sisäistetty. *Ball*-yhteisön jäsenet esitetään patriarkaalisen yhteiskunnan mukaisesti kytkevän heteromiehen edustamaan oikein tuotettua miestä, ”oikeaa miestä”. Oleellista tässä on oikein tuottaminen. Elokuvan tavassa representoida sukupuolta ja seksuaalisuutta voi todeta, kuinka sukupuoli nähdään asiaksi, jota tuotetaan, suoritetaan, toistamalla siihen liitettyjä koodeja ja käytäntöjä. Tämä tulee esille myös dragin *realnessissä*:

” It’s not a takeoff or a satire. No. It’s actually being able to be this.³¹ [...] It’s really a case of going back into the closet³². [...] They give the society that they live in what they want to see, and they won’t be questioned. Rather than having to go through prejudices about your life and your lifestyle, you can walk around comfortably, blending in with everybody else. You’ve erased all the mistakes, all the flaws, all the giveaways, to make your illusion perfect.³³”

Coreyn kommentista näkee, kuinka valtasuhteet muokkaavat todellisuutta haluamansa näköiseksi. Yhteisön paine ja sosiaaliset normit pakottavat tuottamaan valtaapitävien illuusiota mukautumalla sen tarjoamiin raameihin sanktioiden uhallalla (esim. ennakkoluulot ja niiden seuraukset). Tuodaan esille, kuinka annetaan yhteiskunnalle se mitä yhteiskunta haluaa nähdä, eli annetaan yhteiskunnalle sen tuottama illuusio. Tässä näkee kuinka merkityksellistä ja poliittisesti latautunutta sukupuolinnormatiivisuus on. Yhteisö vahtii tarkasti koodien ja konventioiden noudattamista ja rankaisee sukupuolinnormatiivisuudesta poikkeavaa. Oleelliseksi nousee huomio siitä, kuka määrittelee sopeutumisen ja miltä tämä sopeutuminen sekä sulautuminen näyttätyy ja ketkä ovat niitä, joiden tulee sopeutua ja sulautua – pysyä kaapissa tai mennä takaisin kaappiin. Mitä sekä keitä sulautuminen ja ”kuuluminen joukkoon” palvelee, mikä on hinta? Sulautumisen toive ja ”illuusion” onnistumisen toteuttaminen on patriarkaalisen heteronormatiivisen yhteiskunnan tuote, jolla pyritään hallitsemaan. Valtasuhteet ja valta toimintana vuorovaikutuksessa näyttätyy ”*blend in*” sulautumisperiaatteena. Olemuksen ja eleiden hallinnan tavoitteena on sulautua ja tuottaa heteronormatiivisia koodeja virheettömästi, jotta henkilö tulee hyväksytyksi tai vähintään välttääkseen häirinnän. *Realnessissä* sukupuolen performatiivisuus

³¹ 0:19:23

³² 0:19:48

³³ 0:20:01

demonstroituu ja ”luonnollisuuden” sekä biologiaan perustuva sukupuoli-illuusio on jälleen haastettuna. Sukupuoleksi tuleminen on seurausta sekä hiljaisesta pakosta että normatiivisesta, väkivaltaisesta vallankäytöstä, mikä on näkyvillä Coreyn selostamassa *realnessin* taustan esittelyssä.

Realnessissä näkyy sukupuolittuneiden ominaisuuksien, eleiden ja käytäntöjen sosiaalinen sekä kulttuurinen ulottuvuus ja mahdollisuus niiden tuottamiseen tavalla, jolla tulee paradoksaalisesti heteronormatiivisen yhteiskunnan hyväksymäksi tuottamalla näitä vaadittuja koodeja täydellisesti. *Realnessin* onnistuminen vaatii sortavien sosiaalisten normien suorittamista ja tuottamista virheettömästi. Ne myös pitävät *ball*-kilpailijat yhteiskunnassa *toisina*. Butler esittää tämän olevan seurausta normien sisäistämisestä, toistosta sekä ylipäänsä rodun ja luokan normien esiintymisestä. (Butler 1993, 129) Coreyn esitellessä *realnessin* ideaa, representoi elokuva samanaikaisesti myös yhteiskuntaa. Yhteiskunnan väkivaltainen luonne sekä sen normaaliuden huntun kätkemä ylivalta kyseenalaistaa ja rajoittaa, asettaa marginaaliin sen kategorisiin jakoihin mahtumattomat yksilöt ja ryhmät.

Tässä paineessa drag sekä siihen kuuluvan *realnessin* poliittisuus ja paradoksaalisuus on tiiviisti kytköksissä. Marlon Bailey on todennut, kuinka sukupuolijärjestelmän tutkiminen paljastaa miten rotu, luokka sekä seksuaalisuus muokkaavat näiden yhteisöjen jäsenten elämiä sekä miten yhteisöt kohtaavat tämän syrjinnän. (Bailey 2011, 369) Sukupuolijärjestelmän olemassaolon tunnistaminen sekä sen suhde drag-kulttuuriin verrattuna dragin ulkopuoliseen maailmaan tuo syvyyttä dragin olemukseen ja sen poliittisuuteen. Drag on sukupuoli-ideologian toistoa, purkamista, rakentamista ja jälleen purkamista. Siinä samanaikaisesti toistuu kumouksellisuus ja kapina sekä juuri ne sosiaalisesti rakennetut sukupuolen, luokan, seksuaalisuuden ja rodun normit, joita vastaan drag kapinoi. Drag näin koostuu paradoksaalisesti sen vastustaman järjestyksen representaatioista. Valtasuhteet ovat vahvasti kytkeytyneet tähän, sillä ”joukkoon sulautuminen” diskurssissa ja *realnessin* konseptissa oleelliseksi nousee huomio siitä, kuka määrittelee sopeutumisen ja miltä tämä sopeutuminen sekä sulautuminen näyttäytyy ja ketkä ovat niitä, joiden tulee sopeutua ja sulautua. Rossin mukaan representaatioiden poliittinen tuottavuus voidaan valjastaa sekä asioiden mytologisoimiseen että luonnollistamiseen. Näin voidaan hallita todellisuuden hahmottamista rakentamalla joistain asioista ”normaaleja” ja saattamalla toiset luonnottomaan ja epänormaaliin asemaan. (Rossi 2015, 83) Sulautumiseen pyrkiminen ja ”illusion” onnistumisen toteuttaminen on patriarkaalisen heteronormatiivisen yhteiskunnan tuote, mutta sulautumisen ja illusion tapahtuminen kielletyssä tilassa on uhmaa. Tämä kielletty

tila on esimerkiksi, kun (mies) drag queen tuottaa onnistuneesti ”oikeaa naista” suorittamalla naisen kategoriaan yhdistettyjä ja näin myös vain naiselle sallittuja asioita, sillä nämä ovat samaan aikaan patriarkaalisen käsityksen mukaan vain naiselle mahdollisia, ovathan mies ja nainen sen mukaan luonnostaan erilaisia ja vastakkaisia. Dragissa onnistunut *realness* on patriarkaalisen kulttuurin omien normien tuottamista onnistuneesti kielletyssä tilassa eli siellä, minne ei kuuluisi olla patriarkaalisen kulttuurin käsityksen mukaan pääsyä.

Butler näkee, että elokuvana PIB ei ole kumouksellinen suhteessa sukupuoleen. Siinä tapahtuva jäljittely hänen mukaansa vain vahvistaa jo olemassa olevia sukupuoli-ihanteita, idealisoi ne uudelleen sekä lujittaa niiden valta-asemaa. (Butler 1995, 265) Samoin Flinn toteaa, ettei pelkkä ”ideologisen juonittelun” (*ideological machinations*) esittäminen takaa kumouksellisuutta, sillä *realness* perustuu pyyhkimisen ja sulautumisen periaatteelle (Flinn 2014, 443). Vaikka tässä mielessä *realness* sekä PIBin tuottama sukupuolen representaatio epäonnistuu kumouksellisuudessaan, asetun kuitenkin näitä tulkintoja vastaan ja näen sen silti pystyvän horjuttamaan patriarkaalisen kulttuurin sukupuoliin ja seksuaalisuuteen kytkemiä ”luonnollisuuksia”. PIBin kuvataessa dragia ja *realnessiä* siinä, huomaa kuinka drag haastaa patriarkaalisen yhteiskunnan ajatusta normaalista ja luonnollisesta valtaamalla tiloja, jotka ovat kiellettyjä tai ”epäluonnollisia” ja näin ollen myös mahdottomia. PIB tekee samoin tuottaessaan representaatioita transnaisista: se näyttää jonkin olemassaolon (transsukupuolisuuden), joka on fundamentaalisesti mahdotonta patriarkaalisen sukupuolen teoretisoinnin mukaan. Kohtaus on voimakas argumentti yhteiskunnan pakkomielleestä ”mies maskuliininen ja nainen feminiininen” rakennelmaan sekä pakollisesta heteroseksuaalisuudesta. Kumouksellista tämä ei ehkä sinänsä ole, mutta siihen johtavaa mahdollisesti, koska se niin selvästi tuo nähtäville normien pakottavuuden.

7 VALKOISUUDEN REPRESENTAATIOTA

PIB representoi valkoisuutta tuomalla sen näkyviin sekä kuvaamalla, miten valkoinen hegemonia näkyy Yhdysvalloissa. PIB tekee näin esimerkiksi kohtauksessa, jossa kuvataan valkoisia amerikkalaisia Manhattanilla, puhujan kertoessa marginalisoitujen kokemuksista, samalla avaten marginalisoitujen näkökulmaa Yhdysvalloista. Henkilö ei ole fyysisesti läsnä kohtauksessa, mutta puhujan voidaan olettaa olevan ei-valkoinen *drag ball* yhteisön jäsen. Olen päättänyt analysointia varten kohtauksen puheen osiin, jotta sen avaamista on mielekkäämpää seurata. Anonyymi puhuja toteaa:

“This is white America. Any other nationality that is not of the white set knows this and accepts this till the day they die. That is everybody’s dream and ambition as a minority to live and look as well as a white person. It is pictured as being in America. [...]”³⁴”

Puhujaa ei näy vaan hän pysyy anonyymina. Näin puheenvuoro asetetaan kollektiiviseksi marginalisoiduksi ja ei-valkoisten ääneksi, joka edustaa kaikkia ryhmään luettavia. Pitämällä puhuja piilossa hänen ei voida ajatella esittävän itseään tai puhuvan omasta puolestaan vaan kokemattomissa olevana kertojana hänellä on valta edustaa kaikkia. Puhuja käyttää myös toistuvasti monikkoa, joka vahvistaa tätä asetelmaa ”kaikkietävänä puolestapuhujana”. Tämä on elokuvakerronnallinen tapa tuottaa todellisuutta ei-valkoisella äänellä ja valkoisen hegemonian visualisoinnilla. Näin tuotetaan representaatiota niin ei-valkoisesta kuin valkoisestakin väestöstä.

Tässä tuodaan esille Yhdysvaltojen rodullinen järjestys ja ”valkoisella Amerikalla” viitaten valkoiseen hegemoniaan Yhdysvalloissa. Puhuja tuo esille, kuinka kaikki ei-valkoiset ovat tästä valtajärjestyksestä tietoisia sekä ovat joutuneet käsittelemään ja hyväksymään tämän. Tämän todetessaan puhujasta välittyy melankolisuus: tämän rodullisen järjestyksen käsitteleminen ja hyväksyminen tarkoittaa sen trauman ja ahdistuksen prosessointia, jonka valkoisuus ja valkoinen hegemonia on mustille tuottanut (ks. hooks 1992, 169). Lisäksi puhuja tämän todetessaan tuntuu myös vihjaavan, etteivät valkoiset tunnu tiedostavan valkoisuuden asemaa, kuten

³⁴ 0:41:26

esimerkiksi hooks kertoo, kuinka valkoisille on vaikea ottaa vastaan tietoa valkoisuudesta ja sen asemasta (hooks 1992, 167–168).

Puhujan todetessa marginalisoitujen unelmoivan näyttävänsä ja elävänsä yhtä hyvin kuin valkoiset amerikkalaiset, ei tätä tule tulkita niin, että valkoisuuden tarkoitetaan näyttäytyvän ei-valkoisille tavoitteena tai ihanteena. Tällä viitataan siihen, kuinka ei-valkoiset (sekä muut marginalisoidut ryhmät) tahtovat päästä osallisiksi siitä, mitä valkoisuus on rakennettu edustamaan, kuten normaaliutta, ihmisyyttä, ideaalia, hyväksyntää, hyvyttä, kauneutta, jne. Oleellista tässä on kaipuu ja halu kuulua normaaliin, mustuuden merkitseminen normatiiviseksi ja näin myös näkymättömäksi (kuten esim. valkoisuus on) sen sijaan, että tultaisiin merkityiksi ja kohdatuksi *toisina*. Marginalisoitujen suurin unelma ja toive on päästä osalliseksi sitä, mitä valkoisuus mahdollistaa eli osaksi syrjimättömyyttä, näkyvyyttä (positiivisessa ja monipuolisessa mielessä, kuten mediassa ja poliittisissa elimissä) sekä mahdollisuuksia.

“[...] Every media you have, from TV to magazines to movies to films – I mean, the biggest thing that minority watches is what? *Dynasty* and *The Colbys*. Um, *All my Children*, the soap operas. Everybody has a million-dollar bracket. [...]”³⁵

Tässä tuodaan esille, kuinka marginalisoidut katsovat ohjelmia, jotka kertovat valkoisista, niitä tähdittävät pääosin valkoiset näyttelijät ja ne ovat tuottaneet valkoiset tuottajat valkoisesta näkökulmasta käsin käsittelemään valkoisia (cisheteroja) kiinnostavia ja koskevia teemoja, kuten yläluokkaisuutta ja heterosuhteita.³⁶ Näin marginalisoitujen, niin rodullistettujen vähemmistöjen kuin seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjenkin seuraamien TV-sarjojen aiheet ja miljöö ovat hyvin kaukana näiden ryhmien kohtaamasta todellisuudesta: he eivät päässeet osallisiksi kapitalistisen yhteiskunnan antimista ja sen tarjoamista mahdollisuuksista muuten kuin TV ruudun ja muiden media teknologioiden välityksellä seuraten. Huomattavaa on myös, etteivät marginalisoidut ryhmät näe itseään näissä sarjoissa.

“[...] When they showing you a commercial from *Honey Grahams* to *Crest* or *Lestoil* or *Pine-sol*, everybody’s in their own home. The little kids for *Fisher-price*

³⁵ 0:41:57

³⁶ *All my Children*-ohjelma on osittain poikkeuksellinen suhteessa näihin muihin suosittuihin TV-sarjoihin, sillä se käsitteli aikansa ajankohtaisia yhteiskunnallisia ongelmia ja kysymyksiä. Esimerkiksi 1970-luvulla sarjassa käsiteltiin Vietnamin sotaa ja aborttia sekä 1980-kuvulla homoseksuaalisuutta ja AIDSia.

toys, they're not in no concrete playground. They're riding around the lawn. The pool is in the back. This is white America. [...]”³⁷”

Puhuja toistaa toteamuksen valkoisesta Amerikasta, sanaparin millä hän puheenvuoron aloittikin, tuoden dramaattisuutta ja tehoa kieleen. Tämä esitetään faktana, tukemalla sanomaa visuaalisesti samaan aikaan kuvaamalla valkoisia amerikkalaisia. Valkoinen Amerikka kuvastaa samaan aikaan kaikkea valkoisuuteen kytkeytyjä tekijöitä sekä symboloi valkoista hegemoniaa. Oleelliseksi nousevat Dyerin huomiot valkoisuudesta. Kuten hän on todennut, tavanomaista on, että valta naamioituu normaaliuteen, ja tämä on nähtävissä kohtauksen puhujan eritellessä erilaisia media representaatioita. Näissä tulee ilmi, kuinka media rakentaa ja tuottaa aktiivisesti valkoisuutta *normaalina* ja kuinka valkoisuus näin asettuu edustamaan *normaalialia*, vahvistaen valkoisuuden hegemoniaa. Kohtauksessa osoitetaan samalla, kuinka media rakentaa valkoisuutta/”normaalialia” kytkemällä siihen tekijöitä, kuten amerikkalaisuuden, keskiluokkaisuuden, talon omistamisen, kuluttamisen sekä heterouden ja perheellisyyden. Tämä on myös hyvin tyyppillistä amerikkalaista ”*American dream*” representaatioita. Valkoisuuden näkymättömyyden kolonisoidessa normien määritelmiä, kuten tässä ihmisyyden, luokan, kansallisuuden ja heteroseksuaalisuuden määritelmiä, kätkee se samalla valkoisuuden kategorian, jolloin valkoista hegemoniaa on vaikeaa ymmärtää valkoisten ihmisten ominaisuuksina ja käytänteinä. Valkoisuus on se, joka tulee nähdäyksi ja välitetyiksi medioissa, jolloin todellisuus rakentuu näiden representaatioiden mukaisesti. Median välittämät kuvaukset nurmellisista taloista takapihan uimaaltaiseen, ovat valkoista Amerikkaa, jonne marginalisoiduilla, kuten mustilla, ei ole pääsyä – eikä heitä itseasiassa ole oikeastaan olemassakaan, sillä he eivät tule representoiduiksi. Näin valkoinen valta takaa hegemonisen asemansa kätkemällä erityisluonteensa, kuten tässä PIBin kohtauksessa on nähtävissä.

“[...] And when it comes to the minorities, especially black...we, as a people for the past 400 years, is the greatest example of behavior modification in the history of civilization. We have had everything taken away from us, and yet we have all learned how to survive. That is why, in the ballroom circuit, it is so obvious that if you have captured the great white way of living... or looking...or dressing or speaking...you is a marvel.”³⁸”

³⁷ 0:42:14

³⁸ 0:42:36

Tässä osoitetaan Yhdysvalloissa vallitsevan rodullisen järjestyksen ja valkoisen hegemonian yhteys juontamalla se Yhdysvaltojen orjuuden historiaan sekä kuinka siitä asti rotupolitiikka (*racial politics, race politics*) on vaikuttanut niin mustien yhteiskunnalliseen asemaan, mustan identiteetin ja subjektiuden muodostumiseen sekä *ballroom*-kulttuuriin käytäntöihin. Tämän ulottuvuuden ymmärtäminen ja huomioiminen on oleellista tulkitessa puheen ”suurenmoinen valkoinen tapa” (*great white way*) ja ”olet ihme” (*you is a marvel*) osuutta. Tällä retoriikalla viitataan kollektiiviseen haluun ja kaipuuseen päästä osalliseksi amerikkalaista kapitalistista unelmaa, jossa voi menestyä ja päästä käsiksi rikkauksiin valkoisen Amerikan tapaan, ei siis valkoisuuden ihannointiin.

”Valkoinen Amerika” kohtausten ydin on valkoisuuden näkyväksi tekeminen sekä valkoisen hegemonian kritiikki. Marginalisoitujen ryhmien halu tulla valkoisten tapaan representoiduiksi ei tarkoita sitä, että valkoisuus itsessään on ideaali ja tavoite. Tällä viitataan siihen, kuinka valkoisuus on suvereeni eli sillä on valta tuottaa ja kontrolloida miten tulee representoiduksi ja myös tätä kautta kohdatuksi – eli valta omaan subjektiuteen.

Kohtaus on kuitenkin tuotettu niin, että sen helposti voi tulkita valkoisuuden juhlintana. Kohtauksessa on mahtipontinen musiikki, esitellään valkoisten miesten saavutuksia Forbes-lehden kannessa sekä kuvataan kuinka valkoiset amerikkalaiset kulkevat päivänvalossa, kun taas kontrastina samaan aikaan pimeässä *ballroomissa* mustat ja ei-valkoiset drag queenit ovat kisamassa siitä, kuka tuottaa valkoisuuteen yhdistettyjä asioita ja valkoista estetiikkaa parhaiten. Esimerkiksi hooks näkee PIBin tällaisena valkoisuuden juhlintana. Hän tulkitsee, että PIB on elokuva kolonialisoiduista mustista, jotka kärsimyksen ja kuolemankin uhallla tavoittelevat ”valkoisuuden valtaistuinta”, vaikka tämä valkoisuuden palvonta tuomitsee heidät itsevihaan. (hooks 1992, 149) Jos kohtausten katsoisi irrallisena asiayhteydestä, olisi helppo yhtyä hooksin näkemyksen valkoisuuden juhlinnasta, kuitenkin edellä mainittu kohtaus, satikka elokuva kokonaisuudessaan, ei tue tällaista tulkintaa. Kohtauksen puhuja nimenomaan luettelee tapoja, miten amerikkalaisuutta ja ihmisyyttä on rakennettu valkoiseksi median tuottamien ja välittämien representaatioiden kautta (mainokset, TV-sarjat, lehtien valkoiset mallit) sekä elokuvassa tuodaan esille, kuinka valkoisuutta on rakennettu ideaaliksi. Lisäksi, kun kohtausta tarkastelee osana elokuvan kokonaisuutta, on sen merkitys ymmärrettävissä nimenomaan argumenttina valkoista hegemoniaa vastaan.

Hooksin tulkinta PIBin valkoisuuden juhlinnasta rakentuu niin edellä analysoidun kohtausten tapaisten representaatioiden, sen ettei Livingston ei ole korostanut *ballroom*-kulttuurin afrikkalaisia ja afroamerikkalaisia juuria sekä elokuvassa esiintyvien drag queenien omaksuman estetiikan kautta. Hooks tekee huomion, kuinka drag queenien estetiikka mukaillee valkoista estetiikkaa, yläluokkaisen valkoisen naisen feminiinisyyttä. Tämä on hooksille valkoisuuden juhlintaa, tai kuten hän asian muotoilee ”brutaalia, imperialistista hallitsevan luokan kapitalistista, patriarkaalista valkoisuutta, joka esittää itsensä ainoana merkityksellisenä elämäntapana”. (hooks 1992, 148–149) Yhdyn hooksin huomioihin siitä, että elokuvassa on tosiaan nähtävissä, kuinka *balleissa* drag queenien estetiikassa näkyy vahvasti valkoisen hegemonian tuottama valkoinen estetiikka ja tämä on ulottuvuus, joka jää käsittelemättä PIBissä. Tämä on myös aiheellinen nosto ja kritiikki elokuvaa kohtaan, onhan PIB kuitenkin dokumenttielokuva, joka kertoo ei-valkoisista ihmisistä koostuvasta *ballroom*-kulttuurista. On aiheellista huomauttaa, varsinkin kuin Livingston kertoi Hyperallergic-verkkajulkaisun haastattelussa halunneensa keskittyä erityisesti *ballien* performatiiviseen puoleen, kuinka todellisuutta kuvaava sekä informaatiota välittävä elokuva on jättänyt niinkin oleellisen ulottuvuuden käsittelemättä, kuin mistä *balleihin* osallistujat saavat asuihinsa inspiraation sekä miten rodunkysymykset vaikuttavat *balleissa* estetiikkaan ja ulkonäköön. Representaatiossa on kuitenkin kysymys siitä, mitä sisällytetään ja mitä rajataan ulos ja tämä vaikuttaa oleellisesti siihen, millaiseksi elokuvan esittämä todellisuus rakentuu. Kyseisen aiheen jättäminen käsittelemättä, oli se sitten tietoinen tai tiedostoton teko, vaikuttaa elokuvasta tehtyihin merkityksenantoihin. Se myös kuvastaa tekijänsä, Livingstonin, tulkintaa todellisuudesta sekä kertoo mitä hän pitää oleellisena ja ensisijaisena sisällyttää mukaan, tai onko esimerkiksi osattu tunnistaa tai ottaa tiettyjä seikkoja huomioon – kuten valkoisuuden ja valkoisen estetiikan suhdetta *ballroom*-kulttuurin käsityksiin kauneudesta ja vaatuksesta.

Kritiikkiä ei ole kuitenkaan aiheellista kohdistaa elokuvassa esiintyviin kilpailijoihin tai dragiin, kuten hooks analyysissään tekee. Hän kritisoi ei-valkoisia kisaajia idealisoidun ja fetisoidun valkoisuuden tavoittelusta sekä siitä, etteivät he pyri ilmentämään ”aitoa” mustaa naista (hooks 1992, 147–148). Sillä PIB ei käsittele tätä ulottuvuutta, ei ole *ball* kilpailijoilla myöskään mahdollisuutta avata fantasioidensa tai estetiikkavalintojensa takana olevia syitä ja motiiveja – katsojan tulkinta näistä motiiveista perustuu tällöin vain katsojan oletuksiin ja elokuvan tekijän valintoihin. On myös kohtuutonta odottaa ja vaatia, että erittäin marginalisoitujen ihmisten täytyisi tuottaa, ilman yhteiskunnan valtasuhteiden vaikutusta, vain kumouksellisia ja poikkeavia tulkintoja kauneudesta sekä pelkästään uudenslaisia olemisen ja näyttämisen tapoja,

jotka eivät perustu vallitseviin normeihin tai ihanteisiin – ja jos tähän ei pystytä, niin se tarkoittaisi valkoisen patriarkaalisen kulttuurin juhlintaa sekä veisi pois vastahegemonisuuden ja kumouksellisuuden mahdollisuuden. Lisäksi PIBissä näkyy kuinka *ballroomissa* kisaajat myös ammentavat mustaa estetiikkaa sekä ilmentävät mustaa naiseutta, esimerkiksi ottamalla inspiraatiota urbaanista ei-valkoisten nuorten pukeutumisesta ja suoristettujen hiusten sijaan esiintyvät luonnollisilla kiharoilla hiuksilla, kuten Octavia St. Laurent. Ja lopuksi, edellä käsittelemäni kohtaaminen kuitenkin nostaa esille sitä, miksi *balleissa* valkoisen estetiikan ilmentämisellä on paikkansa, vaikka sitä ei enempää avatakaan tai kommentoida PIBissä³⁹. Kohtauksen puhuja kertoo kuinka *ballroom*-kulttuurin käytännöt ovat yhteydessä mustien Yhdysvalloissa kokemaan ylisukupolvisen traumaan sorrosta ja riistosta, ja valkoisen estetiikan (”*the great white way*”) ilmentäminen *ballroomissa* kytkeytyy tämän prosessointiin sekä valkoista hegemoniaa vastaan kapinointiin. Näin *ball* kilpailijoiden inspiraation ammentamista valkoisesta estetiikasta ei voi yksiselitteisesti johtaa valkoisuuden juhlinnaksi, vaikka näiden yhteys jääkin avoimena.

Valkoisuuden juhlinnan sijaan PIBin valkoisuuden representaatio on representaatiota valkoisuuden hegemonisesta asemasta kaikkialla olevana mutta silti näkymättömissä. Tätä rakennetaan useissa kohtauksissa läpi elokuvan, kuten kohtauksessa, jossa piilossa oleva puhuja (kuulostaen kyllä LaBeijalta) puhuu suhteestaan ja haaveistaan ylellisestä elämästä.

Kohtaaminen alkaa⁴⁰ lähikuvalla ranskankielisestä *MODA*-lehden kannesta, jossa poseeraa huoliteltu, valkoinen naismalli. Lehden sivu kääntyy ja kuvaan ilmestyy turkistakkeihin pukeutunut, intohimoisesti syleilevä pariskunta – valkoinen nuori nainen etualalla ja valkoinen mies hänen takanaan. Kohtaaminen jatkuu kuvaamalla Giorgio Armani -vaatemerkin vaatteita kaupassa, missä ne sommitellusti edustavat ryhdikkään kutsuvasti. Seuraavaksi luksusvaate brändi Chanel ilmestyy ruutuun ja tätä seuraten Saint Laurent -merkki, jonka alaosassa *VOGUE*-lehden kuvat esittelevät kyseisen brändin vaatteita vaaleiden malliensa päällä. Polo Ralph Lauren -mainos, kamera alhaalta ylöspäin liikkuen kuvaa autoa vasten ylevästi nojaavaa valkoista miestä ja kuva siirtyy taas kaupan tiloihin, missä esillä on rekki täydeltä ylellisiä turkiksia pukuun sonnustautuneen miehen niitä tarkastellessa. Kohtaaminen jatkuu Clinique-mainoksilla varustetun kauneudenalan hoitolan tai myymälään, jossa työntekijä palvelee asiakastaan. Molemmat ovat valkoisia

³⁹ Elokuvasa tuodaan esille, että inspiraatioita haetaan ”oikean maailman” elokuvatähdistä ja supermalleista, mutta tämän rituaalisuutta ei käydä läpi.

⁴⁰ 0:04:47

naisia. Kuvaan vaihtuu mainos prameasta asunnosta, jossa suuressa valkoisessa, valtavien ikkunoiden valaisemassa huoneessa, valkoinen nainen istuu keskellä huonetta flyygelin luona onnellisen seesteisenä. Ikkunoista avautuu sininen taivas ja kauniina loistava merimaisema. Seuraavaksi kuva siirtyy näyttämään lehden sivua Dynastia-saippuaopperasta, jossa keskellä on kuva valkoisesta pariskunnasta syleilyn tai tanssin pauloissa. Kuva vaihtuu näyttämään valkoista pariskuntaa ulkona ratsastusvarusteisiin pukeutuneena, ruskea hevonen heidän välissään miehen pidellessä hevosen ohjista. Samaan aikaan anonymi kertoja puhuu:

” I’d always see the way that rich people lived. And I’d feel it more, you know – it would slap me in the face. I’d say, ’I’d have to have that.’ Because I never felt comfortable being poor. I just don’t. Or even middle class doesn’t suit me. Seeing the riches, seeing the way people on Dynasty lived – these huge houses. And I would think: ’these people have 42 rooms in their house. Oh my God, what kind of a house is that?’ And we’ve got three. So why is it that they can have it and I didn’t? I always felt cheated. I always felt cheated out of things like that.⁴¹”

Kyseinen kohtaaus tapahtuu pian alun puhujan ”kolmen osuvan lyönnin” puheenvuoron jälkeen ja on elokuvan poliittisen näyttämön koontia. Kohtauksessa näkyy niin halu päästä osalliseksi kapitalistisen järjestelmän lupausta, eli lupausta mahdollisuudesta päästä osalliseksi menestyksen ja kuluttamisen tarinaa, amerikkalaista unelmaa. Samoin korostetaan pääoman jakautumisen ja taloudellisen kuilun rodullistuneisuutta: valkoisilla on aivan erilaiset lähtökohdat sekä mahdollisuudet päästä turvaamaan sekä kasvattamaan taloudellista toimeentuloaan kuin ei-valkoisilla. Tässä tuodaan luokan ja valkoisuuden yhteys esiin sekä esitetään luksuksen ja rikkauksien tilan olevan valkoisuuden hallitsemaa. Tämä rakennetaan representoimalla rikkaat ihmiset valkoisina sekä rinnastamalla rikkauteen mielletty elämäntyyli ja kulutus valkoisuuteen. Tällainen representointi on poliittista, sillä kyseisen kohtauksen aikana, äänen taustalla puhuessa, ei verbaalisesti viittaa valkoiseen väestöön vaan puhutaan yleisesti rikkaista (*rich people*). Valkoisten ihmisten valikoituminen representoimaan rikkautta ja ylellistä elämäntapaa on näin tuotettu ratkaisu, elokuvan poliittinen argumentti, jolla tehdään näkyväksi valkoista hegemoniaa. Jos palataan vielä hetkeksi hooksin esittämään kritiikin, niin mielestäni PIBin valkoisuutta representoivien kohtauksien, ja laajemmin koko elokuvan tulkinnallinen vaikeus ei piile sen sekoittamisena valkoisuuden juhlinnaksi, kuten hooks ehdottaa, vaan pikemminkin siinä näkyy

⁴¹ 0:04:47

halu päästä osaksi kapitalismin juhlaa. Näissä PIBin kohtauksissa puhutaan juurikin siitä kai- puusta päästä osalliseksi amerikkalaista unelmaa eli menestyksen ja kuluttamisen ”juhlaa”. Elo- kuva kritisoi sitä, kuinka kaikilla ei ole pääsyä hyötymään tästä talousjärjestelmästä ja sen mah- dollisuudesta tarjota tilaisuuksia vaurastua, mutta ei kuitenkaan kyseenalaisteta kuluttamista ja materiaa ihannoivaa elämäntapaa.

Paris is Burning paljastaa valkoisuuden hegemonian ohjaamalla katsetta sinne, minne valkoi- suus on yleensä kätkenyt oman erityisluonteensa, nimittäin läsnäoloon. Molempien kohtausten kuvaus korostaa valkoisuuden valta-asemaa ja sen hallitsevaa näkyvyyttä. Tämä painotus näkyy erityisesti, kun musta nainen ja mies kuvataan valkoisen väkijoukon keskellä. Valkoisen hege- monian läsnäolon näkymättömyyttä käytetään sitä itseään vastaan osoittaen, kuinka se hallinnoi ja on vallannut näkyvyyden tilaa. Valkoisuus on kulttuurisesti konstruoitu kategoria, josta on rakennettu tavallinen, ”normaali” tapa olla ihminen muiden, ei-valkoisten, ollessa *toisia* (Dyer 2002a, 177–178). PIBssä tämä käännetään ja valkoisia representoidaan poikkeuksena normaaliuden sijaan. Tämä näkyy myös elokuvassa ajallisesti. PIBin kesto on tunti ja yksitoista mi- nuuttia, joista valkoisia ihmisiä kuvaavien kohtausten kesto yhteensä on noin neljä minuuttia ja kolmekymmentäyhdeksän sekuntia. Valkoisuus on yleensä dominoinut elokuvia ajallisesti ja tilallisesti, nyt se asetetaan oppositioon. Elokuva näin onnistuu representoimaan valkoisuutta hegemoniana horjuttaen sen normaaliuden asemaa. Valkoisuus kuvataan ympäröivän kaiken ja olevan kaikkialla, joko näkyvillä tai näkymättömissä läsnä.

Dyer toteaa, että kohtelemme muita sen perusteella, miten heidät näemme (Dyer 1993, 1). Rep- resentaatiossa luodaan näytettä, joka esittää jotakin. Tämä jokin edustaa jotain laajempaa ko- konaisuutta, jolloin yksittäisen asian representaatio saa laajemman mittakaavan. Se millä ta- valla tämä jokin/jotkin kuvataan, vaikuttaa siihen, millaisina kohtaamme yksilön sekä tämän edustaman ryhmän. Rodullisessa representaatiossa pyritään hallitsemaan ja ohjaamaan sitä, mi- ten henkilöihin sekä ryhmiin ulkoisen olemuksen (esim. ihonvärin) ja taustan (esim. etnisyy- den) mukaan suhtaudutaan ja miten heitä kohdellaan sen perusteella. Rodun näkökulmasta elo- kuvilla on näin strategisesti rakennettu valkoisuuden hegemoniaa naamioimalla valkoisuus nor- miksi sekä ei-valkoisuus toiseudeksi, kapeaksi, täysin näkymättömäksi. Representaatiot sekä valtasuhteet tuottavat aina jotain ja ovat mukana merkitystenantoprosessissa (Rossi 2015, 74). Valkoisten cisheteromiesten dominoidessa elokuvateollisuutta, he dominoivat myös esitettävää maisemaa ja tämä maisema viestii olevansa kuvaa todellisuudesta – tällainen maailma on. PIB näyttää erilaisen, vaihtoehtoisen maiseman, kuvan todellisuudesta – ehdotuksensa siitä,

millainen maailma on. PIB käyttää representaatiota kritiikin välineenä sekä keinona tuoda pois-
saoleva läsnäolevaksi. Tämä tapahtuu näyttämällä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöihin kuu-
livia afro- ja latinalaisamerikkalaisia valkokankaalla, purkamalla valkoisen asemaa normina
sekä valkoisen heteronormatiivisen yhteiskunnan kyseenalaistamisen näin haastaen valtavirran
tuottaman maailmankuvan. Yhteiskunnassa käydään jatkuvaa neuvottelua, kuka tai millaisilla
toimijoilla on valta edustaa ja esittää keitä ja mitä (Rossi 2015, 82). *Paris is Burning* osallistuu
tähän kamppailuun voimakkaasti.

7.1 Kauneuden kytkös valkoisuuteen & ”passing”

Paris is Burning kritisoidessaan valkoista hegemoniaa paljastaa vallan ulottuvan myös ulko-
näön alueelle sekä kuinka valkoisuus, kauneus ja sukupuolinormatiivisuus on kytketty yhteen.
Kauneusihanteiden tarkastelu on oleellista, sillä ulkonäkö on valjastettu valkoisen patriarkaali-
sen kulttuurin välineiksi ja strategisiksi työkaluiksi. *Paris is Burning* esittää tämän kauneuden
ja valkoisen hegemonian kytköksen representoimalla, kuinka valkoinen patriarkaalinen kult-
tuuri tuottaa valkoista naista naiseuden ja kauneuden edustajana. PIB tuo tämän esille useam-
massa kohtauksessa, muun muassa kuvaamalla Octavia St. Laurentia osallistumassa *Supermo-
del of the World* kisaan. Octavia St. Laurent erottuu muista kisaajista, sillä kisaan osallistujien
joukko koostuu pääasiallisesti valkoisista naisista. Näin kuvaamalla PIB tuo näkyviin, kuinka
valkoisuus ei pelkästään hallitse kauneusalaa vaan myös, miten käsitys kauneuden ja valkoi-
suuden yhteydestä on sisäistetty: valkoiset naiset osallistuvat kisaan tunnistaessaan itsensä kau-
neuden kuvauksista toisin kuin mustat ja ei-valkoiset naiset, joille on opetettu, etteivät he kuulu
kauneuden piiriin. Sisäistetyssä valkoisessa hegemoniassa näkyy foucaultlainen ylivallan it-
sensä monentaminen: ei-valkoiset ja mustat naiset tavoittelevat valkoisen patriarkaalisen kult-
tuurin tuottamaa valkoista naisihannetta ja arvottavat itseään suhteessa siihen, kuten Octavia
St. Laurent kertoessaan PIBissa toivovansa tulla verratuksi Paulina Porizkovaan, ja näin mo-
nentavat valkoisen hegemonian kontrollin välineitä, strategioita ja mekanismeja. Hooks (1992)
kirjoittaa, kuinka Yhdysvalloissa mustat jo lapsena sisäistävät valkoisen hegemonian arvot ja
valkoisen estetiikan, mikä vaikuttaa negatiivisesti mustien käsitykseen itsestään. Hegemonian
järjestelmät, imperialismi, kolonialismi sekä rasismi aktiivisesti pakottavat mustia ihmisiä si-
säistämään ne negatiiviset käsitykset ja merkityksenannot, joita mustuuteen on yhdistetty. Tämä
muokkaa voimakkaasti muun muassa sitä, miten mustat naiset ja tytöt suhtautuvat itseensä ja
kuinka he rakentavat ajatuksen kauniista ja arvokkaasta. (hooks 1992, 1–4, 10–11, 18, 166)
Median tuottama valkoisen naisen fetisointi haluttavuuden ja kauneuden ilmentymäksi sortaa

naisia, erityisesti ei-valkoisia naisia. Yhdysvaltalaisissa elokuvissa yleisesti mustan naisen tehtävä on ollut valkoisen naiseuden korostaminen ja tämän säilyttäminen fallosentrisen katseen objektina (hooks 1995, 24). PIBissä tuodaan tämä esille näyttämällä, esimerkiksi kuinka valkoiset naismallit näkyvät lehtien sivuilla representoiden kauneutta ja haluttavuutta. Tätä kauneuden rakentamista valkoisuuden ympärille käsitellään lisäksi myös Dorian Coreyn puhuessa nuoruutensa kauneusihanteista:

“When I grew up, you wanted to look like Marlene Dietrich, Betty Grable. Unfortunately, I didn't know that I really wanted to look like Lena Horne. When I grew up, of course, you know... black stars were stigmatized. Nobody wanted to look like Lena Horne. Everybody wanted to look like Marilyn Monroe.⁴²”

Dorian Coreyn puheesta näkyy, miten Yhdysvalloissa media on tuottanut valkoista hegemoniaa valjastamalla representaatiot ja diskurssit mustista naistähdistä palvelemaan omaa tarkoitustaan eli vahvistamaan valkoista hegemoniaa. Hooks (1995) kertoo miten siitä asti, kun Yhdysvaltojen mustalla väestöllä on ollut pääsy elokuvien ja television ääreen, he ovat olleet tietoisia median tuottavan ja säilyttävän valkoista hegemoniaa ja valkoisen hegemonian vallan järjestelmää (hooks 1995, 21). Tämä tulee ilmi myös Dorian Coreyn puheessa. Merkittävää on myös, kuinka Dorian Corey kertoo tunnustaneensa nyt jälkeensä toivoneensa nuorena, että hän olisi näyttänyt Lena Hornelta valkoisten naistähtien sijaan. Tämä on merkittävää, sillä kuten hooksin kirjoituksista käy ilmi, mustien keskuudessa sisäistetty valkoinen hegemonia, samoin kuin sen tuottama valkoinen estetiikka, joka yhdistää kauneuden ja valkoisuuden yhteen, on yleistä. Valkoisen patriarkaalisen kulttuurin tuottaessa mustuutta ja mustaa naista edustamaan kaaosta, huonoutta ja rumaa (hooks 1995, 25–26; Dyer 2002a, 183), todennäköisesti myös Dorian Corey on nuorena sisäistänyt valkoisen hegemonian ja tavoitellut valkoisen hegemonian asettamia määritelmiä kauneudesta, mutta nyt vanhempana tunnistanut, kuinka todellisuudessa kysymys on aina ollut halusta tulla hyväksytyksi ja nähdyksi kauniina hänen mustuutensa vuoksi – ei sen seurauksena, että hän on onnistunut tuottamaan jotain valkoista/valkoisuuteen kytkettyä. Tämä on poliittista ja yhteiskunnallisesti merkittävää. Sillä sisäistetty valkoinen hegemonia saa mustat ihmiset näkemään itsensä ja toisensa vähemmän arvokkaina (hooks 1992, 9–10), Dorian Coreyn on täytynyt kehittää kriittinen vastakatselun sekä aktiivisesti torjua valkoisen hegemonian strategioita ja vastustaa sen muodostamia kauneuskäsityksiä niin, että mustuus on

⁴² 00:16:55

merkityksellistynyt uudelleen kuulumaan kauneuden piiriin. Näin Dorian Coreyn Lena Hornen ihannoinnin voi tässä nähdä symbolisoivan mustuuden rakastamista sekä mustana naisena olemisen siirtämistä ideaalin tilaan.

Octavia St. Laurent, nuoren Dorian Coreyn tavoin, ei välttämättä vielä täysin tunnista sisäistettyä valkoista hegemoniaa vaan yhä ihannoi valkoisia naisia kauneuden edustajina, kuten PIBissä käy ilmi hänen esitellessään idolikseen supermalli Paulina Porizkovan. Tämän toki voisi tulkita myös niin, että PIB tukee valkoista hegemoniaa ja tuottaa sen kauneuskäsityksiä näyttäessään, kuinka musta nainen ihailee valkoista estetiikkaa. Kuitenkin se, että elokuvassa näkyy ja seurataan, kuinka Octavia St. Laurent tavoittelee mallinuraa ja osallistuu *Supermodel of the World* kisaan sekä kuinka näin tehdessään hän ylpeästi omaksuu mustan estetiikan, hänellä on luonnolliset kiharat hiukset eikä valkoista estetiikkaa mukailevat suoristetut hiukset, on poliittinen kannanotto mustuuden kauneuden puolesta. Octavia St. Laurent tavoittelee unelmiaan ja osallistuu kilpailuun ja näin hän näyttää kuinka hän tietää, että musta nainen on kaunis; hän tietää ja uskoo, että hänen (ja muiden mustien naisten) paikka on edustamassa naisen kauneutta. Näin Octavia St. Laurent näyttää esimerkkiä muille mustille naisille sekä valkoisille ihmisille mustan olevan kaunista sekä mustien naistenkin kuuluvan representoimaan kauneutta ja naiseutta. Näin Octavia tässä periaatteessa on uuden sukupolven symbolinen Lena Horne. Tämä politisoituu entisestään, sillä Octavia St. Laurent on musta transnainen. Näin PIB tuottaa ja tukee mustuuden ja transnaiseuden arvokkaana ja kauniina näkemistä sekä transnaiseuden tunnustamista yhtä täysvertaisena ja autenttisena naiseuden muotona kuin cisnaiseudenkin.

PIBissä nostetaan lisäksi esille, millaiset asiat valkoisessa patriarkaalisisessa yhteiskunnassa nähdään kauniina ja tavoiteltavana. Tämä tulee esille Venus Xtravaganza kertoessaan tekijöitä, jotka ovat auttaneet häntä menestymään seuralaispalvelualalla:

” The thing that helped me make my most money through the escort service is being that I'm so little and so petite and tiny. Um, the blonde hair and the light skin and the green eyes and the little features. And the client's hands would be bigger than my hands, while they would hold my hand or something. You know, they like feeling that they're with something perfect and little and not someone that's bigger than them. Because I guess that kind of disturbs them.⁴³”

⁴³ 00:53:56

Venus Xtravaganzan puheessa nousee näkyviin tekijät, mitä naiseen ja feminiinisyyteen liitetään ja pidetään arvossa. Tässä näkyy hyvin, kuinka ominaisuudet, joita naiselta toivotaan, kuten pienempi koko suhteessa mieheen, ovat myös ominaisuuksia, jotka korostavat miehen maskuliinisuutta ja asemaa. Lisäksi Venus Xtravaganzan kommentti näyttää kuinka valkoisuuteen pohjautuvat kauneusihanteet ovat jälleen vahvasti läsnä hänen kertoessaan vaalean ihonsa, vihreiden silmiensä sekä blondiutensa tuoneen hänelle asiakkaita. Blondiuteen liittyy myös sosiaalinen kytkentä. Blondi edustaa tiettyä asiaa ja se myös tunnistetaan. Kun joku toteaa jonkun olevan blondi tai kun elokuvassa joku on blondi, niin se viestittää kuulijalle muutakin kuin vain henkilön hiustenväriä. Blondius on osa rodun kysymystä ja osoitettu rotupoliittiseksi merkiksi. Se on kauneuden ja haluttavuuden symboli. (Rantonen 2001, 57) Tämä tulee myös esille Venus Xtravaganzan kommentissa.

Dyer sekä Teresa Podlesney molemmat esittävät hiuksensa vaalentaneen naisen, blondin, valkoisen patriarkaalisen kulttuurin tuottamaksi ihanteeksi⁴⁴. (Dyer 2002a, 145; Podlesney 1995, 44, 53) Podlesney toteaa, ettei ”blondi-ilmio” ole vain 1950-luvulle kuulunut ominaisuus vaan se on yhä vaikuttava yhteiskunnallinen ilmiö: blondius on kaikkia aikoja varten tuotettu kaikkien aikojen tuote. Tämä tulee ilmi myös Venus Xtravaganzan puheesta. Samat kauneusihanteet, jotka vaikuttivat Dorian Coreyn nuoruudessa, silloin stigmasoiden mustia naistähtiä, kun taas tässä mahdollistaen taloudellisen toimeentulon ja menestyksen valkoisille naisille, vaikuttavat yhä. Merkittävää kuitenkin on, että tämä valkoisen hegemonian tuottama ihanne, blondi nainen, on kaikessa olemuksessaan keinotekoinen ja tuotettu, esimerkiksi Dorian Coreyn mainitsema Marilyn Monroe, joka edusti aikansa naisihannetta. Ihannoitu valkoisuus, blondius, on strategisesti ja tarkoituksenmukaisesti rakennettu. Elokuvakerronnallinen käytäntö ikuistaa valkoista hegemoniaa eronteolla valkoisen naisen sekä mustan naisen välille, esimerkiksi elokuvissa valkoisuutta ja blondiutta on pakonomaisesti korostettu muun muassa valaistuksin sekä mustien naisten mukanaololla. Näin valkoinen nainen, blondi, on se pyrkimys ja päämäärä, jolla jo valkoisesta on tavoitellusti luotu ja korostettu vielä näyttävämmiin valkoinen. Itse valkoisuus ei riitä, vaan sen systemaattinen tavoittelu ja korostaminen sinetöi sen. Syntyjään valkoinen, tai edes luonnostaan vaaleahiuksinen, ei näin olekaan valkoisen hegemonian hienoin

⁴⁴ Dyer ja Podlesney käyttävät nimityksiä kuten blondi, värjätty hypernainen ja pullo-, platina- sekä peroksidiblondi kuvaamaan tätä valkoisen patriarkaalisen kulttuurin luomaa naiseuden ja valkoisuuden ihannetta (Dyer 2002a, 145; Podlesney 1995, 44, 53). Käytän itse käsitettä ”blondi” kuvaamaan tätä ihanteeksi asetettua, hiuksensa vaalentanutta naista.

edustus, sillä siitä puuttuu valkoisuuden tavoittelu. (hooks 1995, 24; Podlesney 1995, 43& 53) Venus Xtravaganzan kommentista näkyy, kuinka yhteiskunnassa pidetään naisen valkoisuutta ja blondiutta arvossa ja naisen on mahdollista hyötyä tästä, kuten Venus Xtravaganza itse on taloudellisesti hyötynyt. Tämä valkoisen hegemonian näkyväksi tekeminen on kannanotto. *Paris is Burning* esittää ja tarjoaa näin jälleen katsojalle nähtäväksi yhteiskunnan, jossa rotu ja ulkonäkö on vallankäytön väylä ja väline.

Kun Venus Xtravaganzan kertoo hänen menestykseensä vaikuttaneita tekijöitä työssään seuralaispalveluiden parissa, nousee oleelliseksi Dorian Coreyn *realnessinkin* yhteydessä nostama ”*passing*”. Dorian Coreyn avatessa *realnessiä*, hän samaan aikaan tuo esille normatiivisen ulkonäön ja olemuksen politiikkaa. Henkilön omatessa valtaapitävän ryhmän määrittelemän normatiivisen ulkonäön sekä hänen onnistuneesti tuottaessaan tälle asetettuja sosiaalisia odotuksia ja käytäntöjä hyötyy hän tästä. Tässä korostuu ”*passingin*” merkityksellisyys; se on etuoikeus ja suojelee syrjivältä kohtelulta ja ennakkoluuloilta, jotka vaikuttavat yksilön ja ryhmien kohtamiseen sekä mahdollisuuksiin elämässä. Etuoikeus, joka tulee sukupuolinormatiivisen ulkonäön mukana, mahdollistaa transsukupuolisen henkilön pääsyn sellaisten asioiden piiriin, joihin ei-normatiivisesta sukupuolenilmaisusta ”läpi menevät” transsukupuoliset eivät pääse käsiksi. (Stryker 2017, xi; Serano 2007, 129) Esimerkiksi Octavia St. Laurent osallistuessaan *Supermodel of the World* kisaan erottautuu ihonväriensä takia, mutta ei esimerkiksi transtaustansa johdosta, sillä hänen ulkonäkönsä ”menee läpi” sukupuolinormatiivisesta; näin hänen sukupuolinormatiivinen ulkonäkönsä toimii etuoikeutena. Ei-sukupuolinormatiivisen ulkonäön omaavalla transnaisella valkoisella tai ei-valkoisella, ei olisi asiaa kisoihin.

Tuomalla esiin Venuksen menestykseen seuralaispalvelualalla vaikuttavat tekijät sekä Octavian toiveet siitä, että hänen ulkonäkönsä toisi hänelle rahaa mallinuran muodossa, PIB tuo esille kuinka sukupuolinormatiivisella ulkonäöllä on suora yhteys henkilön mahdollisuuksiin sekä taloudelliseen toimeentuloon. Transihmiset ovat erityisen haavoittuvainen vähemmistö. Heitä syrjintään työmarkkinoilla; vaikeuksia on niin työsaannissa kuin sen pitämisessä, sillä kun henkilön transtausta paljastuu, menettää henkilö usein työnsä. Suhteellisen suuri määrä transnaisia päätyy seksityön pariin edellä mainittujen syiden seurauksena sekä tarkoituksena kerätä rahaa sukupuolenkorjausprosessia varten. Tämä asettaa transnaiset alttiiksi väkivallalle, HIV infektiolle sekä vangitsemiselle (Baird 2004, 105–109), sillä seksityö on laitonta Yhdysvalloissa lukuun ottamatta tiettyjä Nevadan osavaltion alueita. Negatiiviset asenteet ja sosiaalinen stigma seksityötä tekeviä kohtaan ovat myös hyvin vahvassa. (Nadal 2013, 170) Transihmiset

kokevat syrjintää, nöyryytystä ja yhdysvaltalaisen aktivisti Leslie Feinbergin mukaan – mikä pahempaa – myös terveyssektorilla, minkä seurauksena transihmiset eivät hakeudu välttämättä niin hanakasti hoitoon. Yhdysvalloissa transihmiset joutuivat lisäksi usein poliisiväkivallan uhreiksi. Vasta vuonna 2002 New Yorkissa tuli voimaan lainsäädäntö, joka suojelee transihmisiä syrjinnältä asunto- ja työmarkkinoilla sekä järjestettiin viiteen kaupunginosaan julkinen majointus. Sukupuolinormatiivinen ulkonäkö suojelee näin syrjinnältä muun muassa asunto- ja työmarkkinoilla, mikä mahdollistaa taloudellisen toimeentulon. Näin henkilön ei ole välttämätöntä elättää itseään vaarallisen seksityön parissa. (Baird 2004, 105–109)

”*Passingistä*” puhuessa on kuitenkin pidettävä mielessä ja tunnistettava ”*passing*” käsitteen ja sen käytön ongelmallisuus, kuten Serano tuo esille. *Passing*-keskeisyys (*passing-centrism*) mahdollistaa cissukupuolisten omien etuoikeuksien sivuuttamisen sekä samaan aikaan arvottaa transsukupuolisen syntymässä osoitettua sukupuolta hänen todellisen sukupuoli-identiteettinsä ja eletyn sukupuolen yli – vahvistaen näin ajatusta siitä, kuinka transsukupuolisten sukupuoli-identiteetit eivät ole legitiimejä. ”Läpi menemistä” käytetään siirtämään fokus pois enemmistön ennakkoluuloista vähemmistöön kuuluvaan ja kohti hänen oletettuja motiiveitaan ja toimintaansa. Usein esimerkiksi transsukupuolisen transtaustan käydessä ilmi cissukupuoliselle, syytellään tätä petoksesta ja tunkeilusta. Ongelmallista on, että ”läpi meneminen” (*pass*, *passing*) verbinä kuvaa jotain aktiivista tekemistä antaen väärän vaikutelman, kuinka ”läpi menevä” on ainoa aktiivinen osallistuja tässä skenaariossa. Lisäksi se vihjaa, kuinka joku ikään kuin ”pääsee pälkähästä” tai ”livahtamaan jostain” (*getting away with something*). Tämä harhaanjohtavasti rakentaa diskurssia, jossa ”läpi menevä” pyrkii aktiivisesti esittämään jotain, mitä hän ei oikeasti ole. Serano kertoo, kuinka tästä ei kuitenkaan ole kysymys, sillä cissukupuoliset ovat ne, jotka ovat luoneet sekä yhä luovat, edistävät sekä panevat täytäntöön ”*passingin*” käytäntöä. Subjekti ei voi itse päättää ”läpi menevän” merkinnästä, vaan muut toimijat lukevat subjektia ja tekevät hänestä havaintoja, joiden mukaan hän joko ”menee läpi” tai ei. (Serano 2007, 128–130) Esimerkiksi sen, meneekö transnainen cisnaisesta, riippuu ulkopuolisten tulkinnasta.

Lisäksi ongelmallista on se, että ”läpi menemisen” konsepti on arvolatautunut arvottamaan cissukupuolisia. ”Läpi menemistä” käytetään vain transsukupuolisten yhteydessä, kun taas esimerkiksi cisnaista kutsuttaessa mieheksi, puhutaan väärinsukupuolittamisesta eikä nähdä cisnaisen ”menneen läpi” miehestä. Serano nimittää ”läpi menemistä” näiden edellä mainittujen seikkojen takia ”ehdolliseksi cissukupuoliseksi etuoikeudeksi” (*conditional cissexual privilege*). (Serano 2007, 128, 130)

8 EI-VALKOISTEN TRANSNAISTEN REPRESENTAATIO

8.1 Cissukupuoliset kohtaamassa transsukupuolisia

PIBin seuraamat transnaiset ovat pääosin ei-valkoisia nuoria naisia sekä oletettavasti myös köyhiä⁴⁵. Tämä on merkittävää, sillä perinteisesti transihmisiä käsittelevät dokumenttielokuvat ovat keskittyneet valkoisten, keski-ikäisten ja keskiluokkaisten henkilöiden kokemusten välittämiseen. Ei-valkoisten, nuorten, vammaisten, köyhien, työväenluokkaan kuuluvien ja seksityöntekijöiden representaatiot puuttuvat erityisesti ennen 2000-lukua tuotetuista transihmisiä käsittelevistä dokumenttielokuvista. (Ryan 2009, 250) Huomattavaa on myös se, että elokuvassa esiintyvien transnaisten joukko muodostuu useammasta ei-valkoisesta naisesta, sillä usein ”moninaiseksi representaatioksi”⁴⁶ on riittänyt se, että joukosta yksi kuuluu rodullistettuun ryhmään, tai sukupuoli- tai seksuaalivähemmistöön, muiden ollessa valkoisia, cissukupuolisia tai heteroja.

8.1.1 ”Oikean maailman” transfobia

Transnaisia käsittelevä osuus dokumentissa aloitetaan kertomalla, miten ja millaisina yhteiskunta kohtaa transnaiset. Patriarkaaliset rakenteet sekä negatiiviset asenteet ja mielikuvat transsukupuolisista näkyvät esimerkiksi Venus Xtravaganzan kommentissa, kun hän kertoo kokemuksistaan miten cissukupuoliset ovat häneen sekä muihin transsukupuolisiin suhtautuneet:

“Some of them say that we're sick, we're crazy. And some of them think that we are the most gorgeous, special things on Earth.”⁴⁷

Venuksen kommentti on avaus uuden poliittisen näyttämön ja aihepiirin käsittelyyn. Avaus tehdään tuomalla suoraan esille se, kuinka transihmiset nähdään yleisesti kuvottavina, sairaina sekä hulluina. Nämä Venus Xtravaganzan esille tuomat nostot, transsukupuolisuuden yhdistäminen (mieli)sairauteen ja asettaminen kuvotuksen kohteeksi, mukailevat elokuvallisia

⁴⁵ Dokumentissa on esimerkiksi kohtaus, jossa Octavia St. Laurentia kuvataan, mitä ilmeisemmin hänen omassa kodissaan, josta saa selkeitä viitteitä hänen taloudellisesta asemastaan. Elokuvassa myös käsitellään yleisesti *ball*-leissa kävijöiden köyhyyttä. Pepper LaBeija muun muassa puhuu kodittomuudesta ja Dorian Corey köyhyydestä, jonka annetaan ymmärtää olevan vallitseva tila tai vähintään yleistä *ball*-piireissä.

⁴⁶ Käsitteellä ”moninainen representaatio” viitataan representaatioon, jossa erilaiset ja eri tekijöitä omaavat yksilöt tulevat nähdyiksi ja edustetuiksi erinäisissä kokoonpanoissa, ei niin että representoitu joukko koostuu samoja tekijöitä jakavista homogeenisistä yksilöistä.

⁴⁷ 0:22:09

stereotyyppisiä transnaisista. Kun transihmiset ovat olleet elokuvissa tai yleisesti esillä mediassa, ovat representaatiot olleet äärimmäisen negatiivisia ja väkivaltaisia – sekä siihen kannustavia. Ennen ja jälkeen PIBin ilmestymisen, transnaisten representaatiot ovat muodostuneet esimerkiksi kytkemällä transsukupuolisuus ja mielenterveysongelmat yhteen (Ryan 2009; Gender Minorities Aotearoa 2017; Reitz 2017) ja tämä näkyy Venus Xtravaganzan kommentissa. Elokuviin tuottamat representaatiot ylläpitävät ja tuottavat näitä ennakkoluuloja, stereotyyppioita sekä transfobisia asenteita, jotka edelleen jatkavat syrjiviä käytäntöjä transihmisiä kohtaan. Tässä transrepresentaatio avauskommentissa tuodaan näkyviin, kuinka cisihmiset suhtautuvat transihmisiin sekä kuinka nämä asenteet mukailevat vahvasti näitä elokuvien tuottamia haitallisia representaatioita. Samoin Venus Xtravaganzan kommentista tulee ilmi, kuinka hän itse on myös tietoinen asemastaan sekä siitä, millaisena maailma ja yhteiskunta hänet näkee.

Venus Xtravaganzan kommentista tulee esille myös se, etteivät kaikki ajattele näin. Todetaan, kuinka osa myös pitää transihmisiä maailman upeimpina ja erityislaatuisimpana. Tämä on hyvin merkittävä ja kantaaottava nosto. Tämän toteaminen on veto elokuvapoliittisella areenalla. Venuksen kertominen, kuinka yhteiskunta näkee hänet ja muut transihmiset huonompana ja sairaina suhteessa cisihmisiin rakentaa todellisuutta, jossa transsukupuolisia ei yhdistetä negatiivisiin konnotaatioihin osana transsukupuolisuutta vaan negatiiviset konnotaatiot kytketään osaksi cissukupuolisia. Kun Venus myös lisää, että näin eivät ajattele kaikki, päinvastoin, rakennetaan uudenlaista todellisuutta: kaikki eivät jaa patriarkaalisesta kulttuurin näkemystä transsukupuolisuudesta, vaan heidät nähdään upeina. Tämä laajentaa kapeaa ja rajoittunutta rajausta, jossa transnaiset nähdään stereotyyppien kautta joko pahoina tai uhreina nostamalla paha/uhri jaon rinnalle mahdollisuus olla hyväksytty, myös ideaali. Tämä samaan aikaan haastaa patriarkaalista järjestystä ilmoittamalla, etteivät kaikki jaa sen arvoja ja hierarkioita tai näkemystä sukupuolesta.

Yhteiskunnan ja cissukupuolisten asenteista sekä niiden seurauksista transsukupuolisten elämään tulee esiin lisäksi siinä, kun Venus jakaa dokumentissa kameroille hänen ja hänen asiakkaansa välillä tapahtuneesta uhkaavasta tilanteesta⁴⁸. Venus kertoo, kuinka hän on joutunut paakenemaan aggressiivista asiakastaan:

⁴⁸ Venus teki elantonsa dokumentin mukaan seuralaispalveluiden ja seksityön avulla.

” [...] I was with a guy and he was playing with my titties till he touched me down there. He felt it and he seen it and he, like, totally flipped out. He said, "You fucking faggot! You're a freak! "You're a victim of AIDS and you're trying to give me AIDS. What, are you crazy? You're a homo! I should kill you!" You know, stuff like that. And, like, I was really terrified, so I just jumped out the window. I grabbed my bag and just jumped out the window.[...]”⁴⁹”

Venus kertoo, kuinka asiakas oli käyttäytynyt uhkaavasti ja aggressiivisesti häntä kohtaan, kun asiakkaalle on käynyt ilmi Venuksen transtausta. Näin kohtauksessa tuodaan esille transnaisten kohtaama väkivalta sekä seksityön vaarallisuus. Asiakkaan käytöksessä ja hänen transmisogynistisessä asenteessa näkyy myös yhteys elokuvien tuottaman haitallisen transrepresentaatioon välillä. Transnaisten representaatio elokuvissa on ollut äärimmäisen vihamielistä ja väkivaltaista sekä väkivaltaan kannustavaa. Transnaisten asettaminen miehen kategoriaan on luonut kuvan saalistavista miehistä mekoissa, jotka ovat joko vitsejä tai uhkia, ja tähän on tarjottu kahta ratkaisua: naura tai tapa. PIBissä tuodaan esille, kuinka asiakas Venuksen transtaustan paljastuessa ei ole enää kohdannut Venusta naisena vaan AIDSia sairastavana homomiehenä ja friikkinä. Asiakkaan reaktio Venuksen transtaustaan korreloi vahvasti elokuvissa tuotettujen ja ylläpidettyjen transnaisten representaatioiden kanssa: elokuvissa on ollut tapana esittää transnainen petollisena viettelijänä, miehenä, joka yrittää ”naiseksi naamioitumalla” houkutellessa cisheteromiehen ansaan. Naisen transtaustan paljastuessa on väkivalta naista kohtaan esitetty elokuvakerronnallisesti oikeutettuna sekä lisäksi kuvotus ja inho on esitetty asianmukaisina reaktioina. Näin elokuvissa on tuotettu ja opastettu katsojia reagoimaan ja kohtamaan transihmiset inhottavina ja uhkaavina: heihin kuuluu suhtautua mieluiten väkivaltaa käyttäen.

Näin PIB tuo kohtauksessa myös esille representaatioiden merkityksen ja yhteyden ihmisten tapaan kohdata toisiaan. PIBissä näkyy, kuinka transsukupuoliset kohdataan pääosin stereotyyppinä, joita elokuvat tuottavat ja ylläpitävät. Esille tuodaan kuitenkin myös se, ettei tämä ole ainut tapa suhtautua transsukupuolisiin vaan osa myös hyväksyy ja asettaa transsukupuoliset ideaaliksi. Cissukupuolisten reaktioiden ja kohtaamistapojen esille tuominen on poliittinen teko; se on asenteiden ja syrjinnän näkyväksi tekemistä sekä rakentaa eroa transsubjektiin liitettyjen haitallisten merkitysten sekä transsubjektin itsensä kanssa. Lisäksi seksityön vaarallisuus sekä transnaisiin spesifisti kohdistuva vihamielisyys tulee kohtauksessa esille ja nähdyksi.

⁴⁹ 0:54:47

8.1.2 Transfobia *ball*-yhteisössä

Elokuvassa tuodaan näin esille kuinka transsukupuoliset kohtaavat ”oikeassa maailmassa” syrjintää ja väkivallan uhkaa. Tämän ”oikeassa maailmassa” tapahtuvan syrjinnän lisäksi PIBissä näkyy myös *ball*-yhteisön sisällä esiintyviä asenteita transsukupuolisia kohtaan. Elokuvassa on kohtaus, jossa Pepper LaBeija toteaa:

“I’ve been a man, and I’ve been a man who emulated a woman. I’ve never been a woman. I never had that service once a month. I’ve never been pregnant. You know, I could never say how a woman feels. I can only say how a man who acts like a woman or dresses like a woman feels. I never wanted to have a sex change. That’s just taking it a little too far, you know. Because if you decide later on in life to change your mind, you can’t. Once it’s gone, it’s gone. [...]”⁵⁰

Pepper LaBeija aloittaa kertomalla, kuinka hän ei ole koskaan ollut nainen. Tämän jälkeen hän luettelee naisen yhdistämiään tekijöitä ja ominaisuuksia (kuukautiset ja raskauden), jonka jälkeen hän tuo esille olevansa mies. Hän kertoo, että voi puhua tunteista ja kokemuksista vain naista imitoivan miehen näkökulmasta – ei siis *naisen* naisena olemisena kokemuksista ja siihen liittyvistä tunteista. Sisällyttämällä tämä kohtaus, elokuvan tarkoituksena on ollut mahdollisesti nostaa esille, kuinka osa *ball* kilpailijoista on (transtaustaisia) naisia kun taas osa kilpailijoista imitoi naisia, eikä näitä tule sekoittaa keskenään.

Tämä eronteko ja huomautus kuitenkin rakentuu ongelmalliseksi. Kohtaus nimittäin alkaa kameran kuvatessa Pepper LaBeijaa, luultavasti hänen kodissaan, ja edellä mainitun osan sanottuaan hänen puheensa jatkuessa otos vaihtuu kuvaamaan *ballroomia*, missä LaBeija kävelee esitellen asuaan samalla hänen puheensa kuuluen taustalla. Tässä kohtaa hän toteaa, ettei ole koskaan halunnut sukupuolenkorjausleikkausta, sillä se on hänen mielestään liian pitkälle viemistä eikä siitä ole enää paluuta. Tämän editoinnin seurauksena kohtaus paradoksaalisesti rakentaa kuvaa transsukupuolisuudesta ikään kuin jonkinlaisena dragin äärimmäisenä muotona, jossa illuusion täydellisyyttä haetaan leikkaukseen turvautumalla. Tällaisella editoinnilla PIB päätyykin kytkemään transsukupuolisuuden dragiin, ei tuottamalla eroa ja jakoa näiden välille,

⁵⁰ 0:58:22

ja näin drag ja transsukupuolisuus kiinnittyvätkin sekavasti toisiinsa kiinni. LaBeija jatkaa perustellen miksi hän ajattelee niin kuin ajattelee ja toteaa:

“[...] A lot of kids that I know, they got the sex change because they felt: "Oh, I've been treated so bad as a drag queen. If I get a pussy..." Excuse the expression. "...I'll be treated fabulous." But women get treated bad. You know, they get beat, they get robbed, they get dogged. So, having the vagina, that doesn't mean that you're gonna have a fabulous life. It might, in fact, be worse, you know. [...]⁵¹”

Pepper LaBeija vetoaa ja perustelee kantaansa sillä, kuinka hän ei suosittele transnaisille sukupuolenkorjausleikkausta, jos heidän motiivinsa perustuvat odotukseen siitä, että leikkaus kohtaisi heidän yhteiskunnallista asemaansa. Patriarkaalisessa kulttuurissa naisten asema suhteessa miehiin on alisteinen ja tämä on läsnä LaBeijan perustellessa, että transnaisen ei kannata ainakaan paremman kohtelun toivossa korjausleikkausta tehdä, sillä leikkaus ei tätä takaa. Jos LaBeijan puheenvuoro jäisi tähän, olisi tämä tulkittavissa vanhemman, elämää nähneen drag queenin ja *house motherin* neuvona opastaa nuoria transnaisia selviytymään Yhdysvalloissa. Kuitenkin LaBeija jatkaa ja päättää puheensa todeten:

“[...] So I've never recommended it and I, myself, would have never, ever got it. And I'm so thankful that I was that smart. [...]⁵²”

Tämä toteamus muuttaa LaBeijan edellä mainitsemien kommenttien merkityksen ja tekee kohtauksesta ongelmallisen. LaBeijan kykenemättömyys ymmärtää transsukupuolisuutta tulee esille, kun hän toteaa, että onneksi hän on ollut niin fiksu, ettei ole tehnyt sukupuolenkorjausleikkausta. LaBeija on kuitenkin cismies, joten hänellä ei ole ollut tarvettakaan vastaavan leikkaukseen. Hänen puhuessaan sukupuolenkorjausleikkauksesta ”liian pitkälle viemisenä” näkyy hänen kykenemättömyytensä erottaa dragiin kuuluva illuusion tavoittelu sekä transsukupuolisen henkilön toive saada keho vastamaan sitä sukupuolta, johon identifioituu. Tämä kykenemättömyys ymmärtää transsukupuolisuutta tulee esille myös hänen perustelussaan ”mitä jos mieli muuttuu” argumentilla. Huomattavaa on se, että LaBeija itse kuuluu jo rotunsa sekä seksuaalisuutensa puolesta marginaaliin, hän on musta homomies. Samaan aikaan hän on kuitenkin

⁵¹ 0:58:50

⁵² 0:59:15

cismies, joka kommentoi transsukupuolisuutta. Se, että kuuluu johonkin vähemmistöön tai henkilö kokee systemaattista sortoa yhteiskunnassa ei takaa sitä, että tämä ei itse voisi osallistua vastaavanlaiseen toimintaan suhteessa toista marginalisoitua ryhmää kohtaan. Näin Pepper LaBeijan kommentista näkee, kuinka transfobinen ilmapiiri on myös läsnä queer-yhteisön sisällä.

Oleelliseksi nousevat myös ne LaBeijan nostamat tekijät, jotka hän yhdisti kohtauksen alussa naiseen eli kuukautiset ja mahdollisuus raskauteen. Nämä tekijät voidaan nähdä myös niin, että ne muodostavat ja edustavat LaBeijalle oleellisia tekijöitä, jotka määrittelevät naisen ja myös erottavat naisen miehestä. Nämä LaBeijan nimeämistä tekijöistä molemmat liittyvät anatomiaan ja vielä spesifimmin, kohtuun. Tällaisten täysin reproduktiokykyyn perustuvien tekijöiden esille nostaminen puhuttaessa naisesta naista määrittelevässä kontekstissa tyypistää naisen sekä naiseuden lisääntymisfunktion. Sukupuolen rajaaminen tai esimerkiksi naisen kategorian kulkuvien muodostuminen lisääntymisfunktion ympärille rajaa ”naisen” ulkopuolelle ne naiset, jotka eivät täytä näitä anatomisia kriteerejä. Lisäksi vastaavanlainen määrittely sitoo naiset ja heidän asemansa kiinni tähän lisääntymisfunktion toteuttamiseen: naiset ovat naisia sekä tulevat relevanteiksi vain täyttäessään tehtävänsä synnyttäjinä. Tämä rajaa niin transnaiset, hedelmättömät naiset ja lapsettomat naiset ulos ”oikean naisen” kategoriasta. Tällainen luokittelu lisäksi kaventaa naisten mahdollisuuksia yhteiskunnassa sekä tuottaa diskurssia, joka kytkee naiset äiti/huora narratiiviin. Feministinen tutkimus on huomannut, kuinka patriarkaalisessa kulttuurissa naisten keskeiset sukupuolispesifit roolit suhteessa miehiin ovat *äiti* ja *huora* sekä miesten *isä* ja *raiskaaja*. *Äiti* edustaa puhtautta sekä freudilaista riippuvuutta ja tunnetasoa (rakkautta), kun taas *huora* edustaa häpeää mutta myös itsenäisyyttä ja seksuaalisuutta (tydytystä). Tämä naisten *huoruus* tulee kontrollin ja vallan avulla kesyttää ja puhdistaa *äidiksi*. Molemmat miesten patriarkaalisista hahmoista liittyy omistamiseen. *Isä* edustaa tietyn naisen riippuvuutta tietystä miehestä ja *raiskaaja* edustaa sitä, että kaikki naiset ovat kenen tahansa miehen omaisuutta eli raiskaaja omistaa koko naisten luokan. (Grönfors 1999, 228–229) Samoin myös miesten kategorian rajaaminen ja määrittely anatomian avulla sekä miehen suhteessa naiseen on sortava miehiä kohtaan. Se myös osallistuu määrittelemään mikä ja kuka on mies – kiinnittää yksilön tiettyyn kategoriaan ja antaa rajallisen spektrin hyväksytyjä tapoja tuottaa itseään.

Heti tämän kohtauksen perään tulee kohtaus, jossa Carmen ja Brooke Xtravaganza ovat rannalla ja puhuvat sukupuolenkorjausleikkauksesta. Brooke Xtravaganza luettelee kameralle sukupuolenkorjausprosessiin kuuluvia operaatioita, joita hän on käynyt läpi sekä kertoo ylpeänä, että hänelle on hetki sitten toteutettu sukupuolenkorjausleikkaus. Tämän kohtauksen kytkeminen

Pepper LaBeijan kommenttien jälkeen antaa transnaisille mahdollisuuden esittää vasta-argumentin LaBeijan esittämiin mielipiteisiin. Tämä ei kuitenkaan mitätöi kohtauksen ongelmallisuutta. LaBeijan kommentit jäävät leijumaan ikään kuin tasavertaisina ja valideina argumentteina ilmaan ja PIB tuntuu tarjoavan LaBeijan mielipiteitä jonkinlaiseksi vaihtoehtoiseksi näkökulmaksi keskusteluun sukupuolenkorjausleikkauksesta, vaikka hän selvästi mieltää sukupuolenkorjausleikkauksen osaksi dragia sekä on itse cissukupuolinen, jolloin hänen näkemyksensä sukupuolenkorjausleikkauksesta tällaisessa yhteydessä ei ole relevantti.

8.2 Toisin toistaminen & transnormatiivisuus

Transnaisia representoidessaan PIB merkityksellistää uudelleen naiseutta, transnaisuutta ja transsubjektiutta. Tätä tehdään inhimillistämällä transnaisia haastamalla haitallisia stereotyyppejä, kuten ”mies mekossa” ja ”psykoottinen murhaaja”, eli tuottamalla representaatiota, jossa transnaiset kohdataan tasapainoisina naisina. PIB rakentaa transnaisia yhteiskuntaan kuuluvaksi esimerkiksi kohtauksessa, jossa mallitoimisto Fordin yksi perustajista, Eileen Ford, puhuu samaan aikaan kun kuvataan Octavia St. Laurentin laskeutumista liukuportaita alas ostoskeskuksessa, sulautuen (valkoisen) ihmisjoukon hulinaan. Eileen Ford toteaa:

“Everybody who’s young has a hope and a dream...and I don’t think that it’s ever been any different in the history of the world.”⁵³

Tämä on symbolinen hetki. Octavia St. Laurent esitetään konkreettisesti olevan osa ryhmää – yksi *meistä*, samaan aikaan Fordin vedotessa unelmien universaaliuteen. Kamera on fokusoitunut tiukasti Octavia St. Laurentiin ja hänestä tehdään näin elokuvakerronnallisesti joukkoon kuuluva hyödyntäen Fordin kommenttia sekä kyseistä kohtauksessa näkyvää kuvamateriaalia. Tällaisella pyritään hälventämään binäärisen jakamisen kiinnittämistä eroavaisuuksien sijaan samanlaisuuteen sekä pyritään ohjaamaan katsojan empatiaa transnaisia kohti. PIB rakentaa inhimillistä kuvaa Octavia St. Laurentista, jonka voi nähdä tässä kohtauksessa myös edustavan kaikkia ei-valkoisia transnaisia.

Octavian näin näytetään olevan kuin kuka tahansa muu nuori, jolla on toiveita ja unelmia. Kohtaus rakentaa transsubjektia täysivaltaiseksi ihmiseksi sekä rakentaa myönteistä kuvaa

⁵³ 1:03:23

transnaisista ja haastaa haitallisia mielikuvia. Kuitenkin tähän sisältyy ongelmallisuus, joka ei rakennu PIBin yksittäisistä kohtauksista vaan näiden myönteisiin representaatioihin pyrkivien kohtausten tavasta vedota samankaltaisuuksiin sekä ”he ovat kuin me” strategiaan. Samankaltaisuuksiin vetoava inhimillistäminen ei ole itsessään huono asia tai ongelmallinen. Tulee kuitenkin huomata, kun ei-valkoisten transnaisten asemaa pyritään elokuvassa osittain parantamaan käyttämällä ”olemme kuin tekin” markkinointia, kysymykset vallasta ja valtasuhteista nousevat merkittäviksi. Ketkä ovat asemassa, joiden hyväksyntä tulee voittoa, miten hyväksynnästä neuvotellaan ja mihin vedotaan? PIBin strategian nojattessa samaistuttavuuteen sekä transnormatiivisuuden normi, normaali ja tavallisuus ovat kaikki ylivallan määrittelemiä, sillä ”normi”, ”normaali” tai ”tavallisuus” eivät ole väistämättömiä, luonnollisia tai oikeita tapoja olla. Valta kätkee itsensä normaaliksi ylivallan sijaan, jolloin ”normaali” on vain illuusio. Valta-asemissa olevilla on valta määrittää ja asettaa normit, jolloin valta kätkee itsensä tämän normaaliuden taakse. (Dyer 2002a, 178) Valta-asemissa olevilla, tässä tapauksessa cissukupuolisilla, on valta päättää, hyväksyvätkö he transnaiset osaksi ”oikeaa maailmaa” ja millä ehdoin. Ehdon ollessa ”normaaliuus”, joka on valta-asemassa olevien määrittelemää, tulee muistaa tämä normaaliuden sosiaalinen rakentuminen sekä sen yhteys hegemoniaan.

PIB päätyykin rakentamaan transrepresentaatiota nojaamalla hegemonisiin valtarakenteisiin ja perustaa transsukupuolisuuden hyväksynnän transnormatiiviseen strategiaan. Julian Kevon Glover (2016) toteaa median tuottavan transnormatiivisuutta. Hänen tapansa monet queer-tutkijat ovat myös jäljittäneet yhteyden normatiivisuuden tendenssiin sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen representaatioissa (Kennedy 2014, 118). Ryan mukailee Dugganin huomioita homonormatiivisuudesta ja soveltaa niitä transnormatiivisuuden kontekstissa. Hän näkee niissä vaikuttavan samanlaiset patriarkaaliset mekanismit sekä heteronormatiiviset standardit ja toteaa transnormatiivisuuden luovan uudelleen sekä toistavan länsimaalaista hegemonista ja porvarillista subjektiutta, erityisesti suhteessa rotuun, luokkaan sekä sosiaaliseen asemaan. (Ryan 2009, 251) Transnormatiivisuus tuottaa mielikuvaa ja sanomaa, että transsukupuoliset voivat saavuttaa paikan hallitsevassa yhteiskunnassa, jos he mukautuvat patriarkaalisen kulttuurin heteronormatiivisten standardien mukaisiin normatiivisiin keho- ja ulkonäkövaatimuksiin sekä normatiivisiin seksuaalikäytäntöihin. Tämä kytkeytyy vahvasti luokkaan, sillä hallitsevan luokan standardien mukainen sukupuolinormatiivisen ulkonäön ja kehon saavuttaminen vaatii huomattavan määrän pääomaa ja resursseja (Glover 2016, 344), jotka transsukupuolisilta usein uupuvat syrjinnän seurauksena (Baird 2004, 108). Näin hyväksynnän ja yhteiskunnan täysivaltaiseksi jäseneksi tunnustaminen on usein riippuvainen kaikenlaisen sellaisen häivyttämisestä, jotka

voisivat uhata patriarkaalisen yhteiskunnan uusliberalistisia ja keskiluokkaisia arvoja. (Kennedy 2014, 119) Tässä korostuu jälleen *passingin* merkitys ja sen keskeinen rooli yhteiskunnassa hyväksytyksi tulemisessa.

Transnormatiivisuuden turvautuminen näkyy muun muassa kohtauksissa, joissa Octavia St. Laurent, Venus Xtravaganza ja Willi Ninja kertovat unelmistaan. Octavian ja Venuksen haaveita käsittelevä kohtaus⁵⁴ on editoinnilla rakennettu yhtenäiseksi, vuoron perään tapahtuvaksi haaveiden listaamiseksi ja kohtaus⁵⁵, jossa Willi kertoo unelmistaan, on omana osuutenaan aiemmin elokuvassa. Unelmissa näkyy vahvasti yhdysvaltalainen kansalliseetos eli amerikkalainen unelma. Willi haaveilee menestyksekkästä urasta vogue-tanssin parissa samalla kun Octavia ja Venus unelmoivat niin normatiivisesta perhe-elämästä aviomiehineen ja lapsineen kuin myös tähteydestä, mallinurasta ja kaikesta luksuksesta mitä tähteyden mukana tulisi. PIBin voidaan nähdä näin rakentavan transsubjektiutta keskiluokkaisuuteen, heteronormatiiviseen perheideaaliin sekä menestyksen narratiiviin (eli amerikkalaisuuteen) liittyvien elementtien kautta, kuten Octavian ja Venuksen toiveissa hyvin on esillä. Dokumentti rakentaa myös editoinnin avulla Octavian ja Venuksen feminiinisyyttä suhteessa Willin maskuliinisuuteen. Transnaisten feminiinisyyttä esille tuova representaatio on tervetullutta ja myönteistä, sillä patriarkaalisen kulttuurin ylläpitämä mielikuva transnaisista miehinä on ollut hallitsevaa mediassa ja elokuvissa. Näin Venuksen ja Octavian feminiinisyyden korostaminen elvyttää transnaissubjektin inhimillistä kohtaamista, tuottaa heitä naisina sekä samalla uudelleen merkityksellistää (trans ja cis)naiseutta ja sukupuolta.

Kuitenkin tapa miten elokuvassa feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta rakennetaan, näyttäytyy ongelmallisena, sillä maskuliinisuus muodostuu suhteessa feminiinisuuteen; Octavian, Venuksen ja Willin unelmien esittely muodostuu tuottamaan Venuksen ja Octavian feminiinistä naissubjektiutta suhteessa Willin miesmaskuliinisuuteen. Willi koodautuu läpi elokuvan maskuliinisenä: hän on opettaja ja *house mother*. Menestymisen ja uran diskurssi on osa hänen representaatiotansa, joka rakentaa häntä läpi elokuvan maskuliiniseksi. Octavian ja Venuksen feminiinisyyden korostaminen rakentaa näin samanaikaisesti myös Willin maskuliinisuutta. Willin maskuliinisuuden korostaminen on merkittävää, sillä elokuvissa on perinteisesti representoitu mustat homot feminiinisinä. Se, että maskuliinisuutta rakennetaan niin, että samalla esitetään

⁵⁴ 1:03:33

⁵⁵ 0:38:53

feminiinisiä tekijöitä ja tällä tavoin korostetaan maskuliinisuutta ei ole itsessään ongelmallista. Ongelmalliseksi muodostuu se strategia, jolla transnaisten haitallista representaatiota haastetaan sekä ne tekijät, jotka on asetettu kohtauksessa Octavian ja Venuksen naiseuden sekä Willin mieheyden mittareiksi. Tarkastelun kohteeksi nousee kysymys siitä, miten elokuva rakentaa transnaisten naiseutta ja homomiehen mieheyttä, mihin nämä pohjataan ja mihin vedotaan.

Transnormatiivisissa representaatioissa rakennetaan transnormatiivista diskurssia toistamalla hallitsevat kulttuuriset käsitykset sukupuolesta (ajatus vastakkaisista, binäärisistä sukupuolista ja ”luonnollisista” sukupuolirooleista) ja seksuaalisuudesta (Ryan 2009, 295). Elokvassa esille tuleva maskuliinisuus ja feminiinisyys kytkeytyvät puhujien toiveisiin, jotka ovat silmiinpistävän sukupuolittuneita linkittäen ne osaksi tavanomaista patriarkaalista narratiivia: ”nainen on luonnostaan tallainen, mies luonnostaan tuollainen”. Tällä en tarkoita, että olisi väärin esittää naisten perhe-elämä- ja aviomiestoiveita tai että naiset eivät saisi näistä asioista haaveilla äänen. Ongelma on se, että transnaisten naiseutta pyritään markkinoimaan patriarkaalisen kulttuurin sukupuoliin kytkemillä asioilla: naisiin on liitetty toive perheestä ja miehiin menestyksestä ja nämä ovat juuri ne asiat, joita PIB korostaa rakentaessaan transnaisten subjektiutta ”oikeina naisina” ja homomiesten subjektiutta ”oikeina miehinä”.

Willin, Octavian ja Venuksen kertoessa kameralle toiveistaan ja unelmistaan, korostuvat niissä hyvin sukupuolinormatiiviset arvot ja normit. Tätä ei voida suoraan tulkita heteronormatiivisuutta tukevana representaationa, sillä henkilöiden cis- ja transtaustoilla on merkitystä, samoin kuin mustalla homoudella, mitä tulee representaatioiden rakentamiseen. Kuitenkin konteksti ja historia huomioiden, tapa miten feminiinisyys ja maskuliinisuus ilmenee, on tunnistettavissa normatiivisuuteen kytketyksi sekä *toisen* markkinointina *meille*. Transnormatiivisuuteen nojautuminen elokuvassa on strategia, jolla pyritään rakentamaan transsubjektista kunnioitettava sekä psykologisesti ja moraalisesti täysivaltainen ihminen ja tähän pyritään mukautumalla hallitsevan ryhmän mieltymysten ja arvojen mukaisiksi. Glover toteaa, että transnormatiivisuuden voi ymmärtää strategisena neuvotteluna sorron eri järjestelmien kanssa, jotta transsukupuoliset voivat elää elämäänsä. Kuitenkaan assimiloituminen ei ole hyväksytyksi tulemistä vaan sulautumista. Glover jatkaa, kuinka transnormatiivisuus kaventaa niiden henkilöiden tilaa, jotka eivät halua mukaila normatiivisuutta sekä kaikkien, joiden sukupuoli ei ole binäärin sisällä. (Glover 2014, 344)

Sukupuolinormien korostamien näyttäytyy näin tapana havitella sukupuoli- ja seksuaalienemistöihin kuuluvien katsojien hyväksyntää ei-valkoisille homoille ja transnaisille. PIBin teko on ollut Livingstonille poliittinen projekti. Livingston on kertonut, että on päätenyt elokuvan tuottamisen pariin ensin harjoitettuaan valokuvaamista. Ennen PIBin kuvaamista hän valokuvasi ihmisiä mielenosoituksissa ja kaduilla, mutta koki etteivät valokuvat kyenneet ilmaisemaan tarpeeksi tehokkaasti sitä mitä hän ja ihmiset niissä halusivat välittää. Livingston kertoo The New York Timesissä:

"My photos were about the pressures of the media, racism, sexism and classism, but I was a little frustrated with the silence of the medium. I wanted to do something more overtly political. Tell stories. With *Paris Is Burning*, everything crystallized. The more I got to know them, the more I realized how articulate they were." (The New York Times 23.3.1991)

Näin kertoessaan Livingston tuo samalla esille motiivinsa vähemmistöjen aseman parantamiseen elokuvan avulla. Sillä ihmishahmojen kuvaaminen on sukupuolenmainontaa, mutta on se samaan aikaan myös sukupuolten tarinankerrontaa ja sen aktiivista tuottamista. Kun palataan analysoimaan PIBin tuottamaa marginalisoitujen ryhmien representaatiota, voi sen nähdä myös näiden ryhmien mainonnaksi ja markkinoinniksi ”oikealle maailmalle”. Jälleen, tämäkään ei ole itsessään ongelmallista vaan ongelmaksi muodostuu se, että tässä mainonnassa ja hyväksynnän rakentamisessa on nojattu transnormatiivisuuteen. Octavian ja Venuksen feminiinisyttä ja Willin maskuliinisuutta tuotetaan tunnistettaviin, sukupuolittuneisiin arvoihin nojamalla ja samalla tarkoituksena on saavuttaa ”oikean maailman” hyväksyntä. Tätä vasten niin transsukupuolisuuden kuin homouden markkinointi valkoisen patriarkaalisin kulttuurin käytäntöihin ja arvoihin perustuen muodostuu kyseenalaiseksi.

Tästä muodostuu PIBin ongelmallisuus ja ristiriita, joka on nähtävissä myös muualla elokuvassa. Se ei ole enää patriarkaalista kulttuuria haastavaa transrepresentaatiota, jossa pyritään irrottamaan transnaiset median tuottamien representaatioiden negatiivisesta ja haitallisesta puristuksesta, vaan se liikkuu kohti hyväksynnän rakentamista juuri valkoisen patriarkaalisin kulttuurin sukupuoliin kytkettyjen ”luonnollisuuksien” kautta, joita elokuvassa muuten kyseenalaistetaan ja kritisoidaan. Samoin kohtauksen homorepresentaatio ei ole enää valkoista patriarkaalista traditiota haastavaa mustaa homorepresentaatiota, jossa uudelleen merkityksellistään mustaa homoutta liittämällä siihen maskuliinisuutta, vaan se valjastetaan toistamaan

patriarkaalisesta kulttuurin sukupuolinormatiivisuutta. Transnormatiivisuus strategiana on ongelmallinen, sillä se samaan aikaan jatkaa näitä patriarkaalisesta kulttuurin heteronormatiivisia käytäntöjä ja vaatii normien noudattamista, jotta henkilö hyväksytään yhteiskunnan täysivaltaiseksi jäseneksi.

Representaatio on ehdotuksia ja markkinointia, tarjouksia näkökulmiin ja todellisuuden hahmottamiseen. Paradoksaalisesti kohtaaminen markkinoi transsukupuolisuutta (ja mustaa homoutta) patriarkaatin mahdollistamien resurssien avulla. Elokuva päätyy käyttämään juuri uhmaamaansa patriarkaatin ja sen sukupuoli-ideologian perusteita markkinoidakseen transsukupuolisuutta ja seksuaalivähemmistöjen paikkaa amerikkalaisessa yhteiskunnassa ja näin käänteisesti päätyy tukemaan patriarkaalisia rakenteita. Octavian ja Venuksen näytetään sisäistyneen naisten kategoriaan kiinnitetyt sosiaaliset odotukset ja arvot eli mies- ja ulkonäkökeskeisyys sekä hoiva eikä heidän olemassaolonsa ole näin uhka patriarkaatile. Octavian ja Venuksen unelmissa näkyy, kuinka sukupuolen sosiaaliset normit on sisäistetty eli tässä näkyy, kuinka ylivalta on monentanut itsensä. Kuitenkin sen sijaan, että elokuva toisi tämän esille, se esittää näiden sisäistettyjen normien olevan jotain ”luonnollista” naiseutta. Näin Octavian sekä Venuksen kauneuden ja perheen tavoittelu ja arvostus toimii viestinä ”oikealle maailmalle” siitä, että transnaisilla on paikka tässä maailmassa, sillä he omaksuvat patriarkaalisesta järjestyksen.

Näin PIBin nojaaminen transnormatiivisuuteen on vaarassa johtaa asetelmaan, jossa patriarkaalisesta yhteiskunnan kritiikki näyttää pohjautuvan siihen, että seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt tulisi hyväksyä osaksi yhteiskuntaa, sillä he eivät ole uhka sille. PIBistä välittyvä sukupuolen ymmärtäminen eroaa patriarkaalisesta anatomiaan perustuvasta sukupuoliluokittelusta, mutta jatkaa kuitenkin patriarkaalista traditiota sukupuolittuneiden ominaisuuksien luonnollistamisella tuottaessaan naisen ja miehen kategorioita. PIB välittää mielikuvaa, jossa transnaiset (ja homomiehet) voivat tulla hyväksytyiksi, kunhan vaan mukautuvat ja tuottavat itseään normatiivisten standardien mukaisesti. Samalla PIB tuottaa todellisuutta, jossa binääriin sisällä olevilla on ”luonnollisia miesten ja naisten juttuja”. Elokuva samanaikaisesti kyseenalaistaa, ylläpitää ja uudentaa sukupuoleen liitettyjä sosiaalisia ja kulttuurisia uskomuksia. Elokuvassa uhmataan valkoista patriarkaalista järjestelmää, mutta se tapahtuu kuitenkin sen mahdollistamien resurssien avulla.

Valitsin juuri tämän aspektin puitavaksi pitkään, sillä PIBin unelmointikohtaukset ovat merkittäviä hetkiä, joissa inhimillisettään henkilöitä sekä rakennetaan heidän karismaattisuuttansa ja

heihin samaistuttavuutta. Nämä hetket ovat hyvin vaikuttavia ja inspiroivia, jolloin ne vetoavat katsojaan vahvasti ja ovat keskeisiä yksittäisiä asioita, jotka ovat elokuvan vetovoiman takana. Nämä ovat kuitenkin samaan aikaan kohtauksia, joissa transnormatiivisuus vaikuttamisen strategiana on esillä.

8.3 Stereotypiat ja kliseet

8.3.1 Sukupuolenkorjausprosessi

Kuten aiemmin on tuotu esille, transihmisiä käsittelevät dokumenttielokuvat ovat keskittyneet hyvin vahvasti sukupuolenkorjausprosessin ja genitaalien teeman ympärille. Ryan kertoo, kuinka transsukupuolisista kertovilla dokumenttielokuvilla ja ohjelmilla on perinteisesti ollut pakkomielle transihmisten kehoon, seksuaalisuuteen sekä biologiaan. Transkehosta tuotettiin entiteetti, jota tuli ymmärtää eksplisiittisesti ja tieteellisesti. Näin myös dokumenttielokuviissa tuotettu transsubjektius on muotoiltu kapeasti näiden aiheiden kautta objektisoiden transihmisten kehoja sekä asettaen ne julkisen debatin ja kontrollin alueeksi. Tällainen transsukupuolisuuden lähestyminen sekä pakkomielle transihmisten kehoihin on kaukana progressiivisesta ja kumouksellisesta transrepresentaatiosta. (Ryan 2009, 240–241, 248)

Myös PIB lähestyy tätä aihetta transrepresentaatioon yhteydessä. Elokuvasa sukupuolenkorjausprosessia käsitellessä keskitytään pääasiallisesti korjausprosessin kirurgiseen puoleen tuomalla esille mitä kirurgisia operaatioita elokuvassa esiintyvät transnaiset ovat käyneet tai haaveilevat käyvänsä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Brooke ja Carmen Xtravaganza ovat rannalla käsitellään millaisia kirurgisia operaatiota Brooke on läpikäynyt osana korjausprosessia. Brooke kertoo, millaisia leikkauksia hän on käynyt läpi ja toteaa, että sukupuolenkorjausleikkauksen seurauksena hän voi laittaa ”kaapin oven kiinni” eikä siellä ole enää luurankoja viitaten, ettei hänellä ole enää salattavaa. Vaikka korjausprosessia sivutaan, PIB ei kuitenkaan keskity tai rajaa transrepresentaatiota leikkauksien tai genitaaliteeman kautta, vaan elokuvassa tehdään tilaa naisille tulla esiin muiden kuin speaktaakkeliin ennen ja jälkeen-narratiivin kautta. Brooke ei puhu sukupuolenkorjausprosessista kokonaisuudessaan, vaan keskustelu on keskittynyt siihen, mitä leikkauksia hän on käynyt läpi ja miltä se hänestä tuntuu. Ryan kertoo, kuinka dokumenttielokuvien keskittyessä korjausprosessiin ja sen speaktaakkeliin, jättävät ne esittämättä intiimimpää kuvausta henkilöiden elämästä tai siitä kulttuurisesta, sosiaalisesta, poliittisesta ja taloudellisesta ympäristöstä, jossa henkilö elää ja toimii (Ryan 2009, 55). PIB ei

kuitenkaan jatka tätä traditiota. Sukupuolenkorjausprosessin teema ei hallitse PIBin transnaisia käsittelevää kokonaisuutta eikä transnaisten subjektiivuutta rakenneta sukupuolenkorjausprosessin ympärille, esimerkiksi Octavia St. Laurentia käsittelevissä kohtauksissa elokuva keskittyy seuraamaan hänen unelmiaan sekä pyrkimyksiään toteuttaa haavettaan mallinurasta, joiden kautta elokuva rakentaa hänen subjektiivuuttaan. Näin sukupuolenkorjausprosessi ja leikkaukset on esillä, mutta ne eivät ole fokuksena transnaisia käsittelevässä materiaalissa.

Kuten Ryan on todennut, sukupuolenkorjausprosessia käsittelevä representaatio ei ole lähtökohtaisesti ongelmallista, mutta sen ollessa pääasiallinen hallitseva transsukupuolisista kerrottava narratiivi rakentuu se silloin ongelmalliseksi (Ryan 2009, 55). Sukupuolenkorjausprosessin ja siihen liittyvien kirurgisten operaatioiden nostaminen keskusteluun mahdollistaa myös sukupuolen syvemmän käsittelyn. PIBissä sukupuolenkorjauskeskustelulla on oleellinen rooli, kun käsitellään sukupuolta ja argumentoidaan sukupuolen ja anatomian suhteesta. Tätä keskustelua käydään PIBissä esimerkiksi Venus Xtravaganzan kertoessa halustaan ja motiiveistaan sukupuolenkorjausleikkaukseen:

“[...] I don't feel that there's anything mannish about me, except maybe what I might have between me, down there. Which is my little personal thing, so... I guess that's why I want my sex change - to make myself complete.”⁵⁶

Venus tuo esille, kuinka hän haluaa käydä läpi sukupuolenkorjausleikkauksen itsensä takia eli koska hän haluaa tuntea itsensä kokonaiseksi kehossaan. Näin tuodaan esille, että kysymys on jostain henkilökohtaisesta ja itsestään lähtöisin olevasta, ei jostain sellaisesta mikä tehtäisiin muita varten. Lisäksi hän kertoo, kuinka hänessä ei ole mitään miehekästä lukuun ottamatta hänen ”pieniä henkilökohtaisia asiaansa”. Tässä tuodaan esille, kuinka tällä henkilökohtaisella asialla, eli Venuksen genitaaleilla, ei ole kuitenkaan tekemistä sen kanssa, mitä sukupuolta hän on. Näin samalla argumentoidaan, ettei tietystä anatomiasta seuraa automaattisesti tiettyä identifiikaatiota. Patriarkaalisessa kulttuurissa on totuttu näkemään itsestään selvyytensä, erottamattomana biologisena faktana ihmisen anatomian, erityisesti genitaalien ja sukupuoli-identiteetin suhde. PIB ei toista anatomian ja sukupuoli-identiteetin yhteyttä. PIBin transnaisista tuottama representaatio haastavat patriarkaalisen kulttuurin käsitystä siitä, miten sukupuoli ymmärretään: nainen ei ole pelkästään vain naiseksi syntynyt vaan nainen voi olla myös henkilö, joka ei

⁵⁶ 0:22:38

ole syntymässään biologisin perustein määritelty naissukupuoliseksi. Sukupuoli on näin moni-
muotoisempi rakennelma kuin länsimainen binäärinen sukupuoli-ideologia on sukupuolen ym-
märtänyt ja siihen liittänyt. Venus toteaa, että hänen intiimialueensa on hänen oma henkilökoh-
tainen asiansa. Tämä on argumentti, jossa vastustetaan transsubjektiivien objektivointia geni-
taalien ympärille ja transkehon rakentamisesta julkisen debatin alueeksi. Tämä on myös esi-
merkki PIBin tuottaman transrepresentaation progressiivisuudesta.

8.3.2 Elokuva homoista & väärinsukupuolittaminen

Elokuvan alku rakentaa vahvan identiteettipoliittisen pohjan elokuvalle. Elokuvan avauskom-
mentti ”kolmesta osuvasta lyönnistä” rakentaa elokuvan poliittisen position sekä tuo esille, että
elokuva käsittelee intersektionaalisesti sortosuhteita. Alussa myös katsojille viestitetään heti
paikka ja aika, New York 1987, sekä maalataan lähempää kuvaa tapahtumien ympäristöstä ku-
vaamalla ei-valkoisia nuoria öisen Harlemin kaduilla. Näin ajalla, paikalla sekä katukuvilla ei-
valkoisista nuorista ohjataan katsojaa yhdistämään mielikuvia ja merkityksiä siitä, millaisessa
yhteiskunnallisessa maastossa elokuva toimii. Harlemin öisten katujen kuvaamisen jälkeen ta-
pahtuu siirtymä *ballroomin* piiriin. Kamera kuvaa, kun *ballroomin* ulkopuolella Octavia St.
Laurent, Pepper LaBeija sekä Dorian Corey seisovat. Tästä siirrytään *ballroomin* sisälle dra-
gissa olevan Pepper LaBeijan mukana ja samalla elokuva astuu julkisesta tilasta, Harlemin ka-
duilta, *ballroom*-kulttuurin fantasiaan. Anonyymiksi jäävä narraattori johdattaa katsojan eloku-
van aiheen äärelle kertomalla katsojalle keitä nämä ihmiset ovat, missä he ovat ja mitä he teke-
vät. Narraattori toteaa samalla kun kamera kuvaa *ballroomia*:

“Gay people - men - gather together under one roof and decide to have a compe-
tition amongst themselves. Balls.”⁵⁷”

Narraattori kertoo henkilöiden olevan homomiehiä, jotka ovat päättäneet järjestää kilpailun kes-
kenään ja näitä kilpailuita kutsutaan *balleiksi*. Tässä todetaan siis se, keitä nämä ihmiset ovat ja
mitä tässä nyt tapahtuu. Tämä on kuitenkin ongelmallista, sillä *ballit* eivät ole vain homomies-
ten paikka. *Ballroom* on LGBTQ+ alakulttuuri, jonka osallistujat koostuvat pääosin afro- ja
latinalaisamerikkalaisista homomiehistä ja transihmisistä (Bailey 2011, 367; Smythe 2019).
Viittaamalla vain homomiehiin, rakentaa elokuva *ballroomista* yksinomaan heidän tilansa sekä
samalla väärinsukupuolittaa kaikki *ballroom*-kulttuurin ei-miehiksi identifioituvat henkilöt.

⁵⁷ 0:03:34

Tätä miehiksi sukupuolittamista rakennetaan kohtauksen editoinnilla, nimittäin samaan aikaan kun todetaan *ballroom*-kulttuuriin kuuluvien olevan miehiä, kamera on kohdistunut kuvaamaan *ballroomissa* seisovaa Angie Xtravaganzaa – naista. Angie Xtravaganza on *femme queen* eli transnainen, joka harrastaa dragia, jolloin hänen kytkemisensä mieheksi on äärimmäisen haitallista eikä millään tavalla progressiivista. Tällä editoinnilla väärinsukupuolitetaan niin Angie Xtravaganza kuin myös muut *ballroom*-kulttuurin transnaiset sekä kaikki, jotka eivät ole miehiä. Näin elokuvan alku tässä selkeästi ohjaa katsojaa mieltämään, että elokuva kertoo homomiehistä ja *ballit* ovat homomiesten paikka. Tämä ei pelkää mitätöi ja pyyhi ei-mieheksi identifioituvia ja transnaisia sekä heidän toimijuuttaan *ballroom*-kulttuurissa, vaan pahimmillaan ohjaa katsojaa kytkemään transnaiset homomieheksi.

Tämä kaikkien *ballroom*-kulttuuriin kuuluvien asettaminen miehen kategoriaan sekä heidän seksuaalisuutensa olettaminen toistuu uudelleen edellä mainitun avauksen jälkeen, kun jälleen anonymiksi jäävä narraattori johdattaa katsojan elokuvan aiheen äärelle kertomalla, mistä tämä elokuva kertoo ja mitä siinä käsitellään. Narraattori toteaa:

“This movie is about the ball circuit and the gay crew that's involved in it and how each person's life brought them to this circuit.”⁵⁸

Tässä PIBin johdannossa toistuu sama ongelmallisuus. Elokuvan alku viestii millaiselle näytämölle tapahtumat sijoittuvat ja keistä elokuva kertoo. Tässä todetaan suoraan, että elokuva kertoo nimenomaan homoista ja miten näiden elokuvassa seurattujen ”homojen” elämä on johdattanut heidän *ball*-kulttuurin piiriin. Näin myös tuetaan sitä mielikuvaa, että dokumentissa esiintyvät henkilöt ovat kaikki homoja sekä miehiä. Tämä on hyvin ongelmallista, sillä elokuvassa esiintyy paljon transnaisia eli todellakaan kaikki henkilöt, eivätkä päähenkilöt, ole homomiehiä⁵⁹. PIBissä esiintyvien naisten seksuaalista suuntautumista ei käsitellä tarkemmin, Venus Xtravaganza ja Octavia St. Laurent ovat ainoat, jotka tuovat yhtään esille tätä teema kertoessaan tulevaisuuden toiveistaan toteavat samalla kiinnostuksena miehiin. Näin näiden henkilöiden puhuttelu homoina on myös hyvin ongelmallista.

⁵⁸ 0:03:55

⁵⁹ Osa PIBissä esiintyvistä naisista ei mainitse sukupuoltaan tai avaa sukupuolensa transtaustaa, kuten Carmen Xtravaganza ja Angie Xtravaganza, ja osa tuo tämän suoraan tai epäsuorasti esille, kuten Brooke Xtravaganza, joka kertoo rannalla leikkauksistaan sekä olevansa nainen, Venus Xtravaganza, joka toteaa, ettei hänessä ole mitään miehekästä ja toteaa haluavansa olla rikas valkoinen tyttö sekä Octavia St. Laurent, joka kertoo toivovansa olla täysivaltainen nainen Yhdysvalloissa.

On otettava kuitenkin huomioon, että sukupuolta ja seksuaalisuutta koskevissa käsiteissä ja niiden merkityksenannoissa on tapahtunut paljon muutoksissa vuosikymmenien mittaan. Uusia termejä tulee käyttöön, vanhoja poistetaan sekä käsitteitä koskevat käytännöt ovat alati muutosessa. Tämä on tärkeää pitää mielessä, kun tutkii jo vanhaa dokumenttielokuvaa. Tulee ymmärtää, että elokuvassa puhutaan aikansa käsitteistöä käyttäen. Kun tutkitaan PIBin tuottamaa representaatiota ei-valkoisista sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöistä, haastetta tuottaa se, että osa elokuvassa käytetyistä käsitteistä ei käänny suomen ja englannin kielen kesken mutkattomasti. Kuitenkin, vaikka PIBissä käytetään aikansa käsitteistöä, joista osa on jo vanhentunutta tai pidetään yleisesti loukkaavana, on sen käyttämässä kielessä myös ongelmia, joita ei voi jotta takaisin aikansa käytäntöihin. Tätä on esimerkiksi alun johdanto, jossa puhutellaan elokuvassa esiintyviä henkilöitä ”miehinä”. Tällaista transtaustaisten naisten cismiehiin rinnastamista ei voida perustella oman aikansa tuotoksena, sillä sukupuolivähemmistöjen ja transnaisten vaatimus sukupuolensa kunnioittamisesta ei ole uusi ilmiö. Tällainen väärinsukupuolittaminen on erittäin haitallista. Jos kyseessä olisi esimerkiksi elokuva, joka kertoisi cismiehistä ja cisnaisista, ja elokuvan alussa informoitaisiin katsojia, että tämä elokuva kertoo cismiehistä, olisi se misogyninen teko ja elokuva tuottaisi hyvin fallosentristä maailmankuvaa. Silti tässä hypoteettisessa elokuvassa olevien naisten ei tarvitsisi pelätä, että nyt heidätkin mielletään miehiksi, kun elokuva totesi sen oleva elokuva miehistä. Tämä taas on transnaisille todellinen ongelma, jonka kanssa he joutuvat kamppailemaan.

Sen sijaan, että PIBin alussa puhuttaisiin homomiehistä ja elokuvan kertovan heidän elämästään *ballroom*-kulttuurin parissa, ja olisikin esimerkiksi todettu elokuvan kertovan homoyhteisöstä (*gay community*), niin tämän olisi voinut vielä tulkita viittaavan nykyisen kielenkäytön mukaiseen LGBTQ yhteisöön (*LGBTQ community*), sillä näitä on käytetty usein synonyymeinä. Näin oltaisiin välttyttyä väärinsukupuolittamiselta, ihmisten seksuaalisen suuntautumisen olettamiselta sekä vahingolliselta transnaisiuden kytkemiseltä homomieheyteen. Kuitenkin se, että elokuvan johdanto puhuu suoraan *miehistä*, ei jätä tilaa tällaiselle tulkinnalle. Kommentit on editoitu osaksi elokuvaa eli ne on rajattu mukaan sekä sijoitettu heti elokuvan alkuun, jolloin kyseessä on valinta. Kommentin toimiminen alustuksena ja osana elokuvan esipuhetta näyttää, kuinka sen tuotannolta on puuttunut sensitiivisyys aiheeseen. Se, että tämä on johdatus ja esipuhe elokuvaan, joka kuvaa transnaisia ja käsittelee kulttuuria, jonka luomisessa transnaisilla on ollut merkittävä osa, on todella irvokasta.

8.3.3 Seksityö

Vaikka elokuvassa tuodaan esille transnaisten kohtaama väkivalta yhteiskunnallisena ongelmana ja epäkohtana, PIB jättää nostamatta keskusteluun muita merkittäviä transnaisten kohtamia yhteiskunnallisia ja rakenteellisia ongelmia, jotka muuten ovat elokuvassa esillä. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, miten PIB käsittelee seksityötä ja transnaisten osallisuutta siihen.

PIBissä tuodaan esille, että moni *balleihin* osallistujista kustantaa *balleissa* käymisen seksityöllä. Tämä tuodaan esille elokuvassa esimerkiksi kohtauksessa, jossa Livingston haastattelee *balleissa* olevaa naisoletettua. Haastateltava selittää *ballien* alkavan monesti myöhään sen takia, että on odotettava seksityötä tekevien (*working girls*) *ballroomilaisten* saapumista. Livingston jatkaa kysyen, mitä nämä tytöt (Livingston käyttää sanaa ”*girls*”) tekevät työkseen ja haastateltava vastaa:

” [...] Well, they're making money for the balls or they're making their costumes, their outfits. Or, you know, getting it together like that.⁶⁰”

Tässä tuodaan esille, kuinka seksityö on yksi tapa, miten osa *balleissa* käyvistä rahoittaa niihin osallistumisen. Kohtauksen haastattelu jatkuu ja haastateltava kertoo seksityötä tekevien olevan usein ammattinimikkeeltään esiintyjä (*showgirls*). Venus Xtravaganza tuo myös esille kuinka yleistä *ballroom* piireissä seksityö on. Venus Xtravaganza kertoo kameralle:

” Most all the drag queens that are involved in the balls, they... 90 percent of them are hustlers. I guess that's how they make their money to go to the balls and get whatever they need and stuff. [...]”⁶¹”

Venus Xtravaganza vahvistaa seksityön olevan yleistä *ballroomissa* kävijöiden kesken ja kuinka siitä saadut tulot rahoittavat heidän *balleissa* käymistään sekä muita menoja. Tämän jälkeen kohtaaminen jatkuu Venus Xtravaganzan kertoessa työn vaarallisuudesta. Keskustelu seksityöstä ja transnaisten⁶² osallisuudesta siinä kuitenkin loppuu tähän, kunnes elokuvan lopussa siihen palataan pikaisesti, kun Venuksen *house mother* Angie Xtravaganza kertoo, että Venus

⁶⁰ 0:53:31

⁶¹ 0:54:32

⁶² Elokuvassa käytetään sukupuolittuneita käsitteitä kuten ”*working girls*” ja ”*showgirls*” josta voi todeta, että henkilöt, joista puhutaan ovat naisia.

on murhattu. Elokuvasa on oma osuutensa, joka keskittyy nimenomaan käsittelemään seksityötä ja sen parissa työskenteleviä transnaisia⁶³, mutta kuitenkin tätä syvemmälle seksityöhön ja seksityötä tekevien transnaisten yhteiskunnalliseen asemaan ei mennä.

Tämän esille nostaminen on oleellista, sillä yksi stereotyyppinen rooli, miten media transnaisia representoi, on ollut heidän esittämisenä seksityöntekijöinä, ja usein myös kuolleina sellaisina. PIB ei osallistu haastamaan tai avaamaan tätä kytkentää, vaan jatkaa tätä tuomalla vain esille, kuinka huomattava osuus *balleissa* käyvistä transnaisista työllistyy seksityön pariin. Tämän esille tuominen ei ole ongelmallista, vaan ongelmalliseksi muodostuu ilmiön taustalla olevien syiden avaamatta jättäminen; transnaisia on suhteellisesti muihin ryhmiin nähden paljon seksityöalalla, sillä heidän pääsynsä muille työmarkkinoille on estetty transfobisten ja -miso-gynisten käytäntöjen seurauksena sekä koska seksityöstä saaduilla tuloilla on mahdollista rahoittaa myös sukupuolenkorjausprosessiin kuuluvat hoidot ja toimenpiteet (Baird 2004, 108). Koska transsukupuoliset ihmiset kohtaavat monitasoisesti syrjintää, niin ihmisten välisessä kanssakäymisessä kuin myös systemaattista ja institutionaalista syrjintää, monet transnaiset kokevat, että seksityö on ainut vaihtoehto heille (Nadal 2013, 170). Näin alalla on paljon ihmisiä, jotka eivät tee seksityötä koska haluavat, vaan koska se on ainut tapa hankkia tuloja, ja tämä on ongelmallista. Aiheen käsittelystä jää uupumaan samanlainen yhteiskunnallinen kytkentä ja reflektointi, joka on muuten vahvasti PIBissä mukana sen käsitellessä rotua, seksuaalisuutta, luokkaa ja cissukupuolta. Elokuvasa käsitellään yhteiskunnallisen aseman suhdetta työnsaantiin esimerkiksi kohtauksessa, jossa Dorian Corey toteaa mustilla olevan Yhdysvalloissa vaikea työllistyä, mutta tässäkin yhteydessä keskustelu on fokusoitunut rasismiin ja seksuaalisen suuntautumisen vaikutukseen työmarkkinoilla, jolloin transsukupuolen merkityksen huomioiminen jää ulkopuolelle. Elokuva näin tunnistaa rodun ja seksuaalisuuden merkityksen yksilön asemaan ja mahdollisuuksiin yhteiskunnassa sekä yhdistää mustien ja ei-valkoisten homojen sosiaalisten ongelmien olevan seurausta yhteiskunnan rakenteista, mutta epäonnistuu tässä transsukupuolta käsitellessä. Sama näkyy myös, kun PIBissä ei esimerkiksi käsitellä Pepper LaBeijan esittäminen kommenttien haitallisuutta hänen puhuessa sukupuolenkorjausleikkauksesta ”liian pitkälle viemisestä”. Tässäkään ei kommentoida tai liitetä kohtauksista esille nousevia asioita osaksi laajempaa yhteiskunnallista ongelmaa, joka koskee spesifisti transnaisia. Siinä miten PIB lähestyy transnaisia jää uupumaan osittain intersektionaalisuus; tunnistetaan että rotu,

⁶³ Seksityötä käsitellään elokuvassa kodassa 0:52:22-0:56:57 (4minuuttia 43sekuntia) sekä uudelleen elokuvan lopussa kohdassa 1:08:24-1:09:32 (1 minuutti 8 sekuntia) eli yhteensä viisi minuuttia neljäkymmentäkolme sekuntia.

sukupuoli ja luokka vaikuttavat naisten yhteiskunnalliseen asemaan, mutta transtaustan merkityksen noteeraaminen jää sivummalle.

Livingston on kuitenkin perustellut valintaansa jättää aihe käsittelemättä Hyperallergic-verkojulkaisun haastattelussa. Haastatteli kysyy häneltä Venus Xtravaganzasta ja miten PIB hänen tarinansa esitti, sekä miten Livingston kokee käsitelleensä seksityötä tekevien transnaisten teemaa PIBissä, ottaen huomioon sen, että moni transnainen kannattaa seksityön laillistamista Yhdysvalloissa. Livingston kertoo haastattelussa, kuinka haasteena oli tasa-painotella sen kanssa, kuinka paljon ja vähän sisällyttää tietoa mukaan elokuvaan. Hän koki liian suuren informaatiomäärän olevan poistoyöntävää katsojille sekä kuinka liian pieni määrä informaatiota ei antaisi oikeaa kuvaa Venuksen tarinasta. Livingston toteaa myös samassa haastattelussa:

“The question I ask myself is if I were to recut the film, whether I would deal with Venus’s story as a sex worker with more depth.” (Hyperallergic 26.2.2020)

Livingstonin haastattelusta huomaa, kuinka hän on jäänyt miettimään elokuvassa tekemiään valintojaan rajausten suhteen. Tästä voi päätellä, ettei hän ole itsekään täysin vakuuttunut valinnastaan olla sisällyttämättä mukaan kommentointia siitä, miksi näin moni päätyy alalle. Koska aihetta ei käsitellä, on PIB vaarassa jatkaa median tuottamaa stereotyyppiä transnaisista seksityöntekijöinä. Ryan huomauttaa, kuinka transsukupuolisista tuotettua representaatiota tutkittaessa ei voida jättää huomiotta aineellisen todellisuuden merkitystä, kuten laaja työllistymiseen ja asumiseen liittyvän syrjinnän vaikutuksia transsukupuolisten elämään. (Ryan 2009, 22) Näiden seikkojen ohittaminen häivyttää sosiaalisten ongelmien yhteyden rakenteellisiin ongelmiin.

PIBistä voi tulkita kuitenkin heijastuvan pyrkimyksen purkaa negatiivisia asenteita ja sosiaalista stigmaa seksityön ympäriltä, sillä elokuvassa seksityötä on lähestytty hyvin neutraalisesti. PIBissä ei rakenneta tai ylläpidetä kuvaa seksityöntekijöistä moraalittomina tai itseään alentavina, vaan siinä on havaittavissa enemmän puoltava linja. Tämän voi esimerkiksi nähdä, kun Venus Xtravaganza puhuu heteroavioliitossa elävän naisen sekä seksityötä tekevän naisen yhtenevyyksistä. Hän toteaa:

“[...] a regular woman is married to her husband and she wants him to buy her a washer and dryer set. In order for him to buy that, I'm sure she'd have to go to bed

with him anyway, to give him what he wants, for her to get what she wants. So in the long run, it all ends up the same way.⁶⁴”

Tämän mukaan rajaamisen voi tulkita PIBin osoituksena myönteisemmästä asenteesta seksityötä kohtaan sekä kommentista näkyy myös hyvin patriarkaalisen kulttuurin mieskeskeinen järjestys. Yhdysvalloissa 1980-luvun alussa feminismi jakautui sisäisesti ja polarisoitui kahteen leiriin naisen seksuaalisuuteen liittyvissä kysymyksissä. Vastakkaisissa leireissä olivat myönteisesti ja kielteisesti aiheisiin, kuten seksityöhön, pornoon sekä suostumukselliseen sadomasokismiin suhtautuvat. Kielteisesti suhtautuvat lähentyivät näitä aiheita nähden niiden olevan fundamentaalisesti naista alentavia ja myönteisen suhtautuminen nähtiin sisäistettynä misogyniana. Kielteiseen suhtautumiseen kuului myös transsukupuolisten sukupuolenkorjaustoimenpiteiden ja dragin vastustaminen eikä esimerkiksi transtaustaisia naisia nähty ”oikeina naisina”. Kielteinen suhtautuminen oli 1980-luvulla hallitseva suuntautuminen ja myönteisesti näitä teemoja lähestyvä puoli oli oppositiossa. (Stryker 2017, 160–161) Se, että PIBissä on havaittavissa myönteistä suhtautumista seksityöhön, on poliittinen teko. Tunnustaessaan transnaisten sukupuolen puolustaa PIB transnaisten oikeuksia sekä sen myönteinen suhtautuminen seksityötä kohtaan ajaa kaikkien naisten oikeuksia keholliseen sekä seksuaaliseen itsemääräämisoikeuteen liittyvissä kysymyksissä. Tällainen myönteinen suhtautuminen ja transinklusiivisuus asettuu aikansa feministisellä kentällä oppositioon ja on merkittävää.

⁶⁴ 0:56:33

9 SANKTIOT & VÄKIVALTA

Jos palataan vielä hetkeksi Dorian Coreyn esittelyyn *realnessistä* ja hänen mainintaansa, kuinka tarkoituksena on *passing* eli sukupuolinormatiivisuuden maksimointi häivyttämällä kaikki viat ja virheet, eli kaikki asiat, jotka voisivat johtaa paljastumiseen. Moderneissa valtioissa yhteiskunta ensisijaisesti pyrkii ohjaamaan ja hallitsemaan jäseniään normeilla, kuten sukupuoliin kytketyillä normeilla, joiden rikkomisesta seuraa rangaistus (Kantola 2010, 84–85). Esimerkiksi transnaisen sukupuoli ei ole patriarkaalisen yhteiskunnan normien mukainen, joten hänen transtaustansa paljastumisesta voi seurata sanktioita. Lukuisat feministiset tutkimukset ovat osoittaneet normatiivisen feminiinisuuden ja normatiivisen maskuliinisuuden olevan perusta sukupuolittuneelle kurivallalle (Kantola 2010, 85). Väkipalta on osa patriarkaalista yhteiskuntaa ja sen sukupuolijärjestelmää, sillä se on sukupuolittunut ilmiö. Väkipallan kokijat ovat niin miehiä kuin naitakiin, mutta tekijä lähes aina mies. (Jokinen 2000, 12)

Jokinen toteaa väkipallaa olevan kaikki toiseen ihmiseen tai ihmisryhmään kohdistuva alistava sekä pakottava toiminta, jonka tavoitteena on toisen hallitseminen, kontrollointi ja hyväksikäyttö. (Jokinen 2000, 14) Väkipalta ja sen uhka tuodaan esille PIBissä ja se toimii myös osana valkoisen patriarkaalisen kulttuurin representaatiota. Elokvassa tuodaan esille, kuinka väkipalta on osana niin cis- kuin transtaustaisten naisten sekä homomiesten elämää: Pepper LaBeija kertoo kuinka cisnaiset kokevat väkipallaa, Venus Xtravaganza murhataan ja lisäksi elokvassa näytetään, kuinka drag queen joutuu kadulla puolustautumaan huutelulta. Venus Xtravaganza kertoo joutuneensa pakenemaan ikkunasta, kun asiakas on saanut selville hänen transtaustansa sekä Pepper LaBeija muistelee miten hänen äitinsä tuhosi hänen vaatteitaan, koska ne eivät olleet tarpeeksi maskuliinisia. Tämä samanaikaisesti on osoitus siitä, että ”normaalia” ylläpidetään pakottavin ja väkipallaisiin keinoin. Normaali ei olekaan luonnollisuuden tulos vaan vallan tila.

Sukupuolittuneiden käytäntöjen ja normien noudattamatta jättämisestä seuraa sanktioita. Yhdysvaltalaisen yhteiskunnan vakiintunut merkitys ja sen tapa ymmärtää sukupuolta saatetaan liikkeeseen sekä lähdetään uudelleen merkityksellistämään ja kamppailemaan näistä merkityksenannoista. Tämä on poliittinen teko, sillä todellisuuden tuottaminen on politikointia, kamppailua merkityksistä.

Jokinen määrittelee, että väkivalta voi olla fyysistä tai verbaalista, se voi olla konkreettisia tekoja ja toimintaa sekä näillä uhkaamista ja pelottelua. Väkivaltaa on myös eristäminen ja pakottaminen. (Jokinen 2000, 13) Jokisen väkivallan määritelmää mukailleen, patriarkaalisien kulttuurien sukupuoliajattelu ja sen hallinta on hyvinkin väkivaltaista. Se pakottaa ihmiset kategorioihin sekä tuottamaan näitä kategorioita tietyllä tavalla.

9.1 Rakenteellinen väkivalta, kulttuurinen väkivalta & transmisogynia

Väkivalta voi olla myös rakenteellista sekä kulttuurista väkivaltaa. Johan Galtung on todennut rakenteellisen väkivallan olevan taloudellisten, poliittisten sekä yhteiskunnallisten rakenteiden tuottamaa eriarvoisuutta ihmisten välisissä suhteissa. Tämä näyttäytyy niin sortona kuin riis-tona, taloudellisena ja sosiaalisena eriarvoisuutena, totalitaarisina hallintoina sekä etnisten ryhmien ja alakulttuurien supressiona. (Galtung 1990, 292–294). Jeff Hearnin mukaan rakenteel-linen väkivalta pitää sisällään henkilöväkivallan rakenteelliset mallit, yhteiskunnallisten raken-teiden eriarvoisuuden seuraukset, valtioiden ja muiden yhteisöjen välisten väkivaltaisuuksien seuraukset, sosiaalisten instituutioiden väkivaltaiset teot ja vaikutukset sekä instituutioiden ra-kenteiden suhteet silloin, kun ne ovat historiallisesti juurrutettu väkivallan avulla (Hearn 1999, 253). Suora väkivalta on yksi miesten väkivallan rakenteellinen ilmiö, jossa väkivalta ilmenee useamman yksilön harjoittamasta ja kohdistamasta väkivallasta tiettyä ryhmää kohtaan. Toisin kuin yksittäisessä suorassa väkivaltaisessa tapahtumassa, jossa on kyse yksilön väkivaltaisesta toiminnasta toista kohtaa, rakenteellinen väkivalta on ilmiö, joka on havaittavissa yhteiskun-nassa. (Jokinen 2000, 13–14) Galtung käyttää esimerkkinä rakenteellisesta väkivallasta maail-manlaajuista miesten naisiin kohdistamaa väkivaltaa: kun yksi mies lyös vaimoaan, on se selkeä tapaus suorasta ja henkilöiden välisestä fyysisestä väkivallasta, mutta kun tämä toistuu miljoonien miesten kohdistamana väkivaltana ja kontrollina naisia kohtaan, on kyse tällöin rakenteel-lisesta väkivallasta (Galtung 1969, 171). Tämä on nähtävissä myös esimerkiksi transnaisiin kohdistetussa väkivallassa. Transnaisia, erityisesti ei-valkoisia, syrjitään mm. työmarkkinoilla ja pahoinpidellään pääasiallisesti cismiesten toimesta. Cissukupuolisten transnaisiin kohdis-tama suora ja fyysinen väkivalta sekä syrjintä ilmentävät myös rakenteellista ja kulttuurista väkivaltaa.

Galtungin määritelmän mukaan kulttuurista väkivaltaa on mikä tahansa kulttuurissa esiintyvä asia, jota käytetään tai voidaan käyttää oikeuttamamaan suoran sekä rakenteellisen väkivallan käyttöä. Tällaisia ovat esimerkiksi uskonnot, ideologiat, kieli sekä tiede ja taide. Kulttuurinen

väkivalta saa suoran ja rakenteellisen väkivallan näyttämään ja tuntumaan oikeutetulta, välttämättömältä, lievemältä tai ainakin ei-väärältä. Tähän kuuluu arvojen muokkaaminen ja manipulointi omien tarkoitusperien mukaisesti; esimerkiksi omista syistä tappaminen on yleisesti hyvin tuomittavaa, mutta kotimaan puolesta tappamista pidetään hyväksyttävänä, usein myös kunniallisena. Kulttuuriseen väkivaltaan kuuluu myös todellisuuden muokkaaminen läpinäkyvämmäksi ja sameammaksi, jotta väkivaltaista tekoa ei nähdä tai vähintäänkin se ei vaikuta niin väkivaltaiselta. Esimerkiksi ideologia kulttuurisena väkivaltana alkaa jaottelulla *meihin* ja *toisiin*, jolloin erottelun rakentaminen mahdollistaa myös arvottamisen: *meitä* ylistetään ja korotetaan, *toisia* alennetaan ja rakennetaan huonommiksi. Tämä luo tilan rakenteelliselle väkivallalle operoida. *Toisen* epäinhimillistäminen mahdollistaa suoran väkivallan käyttämisen *toisia* kohtaan ja äärimmäisyyksissään johtaa ryhmän eliminointiin. (Galtung 1990, 291–292, 298) Kulttuurinen väkivalta näkyy esimerkiksi mustien asemassa Yhdysvalloissa. Kulttuurista väkivaltaa on muun muassa mustien toiseuttaminen ja kriminalisointi, jota esimerkiksi media on laajalti harjoittanut representoimalla mustia väkivaltaisina rikollisina (*thug*). Kulttuurinen väkivalta on mahdollistanut valkoisten siviilien silmittömän väkivallan mustaa väestöä kohtaan muun muassa lynkkausten ja murhien muodossa; esimerkiksi 14-vuotias Emmet Till murhattiin vuonna 1955 tervehdittyään ”liian tuttavallisesti” valkoista naista ja hänen murhaajansa vapautettiin syytteistä (hooks 1995, 22, 39). Kulttuurinen väkivalta näkyy nykyään esimerkiksi siinä, kuinka mustiin kohdistuvaa poliisiväkivaltaa pyritään vähättelemään ja oikeuttamaan (Dukes & Gaither 2017).

Galtungin määritelmät rakenteellisesta ja kulttuurisesta väkivallasta sekä Seranon käsite transmisogyniasta ovat toimivia tarkasteltaessa PIBin väkivallan representaatioita. PIBissä representoitu väkivalta on kulttuurisen väkivallan mahdollistamaa rakenteellista väkivaltaa, joka ilmenee niin epäsuorana kuin suorana väkivaltana. Epäsuoraa rakenteellista väkivaltaa on esimerkiksi, kun elokuvan henkilöt kertovat ei-valkoisten seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen kohtaamasta kodittomuudesta, köyhyydestä ja heidän perheidensä hylkäämisestä. Suora väkivalta osana rakenteellista väkivaltaa näkyy PIBissä esimerkiksi, kun elokuvassa tuodaan esille tieto Venus Xtravaganzan murhasta. Venuksen *house mother* Angie Xtravaganza kertoo Venuksen löytyneen sängyn alta kuristettuna rähjäisestä newyorkilaisesta hotellista neljä päivää murhan jälkeen. Etsivät/poliisi tulivat etsimään Angietä, sillä kukaan ei ollut tullut noutamaan Venuksen ruumista ja näyttivät tälle kuvan, josta Angie tunnisti kuolleen Venuksen. Sisällyttämällä tämä elokuvaan, PIB tuo esille transnaisiin kohdistuvan väkivallan ja tuo näkyväksi patriarkaalisen kulttuurin transmisogynian, josta transnaiset ja transfeminiinit kärsivät. Esille tulee

samalla, miten median tuottamilla representaatioilla ja diskursseilla on valta tuottaa ihmisille materiaalista ja fyysistä väkivaltaa. Angie kertoo Venuksen murhasta elokuvan lopussa:

” I always said to her: "Venus, you take too many chances. You're too wild with people in the streets. Something is going to happen to you." But that was Venus. She always took a chance. She always went into a stranger's car. She always did what she wanted to get what she wanted.⁶⁵”

Ongelmallista kuitenkin on, kuinka tässä on rakennettu kohtauksesta passiivinen, uhria syyllistävä ilmapiiri. Tavassa miten Angie kuvailee Venuksen murhaa, näkyy tyypillinen (nais)uhrin syyllistäminen. Kohtauksessa keskustelun fokus on siinä, miten Venus toimi ja miten hän olisi voinut välttää *tulemasta* murhatuksi. Tapa miten hänestä puhutaan siirtää vastuun väkivallan teon kohteen harteille ja vie vastuun sekä huomion pois väkivallantekijästä. Näin murha muuttuu passiiviksi. Uhri *tuli* murhatuksi. Tässä kieliasuun on tärkeää kiinnittää huomioita, sillä se miten väkivallasta puhuu, kertoo paljon poliittisesta ilmapiiristä sekä asenteista, joita liitetään tekijään ja uhriin. Kun tapahtuma muotoillaan passiiviksi, se vie tekijältä toimijuuden ja näin ollen myös vastuun pois. Kun taas väkivallanteko ilmaistaan aktiivimuodossa: hänet murhattiin, tekijän rooli muuttuu aktiiviseksi toimijaksi. Vaikkakaan elokuvassa ei suoranaisesti todeta passiivissa tätä murhaa, on diskurssi havaittavissa. Kieli on myös representaatioita, jolloin tapa miten PIB representoi Venuksen murhan, mukailee transmisogynistisiä asenteita ja PIBin tuottama transrepresentaatio rakentuu monimutkaiseksi.

On merkittävää, että sukupuolivähemmistöjen kohtaamaa väkivaltaa tuodaan näkyville, sillä jos ongelmaa ei tunnusteta, ongelma ei näytä olevan olemassa eikä näin ollen sille tehdä mitään. Kuitenkin asian representoiminen uhria moittien on haitallista ja asettaa uhrin tekijän sijasta vastuuseen asiasta. Keskustelu muuttuu pohdiskeluksi, olisiko ollut jotain, jota uhri olisi voinut tehdä välttyäkseen tältä kohtalolta sen sijaan, että huomio kohdistuisi todellisen ongelman käsittelyksi ja sen näkyväksi tekemiseksi. Jokisen mukaan patriarkaatti ei merkitse vain miesten ylivaltaa naisista ja naisten sortoa, vaan patriarkaatti merkitsee tämän lisäksi myös naisten syyllistämistä tästä kohtaamastaan sorrosta. Naiset nähdään syyllisinä hallitsevan luokan, miesten, ongelmiin ja patriarkaalisen kulttuurin mukaan naiset ovat näin niin uhreja kuin myös syyllisiä uhriuteensa. (Jokinen 2000, 46) Tällainen uhrin syytely on osa kulttuurista väkivaltaa

⁶⁵ 1:08:33

(Galtung 1990, 298). Vastaava uhria syyllistävä diskurssi on havaittavissa muissakin rakenteellisen väkivallan sekä rasismien kokemusten noustessa esille. Usein esimerkiksi ei-valkoisia kehoitetaan olemaan antamatta syytä valkoisille kohdella itseään rasistisesti ja sortavasti. Keskeiseksi nousee oman toiminnan sääteleminen, jotta voisi välttyä ei-toivotulta kohtelulta. Uhria syyllistävän kulttuurin voi nähdä näin myös olevan osa valkoista patriarkaalista, heteronormatiivista yhteiskuntaa. Väärintekijöiltä, oli kyse sitten valkoinen henkilö, joka käyttäytyy rasistisesti ja ennakkoluuloisesti ei-valkoista kohtaan, tai hetero, joka tuottaa homofobista tilaa, tai mies, joka suhtautuu alentavasti naista kohtaan, tai cisihminen, joka ei tunnusta transihmisen sukupuoli-identiteettiä, tai mikä tahansa vastaava yhtälö, riisutaan vastuu ja vastaanottaja asetetaan vastaavasti vastuullisen henkilön rooliin.

9.2 Sukupuolittunut vallankäyttö

Suoran fyysisen väkivallan lisäksi sukupuolittuneet käytännöt ja niiden sortavuus tuodaan esille elokuvassa. Sukupuolittuneet käytännöt ovat kulttuurisen väkivallan mahdollistaman rakenteellisen väkivallan alakategoria. Sukupuolittunutta vallankäyttöä on monenlaista ja se ilmenee erinäisin tavoin. Sukupuolittuneet käytännöt ovat toimintatapoja, joilla eri sukupuoliin kuuluvia kohdellaan eritavoilla. Tästä seuraa erilaiset odotukset, kriteerit sekä esimerkiksi eri piirteet ja ominaisuudet, joita arvostetaan; jokin toiminta, ominaisuus tai käytös on hyväksyttävää tai jopa suotavaa ja kannustettavaa jonkin sukupuolen edustajalla, kun samaan aikaan tämä ei ole toisen sukupuoleen kuuluvalla sallittua, soveliaista tai muulla tavoin sosiaalisesti hyväksyttävää. Asetetut ja hallitsevat normit, käytännöt ja arvot määrittävät hyväksyttävyyden ja ruumiin oikein toistamisen. Ruumiin ulkomuodon ja ulkoisten tekijöiden sekä ominaisuuksien oletetaan kertovan jotain syvempää henkilöstä, sillä niihin on liitetty ja yhdistetty merkintöjä ja merkityksiä. (Kyrölä & Harjunen 2007, 10) Sukupuolittuneet käytännöt ovat näkyvillä esimerkiksi pukeutumisessa. Tietyt värit, vaatteet tai asusteet mielettään tietylle sukupuolelle ominaisiksi eikä niiden käyttöä jollain toisella hyväksytä tai suvaita.

PIBissä tuodaan esille, kuinka väkivalta ja sen uhka ovat konkreettisesti läsnä, jos ”naisten vaatteisiin” pukeutunut henkilö ”paljastuu mieheksi”, homoseksuaalisuus paljastuu tai muunlainen feminiiniseksi luokiteltu ominaisuus tulee julki. PIBissä Pepper LaBeija kertoo kokemuksistaan perheensä pyrkimyksistä kontrolloida hänen ulkonäköään. LaBeijan isä oli nähnyt poikansa sattumalta autonsa ikkunasta, kun LaBeija oli kävellyt ystäviensä kanssa. Päällään hänellä oli ollut valkoinen sifonkipaita ja valkoiset lyhyet shortsit sekä hiukset pitkällä

ponihännällä. Hänen isänsä ei ollut hyväksynyt tätä asuvalintaa vaan oli ajanut LaBeijan äidin luokse kertoakseen hänen poikansa ”olevan nainen”. LaBeija jatkaa kertoen, kuinka hänen äitinsä poltti LaBeijan vaatteita, jos hän ei ollut onnistunut piilottamaan niitä. LaBeijan vaatevalikoimaan kuului asuja, joista osa oli ostettu naisten osastolta tai muuten miellettiin feminiiniksi asuiksi, eikä LaBeijan äiti hyväksynyt tätä. Ruumiin sosiaalista hyväksyttävyyttä määrittävät käytännöt ja normit ovat sukupuolittuneita (Kyrölä ja Harjunen 2007, 241). Sukupuolittuneet käytännöt ja normit näytetään pakottavina ja väkivaltaisina, niiden noudattamatta jättämisestä seuraa sanktioita. Sukupuolen oikein tuottaminen vaatii myös seksuaalisuuden oikein tuottamista eli pakollista heteroseksuaalisuutta.

Patriarkaalinen yhteiskunta representoituu pakottavien ja sortavien sosiaalisten rakenteiden, patriarkaalisen vallan ja väkivallan sekä sen tuottaman normaalin illuusion järjestelmänä. Tuottaessaan kyseistä todellisuutta maailmasta sekä yhteiskunnasta, elokuva esittää, että tämä tapa hahmottaa ja ymmärtää todellisuutta on tapa, miten elokuvassa esiintyvät hahmot sekä heidän edustamansa ryhmät ympärillä olevan maailman kokevat, miten se heille näyttäytyy ja mikä heidän positiointinsa tässä järjestyksessä on. Yhdysvaltalaisen yhteiskunnan representoiminen pakottavana ja ihmisiä arvottavana käytäntönä kertoo myös, kuinka ohjaaja Livingston kokee todellisuuden sekä kuinka hän tulkitsee kuvaamansa yhteisön kokevan sen.

10 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä tutkimuksessa tutkin queer-klassikoksi muodostunutta *Paris is Burning*- dokumenttielokuvaa ja siinä tuotettua representaatiota rodusta, sukupuolesta, seksuaalisuudesta sekä ympäröivästä yhteiskunnasta representaatioanalyysin avulla. Elokuva tutkimuskohteena on mielekäs, sillä se on yhteiskunnallinen teknologia, joka viihteen kautta pyrkii vaikuttamaan vastaanottajiin. Representaatiot vaikuttavat osaltaan siihen, miten hahmotamme todellisuutta. PIBissä representaatio on valjastettu tukemaan queer-feminististä identiteettipoliittikkaa ja horjuttamaan valkoisen patriarkaalisen yhteiskuntajärjestelmän asemaa, ja tämä on poliittisesti hyvin merkittävä teko.

Tämä tutkimus valottaa millaisia valtasuhteita, ulottuvuuksia ja seurauksia on ollut sillä, miten rotua (valkoisuutta, ei-valkoisuutta ja mustuutta), sukupuolta (mieheyttä, naiseutta ja cis/trans jakoa) sekä seksuaalisuutta (heteroutta ja homoutta) on amerikkalaisessa mediassa tuotettu sekä miten tämä on vaikuttanut eri ryhmien yhteiskunnallisiin asemiin. PIB osallistuu kamppailuun sosiaalisen todellisuuden määritelmien hallitsemisesta ja purkaa normeja sekä tarjoaa vaihtoehtoisia tapaa hahmottaa todellisuutta uudelleen merkityksellistämällä rotuun, sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liitettyjä aspekteja. Tätä tehostetaan tuomalla esiin ja avaamalla valkoisen patriarkaalisen yhteiskunnan valta-asetelmia. PIBin tuottamat representaatiot tuovat näkyviin millaisia subjektiuden muotoja yksilöillä on käytettävissä riippuen subjektin sukupuolesta, seksuaalisuudesta, rodusta ja näiden intersektioista. Tämän lisäksi PIBissä tuodaan näkyviin, kuinka nämä perustuvat valkoisen patriarkaalisen kulttuurin rakentamiin jakoihin ja erotteluihin, joita pidetään yllä normein mutta myös väkivalloin. Elokuva osallistuu tuottamaan uudenlaisia subjektiuden muotoja, merkityskytkeitä sekä haastamaan normaaleina ja luonnollisina pidettyjen asioiden asemaa. Kuitenkin samaan aikaan pyrkiessään purkamaan negatiivisia merkityksiä sekä neuvottelemaan uudelleen sukupuolivähemmistöjen asemasta, elokuva paradoksaalisesti tekee tätä osin myös toistamalla jo vallitsevia valta-asetelmia ja näin osallistuu myös vallitsevan arvojärjestelmän ylläpitoon.

PIBistä erityisen kiinnostavan tekee sen aihe sekä aiheen suhde yhteiskunnalliseen kontekstiin, missä se on tuotettu. PIBin tuotannon ja julkaisun aikoihin Yhdysvalloissa oli oikeistokonservatiivisen politiikan mukainen ilmapiiri ja kaikenlaista taidetta, mikä ei tukenut valkoisia patriarkaalisia arvoja tai perineteitä, rajoitettiin rajusti. Myös aikansa homoyhteisöt kannattivat

assimiloiavaa politiikkaa osana seksuaalivähemmistöjen oikeuksien ajamista sekä feminismin oli jakautunut sukupuolta ja seksuaalisuutta koskevissa kysymyksissä kahtia, joista negatiivisesti dragiin, transnaisuuteen ja seksityöhön suhtautuminen oli yleisempää. Näin PIBin tuottama representaatio seksuaali- ja sukupuolivähemmistöistä ei sopinut aikansa seksuaalivähemmistöjen tai naisten oikeuksia ajavien liikkeiden strategioihin, sillä se ei ajanut ”oikeanlaista” queer-feminististä politiikkaa. Elokuvan vastaanotto on ollut hyvin ristiriitaista: elokuva on saavuttanut suuren suosion ja sitä on ahkerasti tutkittu eri tieteenaloissa, samalla kun se on myös kohdannut rajua kritiikkiä suhteessa tekijyyteen sekä tapaan mitä elokuva on rajannut sisään ja ulos. Näin PIBin yhteiskunnallinen konteksti, sisältö sekä sen vastaanotto ja siitä seurannut keskustelu, rakentavat siitä hyvin mielenkiintoisen sekä yhteiskunnallisesti merkittävän tutkimuskohteen.

Tutkimukseni alussa oli oleellista avata yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa vallitsevaa valkoista patriarkaalista järjestystä sekä miten se on muovannut hierarkkisia jakoja eri identiteettitekijöiden välille arvottaen valkoisuutta ja maskuliinisuutta ei-valkoisuuden ja feminiinisuuden ollessa alisteisia, sillä tämä vaikuttaa ratkaisevasti valtasuhteisiin ja vallan jakautumiseen; siihen, miten eri yksilöt ja ryhmät kohdataan sekä asemoidaan, ja millaisia mahdollisuuksia heillä on tarjolla yhteiskunnassa. Kerroin miten amerikkalainen media on valjastettu tukemaan valkoista patriarkaalista järjestystä erilaisten representaatioihin liittyvien strategioiden ja kontrollin kautta, kuten tuottamalla negatiivista ja/tai stereotyyppioihin nojaavaa representaatiota ei-valkoisista sekä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöistä osana alistamista, marginalisointia ja sortoa. Kaikista tyypillisin representaatio tapa on kuitenkin ollut poissaolo. Pitämällä nämä ryhmät näkymättömissä tai sisällyttäminen elokuvaan vain korostaakseen valkoisuuden, heterouden, mieheyden/maskuliinisuuden ja cissukupuolisuuden ylivertaisuutta on samalla tuottanut valkoisuudesta, mieskeskeisyydestä, maskuliinisuudesta, heteroudesta ja cissukupuolisuudesta normaalin ja luonnollisen sekä asettanut valkoisen cisheteromieheyden edustamaan universaalia ihmisenä olemisen kokemusta muiden muodostuessa oppositiossa *toisiksi*.

Varsinaisessa analyysissä selvisi, kuinka PIB mustaa homoutta representoitaessa tuo esille yhteiskunnallisena ongelmana patriarkaalisen perinteen sekä hegemonisen maskuliinisuuden tuottaman ja ylläpitämän homofobian sekä valkoisuuden arvostuksen. Mustien ja mustien homomiesten sosiaalisten ongelmien osoitetaan olevan seurausta yhteiskunnan rakenteisesta, ei yksilöiden tyhmyydestä, laiskuudesta tai huonommuudesta johtuviksi, kuten stereotyypit ovat erityisesti mustista ihmisistä esittäneet. PIB tuottaa mustasta mieheydestä ja homoudesta moraalisesti ja sosiaalisesti hyväksyttävää tapaa olla täysvaltainen ihminen, rakentaa laajemmaksi

mustan maskuliinisuuden sekä miehen ja homouden subjektiuden tilaa. PIBin tuottama representaatio osallistuu uudelleen merkityksellistämään sitä, mitkä tekijät ja ominaisuudet ovat sallittuja miehille, mitä kaikkea musta maskuliinisuus pitää sisällään sekä purkaa stereotyyppioita homouden ympäriltä. PIBissä näkyy maskuliinisia sekä feminiinisiä miehiä, mutta näitä ominaisuuksia ei ole korostettu tai tehostettu esimerkiksi hypermaskuliinisuutta mukaileviksi eikä feminiinisydestä ole tehty myöskään komiikkaa; se on vain yksi ominaisuus ja piirre. Tässä on myös huomionarvoista se, kuinka PIB ei pyri rakentamaan mustien homomiesten representaatioita myönteiseksi ja ”normaaliksi” erityisesti vain maskuliinisia puolia esiin tuomalla ja feminiinisyttä kitkemällä. Tämä on merkittävää, sillä näin tehdessään se kertoo myös siitä, kuinka feminiinisen homon stereotyyppiä ei nähdä ongelmallisena koska feminiinisyttä pidetään itsessään alempiarvoisena ja sen yhdistäminen homouteen koettaisiin sen takia homoja sortavana, vaan feminiinisen homon stereotyyppi nähdään ongelmallisena, koska se on nimenomaan stereotyyppi. Näin toimiessa PIB ei rakenna tätä homouden hyväksyntää ja kytkentää osana ”oikeana miehenä” olemista feminiinisuuden torjunnan ehdoin. Tämä on oleellinen nosto, sillä se on yhteydessä PIBin progressiivisuuteen sekä poliittisuuteen. Tällainen tapa representoida ja tuottaa feminiinisyttä ei-alisteisena maskuliinisuudelle on merkittävä teko.

PIBin tuottama representaatio transnaisista muodostui monimutkaisesti. PIBissä esitellyt transnaiset murtavat elokuvien tuottamia ja ylläpitämiä negatiivista mielikuvia transnaisista ja tätä kautta yleisemmin transsukupuolisista. Lisäksi PIBin tuottamassa representaatioissa transnaisista käy ilmi, kuinka representaatioilla on valtaa ja miten ne ovat tiiviisti yhteydessä siihen, miten eri ihmisiä ja ryhmiä kohdataan sekä arvotetaan. Venus Xtravaganzan kautta tämä tulee esille hänen kertoessaan aggressiivisesta asiakkaasta ja kuinka tämä asiakkaan käytös ja tapa kohdata Venus mukaili median tuottamia transfobisia ja transmisogyyneisiä representaatioita. Elokvassa transnaista rakennettiin täysvaltaisena naisena ja subjektina, eikä esimerkiksi tyypitetty korjausprosessin ja ruumin konstruktion narratiivin kautta. Samaan aikaan kuitenkin elokuvasta rakennettiin myös alusta, jossa cisnäkökulmasta jaettiin mielipiteitä transihmisten omaan kehoon liittyvistä kysymyksistä, kuten sukupuolenkorjausleikkauksesta ja sen mahdollisesta läpikäymisestä. Tämän lisäksi elokuvan transnaisten assimiloiminen suhteessa valkoiseen patriarkaaliseen kulttuuriin vetoamalla heteronormatiivisuuteen on ongelmallista, sillä se jatkaa sortavia ja eriarvoistavia käytäntöjä hakemalla hyväksyntää normatiivisuuteen vetoamalla. Transnormatiivisuuteen turvautuminen yhteiskunnan hyväksynnän ja jäsenyyden saavuttamiseksi ei tule olemaan hedelmällistä pitkällä tähtäimellä, sillä se vaan toistaa ja uudentaa niitä rajoittavia ja hierarkkisia rakenteita, jotka alun perinkin toiseuttivat vähemmistöjä.

Transnormatiivisuuden turvautuminen laittaa ahtaalle ne sukupuolivähemmistöihin kuuluvat henkilöt, jotka eivät pysty tai halua tuottaa ja jatkaa patriarkaalista kulttuurista lähtöisin olevia normatiivisia käytäntöjä. Tämän lisäksi elokuva myös ongelmallisesti esiteltiin spesifisti homomiehistä kertovaksi elokuvaksi. Elokuvasa tuodaan esille kyllä seksityönvaarallisuus sekä transnaisiin kohdistuvan väkivallan uhka, mutta ei tuoda esille sitä, miksi sitten ihmiset hakeutuvat näin vaarallisen työn pariin. PIB käsittelee ja ottaa muuten esille rodun, seksuaalisuuden, luokan ja cissukupuolen teemoihin liittyviä аспекteja ja käy yhteiskunnallista keskustelua näistä. Kuitenkaan transsukupuolisuuden osalta ei tuoteta tällaista vastaavaa keskustelua, jossa kohtauksissa esille tuotavat seikat ja epäkohdat johdettaisiin yhteiskunnan rakenteisiin – näin kuitenkin tehdään rodun ja homouden osalta – eli näiden aiheiden käsittelyssä on eroa. Lisäksi hyvin ongelmallista ja haitallista on elokuvan lopussa oleva uhria syyllistävä diskurssi. Näin samaan aikaan PIBistä on tunnistettavissa kerroksia ja elementtejä, jotka myös osaltaan tukevat ja ylläpitävät haitallisia mielikuvia. Näin elokuvan tuottama representaatio transnaisista rakentuu monitasoiseksi ja ristiriitaiseksi kokonaisuudeksi, joka niin horjuttaa kuin myös ylläpitää valkoista patriarkaalista kulttuuria.

PIBissä uudelleen merkityksellistetään myös valkoisuutta. PIBissä kuvataan, kuinka yhteiskunta on rakentunut palvelemaan hyvin spesifiä ryhmää sekä turvaamaan tämän ryhmän valta-asema ja etuoikeuksien säilyminen nyt ja tulevaisuudessa. Kysymys on hallitsemisesta ja tiettyjen tekijöiden kieltämisestä tarkoituksena säilyttää valtasuhteita legitimoivat perusteet. PIB representoimalla valkoisuuden kaikkialla ja ei-minään olevaksi, se tuo valkoisuuden esiin, erityisesti valkoisille katsojille, sekä näkyville sen, kuinka valkoisuus on ottanut haltuun niin ideallisuuden kuin normaaliuuden konstruktioita. PIBin tapa representoida valkoisuutta on hyvin merkittävää, sillä se osallistuu purkamaan sen naamioitumista normaaliksi. Kuitenkin häiritsevällä tavalla dokumentista puuttuu *ball*-kulttuurin latina- ja afroamerikkalaisten juurien esiintuominen sekä kilpailijoiden ulkonäön ja valkoisen estetiikan kytköksen käsittely.

Yksi kiinnostavimmista puolista PIBissä on se, kuinka se tuo esille pakottavia käytäntöjä sekä kontrollin keinoja ja alueita, joilla hallitaan ihmisiä ja ryhmiä vedoten luonnollisuuksiin ja moraalisiin. Nämä tulevat esiin PIBissä kuvatun drag-taiteen sekä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen kokemusten vuorovaikutuksessa. Tarkoitukseni ei ollut alun perin käsitellä dragia, sen poliittisuutta tai analysoida sen kumouksellisuutta tutkimuksessani, mutta päädyin kuitenkin kommentoimaan sitä. Näen, että kun toimitaan sorron traditioihin pohjautuvien normien ja sääntöjen vastaisesti, ja ihminen ilmaisee itseään ja identiteettiään tahtomallaan tavallaan, eli

valtaa tiloja itselleen, on se hyvin merkittävää patriarkaalisen järjestyksen horjuttamista. Valkoisen patriarkaalisen yhteiskunnan valtasuhteet rakentuvat vetoamalla luonnollisiin ja näin ollen välttämättömiin hierarkkisiin jakoihin, jolloin tähän luonnollisuuden ja välttämättömyyden ajatukseen on rakennettu mukaan kaikenlaisen muun mahdottomuus. Kun näitä kategorioita ei tuoteta patriarkaalisen tradition sääntöjen ja normien mukaan, on se osoitus myös siitä, ettei patriarkaalisen tradition asettama ”luonnollinen” olekaan välttämätön. Tämä sama tulee esille myös PIBin kuvatessa kokemusta homona ja transnaisena olemisena heteronormatiivisessa yhteiskunnassa, jossa kontrolloidaan ja säädellään tapoja, miten itseään saa ilmaista, tuoden samalla esille, kuinka yhteiskunta performatiivisesti ja sääntöjen avulla tuottaa patriarkaalisen kulttuurin ajatusta binäärisistä ja vastakkaisista sukupuolista sekä pakollisesta heteroseksuaalisuudesta. Kontrolloidaan ja valvotaan, että yhteiskunnan jäsenet toimivat toistamalla vain sallittuja normatiivisia tapoja olla mies tai nainen. Toisin toimiminen nähdään ”luonnottomana”, vaikka ironisesti valkoisen patriarkaalisen kulttuurin rakentama ”luonnollinen” on rakentunut sosiaalisesti rakennettujen kategorioiden, jakojen ja erojen kautta, joita normien, käytäntöjen, lakien ja sanktioiden avulla ylläpidetään.

Näin PIBin tausta eli se kuinka elokuva on tuotettu ympäristössä, jossa on ollut painostava poliittinen ilmapiiri sekä voimakas traditio valjastaa elokuvallisia representaatioita valkoisen patriarkaalisen järjestyksen tukemiseksi, ovat tärkeitä tekijöitä sen ymmärtävässä tulkinnassa. PIBin sisältö eli miten amerikkalaista yhteiskuntaa sekä ei-valkoisia seksuaali- ja sukupuolivähemmistöön kuuluvia on siinä representoitu on voimakas argumentti sen tekijän omasta henkilökohtaisesta perspektiivistä lähtien. Samalla elokuvan vastaanotto, sekä sen saama kiitos että sen kritiikki, on hyvin mielenkiintoinen tämän tutkimuksen kannalta, koska se kertoo yhdysvaltalaisen yhteiskunnan polarisoitumisesta moniin jyrkkiin suuntiin. PIB on hyvin kompleksinen kokonaisuus, jossa on monitasoisesti niin valkoista patriarkaalisuutta haastavia kuin myös niitä jatkavia puolia. PIB on 1980-luvun lopulla tehdyksi elokuvaksi hyvin progressiivinen sekä edelleen ajankohtainen. Siinä on kuitenkin hyvin ongelmallisia kerroksia, joita ei voi vain olkaa kohauttamalla ohittaa.

LÄHDELUETTELO

TUTKIMUSAINEISTO

Livingston, Jennie (1990): Paris is Burning. Elokuva. Los Angeles: Miramax

Hyperallergic (26.2.2020): Jennie Livingston on Paris Is Burning 30 Years Later. Kirjoittaja: Maclay, Willow Catelyn. Saatavilla <<https://hyperallergic.com/544265/jennie-livingston-interview-paris-is-burning-criterion-collection/>>, luettu 10.1.2021

The New York Times (23.11.1991): An Exotic Gay Subculture Turns Poignant Under Scrutiny. Kirjoittaja: Dunning, Jennifer. Saatavilla <<https://www.nytimes.com/1991/03/23/movies/an-exotic-gay-subculture-turns-poignant-under-scrutiny.html>>, luettu 1.2.2021

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Alexander, Bryant (2004): Passing, Cultural Performance, and Individual Agency: Performative Reflections on Black Masculine Identity. Cultural studies, critical methodologies. 4:3, 377-404.

American Civil Liberties Union (2021): Legislation Affecting LGBT Rights Across the Country. Saatavilla <<https://www.aclu.org/legislation-affecting-lgbt-rights-across-country>>, luettu 15.3.2021

Aufderheide, Patricia (2007): Documentary Film: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press.

Bahtin, Mihail (1995): François Rabelais: Keskiajan ja renessanssin nauru. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.

Baird, Vanessa & Tutu, Desmond (2004): Sex, love & homophobia: Lesbian, gay, bisexual and transgender lives. London: Amnesty International.

Becker, Mary (1999): Patriarchy and Inequality: Towards a Substantive Feminism. University of Chicago Legal Forum: Vol. 1999: Iss. 1, Article 3.

Berg, Charles Ramírez (1990): Stereotyping in films in general and of the Hispanic in particular. The Howard journal of communications, 2:3, 286–300.

Bergson, Henri (2000): Nauru. tutkimus komiikan merkityksestä. Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki-Kirjat.

Bustle (5.7.2016): 7 Things Queer Feminists Know To Be True. Kirjoittaja: Maya M. Saatavilla <<https://www.bustle.com/articles/170553-7-things-queer-feminists-know-to-be-true>>, luettu 20.1.2021

- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993): *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Butler, Judith & Kotz, Liz (1995): Haluttu ruumis. Teoksessa Rossi, Leena-Maija (1995): *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikka*. Helsinki: Gaudeamus, 262–281.
- Butler, Judith (2015): *Why Do Men Kill Trans Women? Gender Theorist Judith Butler Explains*. Kirjoittaja: Diana Tourjee Dec. Saatavilla <<https://sxpolitics.org/why-do-men-kill-trans-women-gender-theorist-judith-butler-explains/13880>>, luettu 3.12.2020
- Calabrese, S. K., Earnshaw, V. A., Magnus, M., Hansen, N. B., Krakower, D. S., Underhill, K., Mayer, K. H., Kershaw, T. S., Betancourt, J. R., & Dovidio, J. F. (2018): Sexual Stereotypes Ascribed to Black Men Who Have Sex with Men: An Intersectional Analysis. *Archives of Sexual Behavior*, 47:1, 143-156.
- Cole, Nicki Lisa (2019): *The Difference Between Hispanic and Latino*. COURAGEOUS CONVERSATION. Saatavilla <<https://courageousconversation.com/the-difference-between-hispanic-and-latino/>>, luettu 10.9.2020
- Connell, R. W. (1995): *Masculinities*. Cambridge: Polity.
- Connell, R. W. & Messerschmidt, James W. (2005): Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society* 19:6, 829–859.
- Cover, Rob (2004): *Bodies, movements and desires: Lesbian/gay subjectivity and the stereotype*. Continuum (Mount Lawley, W.A.), 18:1, 81-97.
- de Beauvoir, Simone (1980): *Toinen sukupuoli*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- de Lauretis, Teresa, Koivunen, Anu, Palin, Tutta ja Sivenius, Kaisa (2004): *Itsepäinen Vietti: Kirjoituksia Sukupuolesta, Elokuvesta Ja Seksuaalisuudesta*. Tampere: Vastapaino.
- Dukes, Kristin Nicole & Gaither, Sarah E. (2017): Black Racial Stereotypes and Victim Blaming: Implications for Media Coverage and Criminal Proceedings in Cases of Police Violence against Racial and Ethnic Minorities. *Journal of Social Issues*, 73:4, 789-807.
- Dyer, Richard (1993): *The Matter of Images. Essays on Representation*. London: Routledge.
- Dyer, Richard & Lahti, Martti (2002a): *Älä katso!: Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino.
- Dyer, Richard (2002b): *The culture of queers*. London: Routledge.
- ECRI (2019): *ECRI REPORT ON FINLAND (fifth monitoring cycle)*. European Commission against Racism and Intolerance. Saatavilla <<https://rm.coe.int/fifth-report-on-finland-finnish-translation-/1680972fa8>>, luettu 2.3.2021
- Fairclough, Norman (1997): *Miten media puhuu*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.

- Ferber, Abby (2007): *The Construction of Black Masculinity: White Supremacy Now and then*. *Journal of Sport & Social Issues* 31:1, 11–24.
- Flinn, Caryl (2014): *Containing Fire. Performance in Paris Is Burning*. Teoksessa: Grant, Barry Keith & Sloniowski, Jeannette (2014): *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video* (New and expanded edition.). Detroit, MI: Wayne State University Press, 438–455.
- Foucault, Michel (1981): *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. (edited by Colin Gordon). New York: Random House, Inc.
- Foucault, Michel & Sivenius, Kaisa (1998): *Seksuaalisuuden Historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Galtung, Johan (1969): Violence, peace and peace research. *Journal of Peace Research*, 6:3, 167–191.
- Galtung, Johan (1990): Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, 27:3, 291–305.
- Gender Minorities Aotearoa (2017): [Mis]Representation of Transgender Women in Films. Saatavilla <<https://genderminorities.com/2017/04/03/misrepresentation-of-transgender-women-in-films/>>, luettu 20.9.2020
- Glover, Julian Kevon (2016): Redefining Realness?: On Janet Mock, Laverne Cox, TS Madison, and the Representation of Transgender Women of Color in Media, *Souls*, 18:2-4, 338–357.
- Gray, Herman (1995): Black Masculinity and Visual Culture. *Callaloo*, 18:2, 401–405.
- Grönfors, Martti (1999): Miehen arin alue. Maskuliinisuus, seksuaalisuus ja väkivalta. Teoksessa Jokinen, Arto & Tampere, U. o. (1999): *Mies ja muutos: Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere University Press, 223–236.
- Hall, Ronald (1995): Dark skin and the cultural ideal of masculinity. *Journal of African American Men*, 1:3, 37–62.
- Hearn, Jeff (1997): The implications of critical studies on men. *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 5:1, 48–60.
- Hearn, Jeff (1999): Miesten tuntemiinsa naisiin kohdistama väkivalta kriittisen tutkimuksen kohteena. Teoksessa: Tampere, U. o. (1999): *Mies ja muutos: Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere University Press, 237–265.
- Hilderbrand, Lucas (2013): *Paris is Burning: A Queer Film Classic*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Hill Collins, Patricia (2004): *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*. New York: Routledge.
- Hird, Myra (2004): *Sex, Gender, and Science*. New York: Palgrave Macmillan
- hooks, bell (1992): *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.

- hooks, bell (1995): *Mustat naiskatsojat ja vastakatse*. Teoksessa Rossi, Leena-Maija (1995): *Kuva Ja Vastakuvat: Sukupuolen Esittämisen Ja Katseen Poliittikkaa*. Helsinki: Gaudeamus, 19–40.
- Hubara, Koko & Partanen, Anu (2017): *Esipuhe*. Teoksessa Gay, Roxane, Hubara, Koko & Partanen, Anu (2017): *Bad Feminist*. Helsinki: Like Kustannus Oy, 5–7.
- Hudson, Jared (2019): *Why All the Limp Wrists? Black Gay Male Representation and Masculinity in Film*. *Ursidae: The Undergraduate Research Journal at the University of Northern Colorado*, 5:2.
- Human Rights Campaign (2017): *A Time to Act: Fatal Violence Against Transgender People in America 2017*. Human Rights Campaign Foundation & Trans People of Color Coalition. Saatavilla <https://assets2.hrc.org/files/assets/resources/A_Time_To_Act_2017_REV3.pdf>, luettu 30.1.2021
- Icard, Larry (2008): *Black Gay Men and Conflicting Social Identities*. *Journal of Social Work & Human Sexuality*. 4:1–2, 83–93.
- Jokinen, Arto & Tampere, U. o. (1999): *Mies ja muutos: Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere University Press.
- Jokinen, Arto (2000): *Panssaroitu maskuliinisuus: Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere University Press.
- Juvonen, Tuula Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija (2010): *Kuinka sukupuolta voi tutkia?* Teoksessa Saresma, Tuija & Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (2010): *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 9–17.
- Kantola, Johanna (2010): *Sukupuoli ja valta*. Teoksessa Juvonen, Tuula; Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 78–87.
- Katz, Jonathan D. (2006): *“The Senators Were Revolted”*: Homophobia and the Culture Wars. Teoksessa: Jones, Amelia (2006): *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. Edited by Amelia Jones. Malden, MA : Blackwell Publishing, 231–248.
- Kennedy, Tammie M. (2014): *Sustaining White Homonormativity: The Kids Are All Right as Public Pedagogy*. *Journal of Lesbian Studies* 18: 2, 118–132.
- Kiesling, Elena (2017): *The Missing Colors of the Rainbow: Black Queer Resistance*. *European journal of American studies* 11:3.
- Kimmel, Michael (2014): *Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity*. Teoksessa *Race, Class, and Gender in the United States*. 9th Ed. Paula Rothenberg, Kelly Mayhew. New York: Worth Publishers, 2014. 82–93.
- Knuutila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (2010): *Johdanto: Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Teoksessa Knuutila, Tarja, Lehtinen, Aki Petteri, Veivo, Harri, Katajämäki, Sakari ja Kaitaro, Timo (2010): *Representaatio: Tiedon Kivijalasta Tieteiden Työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 3–7.

- Koch-Rein, Anson, Yekani, Elahe Haschemi & Verlinden, Jasper J. (2020): Representing trans: visibility and its discontents, *European Journal of English Studies*, 24:1, 1–12.
- Kyrölä, Katariina & Harjunen, Hannele (2007): *Koolla on väliä!: Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like.
- Lahti, Martti (2002): Johdanto: nautinto/politiikka. Teoksessa Dyer, Richard & Lahti, Martti (2002): *Älä katso!: Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino, 11–22.
- Lee, Cynthia & Kwan, Peter Kar Yu (2014): The Trans Panic Defense: Heteronormativity, and the Murder of Transgender Women. *SSRN Electronic Journal*.
- Lee, Cynthia & Kwan, Peter Kar Yu (2019): The Trans Panic Defense Revisited. *SSRN Electronic Journal*.
- Linker, Kate (1995): Representaatio ja seksuaalisuus. Teoksessa Rossi, Leena-Maija (1995): *Kuva Ja Vastakuvat: Sukupuolen Esittämisen Ja Katseen Politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus, 209–244.
- Liu, Xiyuan (2012): *Homosexual Representation Diversity in Media: The Role of Associative Interference in Diminishing Stereotypes and Improving Attitudes*. Electronic Thesis or Dissertation. Ohio University.
- Lockard, Craig (2007): *Societies, Networks, and Transitions*. Volume I, 111–114.
- Lugowski, David M. (1999): Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code. *Cinema Journal*, 38:2, 3-35.
- Mac An Ghail, Mairtin (1994): *The Making of Men: Masculinities, Sexualities and Schooling*. Buckingham.: Open University Press.
- Majuri, Lasse (1999): Pelastakaa private Perkola, kuningasjätkä kulkureiden. Teoksessa Jokinen, Arto & Tampere, U. o. (1999): *Mies ja muutos: Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere University Press, 266–286.
- Malti-Douglas, Fedwa (2007): *Encyclopedia of Sex and Gender*. Detroit: Macmillan.
- Matlon, Jordanna (2019): *Black Masculinity Under Racial Capitalism*. Saatavilla <<https://bostonreview.net/race/jordanna-matlon-black-masculinity-under-racial-capitalism>>, luettu 10.11.2020
- Miller, Chris (1998): The Representation of the Black Male in Film. *Journal of African American Men* 3:3, 19-30.
- Miller, Jeremy Russell (2012): *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Doctoral dissertation, Texas: Texas A&M University.
- Minx, Paul (1991): House Frau: Paris Is Burning's Jennie Livingston. *The Village Voice*, 36:13, 54.

- Mitchell, William J. T. (1990): *Representation*. Teoksessa: Lentricchia, F. & McLaughlin, T. (toim.), *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago, 11–22.
- Nadal, K. L., Davidoff, K. C. & Fujii-Doe, W (2014): *Transgender Women and the Sex Work Industry: Roots in Systemic, Institutional, and Interpersonal Discrimination*. *Journal of trauma & dissociation*, 15:2, 169-183.
- Negrón-Muntaner, Frances (2014): *The Gang's Not All Here: The State of Latinos in Contemporary US Media*. *Contemporary Latina/o Media: Production, Circulation, Politics*, edited by Arlene Dávila and Yeidy M. Rivero, New York: New York University Press, 103-124.
- Noriega, Chon. (2018): "Something's Missing Here!": Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934–1962. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 1000:1, 20–41.
- Oishi, Eve (2015): *Reading Realness: Paris Is Burning, Wildness, and Queer and Transgender Documentary Practice*. Teoksessa Juhasz, A. & Lebow, A. (2015): *A companion to contemporary documentary film*. Malden, MA: John Wiley & Sons Inc, 252–270.
- Paasonen, Susanna (2010): *Sukupuoli ja representaatio*. Teoksessa Juvonen, Tuula; Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, s.39–49.
- Pateman, Carole (2016): *Sexual Contract*. *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*. Singapore: John Wiley & Sons, Ltd, 1–3.
- Phelan, Peggy (1993): *Unmarked: The politics of performance*. London: Routledge.
- Pincheon, Bill (2001): *Mask maker, mask maker: The black gay subject in 1970s popular culture*. *Sexuality and Culture*, 5:1, 49–78.
- Podlesney, Teresa (1995): *Blondit*. Teoksessa Rossi, Leena-Maija (toim.) (1995): *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus. s. 41–65.
- Pressler, Emily M. (2019): *Hispanic Stereotypes in Contemporary Film*. University Honors Program Theses.
- Rantonen, Eila (2001): *Naiseus strategiana: esityksiä ja politiikkaa*. Teoksessa Gordon, Tuula & Kivimäki, Sanna & Pirinen, Riitta & Lempiäinen, Kirsti & Nikunen, Minna (2001): *Nainen, naiseus, naisellisuus*. Tampere: Tampere University Press, 43–62.
- Reitz, Nikki (2017): *The Representation of Trans Women in Film and Television*. *Cinesthesia*, 7:1, Article 2.
- Reynaud, Emmanuel (1983): *The Holy Virility: The Social Construction of Masculinity*. London: Pluto Press.
- Richardson, Diane (1996): *Theorising heterosexuality: Telling it straight*. Buckingham: Open University Press.
- Riggs, Marlon (1991): *Black Macho Revisited: Reflections of a Snap! Queen*. *Black American Literature Forum*, 25:2, 389.

- Robert, Paul (1964): Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Ouvrage couronné par l'Académie française. Tome sixième. Paris: Société du Nouveau Littérature. Teoksessa Knuuttila, Tarja, Lehtinen, Aki Petteri, Veivo, Harri, Katajamäki, Sakari ja Kaitaro, Timo (2010): Representaatio: Tiedon Kivijalasta Tieteiden Työkaluksi. Helsinki: Gaudeamus, 10.
- Rossi, Leena-Maija. (1995): Kuva Ja Vastakuvat: Sukupuolen Esittämisen Ja Katseen Poliittik-
kaa. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija (2003): Heterotehdas: Televisiomainonta Sukupuolituotantona. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija (2015): Muuttuva Sukupuoli: Seksuaalisuuden, Luokan Ja Värien Poliittik-
kaa. Helsinki: Gaudeamus.
- Russell, Catherine 1999: Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video. Durham: Duke University Press.
- Russo, Vito (1981): The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies. Revised Edition. New York: Harper and Row.
- Ryan, Joelle Ruby (2009): Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media. Ohio: Bowling Green State University.
- Schuller, Kyla (2018): The Biopolitics of Feeling: Race, Sex, and Science in the Nineteenth Century. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985): Between Men. English Literature and Male Homosocial De-
sire. New York: Columbia University Press.
- Segal, Lynne (1990): Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men. London: Virago.
- Seidman, Steven (2002): Beyond the Closet: The Transformation of Gay and Lesbian Life. New York: Routledge.
- Serano, Julia (2007): Whipping girl: A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity. Emeryville, CA: Seal Press.
- Shimizu, Celine Parreñas (2016): Equal Access to Exploitation and Joy: Women of Color and Hollywood Stereotype, Quarterly Review of Film and Video, 33:4, 1–19.
- Simpson, John & Weiner, Edmund (1989): *The Oxford English Dictionary*. 2. ed. Vol. XIII Quemadero-Roaver. Oxford: Clarendon Press. Teoksessa Knuuttila, Tarja, Lehtinen, Aki Petteri, Veivo, Harri, Katajamäki, Sakari ja Kaitaro, Timo (2010): Representaatio: Tiedon Kivijalasta Tieteiden Työkaluksi. Helsinki: Gaudeamus, 10.
- Smith, Jason (2013): Between Colorblind and Colorconscious: Contemporary Hollywood Films and Struggles Over Racial Representation. Journal of Black Studies, 44:8, 779–797.
- Smith-Shomade, Beretta (2002): Shaded Lives: African-American Women and Television. Black Issues Book Review, 4:4, 52–53.

- Solomon, Haley, & Kurtz-Costes, Beth (2017): Media's Influence on Perceptions of Trans Women. *Sexuality Research and Social Policy*, 15:1, 34–47.
- Stabbe, Oliver (2016): Queens and queers: The rise of drag ball culture in the 1920s. Blogi. National Museum of American History. Blogi. Saatavilla <<https://americanhistory.si.edu/blog/queens-and-queers-rise-drag-ball-culture-1920s>>, luettu 1.2.2020
- Stryker, Susan (2017): *Transgender history: the roots of today's revolution*. Second edition. New York: Seal Press.
- Säävälä, Hannu (1999): Mieheyden psykologiaa. Teoksessa Jokinen, Arto & Tampere, U. o. (1999): *Mies ja muutos: Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press, 52–73.
- The University of British Columbia (2021): Black Masculinity. Web-sivu. Saatavilla <https://wiki.ubc.ca/Black_Masculinity>, luettu 12.09.2020
- Teal, Janae L. (2015): "BLACK TRANS BODIES ARE UNDER ATTACK": GENDER NON-CONFORMING HOMICIDE VICTIMS IN THE US 1995–2014. The Faculty of Humboldt State University
- Turner, William B. (2000): *A Genealogy of Queer Theory*. Philadelphia: Temple University Press.
- Tyree, Tia & Byerly, Carolyn & Hamilton, Kerry-Ann (2012): Representations of (new) Black masculinity: A news-making case study. *Journalism*. 13:4, 467–482.
- Tzioumakis, Yannis (2006): *American Independent Cinema: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Underground Ball Culture. Web-sivu. Saatavilla <<https://haenfler.sites.grinnell.edu/subcultures-and-scenes/underground-ball-culture/>>, luettu 1.2.2021
- Valovirta, Elina (2010): Ylirajaisten erojen politiikka. Teoksessa Saresma, Tuija & Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula: *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 92–105.
- Vänskä, Annamari (2007): Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria. Teoksessa Herkman, Juha, Marja-Liisa Rossi, Leena-Maija Rossi, Anita Seppä, Annamari Vänskä, Leena-Maija Rossi, Juha Herkman, ja Anita Seppä (2007): *Tarkemmin Katsoen: Visuaalisen Kulttuurin Lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus, 55–76.
- Ward, Elijah (2005): Homophobia, hypermasculinity, and the US Black Church. *Culture, Health & Sexuality*, 7:5, 493–504.
- Ward, Jane (2008): White Normativity: The Cultural Dimensions of Whiteness in a Racially Diverse LGBT Organization. *Sociological Perspectives* 51:3, 563–586.

MEDIALÄHTEET

Duggan, Lisa (2010): ONLY the Kids are All Right. Blogi. Saatavilla <<https://bullybloggers.wordpress.com/2010/07/30/only-the-kids-are-all-right/>>, luettu 20.4.2019

Oisalo, Niina (2016): Jouko Aaltonen: ”Dokumenttielokuva on Syvällä Yhteiskunnallisissa Käytännöissä”. Lähikuva, 29:4, 80–87.

Scholder, Amy & Feder, Sam (2020): Disclosure: Trans Lives on Screen. Elokuva. Los Angeles & New York. Field of Vision, Bow and Arrow Entertainment & Level Forward. Netflix.

Seta ry (2021): Sateenkaarisanasto. Web-sivu. Saatavilla <<https://seta.fi/sateenkaaritieto/sateenkaarisanasto/>>, luettu 11.4.2019

The New York Times (13.7.1995): Oscar Rules Change For Documentaries. Kirjoittaja: Grimes, William. Saatavilla <<https://www.nytimes.com/1995/07/13/movies/oscar-rules-change-for-documentaries.html>>, luettu 11.10.2020

The Ubuntu Biography Project (2018): St. Laurent, Octavia. Web-sivu. Saatavilla <<https://ubuntubiographyproject.com/category/st-laurent-octavia/>>, luettu 10.11.2020

Trasek ry (21.7.2020): Järjestöt vaativat oikaisua transnaisen henkirikoksesta tiedottamiseen ja uutisointiin. Web-sivu. Kirjoittaja: Blåsten, Emilia, Peltonen, Julia & von Knorring, Tanja. Saatavilla <<http://trasek.fi/2020/07/21/jarjestojen-kannanotto/>>, luettu 16.2.2021

Trasek ry: Käsitteitä. Web-sivu. Saatavilla <<http://trasek.fi/perustietoa/kasitteita/>>, luettu 11.4.2019

YLE (12.9.2020): Kansallisteatteri kiinnitti miesnäyttelijän transhenkilön rooliin – ensi-ilta siirtyy transtaiteilijan kritiikin seurauksena: "Meidät nähdään miehinä mekoissa". Kirjoittaja: Miika Koskela. Saatavilla <<https://yle.fi/uutiset/3-11541526>>, luettu 1.12.2020