

Martti Lahti

INTOHIMONA MUISTAA

- Iso-Britannian mustat elokuvakollektiivit ja Isaac Julien

Iso-Britanniassa mustan elokuvan historia palautuu 1950- ja 60-lukujen vaihteeseen, sellaisiin pioneereihin kuin *Ten Bob in Winter* (Lloyd Reckord, 1959) ja *Jenima and Johnny* (Lionel Ngakane, 1963). Alkuvaiheen käännekohtaksi muodostui Horace Owen elokuvan *Pressure* valmistuminen vuonna 1974. Se oli ensimmäinen mustan brittiohjaajan tekemä pitkä näytelmäelokuva ja myös ensimmäinen BFI:n (British Film Institute) rahoittama mustan ohjaajan elokuva.

Aikakautensa elokuvana *Pressure* nojasi paljolti strategiaan, jota Jim Pines on luonnehtinut käsitteellä "rotujen suhde" -kerronta¹. Tämä tarkoitti - ja tarkoittaa usein yhä - että mustat nähtiin joko erilaisten sosiaalisten ongelmien (väkivalta, rikollisuus, huumeet, työttömyys,...) lähteenä tai niiden passiivisina uhreina. Kummassakin tapauksessa ratkaisu vahvistaa "ideologista ohjetta, jonka mukaan rotu muodostaa sinällään ongelman".² Kerronnallaan tällaiset "rotujen suhde" -elokuvat pyrkivät useimmiten realistisuuteen tai dokumentaarisuuteen. Näillä kerrontakeinoilla pyrittiin purkamaan medioiden levittämiä stereotypioita.

Tarpeeseen ja melkeinpä välttämättömyyteen reagoida ympäröivän yhteiskunnan rasistisiin representaatioihin luomalla eräänlaista vastajulkisuutta liittyy toinenkin ongelma, jota Kobena Mercer on kuvannut eri yhteyksissä käsitteellä "representation/edustamisen taakka" (burden of representation)³. Mercerillä "representaatio" viittaa tässä yh-

teydessä paitsi käsitteen elokuvateoreettiseen käyttöön myös sen toiseen merkitykseen "edustaminen". Johtuen mustien elokuvien marginaalisesta asemasta sekä niiden harvinaisuudesta (verrattuna kaupallisia ja epäkaupallisia markkinoita hallitseviin valkoisten elokuvaan) jokaiseen mustaan elokuvaan kohdistuu voimakas paine saada yhdessä elokuvassa sanottua mahdollisimman paljon. Toisaalta jokaiselta uudelta elokuvalta myös odotetaan, että se *edustaisi* koko mustaa yhteisöä, kaikkia sen eri ääniä. Tämä on tietysti mahdoton vaatimus, mutta se selittää monien mustien brittielokuvien ympärillä käydyn kiivaan keskustelun siitä, onko tietty elokuva "todellista mustien elokuvaa" tai antaako se "oikean" kuvan mustien yhteisöstä.⁴ Valkoisten (miesten) tekemistä elokuvista tällaista keskustelua ei käyda, johtuen ensinnäkin siitä että erilaisten representaatioiden kirjo on yksinkertaisesti niin laaja, ja toiseksi siitä että valkoinen yhteisö on perinteisesti hallinnut länsimaissa medioita ja niissä tuotettuja erilaisia representaatioita.

Institutionaalisesti ja poliittisesti ongelmallisesta kerrontamallista, jota ohjasi mustan yhteisön perinteiden lisäksi paljolti siis suhde valkoiseen valta-yhteisöön, mustat brittielokuvantekijät alkoivat erkaantua yhä selvemmin 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Esimerkiksi vuonna 1981 valmistunut Mene-lik Shabazzin ohjaus *Burning an Illusion* (1981), joka kertoo mustan naisen poliittisesta heräämisestä, käsittelee edeltäjistään poiketen päähenkilön

identiteetin muuttumista hänen oman mustan yhteisönsä kontekstissa - eikä suhteessa valkoiseen yhteisöön.

Korostamalla sukupuolten suhteiden sekä naisten politisoitumisen merkitystä mustalle yhteisölle - eikä valkoiselle yhteiskunnalle - *Burning an Illusion* (1981) kytkeytyy myös moniin sitä seuranneisiin 1980- ja 1990-luvun mustiin elokuviin. Näille erityisesti mustien työpajoissa tuotetuille - elokuville on ominaista sekä muodon että sisällön moniäänisyys, yhden mustan liikkeen äänen korvaaminen erilaisten ristiriitaistenkin näkökulmien vuoropuhelulla. Keskeisimmät tai ainakin keskustelluimmat näistä ovat peräisin 1980-luvun alkupuoliskolla syntyneistä mustien kollektiiveista.

Brixtonin kollektiivit

Useimmissa yhteyksissä mustien brittikollektiivien synty palautetaan vuoden 1981 mustien kansannousuun tai "mellakoihin" - kuten niitä toisesta näkökulmasta kutsuttiin. Lontoon Brixtonista kesällä 1981 alkanee äänekkäät mielenilmaukset, joiden kohteena oli rasismi ja mustien yhteisöjen yhä tukalampi asema Iso-Britanniassa, levisivät nopeasti Englannin teollisuuskeskusten köyhien mustien asuma-alueille ja jatkuivat koko kesän. Protestin laajuus, sen herättämät pelot ja laaja mediaseuranta pakottivat viranomaiset ottamaan tapaukset huomioon.⁵

Uusi poliittinen ilmapiiri herätti suur-Lontoon kunnallisen tason päättävässä elimessä GLC:ssä (the Greater London Council), vuonna 1982 perustetussa televisioyhtiö Channel 4:ssa ja muissa vastaavissa virallisissa instituutioissa tarpeen mustien projektien tukemiseen. Channel 4:n perustuskirjaan mm. kirjattiin "monikulttuurisen ohjelmantuoannon" edistämisen sekä "vähemmistöyleisöjen" huomioonottamisen periaatteet.⁶

Näihin tapahtumiin liittyen elokuvantekijöiden liitto ACTT sekä joukko erilaisia valtiollisia ja kunnallisia instituutioita (mm. Channel 4) allekirjoittivat vuonna 1982 ns. "Työpajajulistuksen" (Workshop Declaration). Se takasi vähintään neljästä työntekijästä koostuville ryhmille jatkuvan taloudellisen tuen, mikä antoi mahdollisuuden pitkäjänteisempään työskentelyyn. Tuen edellytyksenä kollektiiveilta vaadittiin mm. tuotannon epäkaupallisuutta (työpajat eivät saa tuottaa voittoa ja ainoastaan 20% niiden tuotannosta voi olla kaupallista) ja kollektiivien järjestäytymistä osuuskunniksi. Lisäksi kaikille työpajan jäsenille oli maksettava samansuuruista, vähintään minimisäädöksen mukaista palkkaa. Toisaalta työpajajulistuksen mukaan sen allekirjoittaneet kollektiivit säilyttivät teostensa oikeudet.

Sopimusjärjestelmä vakiinnutti Iso-Britannian mustat elokuva- ja videokollektiivit, joista tunnetuimpia ovat *Sankofa Film and Video Workshop*,

Black Audio Film Collective ja *Ceddo Film/Video Workshop* sekä *Cardiff Film and Video Workshop*, *Macro*, *Retake Film/Video* ja *Star*. Jatkuva tuki antoi mahdollisuuden kokeilla erilaisia kerrontamuu- toja ja strategioita dokumenteista avantgardeen. Työpajajulistus ei silti täysin vapauttanut mustaa elokuvaa "edustamisen taakasta", kuten Black Audio Film and Video Collectiven ensimmäisestä pitkästä elokuvasta *Handsworth Songs* (1986) käyty keskustelu⁷ osoitti. Se antoi kuitenkin institutionaalisen tuen yritykselle vapautua tästä taakasta sekä perinteisestä "rotujen suhde" -kerronnasta. Kuten Jim Pines on todennut, kollektiivien jäsenillä oli nyt tilaisuus kokeilla erilaisia kerrontamuu- toja ja kehittää "elokuvallinen kieli, joka antoi mahdollisuuksia mustien kokemuksesta tähän asti sulkeistettujen puolien" ilmaisemiseen.⁸

Nämä kollektiivit eroavat syntytaustansa ohella muutenkin perinteisemmistä riippumattomista tuotantoyhtiöistä. Toisin kuin tavalliset tuotantoyhtiöt, kollektiivit pyrkivät "integroitua toimintastrategiaan". Niiden työskentelyssä elokuvien ja videoiden tuotanto-, levitys- ja esitystoiminta yhdistyivät koulutukseen sekä aktiiviseen yleisösuhteen rakentamiseen seminaarien ja muiden yhteisöön suuntautuvien aktiviteettien avulla. Mustien riippumattomat tuotantoyhtiöt sen sijaan sitoutuvat lähemmin valtalinnan toimintamalleihin mm. rakentamalla usein yhden tuottajan tai ohjaajan ympärille - kollektiivisuuden sijasta.

Vaikka mustien kollektiivit jakavat eron riippumattomista tuotantoyhtiöistä, eri kollektiivien työt poikkeavat toisistaan varsin selvästi. Tämä johtuu ainakin osittain niiden ympärille kokoontuneiden elokuvan- ja videontekijöiden erilaisista taustoista. Ceddon tekijöistä monet - mm. Menelik Shabazz, mainitsemani *Burning an Illusion* -elokuvan ohjaaja, ja Imruh Bakari - työskentelivät jo ennen kollektiivien syntyä mustan riippumattoman elokuvan parissa. Sen sijaan Black Audio Film Collectiven ja erityisesti Sankofan jäsenten taustat ovat elokuva- ja taidekouluissa sekä modernissa elokuvanteorias- sa.

Sankofan ja Black Audio Film Collectiven jäsenten suhde elokuva- ja videokulttuuriin korostuu Sankofan jäsenen Martina Attilen tavassa sijoittaa kollektiivit (erityisesti Sankofa) Iso-Britannian elokuvakulttuuriin: [Opiskellessamme] meistä tuntui, että kommunikaatioteorioita on voitava kehittää niin, että ne ottavat huomioon myös meidän kokemuksemme, auttavat ymmärtämään mustan subjektin asemaa elokuvassa ja mahdollisuuksia luoda toisenlaisia mustien kuvia.⁹ Tämä on vastaava positio, jonka Isaac Julien ottaa oheisessa haastattelussa todetessaan: "Opimme kurseillamme ennen kaikkea sen, että meidän piti tietää enemmän elokuva- ja kulttuuriteorioista sekä omasta poissaolostamme mustina subjekteina. Meidät oli aina poistettu, pyy-

Sankofa-kollektiivi
*The Passion of
Remembrance*
-elokuvan teossa.



hitty tämän tiedon piiristä. Halusimme ja yritimme kehittää työtämme varten *omat* teoreettiset rakennusosat, rinnan käytännön kanssa.”

Sankofan ja Black Audion jäsenet alkoivatkin tuottaa elokuvia ja videoteoksia, jotka asettivat kokeellisen elokuvan ja videon uuden haasteen eteen. Niiden tuotanto politisoi uudelleen kokeellisen audiovisuaalisen kulttuurin sitomalla sen mustaan kulttuuriin, rotupolitiikkaan, mustaan feminismiin ja mustaan homoliikkeeseen.

Moniääninen politiikka

Uusien mustien kollektiivien ensimmäiset keskeiset työt olivat Sankofan *Passion of Remembrance* (ohjaus: Maureen Blackwood ja Isaac Julien, 1986) ja Black Audion *Handsworth Songs* (John Akomfrah, 1986). Ne herättivät kiivasta keskustelua mustan elokuvan ja kokeilevan muodon leikkauspisteistä sekä pakottivat valtaelokuvapiirit tunnustamaan mustan brittel elokuvan olemassaolon.

Sekä *The Passion of Remembrance* että *Handsworth Songs* luonnehtivat hyvin kollektiivien asennetta poliittisen ja muodolla kokeilevan elokuvan tekoon. Kumpikin elokuva hyödyntää uutisista, sanomalehdistä, historiankirjoista ja Ceddo-kollektiivin arkistoista peräisin olevaa aineistoa, jota kierrätetään ja uudelleentulkitaan elokuvien tarinoissa. Black Audion ja Sankofan elokuvissa korostuukin kulttuuristen representaatioiden analyysi ja vallitsevaa yhteiskuntapolitiikkaa luovien kuvien uudelleentulkinta.

The Passion of Remembrance sitoo tekijöiden elokuva- ja kulttuuriteoriasta saamat virikkeet kolmitasoiseen tarinaan, jossa kohtaavat mustan naisen ja miehen epämääräisessä ajassa ja paikassa käymä teoreettispoliittinen keskustelu mustan liikkeen historiasta, mustan naisen katsojalle puhuma monologi

sekä näitä kuvittava fiktiivinen tarina mustasta perheestä.

Heterogeenisellä aineistollaan *The Passion of Remembrance* pyrkii välttämään toisten puolesta puhumisen ja siihen liittyvän väkivallan (toisten äänien vaimentamisen). Elokuvan keskeisenä lähtökohtana voi pitää tekijöiden itsensä korostamaa ajatusta, jonka mukaan pluralistisessa 1980-luvun yhteiskunnassa ei voinut enää turvata yhteen poliittiseen strategiaan. Sen sijasta *The Passion of Remembrance* pyrkii rikkomaan myyttiä, että kaikki mustat ovat samanlaisia asettamalla mustan heteroseksuaalisen miehen äänen rinnalle mustien feministinaisten ja mustien homojen näkökulmat.

Poliittisen lähtökohtansa *The Passion of Remembrance* siirtää muotoonsa hajottamalla erilaiset narraatiot ja kerronnalliset ”äänet” sirpaleiksi. Näiden välille elokuva luo vuoropuhelun, joka pyrkii osoittamaan, miten mustaa yhteisöä ei suinkaan määritä vain rotu, vaan yhtä hyvin seksuaalinen suuntautuminen, sukupuoli, luokka ja sukupolvi.

Handsworth Songsia, niin kuin Black Audio Film Collectiven elokuvia yleensäkin, voisi kuvata sanoilla ”kokeellisen dokumentin rajoissa tapahtuva meditaatio”. Se tarkastelee 80-luvun alun mustien kansannousua sekä mustien historiaa ja nykyasemaa Iso-Britanniassa rinnastamalla keskenään kuvia mustien historiasta länsimaissa, valtiojohtoisten televisioasemien uutisaineistoa, valkoisten poliitikkojen haastatteluja, osallistujien kommentteja, sanomalehtien otsikkoja ja kuvia, sekä paikan päällä kuvattua materiaalia. Elokuvassa otetaan siis eräänlainen aktiivinen asema historiaan nähden. Sitä ei nähdä vain yksiselitteisenä menneiden tapahtumien jatkumona, vaan koko ajan uudelleenmuotoutuvana ja -merkityksellistävänä prosessina, jossa nykyaika ja menneet tapahtumat yhtäläisesti vaikuttavat.

Erilaisista fragmenteista tekijät kokoavat monilla aikatasoilla ja erilaisissa teksteissä liikkuvan kol-
laasin, jonka avain löytyy mustan naisen kadulla te-
levisiohaastattelijalle antamasta vastauksesta: "There
ain't no stories in the riots, only the ghosts of
other stories!" Naisen lause kuvaa *Handsworth
Songsin* muotoa ja sen luomien merkitysten moni-
naisuutta. Elokuva ei tarjoa katsojalleen vain yhtä
suljettua näkökulmaa, vaan katsoja voi yhdistellä
erilaisista tekstijäljistä hyvinkin monenlaisia luku-
reittejä.

Looking for Isaac Julien

Brittien mustien työpajojen elokuvia ja videoita
tarkastellaan yleensä kollektiivisina teoksina. Poik-
keuksen tästä säännöstä muodostaa oikeastaan vain
Sankofan jäsen Isaac Julien, jonka ohjaustyöt ero-
tetaan usein omaksi kokonaisuudekseen - huoli-
matta siitä, että niihinkin on tietysti vaikuttanut huo-
mattavasti Sankofan muiden jäsenten työpanos.
Isaac Julienin töitä leimaa sekä hänen teoreettinen
panoksena keskusteluun mustasta identiteetistä ja
kulttuurista että hänen oma identiteettinsä mustana
ja homona. Yhteistä kaikille Julienin Sankofan
kanssa tekemille töille (*Territories*, *The Passion of
Remembrance*, *This Is Not an AIDS Advertisement*,
Looking for Langston) on myös ei-lineaarinen ker-
ronta ja kokeileva muoto. Vasta viimeisimmässä
elokuvassaan *Young Soul Rebels* (1991), jonka
päätuottajana oli British Film Institute, Julien kokeili
myös perinteisempää kertovaa elokuvaa.

Julienin yhdessä Maureen Blackwoodin kanssa
ohjaaman elokuvan *The Passion of Remembrance*
tapaan *Territories* (1984/1985) rakentuu itsetietoi-
sen, kokeellisen ja elokuvatekstin "karnevalisoi-
van" muodon varaan. Se rinnastaa kollaasinomai-
sessa muodossaan erilaiset mustan yhteisön äänet
yhdistelemällä sukupuoliseen, seksuaaliseen, etni-
seen tai luokkapohjaiseen eroon liittyviä näkökul-
mia. Tätä kautta se myös pyrkii kyseenalaistamaan
vallitsevia rodullisia representaatiotapoja sellaisina,
kuin ne ilmenevät valtaelokuvassa ja toisaalta eu-
rooppalaisen avantgarden perinteessä.

Territories sekoittaa keskenään Notting Hillin
Karnevaaleilla kuvattuja jaksoja arkistomateriaaliin.
Isaac Julienille tyypillisesti näissä fragmenteissa
rinnastuvat nykyisyys ja menneisyys. Historialliset
kuvat tavallaan selittävät mustaa nykykulttuuria,
mutta toisaalta historia uudelleentulkitaan nyky-
näkökulmasta. *Territoriesissa* - aivan kuten elo-
kuvissa *The Passion of Remembrance* ja *Hand-
sworth Songs* - menneisyys näyttäytyy avoimena ti-
lana, jossa koko ajan taistellaan kansakuntaan ja
kansallisuuteen liittyvistä kysymyksistä - siitä mitä
käsite englantilainen tai Iso-Britannia kattaa.

Tavallaan Isaac Julienin elokuvat pyrkivät
käytännössä toteuttamaan projektia, jolle Homi K.

Bhabha on antanut teoreettiset kehykset artikkelis-
saan "DissemiNation: time, narrative, and the mar-
gins of the modern nation".¹⁰ Hänen mukaansa yksi
keskeisiä puolia käsitteen kansakunta dekonstruk-
tiossa on sen rajojen osoittaminen, sillä kansaan ja
kansallisuuteen liittyvät diskurssit pyrkivät jatku-
vasti luomaan "imaginaarisia" selvärajaisia yh-
teisöjä, joista ulkoistetaan esimerkiksi erilaiset etni-
set vähemmistöt. Postkolonialistisen teoriakehyk-
sensä mukaisesti Bhabha ei näe tätä kontrollia kui-
tenkaan täydellisenä. Sen sijaan hän lähtee siitä, että
meidän olisi nostettava käsitteen kansa rajat esille ja
"uudelleenpaikallistettava" sitä määrittävä sisäisen
(ketkä ovat osa sitä) ja ulkoisen (ketkä eivät) ero
kansakunnan "rajan" sisäpuolelle. Tällöin kulttuu-
rinen eron uhka ei olisi enää 'toisten' ongelma, vaan
se korostaisi "kansaan-yhtenä" sisältyvää sisäistä
toisautta.¹¹

Tämä on juuri se projekti johon Isaac Julien tois-
tuvasti palaa teoksissaan. Hän yrittää osoittaa käsit-
teen englantilaisuus rajallisuuden, sen miten se tois-
tuvasti hylkii afrikkalaista tai afrikkalaishierar-
kialaista syntyperää olevia. Toistaalta Julien kritisoi myös
mustaa yhteisöä sen pyrkimyksistä esiintyä homo-
geenisena ryhmänä. Niin elokuvassa *Territories* ja
The Passion of Remembrance kuin myöhemmin
Looking for Langstonissa (1989) Julien palaa kysy-
mykseen mustan yhteisön heteroseksismistä. Sen
vaihtoehtoksi hän konstruoi elokuvissaan moni-
naisen mustan subjektuuden, jota ei voi enää palaut-
taa kysymykseen yhdestä oikeasta positiivisesta
kuvasta.

Poettinen lyhytelokuva *This Is Not An AIDS
Advertisement* (1987) nojaa myös Julienille tyypilli-
seen strategiaan yhdistellä erilaisia elementtejä. Se
on tehty aikana, jolloin valtamediat levittivät toistu-
vasti kuvia, joissa homot yhdistettiin sairauteen ja
syyllisyyteen. Teos yrittää välittää tälle todellisuudelle
vastakkaisen viestin, jossa nautitaan seksuaali-
suudesta ja rakkaudesta. Videon ensimmäinen osa
koostuu kuoleman, menetyksen ja aistillisuuden
kuvista. Loppuaan kohden teos kääntyy yhä opti-
mistisemmaksi, mustasta yhteisöstä lähteväksi ho-
moidentiteetin ja sen moninaisuuden (mustat, val-
koiset, eri luokat,...) sekä homokulttuurin vahvuud-
en ylistykseksi.

Identiteetin homogeneisyyden kyseenalaista-
valla näkökulmallaan ja kerronnan rajoilla leikitte-
levällä muodollaan *This Is Not An AIDS Advertise-
ment* rinnastuu Isaac Julienin vuonna 1989 valmis-
tuneeseen elokuvaan *Looking for Langston*. Se on
kauniista mustavalkoisista kuvista rakentuva arkeo-
loginen projekti, joka jäljittää Harlemin renes-
sanssin aikaisen runoilijan Langston Hughesin
kautta mustien homojen identiteettiä ja historiaa
sekä mustien ja valkoisten seksuaalisten suhteiden
ristiriitoja. Kirjailija ei ole elokuvassa biograafisen
dokumentin kohteena, vaan pikemminkin antamas-

sa lähtökohdan unenomaiselle ja poetiselle historian, musiikin, runouden ja kulttuurin kollaasille. Langston Hughesin elämäkerran kautta Julien myös sivuaa Iso-Britannian monia nuoria mustia elokuvantekijöitä kiinnostavaa kysymystä, miten historia määrittää jatkuvasti mustien asemaa nyky-yhteiskunnassa.

*Looking for Langston*issa pyritään myös konstruoimaan toisenlainen vaihtoehtoinen musta maskuliinisuus. Medioita hallitsee orjuuden perintönä syntynyt ja mustan liikkeen myöhemmin omima kuva mustasta miehestä väkivaltaisena, aggressiivisena, pelottavana, voimakkaana, seksuaalisesti kyvykkäänä ja heteroseksuaalisena. Tämän vastapainoksi *Looking for Langston* tarjoaa haavoittuvampaa ja ambivalentimpaa maskuliinisuutta. Julien on itse kommentoinut elokuvaansa tältä osin mm. seuraavasti:

Mustassa populaarikulttuurissa kovalla maskuliinisuuden representaatiolla on tärkeä merkitys artikuloitaessa rasismia ja instituionalisoitua rasismia vastustavia väitteitä. Mutta jos haluamme luoda keskuudessamme pohjaa keskustelulle tai jos haluamme luoda toisenlaisia representaatioita, on tärkeää kuvata myös haavoittuvaa ja herkkää mustaa maskuliinisuutta.¹²

Viimeisimmässä elokuvassaan, kaupallisille markkinoille tehdyssä *Young Soul Rebels*issä Julien jatkaa aikaisemmista elokuvistaan tuttua projektia.¹³ Elokuva on ajoitettu Lontooseen vuoteen 1977, joka oli merkittävä käännekohta Iso-Britannian historiassa. Sinä vuotena kohtasivat toisensa mm. kuningattaren valtaistuimellaolon 25-vuotisjuhllaisuudet, aikakauden populaarit fasisminvastaiset liikkeet, mustan liikkeen vaikutusvallan kasvu sekä Sex Pistolsien kappaleen ”God Save the Queen” symboloima punkin vastakulttuuri. Tätä taustaa vasten elokuvassa sijoitetaan mm. mustan nuoren miehen ja valkoisen punkkarimiehen rakkaussuhde, mustan heteroparin rakkaussuhde sekä mustan homon murhan ympärille kiertyvä thrilleritarina.

*Young Soul Rebels*in nähneet ovat kiittäneet sitä tavasta, jolla se käsittelee homoutta pisteenä, jossa artikuloidaan erilaisia rotuun, sosiaaliseen asemaan, luokkaan ja yhteisöllisyyteen liittyviä kysymyksiä. Tähän liittyen Homi Bhabha on mm. kiittänyt elokuvaa siitä, miten siinä uudelleenkirjotetaan tämän englantilaiselle nationalismille keskeisen vuoden historiaa mustasta näkökulmasta. Toisaalta *Young Soul Rebels*ä on kritisoitu siitä, ettei Julien pysty vakuuttavasti yhdistämään teoreettisia lähtökohtiaan populaariin thrilleritarinaan. Elokuvasta käydyn keskustelun perusteella näyttää kuitenkin siltä, että *Young Soul Rebels* on lopulta kuitenkin yhtä moniulotteinen mustan ja valkoisen subjektin kartoitus kuin Isaac Julienin aikaisemmatkin elokuvat.

Kirjoitus pohjautuu osittain artikkeliini ”Film noir - Iso-Britannian mustien kollektiivien elokuva” (Katso Elävän kuvan vuosikirja 1991, toim. Erkki Huhtamo ja Martti Lahti. VAPK ja SES 1991).

Viitteet:

¹ Jim Pines, ”Cultural Context of Black British Cinema”, kirjassa *Black Frames. Critical Perspectives on Black Independent Cinema*.

² Kobena Mercer, ”Recoding Narratives of Race and Nation”, kirjassa *Black Film/British Cinema*, ICA documents 7, ed. Kobena Mercer, ICA: London 1988, 9.

³ Katso esim. Kobena Mercer, ”Black Art and the Burden of Representation”, *Third Text*, 10 (Spring 1990).

⁴ Tällaisesta keskustelusta katso esimerkiksi kokoelmaan *Black Film/British Cinema* kerätty Salman Rushdien aloittama keskustelu elokuvasta *Handsworth Songs*. Rushdien alunperin *The Guardian* -sanomalehdessä esittämä argumentti, että elokuva toistaa medioiden stereotyyppiat mustista uhreina ja ongelmina eikä kerro mustien todellisesta elämästä, herätti väittelyn, johon osallistuivat ainakin Stuart Hall ja Darcus Howe.

⁵ Osaltaan viranomaisten päätökseen reagoida mustien kansannousuun vaikutti myös valtaväestössä herännyt pelko. Coco Fuscon mukaan huolimatta siitä, että ”eri tilastojen mukaan Brixtonin mellakoissa pidätettiin enemmän valkoisia kuin mustia, massamediat ja yhteiskunnan valtarakenteet onnistuivat luomaan uuden Mustan Uhkan, jonka arkkityyppinen päähenkilö oli nuori musta mies”. *Young British and Black. The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Hallwalls/Contemporary Arts Center: Buffalo, N.Y.: 1988, 10.

⁶ Channel 4:n monikulttuuriseen politiikkaan liittyvän konsensuksen asettivat toisaalta kyseenalaiseksi mustien radikaalimpi politiikka ja sen kulttuuriset ilmaukset. Yhtiötä kritisoitiin sen ”vähemmistöyleisö”-linjanvetoihin liittyvästä mustien ghetoistamisesta, mikä puolestaan epäsuorasti edisti monien mustien riippumattomien tuotantoyhtiöiden syntymistä. Niiden tarkoituksena oli osaltaan tuottaa televisiolle vaihtoehtoisia elokuvia ja ohjelmia.

Television parissa työskenteleviin mustien riippumattomiin tuotantoyhtiöihin kuului mm. Anancy Films, Azad Productions, Kuumba Productions, Punummbra Productions ja Social Film and Video. Katso Mercer 1988, 7.

⁷ Katso viite 4.

⁸ Jim Pines, ”Introduction”. *The Association of Black Film and Video Workshops Brochure*. BFI: London 1987. Tämä mustien kollektiivien töistä kertova esite on esiteltujen elokuvien valmistuvuudesta pääteltynä painettu 1980-luvun lopulla - tarkkaa painovuotta esitteeseen ei ole merkitty.

⁹ Coco Fusco, ”Young, British, and Black: The Sankofa Film and Video Collective” (haastattelu), *Black Film Review*, vol 3, no. 1 (Winter 1986/87), 12.

¹⁰ Kirjassa *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha. Routledge: London & New York 1990.

¹¹ Homi K. Bhabha, ”DissemiNation”, kirjassa *Nation and Narration*, 301.

¹² ”States of Desire. Isaac Julien in conversation with Bell Hooks”. Kirjassa Isaac Julien & Colin MacCabe, ”Diary of a Young Soul Rebel”, BFI: London 1991, 132.

¹³ En ole itse nähnyt *Young Soul Rebels*ä, joten seuraavat kommentit perustuvat lähinnä keskusteluuni Isaac Julienin kanssa sekä lukemiini sitä käsitteleviin arvosteluihin. Elokuvesta tarkemmin katso esimerkiksi *Sight and Sound*, Vol 1, Issue 4 (August 1991). Kyseissä numerossa on sekä Amy Taubinin tekemä Isaac Julienin *Young Soul Rebels*ä käsittelevä haastattelu että Homi Bhabhan, Paul Gilroy’n ja Stuart Hallin mielenkiintoinen keskustelu elokuvasta.