

Populaarielokuvan henkilövarasto

Beyond the Stars. Studies in American Popular Film. Volume 1: Stock Characters in American Popular Film. Paul Loukides ja Linda K. Fuller (eds.). Bowling Green State University Popular Press: Bowling Green, Ohio 1990.

Amerikkalaisessa elokuvassa kansalaisten pelot perustuvat melko rajalliseen joukkoon erilaisia vaaran lähteitä. Rahaa tai jännitystä etsivät urbaanit kriminaalit (*Death Wish I ja II*), ammattirikolliset jotka eivät kunnioita tavallisten kansalaisten puolettomuutta ja neutraaliutta (*Likainen Harry, Tappava ase,...*) helvetin enkelit, patologiset poliisit (erityisesti Etelän sheriffit) ja punaniskat vastaavat suurimmasta osasta ennakoimattomasta väkivallasta.

Vaikka jokainen näistä ryhmistä edustaa potentiaalista uhkaa, niin ne toimivat kuitenkin hyvin erilaisten koodien mukaan. Uraanit kriminaalit, helvetin enkelit ja psykopaatit rikolliset tunkeutuvat kansalaisten julkiseen tai yksityiseen tilaan ulkopuolelta; he ovat rauhan rikkovia vieraita, toisia. Sen sijaan Etelän sheriffi tai punaniska toimivat tyyppillisesti omalla kotireviirillään; muiden - vieraiden - tunkeutuminen heidän alueelleen laukaisee väkivallan.

Punaniskojen ja alueellisuuden yhteys on niin voimakas, että sellaiset elokuvat kuin *48 tuntia* voivat itsetietoisesti leikkiä siihen liittyvillä katsojien odotuksilla. Elokuvassa on kohtaus, jossa Nick Nolte ja Eddie Murphy eksyvät rikollisia etsiessään keskellä kaupunkia sijaitsevaan country & western -baariin. Se paljastuu punaniskojen viimeiseksi saarekkeeksi urbaanissa maisemassa, jota määrittävät uudet säännöt ja mustien hallitsevuus. Elokuvassa kohtaus ja sen huumori rakennetaan kokonaan sen tiedon varaan, joka katsojilla on punaniskoista ja heidän asenteistaan mustia kohtaan. Murphyn kommentit, kuten "It's not a very popular place with the brothers.", nojaavat katsojien ja hänen jakamaan yhteiseen tietoon siitä, miten punaniskat käyttäytyvät ja miten kohtaus tulee päättymään näiden nöyryytykseen.

Punaniskojen tukeutuminen omaan reviiiriin paljastaa tässäkin kohtauksessa heidän sosiaalipoliittiset arvonsa. Elokuvien punaniska ei ole liikkuja, rajojen rikkoja tai vallankumouksellinen. Päinvastoin hän on jämähtänyt kiinteästi paikoilleen ja haluaa maailman seuraavan hänen esimerkkiään. Oikealla punaniskalla on selvä ja pysyvä käsitys maailman oikeasta järjestyksestä, jonka kulmakiviä ovat rasismi, seksismi ja kiihkoisänmaallisuus.

Punaniskan maailmankuvan mukaan keskiluokkaiset valkoiset tai mustat eivät kuulu country &

western -baariin, hipit eivät kuulu Amerikkaan, kaupunkilaiset eivät kuulu metsään eivätkä rajaseudulle. Tunnollisesti punaniska myös reagoi tämän säännösten rikkojia vastaan esittämällä argumenttinsa selkeästi väkivallalla.

Varastotyypit

Punaniskat kuuluvat amerikkalaisen elokuvan laajaan varastotyyppien tai -henkilöiden [stock character] galleriaan. Kirjan *Beyond the Stars. Studies in American Popular Film. Volume 1: Stock Characters in American Popular Film* toimittajat Paul Loukides ja Linda K. Fuller laskevat näihin yhtä hyvin intiaanit, mustat, juutalaiset ja italialaiset kuin silmälasipäiset yliopistoprofessorit, journalistit, homokampajat, juopot tohtorit, omassa todellisuudessaan elävät tietokonevelhot, pikkuroistot ja monet muut elokuvien välittömästi tunnistettavat tyypit. Huolimatta näiden tyyppien merkityksellisyydestä ja toistuvuudesta amerikkalaisessa populaarielokuvassa ne ovat saaneet kirjan toimittajien mukaan kohtuuttoman ja yllättävän vähän huomiota osakseen. Kriittikin ja tutkimuksen huomion ovat vieneet joko tähdet tai vain tietyt varastotyypit, kuten mustat, intiaanit, naiset tai juutalaiset. Tätä elokuvakirjoittelussa näkyvää puutetta kirjan toimittajat paikkaavat kokoelmallaan.

Stock Characters in American Popular Film on jaettu neljään kokonaisuuteen. Ensimmäisen osaston "Ethnic and Racial Stereotypes" esseet tarkastelevat mm. Amerikan intiaanien valkokangashistoriaa, palestiinalaisia 80-luvun elokuvassa sekä kiinalaisia ja amerikankiinalaisia Hollywood-elokuvassa. Kirjan toinen kokonaisuus on järjestetty "sosiaalisten luokkien" mukaan, mikä tarkoittaa tässä yhteydessä kulkureita, punaniskoja ja juppeja. Kolmannessa osastossa kohteena ovat erilaisten ammattiryhmien edustajat. Esseet hahmottelevat niin urheilijoiden, "palvelustyttöjen", journalistien, lääkäreiden, yliopistoprofessoreiden kuin pelureidenkin tyypillisiä kuvia, kerronnallisia funktioita ja merkitystä amerikkalaiselle elokuvalle. Viimeisen osaston "The Idiosyncratic 'Type'" vastuulle jäävät mm. Hollywoodin kovanaamojen arkkityypit, "suuret pienet ihmiset" eli luonnenäyttelijät, liikuntavaikeuksisten representaatiot ja psykoottisen murhaaja-aiidin "elokuvallinen rationalisointi".

Yhteistä kirjassa tarkastelluille varastotyypeille on tunnistettavuus: katsojat osaavat jo varastotyypin ulkomuodosta, puheesta, asusta ja eleistä päätellä tämän narratiivisen funktion ja todennäköisen osuuden kerronnan käänneissä. Tämä perustuu siihen, että tällaiset "ekstrat" ovat valkokankaan henkilöistä voimakkaimmin konventioiden sitomia. Välittömästi tunnistettavina varastotyypit auttavat luomaan elokuvan kerronnallista todellisuutta; ne toimivat eräänlaisena inhimillisenä maisemana, johon päätähdet sijoitetaan. Toistuvasti varastotyypit

toimivatkin elokuvissa jossain määrättyssä ammatissa tai tehtävässä: tarjoilijana, taksikuskina, kauppiana, kampaajana, sihteerinä, palkattuna muskelina.

Huolimatta varastotyyppien sitoutumisesta konventioihin nekään eivät ole muuttumattomia. Varsin mielenkiintoiseen tutkimussuuntaan toimittajat viittaavat teoksen johdannossa. Loukidesin ja Fullerin mukaan mielenkiintoisimmat muutokset eivät ole tapahtuneet siinä, millaisia varastotyyppisiä elokuvissa hyödynnetään eri aikoina, vaan pikemminkin siinä, kuka milloinkin esittää näitä osia. Vielä muutama vuosikymmen sitten elokuvien kampaajat olivat pääsääntöisesti joko naisia tai koreilevia ranskalaisia, kun taas nykyään heidät merkitään useimmiten homoiksi. Baarityttö tai sattumanvarainen ohikulkija voivat olla nykyelokuvassa mustia; kotiapulainen ja kokki taas ovat todennäköisemmin latinalaisamerikkalaisia kuin mustia tai ranskalaisia.

Tällaiset muutokset saattavat viitata aikaisempien rodullisten stereotyyppien osittaiseen murtumiseen. Toisaalta yhtä todennäköisesti ne perustuvat siihen, että yhteiskunnan vähäarvoisimmiksi määrittämät tehtävät (taksikuski, pesulan työntekijä, ovenvartija,...) annetaan niille, jotka sijoitetaan yhteiskunnassa taloudellisen asteikon alapäähän. Kun 50 vuotta sitten palveluammatit täytettiin eurooppalaisilla maahanmuuttajilla ja joissakin tapauksissa mustilla, niin nykyään nämä tehtävät jäävät elokuvissa todennäköisemmin aasialaisille, latinalaisamerikkalaisille ja mustille.

Yhteiskunnan stereotypia

Kokoelman toimittajat, samoin kuin useimmat kirjoittajista, lähtevät siitä, että kirjaan kerätyt esseet "hahmottelevat monimuotoisia sosiaalisia ilmiöitä siten, kuin ne heijastuvat amerikkalaiseen populaarielokuvaan" (s. 1). Kirjan keskeisenä tavoitteena on siten tarkastella, miten varastotyypit heijastavat erilaisia luokkaa, etniseen taustaan, ammattiin tai uskontoon liittyviä ennakkoluuloja.

Tällainen lähestymistavan määrittely, joka ei itse asiassa täysin tee oikeutta kaikille kirjan esseille, palautuu paljolti itse kohteeseen. Voimakkaiden konventioiden sitomia varastotyyppisiä on houkuttelevaa tarkastella pelkinä stereotyyppinä ottamatta huomioon niiden kerronnallista konstruointia ja merkitystä. Ongelmana saattaa olla ajatuminen helposti joko pelkkien tyyppien luokittelun (esimerkiksi esseet palestiinalaisista ja journalisteista elokuvassa) tai yksinkertaistavaan heijastusteoriaan, jonka mukaan elokuvien varastotyypit ovat todellakin vain yhteiskunnassa kiertävien ennakkoluulojen heijastumia.

Toinen vaihtoehto olisi korostaa yhteiskunnan ja populaarielokuvan dialektiikkaa. Sen sijaan että elokuvat nähtäisiin valmiiden kategorioiden ja asenteiden kierrättäjinä ja heijastumina, voitaisiin korostaa populaarielokuvien aktiivista osuutta näi-

den asenteiden ja kategorioiden luojana ja muokkaajana. Toisin sanoen vaikka populaarielokuva usein turvautuu vallitseviin diskursseihin tai asenteisiin, se osaltaan myös muuttaa näitä sekä toisaalta vahvistaa ja vakiinnuttaa niitä - eikä vain passiivisesti heijasta niitä.

Punaniskat ja valkoiset intiaanit

Monet kirjan esseistä itse asiassa antavat ymmärtää, että varastotyyppikään eivät ole pelkkiä muuttumattomia stereotyyppisiä, vaan ne muokkautuvat koko ajan elokuvakerronnan konventioiden ja yhteiskunnallisten muutosten myötä. Esimerkiksi Paul Loukidesin oma artikkeli punaniskoista ja amerikkalaisesta unelmasta tarkastelee näppärästi punaniskojen kerronnallista funktiota. Loukides ei niinkään pohdi, ovatko punaniskojen representaatiot stereotyyppisiä tai osuvatko ne yhteen todellisten punaniskojen kanssa, vaan pyrkii pikemminkin sijoittamaan ne elokuvan kerrontaan miettimällä esimerkiksi tilallisuuden ja punaniskaisuuden leikkaus pisteitä.

Vastaavasti Carol M. Wardin essee 1980-luvun Hollywood-jupista onnistuu sijoittamaan tämän uuden varastotyyppin amerikkalaisen elokuvan ja ennen kaikkea sen tarjoaman amerikkalaisen unelman perinteeseen. Wheeler Winston Dixon taas antaa lyhyessä mutta osuvassa esseessään elokuvien pahoilie miehille (ja naisille) kattavan kontekstin, jonka kordinaatteja ovat yhtä hyvin fyysinen ulkomuoto ja suhde toimintaan kuin ympäröivä yhteiskunta ja sen erilaiset mm. sukupuolta määrittävät diskurssit. Wheeler päättää esseensä analyysiin nykykauhuelokuvasta, joka hänen mukaansa on kääntänyt aikaisempien elokuvien arvomaailman nurin. Kun vielä 1940- ja 50-lukujen elokuvissa pahan tai rikollisen ruumiillistama yhteiskunnallinen häiriö vain vahvisti vallitsevaa, tarinan keskustaan sijoittuvaa yhteiskunnallista järjestystä, niin 1980- ja 90-lukujen kauhuelokuvissa paha on siirtynyt kerronnan keskukseen: poikkeavuudesta ja toiseudesta on tullut vallitseva muoto tai ainakin inhimillisen kanssakäymisen keskeisin määre.

Gretchen M. Bataillen ja Bob Hicksin artikkeli kartoittaa intiaanien valkokangashistoriaa, joka palautuu aikaan, jolloin eurooppalaiset aloittivat Amerikan mantereiden valloituksen. Puritaanien psyyksessä ja kulttuurisessa kuvastossa intiaanit samastuivat nopeasti "sivistystä" uhkaaviin luonnon pimeisiin ja irrationaalisiin voimiin, jotka oli tuhattava edistyksen nimessä. Poikkeuksen näissä historiallisissa näkökulmissa samaten kuin myöhemmin elokuvissa saattoivat muodostaa yksittäiset intiaanit. Rasismin logiikan mukaan yksilö saattoi olla "hyvä intiaani", mutta ryhmä intiaaneja kuvattiin säännönmukaisesti pahaksi ja uhkaavaksi.

Toinen konteksti, jossa elokuvat ja muut kulttuurituotteet ovat voineet huomioida Amerikan alku-

peräiskansojen oman arvon, on "intiaani traagisena uhrina"-kertomus. Esimerkiksi katoavaan heimoon kuuluva intiaaninimies saattaa olla jalo.

Yksi keskeisiä tapoja hallita intiaanikulttuurin kuvaa valkokankaalla on ollut käyttää valkoisia näyttelijöitä. Elokuvateollisuuden alkuvuosista lähtien intiaaninäyttelijät ovat saaneet katsoa sivusta menetettyjä työmahdollisuuksia, kun heidän kulttuuriaan ovat ruumiillistaneet valkoiset tähdet sekä mustat (Woody Strobe), japanilaiset (Sessue Hayakawa) ja latinalaisamerikkalaiset (Ricardo Montalban, Lou Diamond Phillips) näyttelijät. Jim Thorpe, Chief Walachie, Red Wing ja Chief Thundercloud (ensimmäinen Tonto) olivat sen sijaan intiaaninäyttelijöinä pikemminkin poikkeus kuin sääntö.

Pieni murros - vaikkakin kuinka kömpelö - elokuvateollisuuden tavassa kuvata intiaaneja osuu yhteen Vietnamin sodan kanssa. Elokuvat kuten *Pieni suuri mies* (1970) ja *Soldier Blue* (1970) rinnastivat Amerikan mantereen kansanmurhan Vietnamin käynnissä oleviin joukkomurhiin ja pyrkivät kertomaan tarinansa intiaanien näkökulmasta. Samoihin aikoihin kaupalliseen elokuvateollisuuteen pääsi mukaan useampia intiaaninäyttelijöitä. 1970- ja 1980-lukujen elokuvat ovat esitelleet mm. Chief Dan Georgen, Will Sampsonin, Ray Tracyn, Geraldine Keamsin, Wes Studin ja Nick Ramusin. Muutoksesta huolimatta elokuvateollisuus on kuitenkin edelleen antanut pääroolit valkoisille näyttelijöille. Intiaaneihin muuten sympaattisesti suhtautuvassa *Windwalkerissa*, jossa heimo puhuu omaa crow-kieltään, Nick Ramus sai vain sivuroolin, elokuvassa *Young Guns* (1988) Lou Diamond Phillips esitti intiaania ja *Taisteluhuudon* (1988) tekijät taas houkuttelivat nuorisoyleisöä "intiaani uhrina"-tarinalla sekä pääosaa esittäville Kevin Dillonilla ja Billy Worthilla. *Tanssii susien kanssa* taas ratkaisee näyttelijöihin ja odotettavissa oleviin kassatuloihin liittyvän ongelman toisella tavalla: Siinä on mukana monia intiaaneja, mutta elokuva on kuitenkin selvästi valkoisen miehen ja Kevin Costnerin tarina.

Informaatiovarasto

Vaikka kirjan monista artikkeleista on luettavissa yhteiskunnan ja elokuvan suhdetta problematisoivaa asenne tai tietoisuus varastotyyppien kerronnallisen merkityksen historiallisesta muuttumisesta, niin peruslinjana kokoelman läpi kulkee pikemminkin kuvaileva kuin analyttinen juonne. Käyttäjän kannalta tämä merkinnee ainakin sitä, että *Beyond the Stars* toimii parhaiten käsikirjana. Kirjoittajien ensyklopedistinen asenne tuottaa käteviä ja helppoja luokitteluja, luetteloita ja varastotyyppien historiallisia kartoituksia, joita on hauska lukea ja jotka antavat pohjan mahdolliselle analyttisemmälle ja kysymyksiä problematisoivalle tutkimukselle.

Martti Lahti