

MUSTA (POST)FEMINISMI YKSITYISEN JA
YHTEISÖLLISEN VÄLISSÄ:
Musiikkivideoanalyysi Beyoncé'n *Lemonadesta*

Jenni Köykkä
Pro Gradu-tutkielma
Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Toukokuu 2018

Turun yliopiston laatujaarjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

KÖYKKÄ, JENNI: MUSTA (POST)FEMINISMI YKSITYISEN JA
YHTEISÖLLISEN VÄLISSÄ: MUSIIKKIVIDEOANALYYSI BEYONCÉN
LEMONADESTA

Pro Gradu-tutkielma, 84 s., 1 liites.

Musiikkitiede

Toukokuu 2018

Tutkimus käsittelee sukupuolen ja sosiaalisen rodun performatiivisuutta pop- ja R&B-artisti Beyoncé'n vuonna 2016 julkaistulla visuaalisella albumilla *Lemonade*. Lisäksi tutkimuksen alakysymysten mukaisesti tulkitsem esitettyjen identiteettien pohjalta, minkälaista tähti-identiteettiä Beyoncélle teoksella rakennetaan ja mihin audiovisuaalisiin keinoihin katsojan voimautuminen perustuu. *Lemonade*-julkaisu käsittää äänitteiden rinnalle tuotetun pitkän musiikkivideon, jossa jokainen kappale on liitetty musikaalielokuvamaiseen juonelliseen audiovisuaaliseen kokonaisuuteen. Tutkimuksen aineistona on kyseinen visuaalinen albumi, eli musiikkivideo, jota analysoidaan teemojen pohjalta valikoiden. Lisäksi aineistossa ovat taltioinnit albumia ennen ja jälkeen esitetyistä live-esityksistä, helmikuun 2016 Super Bowl -jalkapallo-ottelun väliajalla ja helmikuun 2017 Grammy-gaalassa. Tutkimusmenetelminä käytetään kulttuurista lähilukua, audiovisuaalista analyysia ja musiikkivideoanalyysia sekä populaarimusiikin analyysia, jolloin aineistoa analysoidaan äänen, kuvan ja musiikin vuorovaikutteisesta lähtökohdasta käsin.

Lemonade ja oheiset live-esitykset esittävät teoksen päähenkilön ja Beyoncé'n tähti-identiteetin afroamerikkalaisiin naisiin identifioituvana valtaistuneena toimijana. Identifiointi rodullistettuun joukkoon tapahtuu äänellisesti mustan musiikin ja kulttuurin historiaan viittaavien musiikillisten ja lyyristen lainausten avulla, sekä esittämällä kuvassa ja sanoissa tyytetyjä afroamerikkalaisia naisia normitettuinä ja kerronnan keskiössä. Lisäksi sukupuolen performatiivisilla piirteillä rakennetaan postfeminististä kuvastoa vapautuneesta feminiinisestä olemuksesta, taloudellisesta itsenäisyydestä ja perinteisestä parisuhde- ja perheideaalista. Toimijuutta Beyoncé'n edustamalle kollektiiville rakennetaan lyriikoissa ja kertojapuheessa yhteisöllisen kerronnan strategioiden avulla ja valtaa vaativan ja kapinoivan päähenkilön esimerkin avulla. Vaikka tarinan päällimmäinen kerros pysyttelee yksityisen ja henkilökohtais-sävytteisen kerronnan tasolla, moneen otteeseen narratiivi laajenee koskemaan afroamerikkalaisten naisten kollektiivisia rasismien ja sukupuolten välisen epätasa-arvon tuomia ongelmia.

Asiasanat: kulttuurinen musiikintutkimus, musiikkivideot, musiikkianalyysi, feminismi, feministinen musiikintutkimus, musta feminismi, postfeminismi, sukupuoli, rasismi, identiteetti, julkisuuskuva, afroamerikkalainen musiikki, popmusiikki, hip hop, r&b

Sisällysluettelo

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimustehtävä	1
1.2 Aineisto ja menetelmät	5
1.3 Tutkimuksen kulku ja tekniset asiat	8
2 Taustoitus Beyoncésta ja <i>Lemonadesta</i>	9
2.1 Beyoncé osana afroamerikkalaisen naisen ja mustan musiikin diskurssia	9
2.2 Katsaus <i>Lemonaden</i> juoneen ja formaattiin	11
3 Afroamerikkalaisuus <i>Lemonade</i> -musiikkivideossa	16
3.1 Afroamerikkalainen musiikki	16
3.2 <i>Formation</i> ja Super Bowl -esitys vallan ja vastakulttuurin kuvauksena	19
3.2.1 Paikantuminen ja identifioituminen	20
3.2.2 Vastakulttuuri	24
3.2.3 Esitys Super Bowlissa	29
3.3 Vapaustaistelu ja muistin kerrostumat <i>Freedom</i> -kappaleessa	32
3.4 <i>Lemonade</i> poliittisena käänteenä	39
4 Beyoncé posfeministisenä ikonina	42
4.1 Feministinen näkökulma <i>Lemonadeen</i>	42
4.2 Kertojapuheen narratiiviset strategiat: henkilökohtaisuudesta yhteiskunnallisuuteen	45
4.3 Femiininen toimijuus	53
4.3.1 Tarinan valtaaminen <i>Hold Up</i> -kappaleessa	54
4.3.2 <i>Don't Hurt Yourself</i> tasa-arvon vaatimuksena	59
4.3.3 Etääntyvä kertoja ja vartalon omistajuus <i>6 Inch</i> -kappaleessa	62
4.4 Postfeministinen parisuhde ja äitiys	66
4.4.1 Parisuhteen ja ”sen oikean” ideaali	66
4.4.2 Grammy-gaala ja raskausuutiset	68
4.5 Sukupuoli tähti-identiteetin rakennuspalasina	71
5 Johtopäätökset	74
Lähdeluettelo	
Li	

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimustehtävä

Beyoncé Knowles on yhdysvaltalainen R&B-laulaja, joka on tehnyt pitkän ja menestyksekkään uran ensin Destiny's Child -yhtyeessä ja sitten sooloartistina. Beyoncé'n kuudes albumi *Lemonade* julkaistiin huhtikuussa 2016, minkä rinnalla ilmestyi myös samanniminen visuaalinen albumi, jossa tunnin mittainen musiikkivideo yhdistää albumin kappaleet yhteen kokonaisuuteen. *Lemonade*-albumin tarina kertoo uskottomuudesta; Beyoncé'n esittämä päähenkilö saa selville, että tämän puoliso on pettänyt häntä, mistä seuraa 13 vaiheen prosessi eri lukujen läpi (kts. liite 1). Parisuhdekriisin lisäksi video käsittelee rodun¹ ja sukupuolen teemoja ja ottaa kantaa erityisesti afroamerikkalaisten naisten asemaan Yhdysvalloissa. Poliittisuutensa vuoksi albumi ja siihen liittyvät live-esitykset herättivät keskustelua mediassa puolesta ja vastaan. Jotta voidaan ymmärtää, miksi *Lemonade* herätti niin vahvoja tunteita, täytyy tunnistaa, minkälaisia viestejä se todellisuudessa esittää. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, millä tavalla rotu ja sukupuoli esitetään aineistossa, ja miten sen perusteella Beyoncé nähdään mustia naisia voimauttavana hahmona.

Yhdysvalloissa käydään mustaa kulttuuria ja sen perintöä koskevaa keskustelua jatkuvasti, ja vaikka afroamerikkalaisten oikeuksien puolesta on taisteltu jo vuosikymmeniä, on rasismien ja epätasa-arvon tema edelleen ajankohtainen. Rodun lisäksi video käsittelee sukupuolta, mikä ei ole Beyoncé'n aikaisemmallekaan tuotannolle uusi teema, sillä naisten voimaannuttaminen ja ”girl power”-ajattelu tulee siinä usein esille. Hän on myös itse useaan otteeseen tunnustautunut feministiksi.

¹ Rotu-käsitteellä tarkoitetaan sosiaalisia ja kulttuurisia kategorioita, joiden perusteella tietyt ryhmät kokevat identifioituvansa. Suomenkielinen rotu-sana tarkoittaa yleensä eläinlajien sisällä luokiteltavia rotuja eikä sitä voi samassa merkityksessä käyttää ihmisestä, sillä eri ihmisrotuja ei ole biologisessa mielessä olemassa. Kuitenkin lähinnä ihmistieteissä käytetty sana rotu tarkoittaa sosiaalista rotua tai etnisyyttä samalla tavalla, kuin englanninkielinen sana ”race” tai ”racial-” määritellään kuvaamaan eri etnisyyksiä tai sosiopoliittisia ryhmiä. Tässä tutkimuksessa sanaa käytetään samaan tapaan sosiaalisessa, kulttuurisessa ja sosiopoliittisessa merkityksessä. Suomalaisessa kulttuurissa ja suomenkielessä rotu ei ole yhtä arkipäiväinen käsite, kuin Yhdysvalloissa, jossa siitä puhutaan enemmän ja rotuluokitteluja käytetään virallisissa yhteyksissä. (kts. esim. James 2017.)

Beyoncé'n kaltaisen tunnetun tähden kannanotto ja identifioituminen sekä feministiksi että mustaksi kohahdutti monia. *Lemonadessa* mukana on myös melko henkilökohtainen sävy, sillä Beyoncé ja hänen puolisonsa Shawn Carter, taiteilijanimeltään Jay-Z, esiintyvät itse videolla, ja heidän parisuhteensa vaiheita on spekuloitu liittyväksi albumiin. Omaelämäkerronnallinen ja artistiin identifioituva tarina siihen liittyvine spekulatioineen rakentavat Beyoncé'n artisti-identiteettiä ja persoonaa, jolloin teoksen merkitykset eivät ole pelkästään videon tasolla, vaan henkilöityvät artistipersonaan.

Pääasiallinen tutkimuskysymykseni on seuraava: Miten rotua ja sukupuolta esitetään Beyoncé'n *Lemonadessa* ja siihen liittyvissä live-esityksissä? Ottaessaan kantaa mustien naisten asemaan Yhdysvalloissa, musiikkivideo käyttää paljon afroamerikkalaisen historian ja populaarikulttuurin kuvastoa ja hyödyntää mustan musiikin perinteitä. Rodun ja mustan musiikin perinteiden taustoittamiseksi hyödynnän erityisesti musiikintutkija Samuel L. Floydin *The Power of Black Music* teosta (1999), joka käsittelee afroamerikkalaista musiikkia ja sen perustaa afrikkalaisissa kulttuureissa. Hiphopin ja mustan kulttuurin piirteitä Yhdysvalloissa käsittelevä musiikintutkija Tricia Rosen teos *Black Noise* (1994) on myös olennainen, sillä Beyoncé'n tuotantoa ja erityisesti *Lemonadea* voi perustellusti tulkita hiphopin näkökulmasta. Mustan kulttuurin kieltä ja retoriikkaa esittelevät kielitieteilijöiden Elaine Richardsonin (2006) ja Geneva Smithermanin (1985 [1977]) teokset ovat myös tärkeä lähde mustan kulttuurin piirteiden määrittelyyn musiikissa.

Sekä sukupuolen että rodun esittäminen tapahtuu performatiivisesti, ei pysyvänä essentiaalisena olotilana, vaan toiminnan kautta. Feministiteoreetikko Judith Butler (1990) teorisoi sukupuolen performatiivisuutta siten, että sukupuoli rakentuu tiedostamattomina toistotekoina. Performatiivisuus voi kuitenkin olla myös tietoista ja toimijuudesta käsin tapahtuvaa, kuten sukupuolentutkija Eve Sedgwick (2003) kirjoittaa määritellessään teatraalisen performatiivisuuden ekstroverttina ja aktiivisena toimintana, joka on vastakkainen introvertille ja passiivisesti sukupuolen koodeja toistavalle Butlerin (1990) performatiivisuudelle (Sedgwick 2003, 7; Pääkkölä 2016, 38, 41). *Lemonaden* kohdalla rotu ja sukupuoli esitetään tarkoituksenmukaisesti ja toimijuudesta käsin teatraalisen performatiivisuuden keinoin musiikin, tekstien, kuvien ja esitystapojen vuorovaikutuksessa.

Sukupuolen teemaa tarkastelen erityisesti postfeministisestä näkökulmasta, peilaten esitykseen postfeminismin ideaaleja ja keskeisiä teemoja. Postfeminismi tarkoittaa feminismiin kolmatta aaltoa, usein populaariksi ja medioiduksi kuvailtua feminismiä, jossa korostetaan yksilöllisyyttä, valinnan vapautta ja naisten voimautumista. Feministinen kulttuurintutkija Angela McRobbie (2009) esittää postfeminismin 1970- ja 1980-lukujen feminismille vastakkaisena liikkeenä, joka luopuu sosiaalisten rakenteiden kritiikistä ja ihanoi yksilön valinnan vapautta ja subjektiivisuutta siitäkin huolimatta, että valinnat saattavat tukea patriarkaalisia rakenteita. Postfeminismin käsitettä musiikintutkimuksessa hyödyntävät muun muassa musiikintutkijat Lori Burns ja Melissa LaFrance (2002) sekä Sheila Whiteley (2000), jotka tutkivat postfeminismin ja populaarikulttuurin yhteyksiä naisartistien tuotannossa. Postfeminismin ideaalia edustaa mediatutkija Dayna Chatmanin (2015) mukaan Beyoncé'n edellisen raskauden aikoihin mediassa rakentunut kuva naisesta, joka onnistuneesti yhdistää uran, taloudellisen itsenäisyyden, perhe-elämän ja romanttisen rakkaussuhteen.

Toinen tutkimuskysymykseni kuuluu seuraavanlaisesti: Millainen tähti-identiteetti Beyoncésta aineiston perusteella muodostuu? Tähti-identiteetillä tarkoitan persoonaa tai julkisuuskuva, jota hänen musiikkivideonsa ja live-esiintymisensä konstruoivat ja jota toisaalta uutisoinnin, arvostelujen ja haastattelujen avulla luodaan. Tähti-identiteetti nivoutuu Beyoncé'n performatiivisiin piirteisiin, kuten erilaisiin hahmoihin kerronnan kokonaisuudessa, artistina toimimiseen liittyviin kysymyksiin, kuten tekijyyteen ja autenttisuuteen, ja yksityiselämän julkiseen puoleen julkkisparin toisena osapuolena. Tarkoitukseni on analysoida Beyoncé'n esittämiä hahmoja ja persoonaa suhteutettuna ”oikeaan henkilöön”, jota *Lemonaden* spekuloidaan kuvastavan. Teoreettisena pohjana tähti-identiteetin käsitteelle käytän musiikintutkija Simon Frithin henkilö-persoonahahmo-jaottelua (1996), Philip Auslanderin (2009) musiikillisen persoonan teoriaa sekä Lori Burns (2013) esityksen kertojan, henkilöiden ja puhettavan muodostamien narratiivisten strategioiden mallia. Tämä kysymys kuuluu selkeästi pääkysymyksen alle, sillä teoksessa rotuun ja sukupuoleen identifioituminen ja niiden käsitteleminen rakentavat myös artisti-identiteettiä.

Kolmas kysymykseni nivoutuu yhtä lailla pääkysymyksen alle: Mihin audiovisuaalisiin tekijöihin teoksen voimaantavuus perustuu? *Lemonade* on tulkittu

erityisesti mustia naisia voimauttavaksi teokseksi. Tarkoitukseni on pohtia, mihin mustan naisen voimautuminen perustuu teoksessa niin amerikkalaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa, kuin myös globaalisti eri ryhmien ja identiteettien kesken. Voimautuminen tai valtaistuminen tarkoittaa jonkin ryhmän vallan ja voiman tunteen lisääntymistä. Voimautumisen käsitettä on hyödynnetty paljon viimeisten vuosikymmenien ajan liittyen monien sorrettujen ryhmien, marginaaliryhmien ja fyysisesti, henkisesti tai sosiaalisesti heikossa asemassa olevien ryhmien kohdalla emansipatorisen kokemuksen pyrkimykseen. Feministisessä perinteessä voimautuminen nähdään sosiaalisten rakenteiden kritiikin ja kollektiivisesti naisten vallan lisääntymisen välineenä. (Kts. esim. Radford-Hill 2000.) Postfeministisessä ajattelussa puolestaan voimautuminen liitetään yksilön vapautumiseen ja valtaistumiseen, joka liittyy usein taloudellisen ja yhteiskunnallisen itsenäisyyden ideaaliin sekä vartalon ja seksuaalisuuden vapautuneen ilmaisun vaalimiseen (Chatman 2013, 927, 931–932).

Erilaiset identiteetit, kuten tässä sukupuoli ja rotu, pitävät aina sisällään tietynlaisia valtasuhteita yhteiskunnassa. Intersektionaalinen näkökulma, jossa yksittäisten identiteettitekijöiden sijaan kokonaisuus nähdään usean tekijän risteymänä, on olennainen, sillä todellisuudessa valtasuhteetkin perustuvat kokonaisuuksiin, eivät yksittäisiin piirteisiin. Tutkijan oma asemoituminen on oleellista nähdä myös kokonaisuudessaan ja huomioida sen mukanaan tuomat mahdolliset valtasuhteet. Suomalaisena, eurooppalaisena, valkoisena naisena oma positioni on hyvin erilainen verrattuna mustiin amerikkalaisiin naisiin, joita *Lemonade* ensisijaisesti puhuttelee. Voidakseni nähdä kokonaisuuden selkeästi, minun on ensinnäkin tiedostettava etäisyyteni tilanteesta, johon teos pohjautuu, ja toisekseen tehtävä mahdollisimman kattava taustoittaminen esimerkiksi afroamerikkalaisten ihmisoikeuskysymyksestä, sillä kokemukseni afroamerikkalaisesta kulttuurista on toisen käden, etäältä- ja sivustaseuraajan kokemus. Voiko tällaista kulttuurisesti ja rodullisesti spesifiä kysymystä ensinkään etäältä tutkia ja miten se tehdään eettisesti? Tutkiessaan Beyoncé ja Nicki Minajin musiikkivideoita mediatutkija Katariina Kyrölä (2017, 4–5) toteaa, että kun tutkitaan mustan feministin teoksia valkoisen tutkijan valtapositionista käsin, työtä koskevat hieman erilaiset eettiset vaatimukset, kuin valkoisen artistin teoksia tarkasteltaessa. Kyrölän mukaan on hyvä ymmärtää oman positionsa etäisyys suhteessa tekijän positioon niin, ettei liiaksi reflektoi sitä itseään

vasten ja nosta valkoista näkökulmaa uudelleen keskiöön. Toisaalta liiallinen varovaisuus voi johtaa ongelmallisten positioiden välttämiseen kokonaan, jolloin tärkeät oikeudenmukaisuutta puolustavat puheenvuorot voivat jäädä tekemättä. Kyrölän (2017, 4–5) esittämien periaatteiden mukaisesti myös tässä tutkimuksessa on syytä huomioida oman positioni tuoma etäisyys ja valtasuhteet ja tehdä tulkintoja kunnioittaen tutkimuksen kohdetta.

Vaikka tutkimus ja tulkinta teoksesta tehdään etäältä, se on silti oikeutettu ja tarpeellinen näkökulma siihen, miten osa yhdysvaltalaisista populaarikulttuuria vaikuttaa ja luo merkityksiä meren toisella puolen, Suomesta käsin. Globalisoituvassa maailmassa yhdysvaltalainen populaarikulttuuri on kuitenkin yhteistä populaarikulttuuria myös Euroopassa. Toisaalta tulkinnan tekeminen etäältä on joskus tarpeen, sillä sisältä päin ja omasta kokemuksesta käsin näkeminen on joskus erehtyvää, kuten feministitutkija Peggy Phelan (1993, 15) toteaa kuvatessaan subjektin mahdottomuutta nähdä itseään toisen näkökulmasta. Tutkimuksen tekeminen etäältä, amerikkalaisesta lähtökohdasta ehkä ”toisen” näkökulmasta käsin, tarjoaa uudenlaisen kulman aiheeseen, joka ei ole pois tutkittavalta kohteelta tai kulttuurilta, vaan päinvastoin on kunnianosoitus ja tietoa lisäävä teko. Kuitenkin kokemuksellisesti etäältä käsin tutkivan on nöyrästi todettava, että tieto ja ymmärrys ovat rajallisia eikä pyrkimyksenäni olekaan tarjota totuutta, joka kykenisi olemaan sama totuus, kuin jonkun sellaisen, joka tilannetta katsoo lähempää. Sen sijaan tutkimukseni tarkoitus on esittää näkemys siitä, miltä Beyoncé’n *Lemonade* näyttäytyy ulkopuoliselle.

1.2 Aineisto ja menetelmät

Aineistoni koostuu Beyoncé’n *Lemonade*-musiikkivideosta (2016) sekä Beyoncé’n esitysten taltioinneista vuoden 2016 Super Bowl -jalkapallo-ottelun väliajalla (Super Bowl 50 Halftime Show 2016) ja vuoden 2017 Grammy-gaalassa (The 59th Annual Grammy Awards 2017). Varsinaisen musiikkivideon lisäksi aineistoni rajautuu näiden live-esitysten taltiointeihin, koska ne liittyvät vahvasti Beyoncé’n artisti-identiteetin uudelleenmuotoutumiseen ja *Lemonade*-albumin julkaisemiseen: toinen on ensimmäisen singlen ensiesitys, ja toinen esittää palasia teoksesta gaalassa, jossa se myös palkitaan. Niiden merkittävyyttä lisää myös niistä syntynyt keskustelu mediassa.

Tutkimuksessa sivuan myös näihin esityksiin viittaavaa mediakeskustelua ja lehti-artikkeleita sekä albumin lainaamia ja samplaamia musiikkikappaleita ja videoita, mutta varsinaista aineistoa ne eivät ole, ja siksi niiden analyysi on pintapuolisempaa. Koska aineistoa on paljon, hyödynnän sitä valikoiden. *Lemonade*-musiikkivideon analyysissä keskityn muutamaa olennaisiin kappaleisiin ja niiden osuuksiin videossa² tarkemmin sekä väljemmin muihin osiin albumikokonaisuudessa tarinan kaaren näkökulmasta. Vaikka muutamista yksittäisistä kappaleista on julkaistu myös hieman *Lemonade*-versiosta poikkeavia itsenäisiä musiikkivideoita, tutkin kappaleiden osuuksia nimenomaan visuaalisen albumin versioiden pohjalta. Samalla tarkoituksena on tulkita yksittäisiä kappaleita osana albumin kokonaisuuden narratiivia eikä niinkään yksittäisenä teoksena. Analyysin kohdentaminen tiettyihin kappaleisiin ja kohtiin tehdään tutkimuskysymysten esittämien teemojen näkökulmasta.

Tutkimukseni on aineistolähtöinen laadullinen tutkimus, joka ammentaa kulttuurisen musiikintutkimuksen metodologiasta: kulttuurisesta lähiluvusta, audiovisuaalisesta analyysistä ja populaarimusiikin analyysistä. Usean metodin hyödyntäminen on tarpeellista, sillä videoaineistossa on samanaikaisesti läsnä sekä kuvan, äänen, musiikin ja kulttuurisen kontekstin tasot, jokainen niistä vuorovaikutuksessa keskenään. Kulttuurisen lähiluvun lähtökohdasta tarkastelen musiikkiteosta suhteessa ympäröivään kulttuuriin. Kulttuurisen musiikintutkimuksen mukaisesti musiikkia tulisi tutkia kulttuurisena ja sosiaalisena toimintana, huomioiden refleksiivisesti myös tutkijan oman statuksen ja taustan, kuten musiikintutkija Richard Middleton (2003) kirjoittaa. Musiikintutkija John Richardson (2017) käyttää käsitettä ekologinen lähiluku kuvaamaan käytäntöä, jossa aineistoa tulkitaan ja kuvaillaan sen omaa kulttuurista kontekstia ja kehystä vasten luettuna. Ekologisen lähiluvun tavoin tarkoitukseni on systemaattisen läpikäymisen sijaan keskittyä aineistossa niihin yksityiskohtiin, jotka tulkintani mukaan ehdottavat tutkimuskysymysten kannalta olennaisia kulttuurisia merkityksiä.

Audiovisuaalista analyysia on tehty perinteisesti elokuvien ja television kohdalla ja sittemmin muidenkin kuvaa ja ääntä yhdistelevien kulttuurituotteiden kohdalla.

² Vaikka puhun kappaleista, huomio on koko ajan audiovisuaalisessa kokonaisuudessa, joka kyseisen kappaleen kohdalla musiikkivideossa kuullaan ja nähdään.

Musiikkivideoiden analyysissä hyödynnetään audiovisuaalisen tutkimuksen perinnettä, mutta formaatilla on myös omat erityiskysymyksensä. Musiikkivideon analyysin metodikirjallisuutena hyödynnän musiikintutkija Carol Vernalliksen (2003, 2013 ja 2016) tutkimuksia, joista kaksi käsittelee myös Beyoncé'n musiikkivideoita, Diane Railtonin ja Paul Watsonin teosta (2011) musiikkivideosta feministisen tutkimuksen näkökulmasta, musiikintutkija Stan Hawkinsin musiikkivideoiden kehollisuutta ja identiteettejä käsittelevää tutkimusta (2013) ja Hawkinsin ja John Richardsonin artikkelia musiikkivideossa rakennetusta artistipersoonan narratiivista (2007). *Lemonaden* elokuvallisuuden vuoksi tutkimusta määrittelevät myös monet elokuvamusiikintutkimuksen käsitteet, joista lähteinä käytän Michel Chionin (1990) ja Claudia Gorbmanin (1987) audiovisuaalisen analyysin perusteoksia ja Rick Altmanin (1987) musikaalielokuvan käsitteistöä. Koska musiikkivideot koostuvat sekä äänen että kuvan tasosta ja muodostavat vuorovaikutteisen audiovisuaalisen kokonaisuuden, on tarpeen tarkastella kokonaisuutta myös musiikin kannalta erikseen. Siksi hyödynnän metodina myös populaarimusiikin analyysia. Populaarimusiikin analyysissä hyödynnän alan tutkijoiden Simon Frithin (1996), Serge Lacassen (2015) ja Richard Middletonin (2000) teoksia.

Edellä esiteltyjen menetelmien lisäksi tutkin aineistoa feministisen ja intersektionaalisen lähestymistavan avulla. Tutkimuskysymysten mukaisesti tutkin rodun ja sukupuolen ilmenemistä aineistossa, jolloin näen aineiston sekä näiden identiteettiipiirteiden kannalta erikseen, että niiden ja muiden identiteettien muodostamasta kokonaisuudesta käsin. Näkökulmaa ohjaavana ja taustoittavana kirjallisuutena hyödynnän musiikkia, sukupuolta ja rotua suhteessa toisiinsa käsittelevää kirjallisuutta (Burns 2013; Burns & Lafrance 2002; Chatman 2015; Durham 2012; Durham, Cooper & Morris 2013; Floyd 1997; Pääkkölä 2016; Railton & Watson 2011; Richardson 2006; Rose 1994; Trier-Bieniek 2016; Weidhase 2015; Whiteley 2000).

1.3 Tutkimuksen kulku ja tekniset asiat

Johdantoluvun jälkeen seuraa lyhyt taustoittava luku Beyoncésta artistina ja genrensä edustajana sekä *Lemonadesta* kokonaisuutena yhdistellen sekä aiempaa tutkimusta aiheesta että pintapuolista analyysia teoskokonaisuudesta. Koska tämän taustoituksen jälkeen keskitytään aineistoon vain muutamien kappaleiden osalta, on tarpeen ymmärtää albumikokonaisuus ja artistin konteksti ensin laajemmassa mielessä. Luvussa kolme keskitytään päätutkimuskysymyksen toiseen puoleen: rodun esittämiseen teoksessa. Musiikkivideon osakappaleiden *Formation* ja *Freedom* sekä Beyoncé'n Super Bowl -esityksen avulla tarkastelen sitä, miten *Lemonade* viittaa ja sijoittaa itsensä afroamerikkalaisen musiikin ja kulttuurin jatkumoon. Neljännessä luvussa tarkastellaan sitä, miten *Lemonade* vastaavasti esittää sukupuolta. Analyysin kohteiksi tämän kysymyksen puitteissa on valikoitu musiikkivideon kertojapuhe ja kappaleet *Hold Up*, *Don't Hurt Yourself*, *6 Inch*, *All Night* ja Beyoncé'n esitys Grammy-gaalassa. Neljännessä luvussa avataan erikseen myös Beyoncé'n artistidentiteettiä. Viimeisen luvun tarkoitus on koota ja pohtia tutkimuksen johtopäätöksiä.

Tutkimuksen aineistona olevat yksittäisten kappaleiden osuudet ovat *Lemonade*-musiikkivideossa olevia versioita ja niitä tutkitaan nimenomaan osana kyseistä musiikkivideota. Viitatessani kappaleisiin, viittaan audiovisuaaliseen kokonaisuuteen, joka *Lemonade*-musiikkivideossa kappaleen kohdalla on, en pelkästään soivaan ääneen. Siksi musiikkivideon yksittäisten osakappaleiden kirjoitusasu noudattaa kappaleiden kirjoitusasun sijaan musiikkivideon kirjoitusasua (esimerkiksi *Formation* tai *Hold Up*), vaikka kyseessä ei ole itsenäinen musiikkivideo vaan osa musiikkivideota.

Tutkimuksen havainnollistamiseksi esiin nostetaan joitakin tekstikatkelmia, jotka on poimittu aineistona olevan video- ja musiikkimateriaalin lauletuista ja puhutuista osista. Kyseiset tekstit on muun analysoitavan materiaalin tavoin poimittu ja tarkistettu kuulonvaraisesti aineistosta ja ne esitetään tekstissä sellaisenaan alkuperäiskielellä. Alaviitteissä olevat suomennokset lainauksista ovat kirjoittajan vapaasti suomentamia, ja niiden tarkoitus on välittää tekstin sisältö suomeksi ymmärrettävässä muodossa, ei niinkään taiteellisesti tai tyyllillisesti teosta jäljitellen.

2 TAUSTOITUS BEYONCÉSTA JA LEMONADESTA

2.1 Beyoncé osana afroamerikkalaisen naisen ja mustan musiikin diskurssia

Beyoncé Giselle Knowles-Carter syntyi vuonna 1981 Yhdysvalloissa, Texasin Houstonissa. Hänen uransa alkoi kahdeksanvuotiaana neljän tytön lauluyhtyeessä, joka myöhemmin muotoutui Destiny's Child -yhtyeeksi. Destiny's Child oli 1990–2000-luvuilla hyvin suosittu popyhtye, joka käsitteli musiikissaan muuan muassa naisten taloudellisen itsenäisyyden ja romanttisten suhteiden teemoja. Yhtyeen hajottua vuonna 2006 Beyoncé aloitti soolouransa ja on tähän mennessä julkaissut kuusi albumia. Hänen tuotantonsa käsittelee Destiny's Childin tavoin naisten elämää. Viidennen albumin, joka on nimeltään *Beyoncé* (2013), myötä hän esitteli itsensä feministinä esityksissään, haastatteluissa ja muualla mediassa. Albumin kappaleessa '***Flawless' on katkelma nigeriläisen kirjailijan Chimamanda Ngozi Adichien sukupuolten välistä tasa-arvoa ja feminismiä käsittelevää Ted Talk -puhetta. Vuonna 2014 Beyoncé'n esityksessä MTV Music Video Awardsissa näytöllä lainattiin tekstimuodossa Adichien puhetta, minkä jälkeen esityksen taustalle tuli teksti "feminist" (feministi) julistaen Beyoncé'n feministiksi. (Trier-Bienik 2016, 1–9.) Feministiksi julistautumisesta seurasi keskustelu siitä, onko Beyoncé "oikeanlainen" feministi noudattaessaan vallalla olevia kauneusihanteita ja esiintyessään seksuaalisväytteisesti ja toisaalta siitä, miten seksualisoitu esitys vaikuttaa mustien naisten näkyvyyteen ja sosiaaliseen asemaan.

Kuuluisin kritiikki Beyoncéa kohtaan lienee ollut feministikriitikko bell hooksin taholta, kun hän kutsui Beyoncéa "terroristiksi" ja antifeministiksi, joka toisintaa mustaa naisvartaloa orjuuttavaa kuvastoa esiintyessään muun muassa Time-lehden kannessa alusvaatteissaan (Crosley 2014; Duan 2016, 65). Ongelmalliseksi on nähty se, että esiintyessään vähissä vaatteissa ja esitellessään kauneusihanteita toisintavaa vartalooaan Beyoncé kannustaa naisia omaksumaan mahdottomia kriteerejä naisen ihannevartalolle, sekä ylläpitää stereotypiaa yliseksuaalisesta mustasta naisesta, joka on aina seksuaalisesti käytettävissä ja siksi orjan asemassa. Historiallisesti muotoutunut mustan naisen stereotypia yliseksuaalisena ja epämoraaalisena "jezebelinä" on edelleen populaarikulttuurissa voimissaan, kun musta naisvartalo

esimerkiksi musiikkivideoissa esitetään usein eläimellisenä, primitiivisenä ja kurittomana seksualisoivan katseen ja omistamisen kohteena. (Durham 2012, 35–45, Kohlman 2016, 27–39; Pääkkölä 2016, 154; Railton & Watson 2011, 87–105.) Stereotypian vuoksi Beyoncé seksuaaliset eleet on nähty erityisen vahingollisena, vaikka toisaalta Beyoncé korostaakin julkisuuskuvassaan jatkuvasti monimuotoisia roolejaan esimerkiksi laulajana, tuottajana, äitinä, vaimona ja yrittäjänä sekä omaa päätösvaltaisuuttaan ja kontrolliaan omasta mediakuvastaan ja taiteellisesta tuotannostaan (Kohlman 2016, 35–39; Duan 2016, 61–67). Kuitenkin tietyt käsitykset siitä, miten mustan naisen on sopivaa itseään toteuttaa, ovat syvään juurtuneita myös heidän keskuudessaan, mistä kertoo samanaikainen kritiikki Beyoncé liiallista valkoisuutta ja mustuutta kohtaan. Vääränlaisen mustan naisen imagosta kertoo vuonna 2014 osittain humoristisessa mielessä tehty vetoamus³ siitä, että Beyoncé ja Jay-Z:n tulisi paremmin hoitaa silloin kaksivuotiaan tyttärensä Blue Iryn luonnontilassa olevaa afrotukkaa. Luonnollisia ja kurittomia afrohiuksia kritisoidaan muutenkin usein, minkä vuoksi niiden piilottaminen ja muokkaaminen on yleistä. (Duan 2016, 67–69.) Sekä ulkonäön kontrollointi että sen julkinen kuluttaminen ovat osa kolonialismin perintöä, jossa musta nainen, lapsesta vanhukseen, edelleen nähdään toisen omistuksessa olevana orjana.

Beyoncé sijoitetaan populaarimusiikin genrekartalla yleensä popin ja R&B:n kohdalle. R&B pohjautuu mustan musiikin traditioihin: rhythm and bluesiin, souliin ja siitä aina gospeliin ja bluesiin saakka (Burnim & Maultsby 2015). 1960-luvulla gospelista, rhythm and bluesista ja soulista muodostui paitsi afroamerikkalaisen kansalaisoikeustaistelun ääni, myös populaarimpi ja valtavirtaisempi musiikin laji, joka sekoittui ja vaikutti muun muassa rockin ja muiden uudempien musiikkityylien syntymiseen. Musta musiikki nähtiin aluksi ikään kuin valtavirtaisen populaarimusiikin marginaaliryhmänä, mutta 1960–1970-lukujen aikana se siirtyi keskemälle valtavirtaista populaarimusiikkia, missä se edelleenkin on muun muassa R&B:n ja hiphopin muodossa. (Floyd 1997; Ramsey 2012.) R&B on nykyään valtavirtaista popmusiikkia, mutta sillä on vahvat juuret afroamerikkalaisessa musiikissa, jonka kautta se myös yleensä määritellään. Mustan musiikin erillisyydestä

³ Blue Iryn hiusten hoitamisesta tehtiin ”Comb her hair”-niminen vetoamus Change.org-sivustolle, jossa sitä kannatti yli 5000 ihmistä (Change.org 2014).

kertoo muun muassa se, että edelleen musiikkilehti Billboardilla on erikseen mustan musiikin genrekategoria ”R&B/Hip-Hop” ja esimerkiksi ”Pop”, ”Rock”, ”Country” ja ”Latin” eriteltyinä erillisinä kategorioina (Billboard 2018). R&B/Hip-Hop -kategoria, johon Billboard myös Beyoncé’n lukee, sisältää nimensä mukaisesti mustan musiikin perinteeseen lukeutuvia tyylejä niputettuna yhteen. Beyoncé voidaan siis musiikkigenrellisesti kontekstoida edellä kuvatun kategorioinnin mukaan ja myös musiikillisten piirteidensä myötä osaksi R&B:tä ja hiphopia, sekä valtavirtaista poppia. Soulista ja gospelista periytyvä virtuoosinen laulutyyli melismoineen ja riffeineen yhdistettynä pop-tyylisiin melodioihin ja instrumentaatioihin ovat Beyoncé’n tavaramerkkejä. Myös nykypopille tyypilliset elektronisen musiikin instrumentit ja tyylipiirteet sekä raplaulu ovat tulleet viime vuosina osaksi hänen musiikkiaan.

2.2 Katsaus *Lemonaden* juoneen ja formaattiin

Beyoncé’n kuudes albumi ja samanniminen musiikkivideo *Lemonade* julkaistiin huhtikuussa 2016. Ensimmäinen single albumilta ilmestyi helmikuussa, päivää ennen saman kappaleen ensiesitystä amerikkalaisen jalkapallo-ottelu Super Bowlin väliaikashowssa. Pari kuukautta myöhemmin julkaistu albumi oli poikkeava formaattinsa vuoksi, sillä kahdentoista raidan lisäksi mukana on pitkä kaikki kappaleet sisältävä musiikkivideo, minkä vuoksi kokonaisuutta kutsutaan visuaaliseksi albumiksi. Musiikkivideo koostuu useasta kappaleesta, mutta muodostaa silti yhtenäisen juonellisen kokonaisuuden, ikään kuin musikaalityyppisen elokuvan. Albumi oli poikkeuksellinen myös julkaisualustansa vuoksi, sillä aluksi video esitettiin amerikkalaisella HBO-televisiokanavalla, minkä lisäksi video ja albumi olivat saatavilla ainoastaan ostettuna fyysisenä tai digitaalisena levynä, sekä toistettavissa vain yhdessä suoratoistopalvelussa, Tidalissa. Rajoitettu saatavuus on poikkeuksellista aikana, jolloin lähes kaikki julkaistu populaarimusiikki löytyy kaikista suoratoistopalveluista ja musiikkivideot ovat ilmaiseksi katsottavissa Youtubesta. Sittenkin yksittäisten kappaleiden videoita on tullut katsottavaksi myös Youtubeen, mutta kokonaisuudessaan *Lemonade*-video on edelleen vain rajatusti saatavilla.

Musiikkivideotutkija Carol Vernalliksen (2013, 3–29) mukaan nykyisen audiovisuaalisen median muotojen rajat hämärtyvät eri mediamuotojen sekoittuessa ”mediakierteeksi” (media swirl), jossa vaikutteita on omaksuttu muun muassa elokuvasta, musiikkivideosta ja Youtubesta. Musiikkivideot ottavat mallia Youtubelle ominaisista piirteistä ja elokuvien ilmaisusta, kun samalla musiikkivideon mittakaavassa tehtyjä kokeiluja käytetään nyt myös elokuvissa. Youtuben käyttäjälähtöinen sisältö puolestaan ottaa mallia elokuvista ja muusta mediasta sekä muovaa muun median luonnetta intertekstuaaliseksi mediakierteeksi. *Lemonade* on hyvä esimerkki musiikkivideosta, joka hyödyntää perinteisen musiikkivideoestetiikan lisäksi elokuvallista ja Youtubelle ominaista tyyliä. Musiikkivideolle tyypillinen kappaleen visualisoiminen, fragmentaarisuus ja vaihtuvat tanssikohtaukset ovat *Lemonaden* peruskuvastoa, joka tekee videosta ensisijaisesti musiikkivideon. Elokuvuallisuutta videoon tuovat pituuden (yhteensä 1:05:55) lisäksi moniulotteinen henkilöhaamon varaan rakennettu juoni ja Vernalliksen esittelemät post-klassisen digitaalisen elokuvan piirteet, kuten intensiivisyys, moniulotteisuus, yllätyksellisyys sekä hypermedioitunut vanhan ja uuden yhdisteleminen. Youtubeistumisen piirteitä *Lemonadessa* edustavat esimerkiksi usean kappaleen muodostama mashup-mainen⁴ rakenne sekä omaelämäkerrallinen kerronta minä-muodossa ja kotivideomaisten kohtausten myötä. (Ibid. 7–9, 183–203.)

Lemonade on musiikkityylillisesti monipuolinen. Mukana on Beyoncélle ominaista R&B:tä, mutta myös elektronisen popin, hip hopin, countryn ja bluesin tyylipiirteitä. Tyylillinen monimuotoisuus tukee tarinan vaiheita, mutta niillä myös tehdään viittauksia mustan musiikin historiaan. Monimuotoisuutta selittää myös se, että albumilla on useita vierailevia artisteja, joista osa on ollut mukana kappaleiden kirjoittamisessa ja osa myös esiintyy levyllä. Kuten albumin lopputeksteistäkin käy ilmi, mukaan on kerätty sampleja⁵ ja lainauksia monista kappaleista ja äänitteistä. Seuraavaksi luon kevyen hahmotelman musiikkivideon kokonaisuudesta tarinan

⁴ Mashup on kahta tai useampaa kappaletta tai videota yhdistelevä kollaasimainen kokonaisuus (Kts. esimerkiksi Cook 2013).

⁵ Sample on musiikillinen lainaus, toisesta äänitteestä sellaisenaan tai muokattuna poimittu katkelma, joka liitetään osaksi uutta äänitettä (Kts. esimerkiksi Katz 2004).

vaiheiden ja musiikillisten piirteiden perusteella, jotta seuraavien lukujen yksityiskohtaisemmat analyysit voidaan sen pohjalta asettaa kontekstiinsa.⁶

Vernallis (2016) tiivistää *Lemonaden* rakenteen symmetriseen muotoon ABCBA, jossa toistuvat taitteet muodostuvat musiikillisesti samankaltaisista kappaleista. A-taitteet alussa ja lopussa muodostuvat toisena raitana olevasta *Hold Up* -kappaleesta ja seitsemäntenä raitana olevasta *All Night* -kappaleesta, joissa molemmissa on skaatyylinen toista ja neljättä iskua korostava komppi. B-taitteeseen kuuluvat kolmannen raidan kappale *Don't Hurt Yourself* ja kymmenes raita *Freedom*, joissa molemmissa on blues- ja gospel-vaikutteisia riffejä. C-taitteessa keskellä albumia on neljännen raidan kappale *Sorry* ja seitsemännen raidan kappale *Love Drought*, joissa molemmissa kuullaan heleitä syntetisaattoreita ja korkealla soivia nopeita perkussioita. Symmetrisen rakenteen lisäksi *Lemonade* voidaan tulkita draaman kaaren mukaisesti jännitteestä toiseen kulkevaksi juonelliseksi kokonaisuudeksi. Draaman kaari muodostuu jännitteiden vaihteluista eli tilanteen esittelystä, konfliktin syntymisestä, jännitteen kasvamisesta kohti käännekohtaa ja lopulta loppuratkaisussa jännitteen putoamisesta, jotka voidaan musiikkiesityksen kontekstissa tulkita musiikin ja videon tunnelmien vaihdoksista (Heinonen 2007, 227–228). Sovellettaessa *Lemonadeen* tilanteen esittelyä, eli aavistusta petetyksi tulemisesta seuraa konfliktin syntyminen, jossa päähenkilö vihastuu ja ottaa etäisyyttä pettäneeseen puolisoon, sitten käännekohdassa päättääkin palata takaisin. Lopussa jännite putoaa sovintoon ja onnelliseen loppuun.

Levyn avausraitia *Pray You Catch Me* kuuluu Intuitio-nimiseen lukuun ja se kertoo petetyksi tulemisen aavistuksesta samalla esitellen tarinan lähtötilanteen. Herkän pianosäestyksen, jousimaisten syntetisaattorien, kuiskaavan lauluäänen ja taustalla soivien laulusamplejen kokonaisuus on kaiutettu onton ja melankolisen kuuloiseksi. Kappaleen lopussa Beyoncé'n nähdään hyppäävän talon katolta ja uppoavan kadun sijaan veden täyttämään huoneeseen. Sulkeutuneen vedenalaisen kohtaamisen jälkeen (kts. luku 4.2) hän pääsee ulos talosta ja alkaa *Hold Up*-kappaleen aikana löytää aktiivisempaa suhtautumista tilanteeseen tanssien kadulla ja hajottaen autoja baseball-

⁶ Kokonaisuuden hahmottamiseksi katso liite 1, jossa esitetään *Lemonaden* luvut ja kappaleet suhteutettuna toisiinsa.

mailalla samalla, kun laulaa taustalla soivan letkeän jamaikalaistyyllisen ska-kompin säestyksellä (kts. luku 4.3.1).

Seuraavassa Viha-nimisessä luvussa jännite kasvaa konfliktiin, kun *Don't Hurt Yourself*-kappaleen tummat riffit, raaka rumpukomppi, kirkuvat kitarat ja Beyoncé'n särötetty raplaulu yhdistetään aggressiiviseen hip hop -tyyliseen elehdintään parkkihallissa (kts. luku 4.3.2). Konflikti jatkuu Apatia-nimisessä luvussa, kun elektronissävytteisessä *Sorry*-kappaleessa kuullaan syntetisaattoririffejä ja nopeita sähköperkussioita ja lyriikoissa kieltäydytään olemasta pahoillaan. Seuraava kappale *6 Inch* kuullaan Tyhjiys- ja Menetys-lukujen aikana. Tumma soundimaailma, kumeat perkussiot ja matala, käheä lauluääni sekä punasävyinen kuva kertovat dramaattista tarinaa rahaa tienaavasta naisesta, joka päättyy murhaamaan kaikki läheisensä (kts. luku 4.3.3). Dramaattinen ja synkkä *6 Inch* on draaman kaaren käännekohta, jonka jälkeen musiikkivideossa on kevyempiä sävyjä.

Jännitteen pudotessa loppuratkaisua kohden käännytään perheen ja yhteisöllisyyden puoleen rytmikkäässä country-tyylisessä *Daddy Lessons* -kappaleessa, jossa kerrotaan isän neuvoista paha-aikeisilta miehiltä puolustautumiseen akustisen kitaran kompin, jazz-puhaltajien, menevä laulumelodian ja väliin tulevien huudahduksien ja taputusten säestyksellä. Uudistuminen-nimisessä luvussa siirrytään kohti uutta mahdollisuutta *Love Drought* -kappaleen syntetisaattorimattojen ja -arpeggioiden, surisevan basson ja nopeiden perkussioiden säestyksellä. Herkässä *Sandcastles*-pianoballadissa lauletaan sovinnosta Beyoncé'n ja Jay-Z:n esiintyessä samalla videolla onnellisesti yhdessä. Loppuratkaisun lähestyessä huomio kiinnittyy tulevaisuuteen, kun Ylösnousemus ja Toivo -luvuissa puhutaan toiveikkaaseen sävyyn eteenpäin menemisestä hidastempoisen ja mietiskelevän *Forward*-kappaleen sekä sitä seuraavan bluestyyllisen vapausantheimin⁷ *Freedomin* (kts. luku 3.3) voimin. Seuraava kappale, *All Night*, joka on sijoitettu Vapautus-nimiseen lukuun, on ikään kuin tarinan onnellinen loppu. Hidas ska-komppi ja lempeän matala laulusoundi maalailevat kuvaa rakkaudesta, joka voittaa lopulta (kts. luku 4.4.1). Tämän kappaleen myötä tarina sulkeutuu onnelliseen loppuun. Viimeinen kappale on särisevistä syntetisaattoreista ja elektronisesta

⁷ Anthem tarkoittaa nostattavaa riemulaulua, joka usein identifioidaan jonkun aatteen tai ihmisjoukon tunnuslauluksi.

rumpubiitistä muodostuva hip hop-tyylinen *Formation* (kts. luku 3.2), joka muistuttaa albumikokonaisuudessa epilogia, palaa vielä uudelleen albumin yhteiskunnalliseen viestiin.

Lemonaden kappaleet koostuvat elektronisista R&B- ja popsoundeista, bluesista, hip hopista, ska- ja countryvivahteista, mutta muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden Beyoncé'n tunnistettavan lauluäänen avulla. Kappaleiden lisäksi kuullaan diegeettisiä⁸ ympäristön ääniä, kuten linnunlaulua, veden liplatusta, puheensorinaa ja joskus myös kaukaa kaikuvaa musiikkia. Kappaleiden väleissä on Beyoncé'n pehmeällä, intiimin läheltä mikitetyllä äänellä luettua mietiskelevää kertojapuhetta, jonka teksti on peräisin somali-brittiläisen runoilija Warshan Shiren tuotannosta. Kertojapuheen taustalla kuullaan diegeettisen äänen lisäksi myös vaimeita katkelmia ja palasia puhetta edeltävästä tai seuraavasta kappaleesta, joilla video muodostetaan yhtenäiseksi ja eteneväksi kokonaisuudeksi. Beyoncé'n esittämän henkilöhahmon ympärille rakentuva visuaalinen kokonaisuus vaihtuvissa ympäristöissä sekä musiikkikappaleiden, kertojaäänien ja ympäristön äänten muodostama audiovisuaalinen kokonaisuus muistuttaa sekä musikaalimaista elokuvaa että musiikkivideota. Elokuvamainen kokonaisuus tulee parhaiten ymmärretyksi kokonaisuutena, minkä vuoksi seuraavissa luvuissa käsiteltäviä yksittäisiä kappaleita tarkastellaan edellä kuvatun kokonaisuuden antamasta kontekstista käsin.

⁸ Diegeettinen ääni tarkoittaa tarinatilaan kuuluvaa ääntä (Kts. esimerkiksi Gorbman 1987, 22–23; Chion 1990, 71–75).

3 AFROAMERIKKALAISUUS *LEMONADE*- MUSIIKKIVIDEOSA

Lemonaden julkaiseminen herätti mediassa paljon keskustelua erityisesti siksi, että rotukysymys oli siinä näkyvästi esillä. Afroamerikkalainen kulttuuri ja musiikki värittävät koko teosta alusta loppuun, minkä lisäksi moneen otteeseen video voidaan tulkita rotupoliittisena kannanottona. Aiemmassa tuotannossaan Beyoncé ei ole samalla tavalla korostanut afroamerikkalaisia juuriaan eikä hänen tuotantoaan ole juurikaan ennen tulkittu rodun näkökulmasta. Albumin ensimmäisen singlen *Formationin* myötä kohahduttanut rotupoliittinen käänös oli aiheena yhdysvaltalaisen sketsiohjelma Saturday Night Liven sketsissä *The Day Beyoncé Turned Black* (Saturday Night Live 2016). Ohjelman tyylille ominaisesti satiirisen liioitellusti esitetystä sketsistä valkoiset amerikkalaiset havaitsivat uuden kappaleen myötä, että Beyoncé onkin musta. Kun koko kansan suosikkitähti tekee kappaleen, joka ei olekaan kohdistettu valkoiselle enemmistölle eivätkä he täysin ymmärrä sitä, seuraa katastrofaalinen tila, jossa ihmiset panikoivat, sähkökatkeilivat ja liikenne on sekaisin. Valkoisten on vaikea ymmärtää, että Beyoncé on ja on aina ollut musta, siitäkin huolimatta, että on myös nainen. Humoristinen sketsi tietysti liioittelee tilannetta, mutta samalla kiteyttää osan siitä, miksi *Lemonade* on erityislaatuinen teos Beyoncéltä ja miten se vastaanotettiin yhdysvaltalaisessa populaarikulttuurissa. *Lemonade* sisältää runsaasti afroamerikkalaiseen perinteeseen pohjautuvia musiikkinlajeja, mustan kulttuurin historiaan viittaavaa visuaalisuutta ja suoria viittauksia henkilöihin ja paikkoihin Yhdysvaltojen historiassa. Tässä luvussa tarkastelen näitä afroamerikkalaisuuden piirteitä *Lemonadessa* ja siihen liittyvässä live-esityksessä.

3.1 Afroamerikkalainen musiikki

Rotu on jatkuvasti polttava kysymys Yhdysvalloissa, missä rasismin ja etnisyyteen perustuvan syrjinnän kanssa on taisteltu jo vuosisatoja. Pitkä historia orjakaupasta Yhdysvaltoihin vapaina kansalaisina asettumiseen, sortavaa rotupoliittikkaa vastaan nousemiseen ja mustien kansalaisoikeustaisteluun on jättänyt jälkensä

amerikkalaiseen kulttuuriin, mutta vieläkin rasmin vastainen kamppailu ei ole loppuunsaatettu. Vaikka rotua ei biologisessa mielessä ole olemassa, se on kulttuurinen ja sosiaalinen kategoria, joka on edelleen ajankohtainen identiteettitekijä (katso esim. James 2017). Afrikkalaisten ja amerikkalaisten kulttuurien sekoittuminen vuosisatojen aikana on luonut oman mustan kulttuurinsa, jonka vaikutteita nähdään populaarikulttuurissa ja musiikissa. (Katso esim. Floyd 1997.)

Mustan musiikin määrittelemineen on vaikeaa, sillä rajojen vetäminen mustan ja valkoisen kulttuurin välille on haastavaa ja joskus jopa tarpeetonta. Siitä huolimatta afroamerikkalaista musiikkia käytetään omana markkinointikategorianaan, mikä on perusteltua sekä sen historian että nykykulttuurin omaleimaisuuden vuoksi. Mustaan musiikkiin erikoistuneen musiikintutkija Samuel A. Floyd Jr (1997, 5–6) mukaan mustan musiikin syntymisestä on esitetty kaksi erilaista näkemystä: ensimmäisen mukaan musta musiikki syntyi afrikkalaisten Yhdysvaltoihin mukanaan tuoman musiikkiperinteen sekoittuessa länsimaisiin ja amerikkalaisiin vaikutteisiin, kun taas toisen näkemyksen mukaan afrikkalainen kulttuuri säilyi ja kehittyi amerikkalaisessa kontekstissa. Painotettiinpa afrikkalaisen ja amerikkalaisen musiikkikulttuurin osuuksia missä määrin tahansa, joka tapauksessa voidaan olla yhtä mieltä siitä, että afroamerikkalainen musiikki pohjautuu afrikkalaiseen traditioon, joka on vuosisatojen mittaan muotoutunut Yhdysvalloissa.

Afrikkalaiset kulttuurit sisältävät hyvin monimuotoisen kirjon eri heimojen ja kansojen perinteitä, joten koko maanosaa koskevia kulttuuripiirteitä ei voi yleistää. Silti niistä voidaan löytää yhteisiä piirteitä, jotka ovat edelleen kuultavissa ja nähtävissä mustassa musiikissa ja musiikkikulttuurissa, kuten kysymys-vastaus-rakenteet ja tanssiminen ja laulaminen piirimuodostelmissa (Floyd 1997, 5, 151). Olennainen käsite mustan musiikin tyyliässä on signifointi (”signifyin(g)”), joka perustuu Gatesin (1988) teoriaan. Signifointi pohjautuu afrikkalaiseen suulliseen kansanperinteeseen, jossa Esu-niminen jumalhahmo ja monissa myyteissä esiintyvä apina (”signifying monkey”) ovat ikään kuin jekkuilijoita ja kulttuurin tulkitsijoita, jotka hajottavat normaalielämän harmoniaa monimerkityksellisellä retoriikallaan. (Ibid. 92–96; Gates 1988.) Signifointi näkyy afroamerikkalaisen musiikin perinteessä

kulttuurisen muistin⁹ tavoin kommentteina ja viittauksina toisiin musiikkeihin ja genreihin leikkimielisesti ja kunnioitusta osoittaen. Floydin (1997, 92) mukaan signifoinnin tuottamat kielikuvat ja musiikillisten viittausten aikaansaamat uudet merkitykset ovat saman kulttuuripiirin jatkuvuuden tuotosta, jota ei voi kulttuurin ulkopuolelta ymmärtää. Omalle kulttuuripiirille tarkoitetut piilotetut viestit vetoavat yhteiseen kulttuuriseen muistiin ja toimivat siten vastakulttuurina ja puolustusreaktiona syrjintää vastaan.

Kielitieteilijä Elaine Richardson (2006, 1–11) esittää mustan kulttuurin puhettavan kuuluvan myös yhdysvaltalaisen räpin sekä muiden mustan musiikin muotojen kielessä. Mustan kulttuurin puhetapa on muodostunut 1600-luvulta saakka afrikkalaisen suullisen perinnön ja opitun englannin kielen sulautuessa toisiinsa. Signifoinnin tapainen sanoilla leikkittely, imitointi, kysymys-vastausrakenteet ja tonaalinen semantiikka, eli äännähdykset, joiden soundi on tärkeämpi kuin merkitys, ovat tuttuja mustan kulttuurin arkikielessä. Richardsonin tavoin kielitieteilijä Geneva Smitherman (1985 [1977], 94–100) listaa useita mustaan kieleen liittyviä retorisia keinoja, joita edellä mainittujen lisäksi ovat vertaukset, epäsuorat viestit, kehuskelu ja liioittelu. Lisäksi mustan arkikielen ominainen piirre on, että joidenkin sanojen merkitykset mustassa kulttuurissa ovat subjektiivisia ja tilanteesta riippuvaisia, eivätkä ne vastaa sanalle annettua merkitystä englannin kielessä (Smitherman 1985 [1977], 59–72). Räpin kieltä tutkittaessa voidaan myös havaita afroamerikkalaiseen kulttuuriin liittyviä luonnetyyppejä, joissa korostuvat valtakulttuurin uhmaaminen, temppuileminen ja lainsuojaton-estetiikka (Richardson 2006, 12–14).

Musiikintutkija Tricia Rose (1994) käsittelee teoksessaan mustaa musiikkia hiphopin näkökulmasta. Hän esittää hiphopin ominaisuuksiksi monia afrikkalaisuuteen ja afroamerikkalaisuuteen pohjautuvia piirteitä niin musiikin kuin lyriikoidenkin tasolla. Hiphopin musiikillinen aines koostuu yleensä mataliin bassoääniin ja rumpuihin keskittyvästä samplatusta materiaalista, jota kerrostetaan rytmikkääksi ja polyrytmiseksi kollaasiksi. Rose lukee afrikkalaisperäiseen kulttuuriin kuuluvaksi erityisesti hiphopin polyrytmisyyden, toiston, varioinnin ja laulusoundien kirjavan

⁹ Kulttuurinen muisti on kollektiivisen muistamisen muoto, jossa kulttuuriset symbolit, perinteet ja esineet ovat muistamisen välineitä (Katso esim. Assmann 2008).

käytön. (Ibid. 62–98.) Hiphop ilmentää tavallisesti mustalle musiikille ominaista vastakulttuuria ja yhteiskunnallista kritiikkiä. Erityisesti miespuolisten rap-artistien tuotannossa yleisiä aiheita ovat vanhemman mustan musiikin tavoin kritiikki poliiseja, valtiota ja valtamediaa vastaan, mutta myös seksistiset naisia objektisoivat viestit ovat yleisiä. Naisräppärit puolestaan käsittelevät yleensä seksuaalipoliittikkaa, naisen asemaa sekä fyysistä ja seksuaalista vapautta ja itsemääräämisoikeutta, mutta harvoin ottavat kantaa esimerkiksi poliisiväkivaltaan. (Ibid. 99–145.) Nais- ja miesräppäreiden eroavaisuudet ovat kiinnostava teema ottaen huomioon, että maskuliinisessa hiphopkulttuurissa musta nainen esitetään yleensä hyvin seksuaalisena ja objektoituna hahmona. Mustan naisvartalon primitiiviset, eksoottiset ja hyperseksuaaliset representaatiot ovat erityisesti hiphop-musiikkivideoissa niin yleisiä, että kulttuurintutkija Aisha Durhamin (2012) mukaan mustan naisen seksuaalisuus arkipäiväistyy ja muokkaa myös valkoisia länsimaisia kauneusihanteita. Sukupuolen ja rodun teemat kietoutuvatkin erityisellä tavalla yhteen, kun kyseessä on musta nainen.

Musta kulttuuri näkyy ja kuuluu Beyoncé *Lemonade*-videolla niin musiikin, sanaston kuin visuaalisuudenkin tasolla. Seuraavassa syvennyn rodun teeman näkökulmasta muutamiiin yksittäisiin kappaleisiin albumilla ja videolla sekä yhteen taltioituun liveesitykseen. Tarkoituksena on löytää yhtymäkohtia mustan musiikin historiaan ja kulttuuriin ja sen pohjalta selvittää, mitä musiikkivideolla halutaan viestiä ja minkälaisia identiteettejä ja kollektiiveja teoksella halutaan puhutella.

3.2 *Formation* ja Super Bowl -esitys vallan ja vastakulttuurin kuvauksena

Formation on *Lemonade*-albumilta ensimmäisenä julkaistu yksittäinen musiikkivideo¹⁰, mutta albumin ja videon kronologiassa viimeinen kappale. Kappaleen musiikkivideo ilmestyi itsenäisenä helmikuussa 2016, minkä jälkeen Beyoncé esitti sen heti seuraavana päivänä Super Bowl -jalkapallo-ottelun väliaikashowssa. *Formationin* julkaiseminen ja sen ensiesitys herätti kiivaasti

¹⁰ *Formation* julkaistiin ensin itsenäisenä musiikkivideona Youtubessa ja myöhemmin osana visuaalista albumia. Tässä tutkimani *Formation* on nimenomaan *Lemonade*-musiikkivideon osakappale, sillä sen alku eroaa hieman Youtubessa olevasta versiosta.

keskustelua yhdysvaltalaisessa mediassa, sillä molempien kantaaottavuus rotukysymykseen nähtiin Beyoncé'n tuotannolle poikkeuksellisena sekä Super Bowlille koko kansan urheilutapahtumana epäsovinnaisena. Vaikka *Lemonade*-musiikkivideon kontekstissa *Formation* (00:56:41–01:01:20) on viimeinen kappale, se ei vaikuta olevan muiden kappaleiden muodostaman juonen jatkumo, vaan enemmänkin epilogi, jossa huomio siirtyy parisuhdekrisisistä kertovasta päällimmäisestä tarinasta kohti yhteiskunnallisempaa teemaa. *Formationin* ja Super Bowl -esityksen käsitteleminen ensimmäisenä on videon kronologiasta huolimatta perusteltua, sillä kappale ja sen esitys kuultiin ensimmäisinä.

3.2.1 Paikantuminen ja identifioituminen

Formation rakentaa videon ja musiikin avulla kuvaa identiteeteistä, yhteisöistä, ajasta ja paikasta, joihin Beyoncé'n koetaan identifioituvan. *Formation*-videolla nähdään lähes pelkästään mustia henkilöitä sekä pääasiallisesti naisia, jolloin he ovat normitettuja päähenkilöitä. Lisäksi musiikissa välitetään mustan kulttuurin puhetapaa ja ylpeyttä stereotyyppisestä afroamerikkalaisesta ulkonäöstä. Beyoncé'n identifioituminen osaksi kollektiivia on kerrontaa kohdentava ja voimauttava tekijä.

Beyoncé esiintyy *Formationissa* useaan otteeseen paitsi yksin, mutta myös osana joukkoa ja usein sen johtohahmona keskeisen sijoittelun ja kuvakulman kohdistamisen vuoksi. Hänet nähdään erilaisissa paikoissa välillä laulamassa kappaleen sanoja kameralle taustalla taustatanssijoiden laulaessa taustaosuuksia, välillä tanssimassa tai elehtimässä sanojen toistuessa ainoastaan auditiivisesti. Hän tanssii muiden tanssijoiden mukana vanhan talon käytävillä (57:09–, 58:32–), hämärässä jumppasalissa (57:55–) ja parkkipaikalla (58:56–, 59:21–, 1:00:01–). Beyoncé esitetään osana naisten joukkoa myös istuen sohvalla viktoriaanisesti sisustetussa huoneessa, röhkelöiset mekot yllään (58:48–, 59:16–). Kuva esittää siis Beyoncé'n ja hänen joukkonsa valtaavan erilaisia tiloja itselleen.

Kappaleen aikana nähdään myös useita kohtauksia, joissa on ihmisjoukkoja ilman Beyoncéa: videolla kuvataan esimerkiksi Mardi Gras -karnevaaleja, ihmisiä seisoskelemassa kaduilla ja tanssimassa kirkossa gospel-musiikin tahdissa. Suuri osa

näistä lyhyistä kohtauksista heijastelee erilaisia tyyppiteltyjä mustan kulttuurin piirteitä. Osa näistä kohtauksista ja kuvaus kaupunkimaisemasta on peräisin *That B.E.A.T.* -dokumenttilyhytelokuvasta (Bagheri 2014), joka kertoo New Orleansissa vaikuttavasta bounce-musiikista ja siihen liittyvästä queer-kulttuurista. Äänimateriaalia kuullaan myös Katrina-hurrikanista selviytyneen rap-artisti Kimberly Rivers Robertsista kertovasta dokumentista *Trouble the Water* (Lessin & Deal 2008). Lisäksi mukaan on samplattu ääntä bounceartisti Big Freediaalta ja New Orleansissa transfobisen murhan uhriksi joutuneelta vloggari Messy Myalta. (Tinsley & O'Neill 2016.) Nämä äänelliset ja kuvalliset lainaukset paikantavat *Formationin* New Orleansiin ja nostavat kuvauksen kohteeksi etelävaltioiset afroamerikkalaiset, naiset ja queer-yhteisöt.

Musiikillinen aines *Formationissa* vahvistaa yhtä lailla kappaleen linkittymistä urbaaniin ja moderniin afroamerikkalaiseen kulttuuriin. Kappale on tyyliltään hiphopia, joka muodostuu rytmikkäistä särisevistä syntetisaattoreista, elektronisesta rumpubiitistä ja Beyoncé'n käheästä ja matalasta rap-lauluäänestä. Kertosäkeistön lauluosuudet koostuvat huudahdusmaisista lyhyistä äänneistä, kuten ”I slay”, ensin Beyoncé'n laulamana, sitten taustalaulajien toistamana. Solistin ja taustalaulajien kysymys-vastaus -rakenne on yleinen afroamerikkalaiselle musiikille, minkä lisäksi yhteislaulullisuus vahvistaa kappaleen yhteisöllistä pohjavirettä. Useaan kertaan kappaleen aikana toistettava ”Okay ladies, now let's get in formation”¹¹ -säe kuvaa osuvasti juuri Beyoncé'n ja muiden naisten, ehkä kuvaannollisesti juuri näiden taustalaulajien yhtenä joukkona seisovaa rintamaa. Kappale on ikään kuin yhteisöllinen yhteislaulu, joka pyrkii voimauttamaan kollektiiveja Beyoncé'n ympärillä. Naisten lisäksi voimautettaviin kollektiiveihin kuuluvat myös queer-yhteisöt, sillä musiikkivideosta löytyy audiovisuaalisia viitteitä queer-kulttuuriin. Lyhyistä rytmikkäistä palasista koostettu äänikudos ja huudahdusmaisiet lyhyet fraasit tekevät kappaleesta bounce-musiikkia, mihin viitattiin jo New Orleans-paikannuksen ja Big Freedian äänen avulla. Bounce-musiikista ja New Orleansin queer-kulttuurista 1980-1990-luvuilla muotonsa saanut twerkkaaminen näkyy myös *Formationin* tanssiliikkeissä (Kyrölä 2017, 8). Vaikutteita otetaan queer-yhteisöistä, mikä voidaan nähdä kunnianosoituksena ja voimautukseen pyrkimisenä. Toisaalta musiikkivideon

¹¹ Suom. ”Okei naiset, asetutaan muodostelmaan”.

kritiikissä on nähty queer-kulttuuria lainaavat samplet kulttuurisena appropriaationa, jossa Beyoncé ja lainatut tekijät ovat epätasa-arvoisessa suhteessa keskenään. (Ibid. 9.)

Afroamerikkalaisuutta ja etelävaltioisuutta tuodaan esiin myös sanastossa. Käytössä on paljon epäkorrektia, mutta hiphopille ja urbaanille mustalle arkikulttuurille tyypillistä kieltä, kuten ”bitch”, ”negro”, ”fuck” sekä vastakkainasettelua mustien ja valkoisten välillä korostavia ilmaisuja, kuten valkoisia tarkoittava ”albiino alligaattori”. Lisäksi kappale paikantaa ja identifioi laulajan etelävaltiolaiseen kulttuuriin kuvailemalla laulun minän etelä-yhdysvaltalaisia juuria esikertosäkeistössä seuraavasti: ”My daddy Alabama, my mama Louisiana / You mix that negro with that Creole make a Texas bama”¹². Lyriikoissa nostetaan ylpeästi oma afroamerikkalainen ulkonäkö esiin: ”I like my baby heir with baby hair and afros / I like my negro nose with Jackson Five nostrils”¹³. Tässä Beyoncé’n voidaan ymmärtää vastaavan hänen tyttärensä Blue Iryn kurittomaan afro-tyttöön kohdistuneeseen kritiikkiin (Duan 2016, 67–69) puolustaen hänen ja tyttärensä lisäksi myös muiden mustien oikeutta pitää hiuksiaan luonnontilassa. Samalla viitataan myös Jackson Five -yhtyeeseen ja heidän kanssaan jaettuun stereotyyppiseen mustaan ulkonäköön¹⁴. Beyoncé antaa tässä selkeästi ymmärtää kuuluvansa osaksi afroamerikkalaisia ja olevansa ylpeä siitä.

Ylpeys afroamerikkalaisesta ulkonäöstä näkyy pitkin musiikkivideota siten, että hiukset esitetään usein luonnontilassa olevina afrohiuksina. Hiukset itsessään ovat naisellisuuden symboli, jota usein käsitellään populaarimusiikissa¹⁵. Naiseuden performatiivisuus kiteytyykin konkreettisella tavalla hiuksiin, joihin liittyy konnotaatioita feminiinisuudesta, rodusta ja luonnollisuudesta tai muokkaamisesta. Afrohiuksien lisäksi myös valkoisten suorista hiuksista on maininta kappaleessa

¹² Suom. ”Isäni Alabamasta, äitini Lousianasta / Sekoita musta ja kreoli, niin tulee Texasilainen”.

¹³ Suom. ”Pidän vauvani vauvahiuksista ja afrosta / Pidän mustasta nenästäni ja Jackson Five -sieraimistani”.

¹⁴ Poplauluyhtye Jackson Five toimi 1960–1980-luvuilla. Siihen kuuluivat Jacksonin veljekset, mukaan luettuna Michael Jackson. Jackson Five -sieraimilla viitataan yhtyeen jäsenten perinteiseen afroamerikkalaiseen ulkonäköön kuuluvaan leveään nenään, aikaan ennen kuin Michael Jacksonin ulkonäkö alkoi muuttua.

¹⁵ Hiukset ovat musiikissa aiheena ja symbolina esimerkiksi *Hair*-musikaalissa (1968), Lady Gagan kappaleessa ’Hair’ (2011) ja ALMAN kappaleessa ’Dye My Hair’ (2016). Lisäksi monilla artisteilla hiukset ovat tunnusomainen osa ulkoasua ja identiteettiä.

'Sorry', missä hiukset nähdään puolison toista naista kuvaavana ominaisuutena säkeen "Becky with the good hair"¹⁶ perusteella. Luonnontilassa olevat afrohiukset ovat merkki afrikkalaisesta perimästä ja symboloivat mustaa naisvartaloa, jota ei yritetä mitenkään piilotella, vaan sitä suorastaan korostetaan. Suorat hiukset puolestaan nähdään kategorisesti valkoisuutta kuvaavana ominaisuutena, ja siksi Beyoncéa on aiemmin suoristettujen ja vaalennettujen hiusten vuoksi kritisoitu liian valkoiseksi. Beyoncé'n kohtaama kritiikki sekä liiasta valkoisuudesta, että hänen tyttärensä liian luonnollisista hiuksista kuvaa osuvasti samanaikaista painetta sopeutua osaksi valtavirtaista populaarikulttuuria ja valkoisen kauneuskäsityksen normistoa sekä ylläpitää autenttisuutta ja uskollisuutta omalle perimälleen.

Hiukset ovat varsin kuvaava esimerkki siitä, miten musta nainen nähdään helposti vääränlaisena ja miten mustien naisten vartaloihin on historiallisesti kohdistunut paljon kontrollia ja orjuuttamista. Kun *Lemonadessa* nähdään lähinnä mustuutta symboloivia afrohiuksia ja niitä ihannoidaan lyriikoissa, myös afroamerikkalaisuus identiteettinä koetaan normatiiviseksi ja ihailtavaksi sen sijaan, että sitä tarvitsisi kontrolloida tai piilottaa. Feministikriitikko bell hooks, joka aiemmin on kritisoinut Beyoncé'n seksuaalisesti värittyä esiintymistä, kommentoi myös *Lemonaden* mustan naisvartalon representaatioita. hooksin mukaan *Lemonadessa* mustuudesta kyllä tehdään normi esittämällä laaja kirjo mustia naisvartaloita, mutta siitä huolimatta hänen mukaansa musta vartalo on esineellistetty, eikä musiikkivideo onnistu tarjoamaan ratkaisua mustien naisten marginalisointiin ja syrjintään. (hooks 2016.) Pelkästään mustien naisvartaloiden esittäminen normatiivisena ei riitä, sillä nähdynsi tulemisen politiikka voi olla monimutkainen. Nähdynsi tuleminen ei takaa valtaa, vaan näkeminen voi olla ansa, joka lisää muun muassa kolonialistista omistamisen halua ja valvontaa (Phelan 2013, 6–10). Kuitenkaan mustien naisten esittäminen ei jää pelkästään normitettuihin vartaloihin, vaan Beyoncé identifioi itsensä osaksi afroamerikkalaisten joukkoa käyttämällä heille varattua retoriikkaa, korostamalla paikallisuutta ja stereotyyppistä ulkonäköä, ja tästä positiosta käsin puhuu heidän äänellään.

¹⁶ Suom. "Becky, jolla on hyvät hiukset".

Formationin kertosäkeistöissä toistettava verbi ”slay” tarkoittaa surmaamista tai murskaamista, mutta viittaa puhekielisesti onnistumiseen ja valtaan. Time-lehden artikkelin mukaan tässä yhteydessä ”slay” on vallan värittävä verbi, joka kuvaa Beyoncé ja muiden mustien naisten valtaa (Tinsley & O’Neill 2016). Koska verbiä käytetään sekä minä-muodossa että me-muodossa, on perusteltua tulkita vallan vaatiminen kohdistettuna sekä Beyoncé esittämälle laulun minälle sekä kollektiivisesti viitatuille yhteisöille, kuten naisille, afroamerikkalaisille ja queer-yhteisöille. Lori Burns (2013, 162–163) narratiivisten strategioiden mukaisesti henkilökohtaisen tason kerrontaa kuvastaa kertojan käyttämä minä-pronominini ja yhteisöllisen tason kerrontaa hän-pronominini. *Formationissa* pronominiä vaihtamalla kappaleen kerronta laajenee henkilökohtaisen tasosta yhteisölliseen tasoon. Lisäksi yhteisöllinen taso esitetään myös kuvassa tanssijoiden ja erilaisten yhteisöjen kuvaamisen myötä, sekä musiikissa genreviittausten myötä niin, että Beyoncé nähdään kuuluvan näihin kollektiiveihin ja hänellä on auktoriteetti edustaa heitä ja puhua heidän puolestaan. Auktoriteetti perustuu oletukseen, että Beyoncé kuuluu kyseisiin kollektiiveihin ja on oikeutettu edustamaan niitä. Jos kuuluminen ja edustamisen oikeutus kyseenalaistetaan, kuten bounce-musiikin ja queer-kulttuurin lainaamisen kohdalla esitetyn kritiikin kohdalla tapahtuu, kyseessä on heille enemmän hyväksikäyttävä eli approprioiva teko kuin voimauttava. Sen sijaan niille, jotka kokevat Beyoncé auktoriteetin ja edustamisen oikeutettuna, luultavasti myös kokevat sen myös itseään voimauttavana.

3.2.2 Vastakulttuuri

Kuulumalla osaksi kollektiiveja ja vaatimalla valtaa heidän puolestaan, Beyoncé luo katsojalle samaistumisen ja voimaantumisen välineitä. Vallan vaatiminen itselleen, julkista valtaa vastustava vastakulttuuri ja lainsuojattoman estetiikka ovat mustalle kulttuurille ja erityisesti hiphopille ominaisia piirteitä (Rose 1994, 99–145; Richardson 2006, 12–14). *Formationissa* vastakulttuuria esitetään audiovisuaalisin keinoin hiphopille ominaisina uhmakkaina eleinä, omittuina tiloina, poliiseja kritisoivana kuvastona ja kehuskelevana retoriikkana lyriikoissa.

Formationin aikana monessa kohtauksessa yhdistyy kurinalainen ja sievistelevä sekä uhmakas ja aggressiivinen käytös. Kontrastoivat eleet ovat usein samanaikaisesti läsnä ikään kuin päällekkäisinä todellisuuksina, kun monet kohtaukset sijoittuvat viktoriaanisesti sisustettuun vanhaan taloon, jossa Beyoncé taustajoukkoineen ovat, välillä istuen sivistyneesti viuhkojen ja teekuppien kanssa, välillä tanssien ja twerkaten vapautuneesti ja laulaen omasta vallastaan katu-uskottavaan tyyliin. Alussa Beyoncé nähdään istumassa hempeän sävyisessä huoneessa lyhyessä röyhelöisessä korsettimekossa päivänvarjon kanssa, mutta samaan aikaan hän räppää tuiman ilmeen kanssa kameralle (57:02–57:07). Toistuvasti nähdään myös kohtaus, jossa Beyoncé ja joukko naisia istuu viktoriaanisesti sisustetun huoneen sohvalla, kaikilla yllään röyhelöiset mekot, hatut ja viuhkat. Ulkoasusta huolimatta kaikkien ilmeet ovat itsevarman ylimielisiä ja he katsovat röyhkeästi suoraan kameraan laulaen samalla laulun sanoja kysymys-vastausmuotoisesti vuorotellen Beyoncé ja muiden naisten välillä (58:48–58:55). Viktoriaaninen tyyli, korsettimekot ja röyhelöiset viuhkat ja päivänvarjot maalaavat kuvaa 1800-luvun valkoisten yläluokkaisten naisten elämästä, sillä poikkeuksella, että tässä yläluokkaista elämää elävät mustat naiset. Kun todellisuudessa 1800-luvun afroamerikkalaiset naiset olivat varsin toisenlaisessa asemassa, rakennetaan *Formationissa* kuvaa vaihtoehtoisesta historiasta tai nykypäivästä, jossa mustat naiset ovat vallanneet valkoisille kuuluneen tilan. Samanaikainen kurinalainen ja uhmakas elehdintä esittää Beyoncé taustajoukkoineen sekä mustan että valkoisen naisen reviiirillä. Musiikkivideoissa usein representoidaan mustia ja valkoisia naisia eri tavoilla: musta nainen nähdään primitiivisenä, villinä ja seksuaalisena, kun taas valkoinen nainen esitetään viktoriaanisten ihanteiden mukaisesti sivistyneenä, kontrolloituna ja siveänä (Railton & Watson 2011, 92–95). Viktoriaanisen ja kontrolloidun tilan ottaminen mustien naisten haltuun rikkoo rajoja, joita rodullistetun naisen representaatioille on yleensä asetettu.

Uhmakkuus ja valta tulevat esiin *Formationin* lyriikoissa taloudellisen ja ammatillisen pärjäämisen muodossa. Monessa kohtaa kuvataan päämäärätietoista työntekoa ja siitä seuraavaa menestystä. ”I dream it, I work hard, I grind 'til I own it”¹⁷ kuvaa kovaa työtä, onnistumista ja unelmien saavuttamista. Tekstillä annetaan siis ymmärtää, että

¹⁷ Suom. ”Unelmoin siitä, teen kovasti töitä, ”grindaan” (työstän) kunnes omistan sen”. ”Grindaus” tarkoittaa työn tekemisen lisäksi myös tanssiliikettä.

töitä tehdään niin kovasti, että lopulta lopputulos tunnustetaan hänen omakseen. Kollektiivisen mustien naisten onnistumisen lisäksi osa tekstistä voidaan tulkita viittaavan suoraan Beyoncé'n ammatilliseen menestykseen. ”I might get your song played on the radio station”¹⁸ kertoo Beyoncé'n vallasta musiikkibisneksessä, ja ”I just might be a black Bill Gates in the making”¹⁹ viittaa suureen omaisuuteen, jota hän on työllään ansainnut. Beyoncé ei selvästikään peittele tietoisuuttaan omasta vaikutusvallastaan ja näkyvyydestään, sillä lopussa oleva säe viittaa melko osuvasti myös tästä kappaleesta syntyneeseen kohuun: ”You know you that bitch when you cause all this conversation”²⁰. Rahasta ja omistamisesta puhutaan moneen otteeseen myös maininnoilla Givenchyn mekosta sekä helikopterikyytien ja ostosten tarjoamisesta miehelle. Nämä maininnat kohdistavat taloudellisen vallan ja itsenäisyyden nimenomaan naisen omistamaksi siinä määrin, että perinteistä käsitystä miehestä perheen elättäjänä rikotaan. Taloudellinen pärjääminen ja kuluttamisella oman valtansa esiin tuominen nähdään kuitenkin mustan työväenluokan näkökulmasta, mihin viittaa esimerkiksi puheet Red Lobster -ravintolaketjusta ja raa'an tequilan juomisesta. Kehuskelu ja liioittelu ovat mustan kulttuurin puhettavalle tyypillistä retoriikkaa (Smitherman 1985 [1977]; Richardson 2006), jota taloudellisesta ja sosiaalisesta vallasta puhuvat säkeet kuvastavat. Vastaavia kehuskelevia lyriikoita löytyy esimerkiksi *Don't Hurt Yourself* -kappaleesta (katso luku 4.3.2): ”You ain't married to no average bitch, boy”²¹, jossa itseään pidetään keskivertoa parempana. Samalla aviomiestä puhutellaan poikana, mikä korostaa omaa ylemmyyttä ja toisen epäkypsyyttä, samoin kuin tehdään useaan otteeseen kappaleessa *Sorry*. Taloudellinen ja kulttuurinen valta-asema esitetään useaan otteeseen edellisten lisäksi myös *6 Inch* -kappaleessa (katso luku 4.3.3).

Valtakulttuurin vastustaminen on tyypillistä paitsi hiphopille, myös laajemmin mustan kulttuurin lainsuojatonestetiikalle (Richardson 2006, 11–12; Rose 1994, 99–145). Valkoista valtaa ja poliiseja uhmaavaa käytöstä kuvaa useaan otteeseen kappaleen aikana nähtävä tulvavedessä kelluvan poliisiauton katolla istuva Beyoncé (esim. 57:16). Röyhkeiden ja uhmakkaiden eleiden siivittämänä poliisiauton katolla

¹⁸ Suom. ”Voin saada laulusi soitetuksi radiossa”.

¹⁹ Suom. ”Minusta on tekeillä musta Bill Gates”.

²⁰ Suom. ”Tiedät olevasi se nainen, kun aiheutat kaiken tämän keskustelun”.

²¹ Suom. ”Et ole naimisissa keskivertonaisen kanssa, poika”.

istuminen ja laulaminen ovat voimakas viesti vallan omimisesta. Poliiseja kritisoivaan kuvastoon palataan myös videon loppupuolella, jossa pieni afroamerikkalainen poika tanssii aseistautuneen poliisirivistön edessä (1:00:14–1:00:19; 1:00:33–1:00:36). Lopussa poika levittää kätensä ilmaan ja tähän vastauksena poliisit nostavat kätensä ilmaan ikään kuin antautumisen merkiksi (1:00:51–1:00:54). Samaan aikaan kappaleessa lauletaan viimeistä kertosaikasta onnistumisesta, omistamisesta ja murskaamisesta (”I slay”). Pienen mustan pojan ja uhkaavan näköisen poliisirivistön välinen valtasuhde näyttää kiepsahtavan päälaelleen, kun poliisit ovat tällä kertaa niitä, jotka tottelevat ja antautuvat. Videon lopussa nähdään myös tiiliseinään maalatut ”stop shooting us” –sanat (1:00:54), jotka selventävät kappaleen viestin mustiin kohdistuvan aseväkivallan lopettamiseksi.

Poliisien kritisointi ja tulvavedessä kelluva auto viittaavat New Orleansissa vuonna 2005 tuhoja tehneeseen Katrina-hurrikaaniin. Luonnonkatastrofin aikana ja sen jälkeen alueella tehdyt pelastustoimenpiteet nähtiin epäonnistuneiksi ja erityisesti mustia kaupunginosia laiminlyöviksi. Katastrofin jälkipuinnissa on puhuttu kulttuurisesta traumasta, joka muotoutui suurten tuhojen, mustia laiminlyöväin kohtelun ja julkisen keskustelun yhteisvaikutuksesta. (Eyerman 2015, 4–12.) Poliisien kritisoiminen New Orleansin kontekstissa liittyykin juuri tähän traumaan, minkä lisäksi kuvasto aseistautuneista poliiseista ja ”stop shooting us”-sanat viittaavat Yhdysvalloissa käytyihin rotumellakoihin ja mustiin kohdistuneeseen poliisiväkivaltaan. Kulttuurisesti jaettuun traumaan pohjautuva kuvasto kiinnittää huomion yksittäisiin traumaattisiin tapahtumiin, Katrinaan ja poliisiväkivaltaan, minkä lisäksi ne nähdään osana laajempaa vuosisatoja jatkunutta rotuun perustuvan epäoikeudenmukaisuuden ja syrjinnän aiheuttamaa kulttuurista traumaa. Kulttuurinen trauma eli kollektiivisesti jaettu traumaattinen tapahtuma tai siitä seuraava trauman ilmapiiri vaatii parantuakseen kollektiivista käsittelemistä, jossa esimerkiksi taide ja populaarikulttuuri voivat olla tehokkaita kulttuurisen tunnustamisen ja prosessoinnin välineitä (Välimäki 2015, 1–2; kts. myös Eyerman 2002). *Formation* osallistuu rasmin aiheuttaman kulttuurisen trauman prosessointiin tunnustamalla ja käsittelemällä yksittäisiä traumaattisia tilanteita ja trauman ilmapiiriä.

Formationissa usein toistuva ilmaus ”I’ve got hot sauce in my bag, swag²²” voidaan ymmärtää paitsi kiintymyksestä tuliseen ruokaan, myös viittauksena *Hold Up*-kappaleen videolla esiintyvään ”Hot Sauce”-nimikoituun pesäpallomailaan. *Hold Upissa* kostonhimoinen Beyoncé hakkaa pesäpallomailalla kadulla vastaantulevia autoja, ikkunoita ja paloposteja. Kappaleen loppupuolella maila kuvataan kuvakulmassa, jossa tarkkanäköinen katsoja voi huomata mailassa ”Hot Sauce”-tekstin (katso luku 4.3.1). Beyoncélla ei siis tämän mukaan ole laukussaan tulista kastiketta, vaan pesäpallomaila, jota hän voi tilanteen niin vaatiessa käyttää. Pesäpallomaila on jokseenkin ikoninen vastakulttuurin symboli, joka on pelivälineen lisäksi aseena saatavilla lähes kenelle tahansa. Jos ”tulinen kastike” ymmärretään *Formationissa* pesäpallomailana, on matalalla ja uhkaavalla äänellä laulettu ilmaisu jo sellaisenaan uhkaus käyttää omankäden oikeutta tarpeen niin vaatiessa.

Vastakulttuuri, poliisien vastustaminen ja sosiaalinen epäoikeudenmukaisuus ovat yleisiä aiheita miesartistien hiphopissa, kun taas naiset käsittelevät usein toisenlaisia teemoja (Rose 1994, 99–145). *Formationissa* Beyoncé otti kuitenkin käsittelyyn aiheita, jotka eivät hiphopin kontekstissa ole naisartisteille tavallisia. Kappaletta kritisoitiinkin ehkä juuri siitä syystä, että kantaottavuus koettiin uhkaavana Beyoncé’n kaltaiselta koko kansan artistilta, joka kaiken lisäksi on teemoiltaan perinteisesti vedonnut lähinnä nuorten tyttöjen ja naisten kokemusmaailmaan. Erityisesti *Formationin* myötä Beyoncé määritteli uudelleen, minkälaisiin kollektiiveihin ja yhteisöihin hän itsensä sijoittaa ja kenen puolesta puhuu. Vallan vaatiminen mustien naisten ja siinä sivussa myös muiden samaistumista kokevien ryhmien puolesta on yksi *Formationin* voimauttavuuden keinoista. Valtavirta-artistin vaatima valta niille, joilta se on perinteisesti puuttunut, onkin varmasti radikaalisuutensa vuoksi niin kuohuttava ilmiö.

²² Suom. ”Minulla on tulista kastiketta laukussani, swag”. Swag on puhekielinen ilmaus, joka tarkoittaa siistiä, tyylikästä ja itsevarmaa.

3.2.3 Esitys Super Bowlissa

Lemonaden ensimmäisen singlen julkaisua seurasi kappaleen ensiesitys seuraavana päivänä Super Bowl -jalkapallo-ottelun väliajalla (Super Bowl 50 Halftime Show 2016). Beyoncé'n osuutta esityksessä kritisoitiin, sillä koko kansan urheilutapahtumaa ei nähty sopivaksi areenaksi poliittiselle viestille, jollaisena 'Formation' kappaleena ja sen esitystapa tässä yhteydessä ymmärrettiin. Vaikka toiset näkivät kannanoton positiivisena ja tärkeänä avauksena, toiset tulkitsivat sen hyökkäykseksi poliiseja vastaan ja valkoisia syrjiväksi vihapuheeksi afroamerikkalaisuutta esiin tuovan ja Mustat Pantterit -liikettä ihannoivan viestinsä vuoksi. Esityksen ja musiikkivideon julkaisemisen myötä Beyoncé'n koettiin muuttuneen radikaalisti aiemmin seksuaalisuutta ja naiseutta korostavasta poliittiseksi hahmoksi (CBS News 2016; Leonard 2016).

Super Bowl -jalkapallo-ottelun väliaikashow on jokavuotinen speaktaakkeli, jota seuraavat television välityksellä miljoonat katsojat. Vuoden 2016 väliaikashowssa esiintyi brittiläinen rock-yhtye Coldplay, mutta mukana olivat vierailevina tähtinä myös poplaulaja Bruno Mars ja Beyoncé. Väliaikashow alkoi energisesti esitetyillä kolmella Coldplayn kappaleella (0:00–13:11, 'Viva la Vida', 'Paradise' ja 'Adventure of the Lifetime'). Vaatteiden värikkäät yksityiskohdat ja lavan pinnasta hohtavien kirkkaanväristen kuvioiden kokonaisuus muodostaa jo alussa iloisen ja energisen tunnelman. Lavalle kipuaa tanssiva joukko nuoria viulisteja ja sellistejä, joiden soittimet on maalattu värikkäiksi. Iloinen yhdessä soittava ja tanssiva joukkio korostaa yhteisöllisyyttä, minkä vahvistukseksi Coldplayn laulaja Chris Martin kyykistyy katsomaan kameraan ja sanoo mikrofoninsa ”Wherever you are, whoever you are, we are all in this together. Let's go!”²³ (1:24–1:30).

Coldplayn kappaleita seuraa Mark Ronsonin kirjoittaman ja Bruno Marsin laulaman kappaleen 'Uptown Funk' alkaminen (5:36). Edellisen kappaleen lopussa 'Uptown Funkin' biitti alkaa soida ja lavan reunalle on ilmestynyt dj-pöytä, jossa Mark Ronson pyörittää levyjä. Bruno Mars ilmestyy lavan keskelle takanaan joukko taustatanssijoita, kaikki pukeutuneina mustaan nahkaan ja kultakoruihin. Bruno

²³ Suom. ”Missä ikinä oletkin, kuka ikinä oletkin, olemme kaikki tässä yhdessä. Mennään!”

joukkoineen tanssii villisti ja ehtii esittää kappaleen ensimmäisen kertosäkeistön loppuun, kunnes joukko pysähtyy suurieleisesti katsomaan rannekellojaan ja huudahtamaan ”Stop! Wait a minute!”²⁴. Samalla hetkellä kentän toiselta laidalle ilmestynyt Beyoncé tanssijoineen aloittaa ’Formation’-kappaleen esityksen (7:04). Suoriin riveihin ryhmittyneet afroamerikkalaiset naiset rummuttavat marssirumpuja ja heidän takaa lähtevä Beyoncé ja tanssijat etenevät kohti lavaa. Rummuttajilla on yllään mustat vaatteet ja hatut, tanssijoilla mustat nahkaiset shortsiasut ja baskerit. ’Formation’-kappaleen biitti alkaa ja Beyoncé liikkuu tanssien eteenpäin samalla, kun tanssijat levittäytyvät riveihin taustalle. Kappale etenee hieman eri tavalla video- ja albumiversioon nähden ja ’Formationin’ ja ’Uptown Funkin’ osat sekoittuvat keskenään Beyoncé ja Bruno Marsin ryhtyessä leikkimieliseen laulu- ja tanssimittelöön, joka päättyy heidän ja Chris Martinin yhteiseen lopetukseen.

Beyoncé osuus esityksessä pitää sisällään ’Formationiin’ kuuluvan biitin, mutta välillä musiikki vaihtuu ’Uptown Funkin’ funk-kitaroihin ja menevään riffiin. Beyoncé etenee tanssien kohti stadionin keskellä olevaa esiintymislavaa, samalla kun Bruno Mars vastailee lavalta käsin. Heidän kohdatessaan lavalla alkaa Beyoncé ja Bruno Marsin tanssimittelö, jossa molemmat tanssivat lyhyet pätkät taustatanssijoidensa kanssa vaihtuvien kappaleiden soidessa taustalla (8:50–9:20). Lyhyesti viitataan myös Beyoncé ehkä tunnetuimpaan kappaleeseen, sillä ’Crazy in Love’ alussa kuultava melodia kuullaan Bruno Marsin tanssin aikana (9:16–9:21). Tanssien loputtua Beyoncé ja Bruno asettuvat vierekkäin keskelle lavaa ja laulavat yhdessä Chris Martinin kanssa ’Uptown funkia’. Tämän jälkeen vierailijat poistuvat lavalta ja Coldplay jatkaa esitystään usean kappaleen osia sisältävällä potpurilla, joka päättyy Coldplayn ’Up&Up’-kappaleeseen, jossa myös Beyoncé ja Bruno Mars tulevat takaisin lavalle. He laulavat kaikki yhdessä kappaleen kertosäkeistöä, ”We’re gonna get, get it together right now”²⁵. ’Up&Up’ sekä lopussa katsomoriveihin muodostunut rakkauteen uskomisen julistus, ”We believe in love” nostavat esiin esityksen pääteeman, rakkauden ja solidaarisuuden. Esityksen lopetus muistuttaa Michael Jacksonin vuoden 1993 Super Bowl -esitystä, jossa katsomoihin muodostuvat värikkäät kuvat eri rotuja edustavista lapsista, samalla kun Jackson ja kuoro laulavat

²⁴ Suom. ”Stop! Hetkinen!”

²⁵ Suom. ”Aiomme saada asiat kuntoon”.

vuonna 1985 Ethiopian nälänhädän auttamiseksi julkaistua kappaletta 'We Are The World' (1985; Super Bowl Halftime Show 1993). Molempien esitysten värikkyys, yhteislaulullisuus ja yhteiset rakkauden ja solidaarisuuden teemat eivät kuitenkaan olleet ainoa viittaus Jacksoniin, vaan lisäksi Beyoncé'n ja Bruno Marsin mustaa nahkaa ja kultaisia yksityiskohtia sisältävät asut muistuttavat Jacksonin pukeutumista esityksessään vuonna 1993.

Rakkaus ja solidaarisuus eivät ole uusia teemoja Super Bowlin väliaikaesityksille, joten tässä mielessä esityksessä ei tapahtunut mitään tavallisesta poikkeavaa. Kun huomioidaan esityskokonaisuuden värikkyys, kollektiiviset tanssi- ja soittokohtaukset, leikkimielinen kisailu ja vuorottelu sekä yhteisöllisyyttä ja rakkautta korostavat teemat, voidaan perustellusti väittää, että esityksen tarkoitus oli enemmänkin kannustaa kaikkien amerikkalaisten yhdistymiseen ja kaikkien mukaan ottamiseen, kuin toisistaan erottamiseen tai vihapuheeseen ketään kohtaan. Beyoncé'n osuus esityksestä kuitenkin tulkittiin rasistisena ja vihapuheena johtuen edellisenä päivänä julkaistun *Formation*-musiikkivideon poliiseja ja rasismia kritisoivasta otteesta, sekä esityksessä Mustiin Panttereihin viittaavalla pukeutumisella ja koreografialla. Mustat Pantterit -liike taisteli afroamerikkalaisiin kohdistuvaa syrjintää vastaan Yhdysvalloissa osana mustien kansalaisyhteiskuntaa ja oli yksi maan tunnetuimmista sotilaallisista ja poliittisista puolueista 1960-luvulla. Vaikka Mustien Panttereiden toiminta loppui virallisesti vuonna 1982, sen vaikutus on edelleen nähtävissä. (Delli Carpini 2000). Super Bowl osui vuonna 2016 Mustien Panttereiden 50-vuotisjuhlakuukaudelle, mikä tekee Beyoncé'n Pantteri-viittauksista varsin ajankohtaisia. Järjestö on edelleen hyvin kiistelty ja tunteita herättävä osa afroamerikkalaisten historiaa, mikä osaltaan vaikutti Super Bowl -esityksen vastaanottoon.

Selkeitä viittauksia Mustiin panttereihin nähtiin Beyoncé'n taustatanssijoiden asuissa: heillä oli yllään mustaa nahkaa olevat sortsit ja takit, baskerihatut ja afrokampaukset. Yhdennäköisyys Mustien panttereiden mustiin nahkatakkeihin ja baskereiden peittämiin afrokampauksiin on huomattava. Tanssijoiden koreografiaan kuului myös Black Panther -tervehdys eli ilmaan kohotettu nyrkki (7:26). Sotilaallista kuvastoa nähtiin esimerkiksi Beyoncéa ja tanssijoita ympäröivillä marssirummuilla ja nuoli- ja x-muodostelmiin asetelluilla tanssijoilla. Myös Bruno Marsilla tanssijoinen oli

päällään mustaa nahkaa ja kultaisia koruja, mutta sitä ei kuitenkaan samalla tavalla yhdistetty sotilaalliseen kuvastoon tai Mustiin Panttereihin. Toisaalta Bruno Marsin esittämä 'Uptown Funk' on sävyltään erilainen kuin 'Formation': menevä ja leikittelevä funk-kappale on vähemmän uhkaava kuin vaarallinen ja kantaaottava hiphop-kappale.

Formation ja sen esitys Super Bowlissa esittää Beyoncé'n hahmon osana mustien naisten joukkoa. Identifioitumalla osaksi kuvassa nähtävää ja lyriikoissa kuvattua maantieteellistä aluetta ja afroamerikkalaista kulttuuria ja esiintymällä valtakulttuuria vastustavana auktoriteettisena hahmona hänet nähdään vaatimassa valtaa niille, joilta se on yleensä puuttunut. *Formationin* ja Super Bowl-esityksen pyrkimyksenä on huomata ja käsitellä rasismia aiheuttamaa tuhoa, mikä jo itsessään on kulttuurisen trauman prosessin ja paranemisen keino.

3.3 Vapaustaistelu ja muistin kerrostumat *Freedom*-kappaleessa

Afroamerikkalaisuuden teemat ovat selvästi esillä myös *Freedom*-kappaleessa (*Lemonade*, 47:22–50:17). *Freedom* on musiikkivideon loppupuolella, tarinakokonaisuuden puolesta sovintoa kuvaavassa vaiheessa. Kappale sijoittuu toiseksi viimeiseen Toivo-nimiseen lukuun, mikä jo itsessään antaa kappaleelle positiivisen ja eteenpäin menevän sävyn. *Freedomissa* vapauden teema yhdistyy afroamerikkalaiseen historiaan liittyviin äänellisiin viittauksiin.

Freedom kertoo vapauden kaipuusta. Sana "freedom" toimii erityisesti kertosaikeistössä monesti toistettuna koukkuna, jossa vapautta puhutellaan aivan kuin persoonaa. Kertosaikeiston ensimmäiset säkeet "Freedom! Freedom! I can't move / Freedom, cut me loose!"²⁶ (48:07) ovat ikään kuin vapauden puhuttelua ja avun anelua. Toisaalta kappale on avunpyyntö, mutta myös oman päättäväisyyden ja taistelemisen julistus, kuten esimerkiksi säe "I break chains all by myself"²⁷ (48:17) osoittaa. Vapauden vastakohtaksi nostetaan vankeus, jota lyriikoissa kuvataan

²⁶ Suom. "Vapaus! Vapaus! En voi liikkua! / Vapaus! Auta minut irti!"

²⁷ Suom. "Rikon kahleeni itse".

kahleilla, jotka täytyy rikkoa. Kappaleen lyriikat muodostavat kirjavin kielikuvin mielikuvan vapaustaistelijasta, joka ryhtyy vastustamaan sortavaa rakennetta. Lyriikoissa pysytellään kuvaannollisella ja melko yleisellä tasolla, mutta musiikillisten aineiden ja videon perusteella voidaan päätellä, kenen puolesta kappale taistelee, ja mikä on se vankeus, jonka se pyrkii murtamaan.

Vapaus ja vankeus -tematiikka on historiallisesti ollut melko yleistä mustalle musiikille ja erityisesti mustien kansalaisyhteiskuntaa käsitteleville teksteille. Orjuuden aikana laulettu työlaulu ja spirituaalit sisälsivät usein vapauden kaipauksen teeman (Davis 1999, 4–5). Sen jälkeenkin rasismia, orjuutta ja siitä vapautumista on käsitelty mustassa musiikissa rinnakkain afroamerikkalaisen väestön vaiheiden mukaisesti; ensin työlauluissa 1600-luvulla, sittemmin bluesissa 1800-luvulta eteenpäin ja 1950–1960-luvulla kansalaisyhteiskuntaan liittyvissä protestilauluissa, gospelissa ja soulissa sekä 1970-luvulta eteenpäin rap-musiikissa (Floyd 1995; Ramsey 2012). Mustaan väestöön kohdistuva syrjintä on ollut hyvin tärkeä teema afroamerikkalaisessa kulttuurissa ja musiikissa. Myös *Freedom*-kappale kertoo samasta teemasta, sillä vapaus ja vankeus -tematiikan lisäksi siinä on paljon viittauksia mustan musiikin perinteisiin.

Beyoncé'n laulu kuullaan päällimmäisenä kerroksena. Hän esittää rytmikkään melodian vahvalla rintaäänellä, jota koristellaan melismoilla, vibratolla ja huudahduksilla. Blues- ja gospel-laulusta periytyvissä laulutyyeissä käytetään paljon melismoita ja korukuvioita, samaan tapaan kuin mustassa puhettavassa käytetään tonaalista semantiikkaa, eli äänneitä, joissa kielellistä sisällön sijaan soundi on tärkeämpi (Richardson 2006, 11). ”Uu-uu”, ”mmm” ja ”yeah” -äänneet ovat tavallisia tapoja koristella laulumelodiaa *Freedomissa*, mutta Beyoncé'n laulutyyliin yleensäkin. Kappaleen laulutyyli muistuttaa soulia, bluesia ja gospelia, jotka musiikillisesti ovatkin hyvin lähellä toisiaan. Lyriikoissa kuullaan bluesille ominaista henkilökohtaista kamppailua ja gospelista tuttua uskonnollista sanastoa: ”Lord forgive me I've been running / running blind in truth”²⁸ (48:45). Uskonnollinenkin kuvasto jo sinällään liittyy kappaleen afroamerikkalaiseen kulttuuriin, sillä mustassa kulttuurissa sekulaari on kietoutunut kristillisyyteen ja afrikkalaisiin uskontoihin osana

²⁸ Kirjoittajan vapaa suomennos: ”Herra anna anteeksi, olen juossut sokeana totuudelle”.

arkipäiväistä elämää (Floyd 1997, 14–37, 58–62). Gospel oli pitkään kirkoissa kysymys-vastaus-rakenteen pohjalta laulettavaa saarnaajan ja seurakunnan vuorolaulua, mutta 1960-luvun aikana se alkoi viihteellistyä ja hyödyntää jazzin ja rhytm and bluesin instrumentaatiota ja esityksellisyyttä. Samaan aikaan gospelista tuli myös kansalaisoikeustaistelua inspiroiva musiikkityyli, jossa vanhojen spirituaalien ja uusien virsien vapauden ja toivon tematiikka ymmärrettiin sekä hengellisen että rotupoliittisen merkityksen kautta. (Ibid. 196–201.) Soulin, bluesin ja gospelin läsnäolo laulutyyliin ja esitystavassa viittaa myös aiempiin mustan musiikin laulajiin. Beyoncé'n kanssa temaattisesti samanlaisia aiheita käsittelivät jo 1920–1930-lukujen blueslaulajat, kuten Bessie Smith, Gertrude ”Ma” Rainey ja Billie Holiday, jotka ajalleen radikaalilla tavalla opettivat ja näyttivät esimerkkiä naisten yhtäläisistä oikeuksista ja vapaudesta (Davis 1999). *Freedom* muistuttaa myös 1960–1970-lukujen gospel- ja soul-tähti Aretha Franklinia, jonka kappaleessa ’Think’ (1968) toistetaan sanaa ”freedom” samaan tapaan, viitaten siinä naisen oikeuksiin ja vapautteen parisuhteen kontekstissa. Mustan musiikin sosiaalisesti tiedostavat naistähdet muodostavat jatkumon, joka on vuosikymmenestä toiseen opettanut naisten yhtäläisiä oikeuksia ja puhunut mustien naisten puolesta (Hobson 2016, 15–16). *Freedomin* tyylilliset viittaukset gospeliin, bluesiin ja souliin liittyvät myös Beyoncé'n samaan joukkoon.

Musiikin tyylillisten viittausten lisäksi äänellisiä lainauksia ovat samplet, jotka lainaavat paitsi toista äänilevyä ja äänitystä, myös sen performatiivisia piirteitä, kuten ajallisia ja soinnillisia yksityiskohtia (Katz 2004, 139–141). Lainatessaan aikaisemmin äänitettyä esitystä, sample lainaa myös alkuperäisen kappaleen viestiä ja historiallista kontekstia ja toimii siten oman kulttuuriperinnön tunnistamisen ja muistamisen keinona äänellisen signifoinnin prosessin tapaan. Tarkoituksenmukaisesti ääntä ja samalla musiikin historiaa lainaavat samplet *Lemonadessa* luovat rotupoliittiselle viestille uskottavuutta, kun mustan kulttuurin historiaan viitataan täsmällisin äänellisin lainauksin. Samplaus itsessään on hiphopille tyypillinen piirre erityisesti silloin, kun musiikilliset lainaukset yhdistetään (poly)rytmikkääksi biitiksi kappaleen pohjalle (Rose 1994, 66–67), mutta lainattujen äänien myötä viittaaminen historiaan äänellisen muistin tavoin kuuluu hiphopin ja laajemminkin mustan musiikin henkeen. *Lemonaden* lopputeksteistä käy ilmi, että useaan kappaleeseen, mukaan luettuna *Freedomiin* on käytetty samplattua materiaalia. Kappaleen särötetyt urut ja rosainen

rumpukomppi on samplattu meksikolaisen Kaleidoscope-yhtyeen kappaleesta 'Let me try' (2011[1969]). Psykedeelistä rokkia edustava kappale muistuttaa tyylilajin ja julkaisuvuotensa 1969 perusteella hippiaikakaudesta, sekä marssirumpumaisen biitin myötä Vietnamin sodasta 1960-luvulla. Psykedelia ja 1960-luvulle palaava retrotunnelma yhdistetään myös afroamerikkalaista historiaa raottaviin äänitteisiin: katkelma saarnasta ja laulusta kirkossa (Lomax 1959) sekä mississippiläisessä vankilassa äänitetty vankien laulama 'Stewball'-laulu (Lomax 1947). Molempia äänitteitä kuullaan vaimeina *Freedomin* taustalla. Suorat, joskin helposti huomaamatta jäävät, viittaukset afroamerikkalaiseen historiaan ja mustan musiikin juurille työlauluihin, spirituaaleihin ja gospeliin vahvistavat *Freedomin* linkittymistä menneeseen.

Samplays itsessään kuuluu hiphop-kulttuuriin, mutta tämän lisäksi kappaleen loppupuolella kuullaan Kendrick Lamarin esittämä rap-osio (49:49–50:06). Hiphopille ominainen suora kantaottavuus ja aggressiivinen asenne ovat mukana myös tässä katkelmassa, kun Lamar pyytää vaativaan sävyyn ”isää” kertomaan, mitä hän haluaa ja kuuleeko hän ensinkään. Epätoivoinen ja raa’an rehellinen vaatimus korostuu, kun lopussa hänen äänensä ja basso säröttyvät. Rosen (1994, 62–98) mukaan rap-estetiikkaan kuuluvat musiikkiteknologian ennakkoluuloton käyttö, kuten äänen miksaaminen niin, että se säröönnyy. Särötetyn soundin lisäksi kappaleessa on hiphopille tyypillisesti Kaleidoscope-samplesta peräisin oleva marssirumpumainen komppi, joka on miksattu hyvin tummaksi ja hallitsevaksi. Marssirumpu antaa vapautustaisteluun myötäilevän vihjeen jo alussa. Hiphop-viitteet lisäävät kappaleeseen uuden afroamerikkalaiseen musiikkiin ja mustaan vastakulttuuriin liittyvän kerrostuman.

Marssirumpu, vahva ja vakuuttava laulutyyli ja aggressiivinen rapkatkelma sekä lyriikat korostavat kappaleen teemaa: kapinan ja vastarinnan julistusta rasismia vastaan. Kuvassa vastarinta on kuitenkin piilotettu, sillä siinä nähtävät henkilöt esitetään hyvin ilmeettöminä ja hillittyinä. Videolla näytetään joukkoa eri-ikäisiä tummaihoisia naisia, jotka valmistavat illallisen, oleilevat vehreässä puutarhassa, istuvat syömään pitkän pöydän ääreen ja lopulta kerääntyvät puutarhaan rakennetun esiintymislavan eteen seuraamaan esitystä, jossa Beyoncé nähdään esittämässä kappaleen. Lavalla esiintyy myös balettia tanssiva nuori tyttö. Videossa nähdään myös

muutamia välähdyksiä tanssivasta työstä ja peiliin katsovasta naisesta sisällä talossa. Kaikki toimivat ja ovat jopa pukeutuneet hillitysti ja eleettömästi. Jopa Beyoncé'n lauluesitys on hyvin ilmeetön, sillä hän vain seisoo keskellä lavaa kädet sivuilla roikkuen. Musiikista välittyvä kapinahenki ja raivokkuus vuotavat kappaleen loppua kohden myös kuvaan, kun Beyoncé'n ilme muuttuu tyynestä kiukkuseksi ja tanssivan tytön liikekieli terävöityy. Raivokkaan ja hillityn kontrasti luo videolle kiintoisan jännitteen.

Kappaleen intron jälkeen musiikki vaimenee ja ensimmäisen säkeistön alkaessa Beyoncé'n ääni kuullaan ilman säestystä a cappellana (47:33). Samaan aikaan taustalla kuultava heinäsiirkojen sivitys antaa vaikutelman siitä, että kyseessä on diegeettinen ääni²⁹, joka kuuluu kuvassa nähtävään tarinamailmaan eli esiintymislavalle kaikkien naisten läsnäollessa. Kertosäkeistön kohdalla (48:07) laulun taustalle tulevat myös särisevä syntetisaattori, tummat bassot ja marssirumpu, mikä tekee siitä räjähtävän ja voimakkaan kuuloisen. Kertosäkeistöjen lopussa (48:24 ja 49:43) soittimet jäävät jälleen pois parin tahdin ajaksi, mikä kontrastoi raivokkaan ja hillityn vaihtelua. Laulun kuuluessa tarinatilaan ja säestävien soitinten ollessa sen ulkopuolella, ovat a cappellan ja soitinten säestämien osioiden vuorottelu samalla diegeettisen ja tarinatilan ulkopuolelta tulevan ylidiegeettisen äänen vuorottelua. Soitinten ääni ei kuulu konkreettisesti tarinatilaan, vaan ei-diegeettisenä eli tarinatilan ulkopuolelta tulevana äänenä se ilmestyy säestämään diegeettisenä äänenä havaittavaa lauluääntä. Musikaaleista tuttuna elementtinä tarinatilan äänen ja sen ulkopuolisen äänen vuorovaikutuksessa musiikista tulee ylidiegeettistä, ja sen voidaan tulkita kuvaavan henkilön sisäistä fantasiamaailmaa, tässä tapauksessa raivoa ja kapinaa eleettömyyden keskellä. (Altman 1987, 67–71.) Hillitty ja raivo ovat siis molemmat läsnä samanaikaisesti, ensimmäinen enemmän ulkoisena olotilana ja jälkimmäinen sisäisenä tilana. Kontrastoivat raivon ja eleettömyyden tilat kuvastavat vaiennetun ja syrjityn afroamerikkalaisen naisen sisällä kasvavaa kapinahenkeä, joka pyrkii vapauttamaan heidät sortamisesta.

²⁹ Diegeettinen ääni tarkoittaa tarinatilaan kuuluvaa ääntä (Kts. esimerkiksi Gorbman 1987, 22–23; Chion 1990, 71–75).

Sisäisen maailman ja todellisuuden vuorottelu näkyy myös kuvassa, kun mustavalkoinen ja värillinen kuva vuorottelevat. *Freedom* vaikuttaa kuvaavan jonkinlaista mennyttä aikaa tai muuta nykytodellisuudesta irrallaan olevaa idylliä, kun mustavalkoisena kuvattu joukko naisia oleilevat luonnon keskellä nykyaikaisista vaatteista poikkeavissa mekoissa. Menneisyyteen viitataan kuvassa siis samaan tapaan kuin äänellisissä lainauksissa. Mustavalkoinen sisäinen maailma kuitenkin rikkoutuu välillä, kun muutamaan otteeseen nähdään lyhyitä värillisiä kuvia: balettia tanssiva tyttö tanssii myös värillisessä kuvassa sisällä talossa ja kaksi muutakin naista nähdään sisällä talossa värikuvassa. Sama miljöö ja samat ihmiset nähdään musiikkivideossa myös aikaisemmin värikuvassa: ensin ryhmittäytymässä valokuvaan puutarhassa (42:52) ja sitten myöhemmin valmistamassa ruokaa ja oleilemassa näyttämöllä (46:22–46:44). Värikuvasta huolimatta kyseessä on kuitenkin mennyt aika, sillä vaatteet, kamera ja ympäristö ovat edelleen vanhoja. Värikuvan ja mustavalkoisen kuvan vuorottelu muodostaa vaikutelman aikakäsityksen rikkoutumisesta sekä menneestä ammentavan sisäisen maailman ja nykytodellisuuden rinnakkaisuudesta. Kuvan lisäksi edellä esitetyt mustan musiikin historiaan tehdyt äänelliset viittaukset muistuttavat menneestä ajasta, joka sekoittuu nykyhetkeen kulttuurisen muistin tavoin.

Vastaavasti läpi musiikkivideon nähdään vuorotellen mustavalkoista ja värillistä kuvaa³⁰. Mustavalkoinen kuva liittyy yleensä kohtauksiin, jotka sijoittuvat luontoon, isoon taloon puutarhan keskellä, menneeseen aikaan tai afrikkalaista eksotiikkaa sisältäviin kohtauksiin. Värikuva nähdään yleensä yhdistettynä kaupunkimiljööseen tai nykyaikaiseen tilaan. Mustavalkoinen maailma kuvastaa sisäistä maailmaa, joka palaa muistissa taaksepäin viktoriaaniseen aikaan, luontoon tai eksotiikkaan, kun taas värillisessä kuvassa nähdään tarinan nykyhetken ja todellisuuden kuvausta. Sekä mennyt aika että afrikkalainen eksotiikka kuvastavat afroamerikkalaiseksi identifioituvalle Beyoncélle kenties omia juuria, joihin palataan audiovisuaalisesti viittaamalla mustan musiikin historiaan sekä afrikkalaista mystiikkaa ja uskonnollisia rituaaleja muistuttaviin kuviin. Eksotiikkaa ja mystiikkaa sisältävää kuvastoa nähdään esimerkiksi neljännessä Apatiaksi nimetyssä luvussa, jossa raitiovaunussa huojuen tanssivilla naisilla on kasvoillaan ja ylävartalossaan valkoiset näyttävät ihomaalaukset (16:14–16:55). PBS:n artikkelin (Roberts & Downs 2016) mukaan nämä maalaukset

³⁰ Luvuissa Tyhjiys ja Menetyks nähdään myös punasävyistä kuvaa, katso luku 4.3.3.

voidaan tulkita viittaavan afrikkalaisen Yoruba-uskontoon. Afrikkalaisesta perinteestä muistuttavat myös rituaalinomaiset piirimuodostelmat, kuten Viha-luvun alussa nähtävä erikoinen hioistaan toisiinsa sidottujen tanssijoiden rinki (10:46) ja Uudistuminen-luvun loppupuolella nähtävä asetelma, jossa ympyrässä seisovien henkilöiden keskellä Beyoncé seisoo valkoisella maalilla koristelluin kasvoin (38:12).

Mennyt ja tuleva ovat vuorotellen läsnä myös vaatteissa, kun kappaleen tyyliin ja tunnelman mukaan vaatteet kuvittavat toisinaan modernia ja urbaania tunnelmaa, toisinaan menneen ajan kuvausta. Viktoriaanistyyllisiä pitkiä ja röyhelöisiä mekkoja nähdään muun muassa *Freedomin* aikana, mutta myös siellä täällä pitkin videota. 1800-luvulle viittaavat puvut muistuttavat Yhdysvalloissa harjoitetun orjakaupan aikaista pukeutumista, mutta tässä tilanteessa hienoihin pukuihin ovat pukeutuneina tummaihoiset naiset valkoisten amerikkalaisten sijaan. Historialliset viittaukset yhdistettynä siihen, että mustat naiset ovat koko videon aikana kuvauksen pääkohteena miesten ja valkoisten jäädessä taka-alalle, tekee valta-asetelmasta kiinnostavan nurinkurisen, ikään kuin uudelleen kirjoitetun historian. Yleensä mennyttä aikaa kuvaavat kohtaukset ovat mustavalkoisia, mutta tarinan edetessä mustavalkoisen ja värillisen kuvan logiikka alkaa muuttua, kuten esimerkiksi *Freedomin* kohdalla tapahtuu. Musiikkivideon loppupuolella, ennen *All Night* -kappaletta, nähdään kohtaus, jossa aikaisemmin lähinnä mustavalkoisena ja menneen ajan miljöönä kuvattu puutarha ja talo nähdään värikuvassa, jossa tällä kertaa nykyaikaisiin vaatteisiin pukeutuneet naiset hoitavat puutarhaa ja istuvat talon kuistilla (52:30–53:14). Samaan aikaan kertojapuheessa puhutaan parantumisesta voitokkaaseen sävyyn, toiveikkaiden ja kohottavien jousimelodioiden säestämänä. Kohtaus kuvastaa ideaalia, jossa mustien naisten omakseen valtaama tila ei ole rajoittunut pelkästään sisäisen maailman kuvitelmaan vaan se on nykytodellisuutta.

Vapaustaistelun kuvaaminen lyriikoissa ja esittäminen sisäisessä maailmassa sekä viittaukset afroamerikkalaiseen historiaan ja musiikkiin tekevät *Freedomista* rasismia vastustavan julistuksen. Erityisen tehokkaan viestistä tekee se, että kulttuurisen muistin kerrostumat lisäävät kuultavaan ja nähtävään teokseen syvemmän merkityksen, joka avautuu parhaiten mustaa kulttuuria omanaan tunteville. Genreviittaukset ja samplet mustan musiikin historiasta toimivat kulttuurista muistia

välittävinä objekteina, jotka paikantavat kappaleen ja nykyhetken osaksi kulttuurista jatkumoa.

3.4 *Lemonade* poliittisena käänteenä

Lemonadessa on havaittavissa kaksi kerrosta: henkilökohtainen ja poliittinen taso. Kuten Carol Vernallis toteaa artikkelissaan (2016), *Lemonade* alkaa henkilökohtaisesta tasosta, mutta laajenee pian yhteisölliseen tasoon ja lopulta viittaa afroamerikkalaiseen historiaan. Kuten tässä luvussa osoitin, viittaamalla mustan musiikin historiaan äänellisellä ja visuaalisella signifoinnin prosessilla luodaan yhteisesti jaettu kulttuurisen muistin tila, jossa huomio kääntyy henkilökohtaisen tason kerronnasta laajempaan yhteisölliseen ja poliittiseen tarinaan. Henkilökohtaisella tasolla parisuhdekriisiä seuraava prosessi voidaan ymmärtää henkisen kasvun prosessina, jossa muun muassa vihastumisen, tyhjyyden ja itsetutkiskelun vaiheiden jälkeen päädytään anteeksiantamiseen. Samalla henkilökohtaisen tason rinnalle nousee yhteiskunnallisempi tarina, jossa henkilökohtainen ihmissuhdekriisi toimii allegoriana laajemmalle kertomukselle yhteisöllisestä ongelmasta, afroamerikkalaisten kokemasta syrjinnästä, jota kohtaan yhtä lailla voidaan vihastua, ryhtyä vastatoimiin ja saavuttaa lopulta harmonia sen keskellä. Yhteiskunnallisten viestien perusteella voidaan todeta, että henkisen kasvun lisäksi *Lemonaden* ytimessä on poliittisen heräämisen tarina.

Lemonaden rotupoliittinen kannanotto saa syvyyttä mustan musiikin ja historian viittauksista. Musiikkivideon äänellinen taso liittyy sen afroamerikkalaiseen kulttuuriin ja historiaan intertekstuaalisin viittein: mustan musiikin tyyllisiin viittauksiin ja täsmällisempien äänellisten lainausten, samplejen keinoin. Myös visuaaliset viestit, kuten mustavalkoinen menneen ajan ja sisäisen maailman kuvaaminen, mennyttä aikaa henkivä puvustus ja afrikkalaista mystiikkaa kuvaavat yksityiskohdat luovat historiallisia kerroksia vuorovaikutuksessa äänen kanssa. Musta musiikkiin ja kulttuuriin viittaaminen ovat osa signifoinnin prosessia, joka luo saman kulttuuripiirin sisällä oleville mielikuvan yhteenkuuluvuudesta ja kulttuurisesta jatkuvuudesta (Floyd 1995, 92–96, 267–276; Gates 1988). Signifoinnin prosessi muistuttaa läheisesti kulttuurista muistia, jossa jaetut käsitykset

menneisyydestä ja niitä muistuttavat symbolit ja objektit rakentavat identiteettejä ja luovat yhteenkuuluvuutta samankaltaisesti muistavien välille (Assmann 2008, 109–118). Menneisyyden, tässä kohtaa musiikillisten ja kulttuurisien viittausten, tunnistaminen ja muistaminen ovat identifioitumisen välineitä, jotka paikantavat muistajan ja *Lemonadeen* henkilöityvän Beyoncé'n kuuluvaksi samaan joukkoon.

Yhteisöllisyys ja sukupolvien jatkuvuus ovat afrikkalaisille kulttuureille ominaisia piirteitä (Floyd 1997, 33–34), joita *Lemonade* moneen otteeseen kuvastaa. Beyoncé esitetään identifioituneena osaksi afroamerikkalaisia yhteisöjä ja sukupolvien jatkumoa. Kollektiivisuus näkyy kuvissa, joissa Beyoncé nähdään muiden afroamerikkalaisten joukossa sekä kuuluu musiikillisissa viittauksissa ja lyriikoissa, joissa ei puhutakaan pelkästään tarinan minän puolesta vaan kollektiivisesti muiden yhtä lailla petettyjen ja kaltoin kohdeltujen puolesta. Lisäksi spekulatiot *Lemonaden* omaelämäkerrallisuudesta ja videosta välittyvä henkilökohtaisen kerronnan mielikuva esittävät Beyoncé'n osana afroamerikkalaisten naisten joukkoa ja osana heidän kohtaamaansa syrjintää. Beyoncé'n vahva samaistuminen afroamerikkalaisuuteensa nähtiin käännteentekevänä hänen urallaan, sillä aiemmassa tuotannossa rotupoliittikkaan ei ole näin selvästi viitattu tai sitä ei ole sellaisena tulkittu. Dailymail-lehden artikkelissa (Leonard 2016) Beyoncéä kritisoidaan ”ristiriitojen kuningattarena”, joka nyt taistelee mustien oikeuksien puolesta, vaikka häntä on pidetty aiemmin liian valkoisena, samaan tapaan, kun hän aiemmin sanoi olevansa feministi, mutta esiintyi silti seksuaalisesti värittyneillä eleillä. Poliittisuus tuli monin paikoin siis yllätyksenä, sillä Beyoncé'n imago on aiemmin nähty lähinnä viihteellisenä ja seksuaalisuutta korostavana.

Koska *Lemonade* kuvaa lähinnä mustia naisia ja sen tekemisessä on ollut mukana joukko afroamerikkalaisia naisia, se on myös tulkittu mustille naisille tarkoitetuksi. Teoksen ympärillä pyörivässä keskustelussa on korostettu kohderyhmän eksklusiivisuutta: *Lemonade* on tehty mustille naisille eikä muiden kuulukaan ymmärtää tai arvostella sitä. (Hunt 2016). *Lemonaden* kerronta afroamerikkalaisen naisen näkökulmasta on voimauttava siksi, että heidät nähdään normina sen sijaan, että yleensä mediassa kerrotaan tarinoita valkoisesta tai miehen näkökulmasta käsin. Amerikkalaisen supertähden identifioituminen osaksi tätä joukkoa näinkin vahvasti tarjoaa parantavia samaistumisen kokemuksia samaan ryhmään kuuluville, kun taas

samaistumisen ulkopuolelle jääville teos tuntuu kaukaisemmalta. Beyoncé'n poliittista käännettä kritisoitiin valkoisia syrjivänä rasismina, vaikka *Lemonadessa* ei varsinaisesti tiettyjä ryhmiä syrjiviä tai vastustavia elementtejä ole. Sen sijaan suuttumuksen ja kritiikin syynä on se, että sulkemalla sisäpuolelle vahvasti joitakin se jättää toiset ulkopuolelle, niin kuin mustat naiset ovat muista valtamedian tuotteista kokeneet jo vuosikymmeniä.

Lemonade ja siihen liittyvät esitykset ovat herättäneet paljon keskustelua mediassa Beyoncé'n julkisuuskuvan muutoksesta, albumikokonaisuuden sanomasta ja sen kohderyhmästä. Albumissa henkilökohtaisen tason rinnalla esitetty yhteiskunnallinen taso antoi Beyoncé'n artisti-identiteetille poliittisia ulottuvuuksia, vaikka hän on jo aiemminkin ottanut kantaa yhteiskunnallisiin teemoihin feministisen käänteen yhteydessä. Seuraavassa luvussa käsitellään tarkemmin rodun ja sukupuolen yhtymäkohtia ja Beyoncé'n postfeminististä ulottuvuutta, kun musiikkivideota tarkastellaan sukupuolen näkökulmasta.

4 BEYONCÉ POSTFEMINISTISENÄ IKONINA

Beyoncé tunnetaan jo Destiny's Child -ajoiltaan tyttöenergiaa ja sukupuolikysymyksiä esillä pitäneenä artistina, mutta varsinaisen feministisen käänteen hän teki vuonna 2014 julistautuessaan feministiksi esityksissään ja haastatteluissaan. Tämä feministinen käänne otettiin ristiriitaisesti vastaan, samoin kuin *Lemonaden* yhteydessä tapahtunut poliittinen käänne. Paljon keskustelua käytiin siitä, onko Beyoncé todella ”oikeanlainen” feministi, postfeministi vai jopa vahingollisella tavalla feminiinisyyttään esittävä antifeministi. *Lemonadessa* sukupuolen politiikka on läsnä yhtä lailla rodun politiikan kanssa, monella tavoin toisiinsa kietoutuen. Tarkoitukseni on tämän luvun puitteissa selvittää, miten sukupuolta esitetään *Lemonadessa* ja siihen liittyvissä esityksissä.

4.1 Feministinen näkökulma *Lemonadeen*

1970- ja 1980-lukujen feminismin jälkeen noussutta feminismin aaltoa kutsutaan postfeminismiksi, antifeminismiksi tai kolmannen aallon feminismiksi. Postfeminismissä huomio siirtyy pois toisen aallon feminismin kiinnostuksesta sosiaalisiin rakenteisiin ja ryhmiin, minkä sijaan yksilöllisyyttä, oman valinnan vapautta ja voimautumista korostetaan (McRobbie 2009, 12; Burns & LaFrance 2002, 4–10; Railton & Watson 2011, 21–28; Whiteley 2000, 2–3). Vaikka postfeminismi esitetään usein vastakkaisena ”oikealle” feminismille, sen voi myös nähdä feminismin muotona tässä ajassa, postmodernissa ja populaarikulttuurin lävistämässä kulttuurissa, jolloin postfeminismi on feminismin oman diskurssiprosessin tuote (Railton & Watson 2011, 24–26). Yksilön valinnanvapaus ja oman toimijuuden korostaminen näkyvät postfeminismissä kulutuskeskeisyyden ja taloudellisen itsenäisyyden näkökulmasta, mikä tekee valkoisen keskiluokan postfeminismin oletetuksi lähtökohdaksi (ibid. 23). Mediatutkija Dayna Chatmanin (2015, 929–930) mukaan postfeminismi myötäilee uusliberalismia, sillä molemmissa korostetaan vapauden, tasa-arvon ja itsenäisyyden arvoja. Uusliberalistisen ajattelun mukaan yksilön tulee ottaa vastuu itsestään, jolloin kovan työn takeena on taloudellinen menestys. Perinteisen feministisen ajattelun kanssa tämä on vastakkaista, sillä uusliberalismissa ohitetaan eri ryhmien etuoikeuden

tai syrjinnän vaikutukset menestymisen mahdollisuuteen. Postfeminismi hyödyntää feminismin saavutuksia, mutta pitää tasa-arvoa jo saavutettuna etuna ja siten kieltää feministisen politiikan tarpeellisuuden.

Postfeminismi on populaarikulttuurille helposti lähestyttävää: naisten oikeuksia ja voimautumista kannattavaa, mutta riittävän pinnallista sekä kaupallista. Beyoncé'n kohdalla naisasia tuli esiin ”tyttöenergia”-ilmiönä jo Destiny’s Child -vuosina, mutta vielä selkeämmin 2014, kun hän julistautui feministiksi esityksessään ja sen jälkeen antoi useita lausuntoja feministisestä ajattelustaan. Sanan määrittely kuitenkin painottui enemmän naisten väliseen toistensa tukemiseen ja individualistiseen voiman tunteeseen kuin varsinaisesti rakenteita ja kollektiivisia ongelmia kritisoivaan sosiaalipolitiikkaan. Beyoncé'n feminismi näyttäytyy erityisesti vartalon kautta voimautumisena, mitä kuvastaa hyvin esimerkiksi ”bootylicious”-käsitteen käyttäminen Beyoncé'n feministisessä puheessa. Keskittymällä vartaloon, rahaan ja yksilölliseen ilmaisuun Beyoncé'n feminismi painottuukin selkeästi postfeminismiin. (Chatman 2015, 930–932, 936–937.)

Vartalon keskeisyys Beyoncé'n musiikkivideoilla ja esityksissä on herättänyt paljon keskustelua. Feministinen kulttuurikriitikko bell hooks käytti Beyoncésta aiemmin termiä terroristi, joka antaa huonoja vaikutteita nuorille tytöille, viitaten hänen paljastavaan asuunsa Time-lehden kannessa ja aiemmassa musiikkivideo-tuotannossaan. hooksin mukaan länsimaisten vartaloihanteiden noudattaminen ja seksuaalinen ulkoasu alistavat naisen miellyttämään miehen katsetta ja vartalon kaupallisuuden välineeksi, mikä toisintaa kuvaa mustasta naisesta orjana. (Crosley 2014; Pääkkölä 2016, 153.) Vartaloon liittyvät toimijuuden ja auktoriteetin teemat ovat puhuttaneet feministisessä kirjallisuudessa pitkään. Varsinkin mustan naisen kehoa ja seksuaalisuutta on samanaikaisesti korostettu, paheksuttu ja kontrolloitu populaarikulttuurissa. Erityisesti hip hop -kulttuurissa musta naisvartalo on perinteisesti esitetty hyvin seksuaaliseen sävyyn, miehelle alistaisena objektina ja statussymbolina (Rose 1994, 99–145). Hiphopissa yleinen mustien seksuaalissävytteisten naisvartaloiden esittäminen on arkipäiväistänyt paljaita mustia vartaloita muuallakin populaarikulttuurissa (Durham 2012, 35–45). Toisaalta mustien vartaloiden näkyvyys on kyseenalaistanut myös valkoisen kauneusihanteen yksipuolisuutta, vaikka syvään juurtuneet valkoisuuden normit ja ihanteet vaikuttavat

myös siihen, miten mustaa naisvartaloa olisi sosiaalisesti hyväksyttävää esittää (Hobson 2016, 11–24; Duan 2016, 67–69).

Beyoncé'n kohdalla huomioon tulee ottaa sukupuolen lisäksi muidenkin sosiaalisten ryhmien piirteitä, joten intersektionaalinen näkökulma on tarpeen. Erityisesti rodun ollessa olennainen tekijä *Lemonade*-albumilla, on syytä puhua mustasta feminismistä tai vielä erityisemmin hip-hop feminismistä. Feminismiä, ja myös postfeminismiä, on kritisoitu valkoisuudesta, joka ei huomioi värillistä näkökulmaa, minkä vuoksi feminismin sisälle on muodostunut myös mustien kokemuksesta ammentavia ajattelumalleja. Hip-hop feminismi ottaa sukupuolikysymyksen lisäksi huomioon rodun hip hop -sukupolven kontekstissa, kun taas musta feminismi toimii aikaisemman sukupolven näkökulmasta. (Durham, Cooper & Morris 2013.) Rodun lisäksi myös luokkakysymys tuo oman sävynsä keskusteluun, sillä kulttuurisesti ja taloudellisesti valta-asemassa oleva Beyoncé ei luokkanäkökulmasta edusta syrjityintä osuutta amerikkalaisista. Rahan tienämisen ja taloudellisen menestyksen teemat ovat myös esillä albumilla, jolloin kapitalistiset ja uusliberalistiset tulkinnat ovat perusteltuja. Mediatutkija Katariina Kyrölä (2017, 6) mukaan tulkintaan vaikuttaa kuitenkin rotu, sillä mustan kansalaisen taloudellinen menestys on erilainen ilmiö verrattuna valkoisen taloudelliseen menestykseen, kun otetaan huomioon, että Yhdysvaltojen historiallisessa kontekstissa taloudellinen hyvinvointi on aikaansaatu mustien ja alkuperäisasukkaiden riistämällä.

Chatmanin (2015, 930–937) mukaan Beyoncé toisintaa postfeminististä ideaalia naisesta, joka onnistuu samanaikaisesti menestymään urallaan, näyttämään aina hyvältä ja hankkimaan perinteisen perheidyllin aviomiehen ja lapsen muodossa. Beyoncé'n ensimmäisen raskauden julkistaminen vuonna 2011 oli iso tapahtuma mediassa ja lapsen saamisen jälkeen Blue Ivy on ollut suuri osa Beyoncé'n ja Jay-Z:n julkisuudessa esitettyä perhekuva. Perheidylliä rakennetaan myös Beyoncé'n tähti-identiteetissä *Lemonadessa* sekä albumin jälkimainingeissa, sillä seuraavat vauvauutiset nähtiin helmikuussa 2017, kun Beyoncé julkisti odottavansa kaksosia.

Feministinen tutkimus käsittelee usein toimijuuden ja auktoriteetin teemoja. Burnsin (2013) mukaan musiikkiesityksessä laulajan ja laulun minän auktoriteettia voidaan rakentaa narratiivisten strategioiden, kuten kertojan näkökulman, puhuttelun ja

henkilön ja kertojan välisen etäisyyden perusteella. Yleensä musiikissa varsinkin naisartistien henkilökohtaisella tasolla pysyttelevät lyriikat on tulkittu epäauktoriteettisemmaksi kuin laajemmalle yleisölle kohdistetut yleismaailmallisemmat ja miehisemmät viestit. Teoksen sisäisten narratiivisten strategioiden lisäksi muun muassa tähti-imagolla (Auslander 2009, 305–313; Frith 1996, 212) muodostetaan kuvaa siitä, millainen naiskuva *Lemonadessa* ja Beyoncé'n toiminnassa rakentuu. Naiskuvan ja tähti-imagon rakentuminen voidaan tulkita teatraalisen performatiivisuuden käsitteen kautta, joka tarkoittaa sukupuolen rakentumista tarkoituksenmukaisena toimintana pysyvän olotilan tai passiivisen sukupuolen koodien toistamisen sijaan (Sedgwick 2003, 7; Pääkkölä 2016, 38, 41).

4.2 Kertojapuheen narratiiviset strategiat: henkilökohtaisuudesta yhteiskunnallisuuteen

Lemonade kertoo tarinan avioliiton ongelmista, joiden on monin paikoin tulkittu kuvaavan Beyoncé'n ja räppäri Shawn Carterin eli Jay-Z:n avioliittoa. Spekulaatiot mahdollisesta tosielämän aviokriisistä ovat värittäneet albumista käytyä keskustelua, vaikkei todellisuuden ja teoksen välistä suhdetta voidakaan täysin todentaa³¹. Lopulta tarina päättyy onnelliseen loppuun, jossa avioliiton ongelmat korjaantuvat. Onnellista loppua myötäilevät myös myöhemmin julkaistut raskausuutiset, joissa Beyoncé ilmoittaa odottavansa kaksosia. *Lemonade* leikittelee henkilökohtaisilla sävyillä muun muassa kappaleiden väleissä kuultavan kertojapuheen myötä, minkä lisäksi pariskunta esittää videolla itseään ja mukana on myös kuvamateriaalia heistä yhdessä tyttärensä Blue Ivy'n kanssa ja Beyoncésta lapsena. Elämäkerrallisuuden tulkitseminen taiteellisesta kokonaisuudesta on kuitenkin aina ongelmallista. Henkilökohtaisista sävyistä huolimatta ei koskaan voida luotettavasti tulkita esityksen kertovan todellisesta henkilöstä ja tämän elämästä, vaan esityksessä on aina läsnä useampi taso, joista välttämättä yksikään ei vastaa todellista henkilöä taiteellisen tuotoksen takana. Musiikintutkija Simon Frithin (1996, 212) mukaan musiikillisessa esityksessä on läsnä

³¹ Jay-Z julkaisi albumin *4:44* (2017), joka on tulkittu monin paikoin vastaukseksi *Lemonadelle* ja anteeksipyyntöksi Beyoncélle. Jay-Z on myös puhunut muutamissa haastatteluissaan heidän avio-ongelmistaan, mikä ainakin jossain määrin vahvistaisi spekulaatioiden todenmukaisuutta.

kaksi tasoa: laulun persoona eli rooli, joka eläytyy kyseisen laulun tarinaan, sekä tähti-imago, jota artisti yleensä varsin tietoisesti rakentaa ja ylläpitää. Näiden tasojen lisäksi on olemassa artistin todellinen henkilöllisyys ja persoona, joka usein on erillinen näistä kahdesta julkisuudessa näkyvissä olevasta tasosta. Frithin teoriaa myötäilee myös musiikintutkija Philip Auslanderin (2009, 305–313) musiikillisen persoonan jaottelu oikeaan henkilöön esityksen taustalla ja esityksessä nähtävään kaksoisrooliin esitetyn persoonan ja laulun hahmon kesken. Esitetty persoona on Auslanderin mukaan yleisölle näkyvin, sillä laulujen myötä vaihtuvista hahmoista huolimatta esitetty persoona pysyy läpi esityksen ja sitä rakennetaan tarkoituksenmukaisesti myös liveesityksen ulkopuolella musiikkivideoissa, haastatteluissa ja mediassa.

Musiikintutkija Lori Burns (2013) jäsentee musiikkiesityksen kertojan tasoja Seymour Chatmanin (1978) narratiivin rakenteita mukaillen. Burnsian teorian (2013, 160–161) mukaisesti implikoitu eli epäsuora kertoja on kuuntelijan ja katsojan rekonstruktio siitä, millainen henkilö tarinaa kertoo. Tarinan välittämät arvot ja ideologiat nähdään implikoidun kertojan ominaisuuksina. Tämä taso voidaan rinnastaa Frithin (1996, 212) tähti-imagon käsitteeseen, sillä myös se nähdään esityksen taustalla vaikuttavana hahmona, joka muodostuu kuulijan mielikuvissa. Implikoitu kertoja ja tähti-imago ovat kuitenkin erillisiä tarinan kertojasta, henkilöistä tai todellisesta henkilöstä teoksen takana. Vastaavasti Frithin (ibid. 212) kuvailema todellinen persoona esityksen taustalla voidaan rinnastaa Burnsian (2013, 160–161) teoriaan todellisen kertojan kanssa, sillä molemmat ovat esityksestä erillisiä, taustalla vaikuttavia tosielämän toimijoita. Populaarille musiikkiteollisuudelle tyypillisesti myös *Lemonaden* kohdalla teoksen taustalla ei ole vain yksi toimija, vaan Beyoncé lisäksi sitä ovat tehneet iso joukko muita kappaleiden säveltäjiä, sanoittajia, tuottajia ja esittäjiä sekä musiikkivideon tekemiseen osallistuneita ohjaajia, esittäjiä, kuvaajia ja niin edelleen. Kuitenkin *Lemonaden* tekijänä korostetaan Beyoncé roolia ja tietysti hän onkin ollut vastaavana tuottajana vastuussa albumin taiteellisista päätöksistä, mutta myös kasvojen antamisesta tähdelle teoksen takana ja videon päähenkilönä. Samalla kaikki spekulatiot teoksen omaelämäkerrallisuudesta kohdistuvat nimenomaan Beyoncéen, eikä kehenkään muuhun tekijään.

Burnsian (2013, 162–164) näkemys kertojasta voidaan vastaavasti rinnastaa Frithin (1996, 212) laulun persoonaan, sillä molemmat kuvaavat sitä esityksen tasoa, jonka

toiminnasta, tunteista ja kokemuksista esitys sillä hetkellä kertoo. Tällä tasolla on lisäksi erotettava tarinan kertoja ja henkilö, jotka laulumusiikissa voivat olla sama henkilö tai täysin eri henkilö – tai jotain siltä väliltä (Burns 2013, 162–166). *Lemonadessa* on tavallisesta musiikkiesityksestä poiketen laulun kertojan lisäksi kertojapuhe, joiden molempien äänestä vastaa joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta Beyoncé itse. Kertojapuheen teksti ei kuitenkaan ole Beyoncé'n tekstiä vaan se on koostettu somalilais-brittiläisen runoilija Warshan Shiren tuotannosta. Laulun minä ja kertojapuhe on syytä tulkita käsitteellisesti erillisinä, sillä toinen laulaa ja toinen puhuu, toinen on Beyoncé'n ja muun kirjoittajatiimin kirjoittamaa ja toinen on lainattua tekstiä, ja lisäksi kertojapuhe kuullaan pelkästään *Lemonaden* videoversiossa, kun taas pelkästä audiosta koostuvassa albumissa sitä ei ole. Kumpikaan kuultavista äänistä tuskin on varsinaisesti tarinan päähenkilön ääni, vaan molemmat ovat vaihdellen enemmän tai vähemmän tarinan päähenkilöön samaistuvia kertojia. Kertojapuheen muun muassa naisista, miehistä, äitiydestä ja rakkaudesta kertovat runojen katkelmat kuullaan Beyoncé'n pehmeällä, paikoin kuiskaavalla äänellä lausuttuina kappaleiden väleissä täydentämässä laulujen muodostamaa tarinakokonaisuutta. Kertojapuheen tekstit itsessään ovat hyvin intiimeitä ja sävyltään henkilökohtaisia, minkä lisäksi syvälliset ja pohdiskelevat aiheet puhutaan läheltä mikitetyllä, hiljaisella äänellä. Kertojapuheen runot välittävät kappaleiden ja videon tarinakokonaisuuteen liittyviä tunteita ja kokemuksia.

Videon alkupuolella Torjuminen-luvussa päähenkilö on saanut vihiä siitä, että tämän puoliso on pettänyt häntä ja luvun nimen mukaisesti hän yrittää kieltää tiedon ja etsiä pois pääsyä tilanteesta. Videolla Beyoncé'n esittämä hahmo pudottautuu talon katolta alas kadulle, mutta kadun sijaan uppoaakin veteen, joka pian osoittautuu taloksi, joka on täynnä vettä (04:20). Tunnelma on apaattinen ja eristynyt, mikä äänellistyy kohisevina ääninä ja vaimeana hidastettuna musiikkina ikään kuin vesimassan takaa. Tummassa vedessä leijuva Beyoncé ui kohti huonetta, jossa makaa itse sängyllä. Hän katselee hetken nukkuvaa itseään, mutta pian kuva keskittyy pelkästään nukkuvaan Beyoncé'n, joka herää ja alkaa leijua vedessä. Hän näyttää ensin levitoivan, sitten rukoilevan ja hengittävän kuplia nenäänsä kuplivan ääniefektin myötäilemänä. Lopulta hän ui pois huoneesta kohti ovea, jonka kautta pääsee pois vedestä, mistä kappale *Hold Up* alkaa. Tämän mystisen vedenalaisen kohtauksen taustalla kuullaan Beyoncé'n kertojapuhe, jossa hän puhuu menneessä aikamuodossa asioista, joita

suoritti ja pyrki tekemään unohtaakseen tapahtuneen, ikään kuin syy ja ratkaisu toisen epäreiluun toimintaan löytyisi hänestä itsestään. Ensimmäiset keinot asian käsittelemiseen liittyvät itsensä muuttamiseen: ”I tried to change, closed my mouth more. Tried to be soft, prettier, less awake.”³² Hiljainen, pehmeä ja nätti toisintavat surullisella tavalla kuvaa alistetusta naisesta, jonka tulisi olla kovan tai äänekkään sijaan kaunis ja hiljainen ollakseen parempi vaimo. Se ei kuitenkaan kertojan mukaan tuota tulosta, joten seuraavaksi mukaan tulevat itsensä kurittaminen ja uskonnollinen suorittaminen: ”Fasted for 60 days. – – Abstained from mirrors, abstained from sex. – – I levitated into the basement. I confessed my sins and was baptized in a river. Got on my knees and said ’Amen’.”³³ Tämäkään ei riittänyt asian kiertämiseen, vaan kaiken jälkeen kertoja toteaa silti haluavansa tietää, että pettäkö tämän puoliso häntä. Itsensä muuttaminen ja vetäytyminen kuvastavat yhdessä vedessä kellumisen ja kuplien hengittämisen kanssa sisäänpäin kääntymistä ja ulkomaailmasta eristäytymistä. Apaattisen ja vetäytyneen hahmon liikkeet vedessä ovat vuoroin hidastetut ja nopeutetut, samalla kun liikettä myötäilee kohina ja kuplien äänet vuoroin nopeasti ja hitaasti sekä vesimassan takaa kuuluva vaimea ja hidastettu ’Hold Up’-kappaleen alku. Äänen ja liikkeen vuorottainen hidastuminen ja nopeutuminen kuvastavat ajantajun hämärtymistä ja veden äänet ja vaimennettu musiikki äänellistävät vesimassan taakse eristäytyneitä ja etäistä tilaa, joka muodostaa päähenkilön kokemukseen samaistuvan subjektiivisen kuulokulman. Kuulokulmaääni on elokuvamusiikin käsite, joka on auditiivinen vastine näkökulmalle esittäen kuuntelijalle tai katsojalle jonkun henkilön subjektiivista näkökulmaa tarinaan (Chion 1990, 89–91).

Hold Upia edeltävä katkelma esittää tarinan kertojan sisäänpäin kääntyneenä ja haavoittuvana. Burns (2013, 162–166) narratiivisten strategioiden mukaisesti kertoja puhuu minä-pronominia käyttäen henkilökohtaisella äänellä, yksinäisesti tarinatilaa sisäpuolelta. Lisäksi kertoja jakaa päähenkilön näkökulman, jolloin molemmat voidaan nähdä saman henkilön eriaikaisina versioina, kertoja vain selostaa menneessä aikamuodossa aikaisemmin tapahtunutta. Tätä korostaa lisäksi edellä

³² Suom. ”Yritin muuttua, sulkea suuni enemmän. Yritin olla pehmeämpi, nätimpi, vähemmän hereillä”.

³³ Suom. ”Paastosin 60 päivää. – – Pidättäydyin peilistä, pidättäydyin seksistä. – – Levitoitin kellariin. Tunnustin syntini ja tulin kastetuksi joessa. Menin polvilleni ja sanoin ”Aamen”.”

kuvailtu kohta, jossa Beyoncé katselee itseään makaamassa sängyllä, jolloin kertoja ja päähenkilö ikään kuin kohtaavat toisensa. Yksiääninen ja henkilökohtainen pohdiskelu tekee tarinan kertojasta epäauktoriteettisen ja surullisen hahmon, joka ei jaksa vaatia valtaa itselleen, vaan sen sijaan alistuu hiljaiseksi ja kiltiksi vaimoksi, joka pyrkii suorittamaan miehensä hyväksyntää. Hiljaisuus ja apaattisuus välittyvät myös vaimean äänimaailman kautta. Haavoittuvuus ja pohdiskelevuus kertojapuheessa on hyvin vastakkainen kerronnan moodi, kuin mitä esimerkiksi *Formation*-kappaleen uhoava ja valtaa vaativa laulun kertoja esittää. Toisaalta alun *Hold Up*issa ja lopun *Formation*issa on samankaltainen elementti, vesi. Vesimassa on eristävä ja tuhoava, kuten talossa oleva vesi tai tulvavesi ovat, mutta Beyoncé voittaa molemmat ensin *Hold Up*in alussa teatraalisesti päästämällä vedet ulos ovista ja *Formation*issa istumalla röyhkeästi vedessä kelluvan poliisiauton katolla.

Hold Up toimii tarinan käännekohtana, sillä siinä alistuvasta ja haavoittuvasta hahmosta alkaa kuoriutua valtaansa takaisin vaativa, puolisonsa tekoja kyseenalaistava toimija, joka mieluummin on vähän hullu, kuin antaa toisen kävellä itsensä yli kerta toisensa jälkeen (katso luku 4.3.1). Hän alkaa jo laulun aikana puhutella toista suoremmin eikä alistuvasta ja itseään kurittavasta henkilöstä ole enää tietoaakaan. Seuraava kertojapuheen katkelma *Hold Up*in jälkeen on vastaavasti jo paljon auktoriteettisempi. Hän puhuttelee puolisoaan suoraan sinä-pronominin avulla ”If this is what you truly want...”³⁴ ja ilmaisee asiansa epäsuoremmin mustanpuhuvalla sarkastisella sävyllä ”...I can wear her skin over mine”³⁵ (10:33). Suora puhuttelu sinä-pronominilla ja sarkastinen sävy ovat molemmat kerronnan moodeja, jotka esittävät kertojan valta-asemassa suhteessa puhuteltavaan (Burns 2013, 163–164). Sarkastisuutta kuvataan audiovisuaalisesti epäsynkronoiduilla ja vastakkaisia merkityksiä sisältävillä äänellä ja kuvalla: päällekkäin kuullaan hidastettuja marssirumpuja ja melankolista marimbamelodiaa, joista kumpikaan ei synkronoidu hidastetussa kuvassa nähtävään iloiseen karnevaalikulkueeseen. Kertoja ei siis puhukaan enää alistuvan ja uhrautuvan naisen äänellä, vaan kiukustuneen vaimon äänellä, joka sarkastisin sävyin tekee pilaa puolisonsa täydellisen naisen haaveista.

³⁴ Suom. ”Jos tämä on mitä todella haluat...”

³⁵ Suom. ”...voin pukea hänen ihonsa omani päälle.”

Synkkyys ja kiukustuminen toimivat alustuksena seuraavaksi kuultavalle *Don't Hurt Yourself*-kappaleelle.

Vaikka suurimmaksi osaksi kertojapuhe on henkilökohtaista, minäkertojan puhetta, ensimmäisestä persoonasta myös irtaudutaan. Tyhjiys-luvussa, tarinan synkimmällä hetkellä, kertoja puhuu hän-pronominilla. Auktoriteettinen kertoja, joka ikään kuin ulkoistaa itsensä tarinatilaa ulkopuolelle, tarjoaa Burnsien (2013, 162–163) mukaan objektiivisemmän näkökulman tarinaan. Toisaalta kertojan ulkoistaminen tarinatilasta korostaa tilanteen olevan niin synkkä, ettei sitä pysty henkilökohtaisella tasolla käsittelemään. ”She sleeps all day, dreams of you in both worlds. Tills the blood in and out of uterus. Wakes up smelling of zinc.”³⁶ (20:43–). Tilanteen kurjuutta korostaa samaan aikaan kuvassa näkyvä mustavalkoinen sateinen taivas, minkä jälkeen kuva vaihtuu punasävyiseen sateiseen maahan ja tulen keskellä punaisessa mekossa istuvaan Beyoncéen. Punainen mekko on sama, mikä nähdään aikaisemmin valkoisena hääpukuna *Don't Hurt Yourself*-kappaleen kohdalla. Myös ympäristö on sama, tällä kertaa vain mekon ja kuvan värisävy on vaihtunut punaiseksi. Hääpuvun värjäytyminen punaiseksi on vahva viesti kivusta ja traumasta, jota tällä kohtauksella pyritään välittämään. Etualalle nostettu sateen ja tulen ääni sekä vaimea ja hidas kohina muodostavat äänellisesti eristäytymisen ja tyhjyyden vaikutelman. Kuvan punasävyisyys ja tekstin viittaukset vereen ja kuukautisiin tekevät viittauksen universaaliksi kaikille naisille tuttuun asiaan, kuukautisiin³⁷. Ulkoistettuaan itsensä tapahtumasta, kertoja laajentaa kerronnan julkiseksi, laajan kuulijakunnan samaistuttavaksi. Pian sen jälkeen laajemmalle yleisölle kohdentaminen käy selväksi, kun kertoja alkaa puhua yhteisöllisen kertojan äänellä me-pronominin kautta: ”Dear moon, we blame you for the floods, the flush of blood, for men who are also wolves.”³⁸ Kerronnan moodi muuttuu yhteisölliseksi ääneksi (ibid. 163), joka asettuu kollektiivin, naisten, edustajaksi ja puhuu auktoriteetisella äänellä heidän puolestaan. Viittaus kuukautisiin jatkuu, minkä lisäksi kuukautisten lailla universaaliksi kaikkia naisia koskeväksi asiaksi nimetään huonosti käyttäytyvät, susiin vertautuvat miehet. Tämä

³⁶ Suom. ”Hän nukkuu koko päivän, uneksii sinusta molemmissa maailmoissa. Kunnes veri (menee) sisään ja ulos kohdusta. Herää sinkin hajuisena.”

³⁷ Kuukautiset ovat populaarimusiikissa vallankumouksellinen aihe, josta puhutaan harvoin varsinkaan naisten äänellä luonnollisena tai positiivisena asiana. (Rauhalampi 20.2.2018.)

³⁸ Suom. ”Rakas kuu, me syytämme sinua tulvista, veren virtaamisesta, miehistä, jotka ovat myös susia.”

kohta videossa on käännekohta, jonka jälkeen henkilökohtainen kerronta saa selkeämmin yhteisöllisiä sävyjä.

Kertojapuhe paljastaa, ettei *Lemonaden* tarkoitus ole puhutella pelkästään huonosti käyttäytyvää miestä, vaan myös naisia ja tyttöjä. Vastuullisuus-luvussa puhutellaan sinä-muodossa tyttöä, joka omaksuu äitinsä tapoja kuvaannollisesti opetellen laittamaan äitinsä huulipunaa.

How to wear your mother's lipstick? You go to the bathroom to apply the lipstick. Somewhere no one can find you. You must wear it like she wears disappointment on her face. Your mother is a woman. And women like her cannot be contained.³⁹ (28:51)

Tytär haluaa epätoivoisesti tulla samanlaiseksi kuin äitinsä, niin hyvässä kuin pahassa. Pettymyksen ”pukeminen” kasvoille kuin huulipunana nähdään sukupolvien jatkumona, jossa kaikki naiset jossain kohtaa elämänsä oppivat pettymään. Samassa kohtauksessa näytetään vuoroin mustavalkoisia ja värillisiä kuvia tytöistä ja eri ikäisistä naisista isossa talossa. Taustalla kuullaan huminaa ja tikittävä kello, joka kuvastaa paitsi hiljaisuutta myös ajan kulua. Sukupolvien jatkumo ja useat ajalliset kerrostumat käyvät ilmi paitsi kellosta äänellisenä elementtinä, myös mustavalkoisesta menneen ajan ja muistojen kuvauksesta. Vastuullisuus-luvun nimen mukaisesti kohtauksessa esitetään, että seuraavan sukupolven kasvattamisessa on suuri vastuu, jotta sukupolvelta toiselle jatkunut pettymisen kierre saadaan katkaistua.

Myöhemmin Anteeksi-antoluvussa sukupolvien jatkumoon palataan, kun kertojapuheessa viitataan ensin kiitollisuuteen sukupolvesta toiseen jatkuneisiin äitien uhrauksiin ja sitten todetaan kirouksen tulevan rikotuksi (39:10–39:33). Kuvassa nähdään yksityiskohtia maanläheisestä ja hämärästä talosta, takkatulesta, kynttilöistä ja valokuvista sekä ikkunan takana ulkona riehuvasta myrskystä. Taustalla soi blues-artisti Nina Simonen kappale ’The Look of Love’ (1967) ja samalla levyä pyörittävän vinyylisoittimen takana nähdään kyseisen kappaleen sisältämä Nina Simonen *Silk &*

³⁹ Suom. ”Miten laittaa äitisi huulipunaa? Mene kylpyhuoneeseen laittamaan huulipunaa, jonnekin mistä kukaan ei löydä sinua. Sinun täytyy pitää sitä, kuten äitisi pitää pettymystä kasvoillaan. Sinun äitisi on nainen ja hänen kaltaisiaan naisia ei voi hillitä.”

Soul -levy. Tällä yksityiskohdalla äitien uhraukset ja kirouksen murtaminen liitetään Nina Simonen lisäksi muihin mustien naisten elämästä vallankumouksellisesti laulaneisiin blueslaulajiin (kts. esim. Davis 1999) ja heistä alkaneeseen mustien naisten oikeuksia puolustaneiden poliittisesti tiedostavien muusikoiden jatkumoon.

Samalla tapaan, kuin tyttöjen on opittava pettymään sukupolvesta toiseen, miesten luonteeseen kuuluvana piirteenä esitetään pettäminen. Menneen ja tulevan yhteen sulaumasta puhutaan kertojapuheessa moneen otteeseen. Heti videon alussa kertoja puhuttelee puolisoaan ja vertaa tämän tekemisiä isäänsä.

You remind me of my father, a magician. Able to exist in two places at once. In the tradition of men in my blood you come home at 3AM and lie to me. What are you hiding? The past and the future merge to meet us here.⁴⁰ (2:30)

Miehet kuvataan kertojan isän ja puolison perusteella luonteeltaan valehteleviksi ja pettäviksi, kahdessa paikassa samaan aikaan eläviksi. Jopa miehet itse tietävät sen, sillä *Daddy Lessons* -kappaleessa kerrotaan isästä, joka varoittaa tytärtään hänen kaltaisistaan miehistä. Ratkaisu sukupolvesta toiseen seuraavaan kiroukseen esitetään myös: naisten esiin astumiseen, vallan ja vastuun ottamiseen kannustetaan, sillä lapsien kasvattamisen vastuun kautta he voivat katkaista kirouksen. Jälleen kerran kerronta osoitetaan siis laajemmalle kuulijakunnalle, kollektiivisesti mustille naisille.

Kertojalla on vaihdellen henkilökohtainen ja yhteisöllinen ääni, joka ensin päästää kuulijan lähelle kertojan ja päähenkilön yksiäänistä kokemuksta, ja sitten alkaa irtautua henkilökohtaisesta näkökulmasta auktoriteettiseen tarinatilan ulkopuolella olevaan ääneen ja yhteisölliseen kollektiivin puolesta puhuvaan ääneen (Burns 2013, 162–164). Samalla kun kertoja pohtii omaa paikkaansa naisena, äitinä ja puolisona, hän alkaa puhua vastaavista teemoista yhteisöllisellä tasolla, viitaten myös yhteiskunnallisiin sukupuoli- ja rotupoliittisiin kysymyksiin. Kerronnan kohdennuksen laajenemisella laajennetaan myös kertojan auktoriteettia, samaan

⁴⁰ Suom. ”Muistutat isääni, taikuria, joka kykeni olemaan kahdessa paikassa yhtä aikaa. Sukuni miesten perinteen mukaisesti tulet kotiin kolmelta yöllä ja valehtelet minulle. Mitä sinä piilottelet? Mennyt ja tuleva kohtaavat tavatakseen meidät täällä.”

tapaan kuin kappaleiden ja tarinakokonaisuuden myötä siirrytään vallan ja toimijuuden menettämisestä sen takaisin vaatimiseen ja saamiseen.

4.3 Feminiininen toimijuus

Kuten edellisessä luvussa todettiin, mustat naiset ovat pääasiallisena kuvauksen kohteena, päähenkilönä ja kertojana yksittäin ja kollektiivisesti. Lisäksi naisten osuus musiikin, tekstien ja videon tekemisessä on iso, sillä Beyoncé lisäksi monet *Lemonaden* tekijät ovat naisia. Vierailevien musiikintekijöiden lisäksi Beyoncé ollut itse kirjoittamassa ja tuottamassa albumia, kertojapuheen tekstit tulevat somalitaustaisen naisrunoilija Warshan Shiren tuotannosta ja videon ohjauksesta vastasi muun muassa Melina Matsoukas, joka on ennenkin ohjannut Beyoncé musiikkivideoita. Tätä seikkaa tuodaan paljon myös esiin albumista käydyssä keskustelussa, joka osaltaan rakentaa naistaiteilijoille ja -tekijöille toimijuutta. Mukana on myös monia miestekijöitä, ja Beyoncé kanssa kappaleita esittävätkin monet mieslaulajat. Mukana olevat mieslaulajat ovat yhtä poikkeusta lukuun ottamatta sivuosassa, ikään kuin tarinan kannalta sivuhenkilön roolissa, kuten *Don't Hurt Yourself* -kappaleessa muutamia säkeitä tuplaava Jack White, *6 Inch* -kappaleessa muutamassa säkeistössä yksin tai yhdessä Beyoncé kanssa laulava The Weeknd ja *Freedomin* lopussa lyhyen rap-osuuden laulava Kendrick Lamar. Ainoastaan loppupuolella kuultava lyhyt kappale *Forward* on pääasiassa James Blaken laulama. Mieshahmot kuullaan ja myös nähdään koko videon ajan sivuosassa, sillä tarina keskitetään audiovisuaalisesti naiskokemukseen.

Naiskokemuksen keskeisyyttä lisää lauluosien jakautumisen ja teoksen taustalla vaikuttavien tekijöiden lisäksi se, että musiikkivideolla nähdään lähinnä naisia. Beyoncé johtamat joukot *Formationissa* ja puutarhassa oleilevat naiset *Freedomissa* ovat esimerkkejä muualtakin löytyvistä eri ikäisten mustien naisten joukoista muun muassa taloissa, puutarhoissa, rannalla ja kaupungissa. Tila on kirjaimellisella ja kuvaannollisella tavalla vallattu mustille naisille. Seuraavaksi tarkastelen, minkälaisia näkökulmia *Hold Up*, *Don't Hurt Yourself*, ja *6 Inch* -kappaleet esittävät naisen toimijuuden, omistajuuden ja vallan kasvattamiseen.

4.3.1 Tarinan valtaaminen *Hold Up* -kappaleessa

Lemonaden toinen kappale *Hold Up* (6:00–10:15) esittää tarinan konfliktin syntymisen vaiheen. Kappaletta edeltävässä kertojapuhejaksossa (4:30–6:00) kuvataan päähenkilön sulkeutumista ja tilanteen korjaamisen yrittämistä itseään muuttamalla vedenalaisessa huoneessa (kts. luku 4.2). Sulkeutunut ja vedenalainen kamppailu ei auta, vaan *Hold Upin* alkaessa Beyoncé nähdään astuvan ulos veden täyttämästä talosta näyttävästi veden valuessa kadulle (6:01–10:16). Tilanteen torjumisen tai syyn etsimisen itsestä sijaan päähenkilö alkaa kappaleessa kyseenalaistaa puolison tekoja. *Hold Up* ja sitä edeltävä vedenalainen kohtaus kokonaisuutena esittää siirtymän sulkeutumisesta avautumiseen ja vallan ja toimijuuden menettämisestä sen takaisin vaatimiseen.

Hold Upin lyriikoissa puututaan toisen tekoihin puhuttelemalla häntä suoraan. Lyyrisesti ja melodiallisesti toisteiseksi rakennettu kertosäkeistö tähdentää ydinsanomaa selkeäksi. Siinä kehoitetaan toista moneen kertaan pysähtymään, hidastamaan ja perääntymään, mitä perustellaan siten, että laulun minä rakastaa toista tavalla, jolla muut eivät rakasta.

Hold up, they don't love you like I love you
Slow down, they don't love you like I love you
Back up, they don't love you like I love you
Step down, they don't love you like I love you⁴¹

Toisteinen, lähes samoin sanoin esitetty lause pitää sisällään puheen kohdentamisen yksittäiselle henkilölle, eli tarinan pettävälle puolisolle, ja suoran kommunikaation puhutavan Burnsien (2013, 164) narratiivisten strategioiden mukaisesti. Suora ja tarkkaan kohdistettu kommunikointi esittää laulun minän auktoriteettisena toimijana, joka puuttuu toisen tekemiseen. Kappaleessa kuullaan ensimmäisen kertosäkeistön lopussa ja koko kappaleen lopussa pariin kertaan terävä vuvuzelan ääni, jota on käytetty perinteisesti huomiota herättävänä signaalitorvena urheiluotteluissa.

⁴¹ Suom. ”Odot, he eivät rakasta sinua niin kuin minä rakastan sinua / Hidasta, ... / Peräännä, ... / Luovuta, ...”

Vuvuzelan ääni vastaa symbolisesti kappaleessa toistuvaa ”hold up”-huudahdusta, sillä molemmat pyrkivät herättämään huomiota, pysäyttämään ja tulemaan kuulluksi.

Useaan kertaan toistuu myös esikertosäkeistöksi nimeämäni osio, jossa laulun minä kysyy itseltään prosessin kannalta olennaisen kysymyksen: ”What’s worse, lookin’ jealous or crazy? – – Or like being walked all over lately?”⁴² Kysymys on sekä henkilökohtainen ja tilannekohtainen, sekä universaali; onko parempi sietää kaikkea ja olla kateellinen vai näyttäytyä vähän hullulta. Vastaus esitetään saman tien; on parempi olla vähän hullu, eli pitää puolensa epäreilussa tilanteessa. Vastaus on samalla päätös alistumisen tai sulkeutumisen sijaan olla aktiivinen toimija, joka tekee aktiivisia päätöksiä ja vastaa omasta elämästään. *Hold Up* esittää vaatimuksen siitä, että parisuhteen täytyy olla tasa-arvoinen, jossa molemmilla osapuolilla on oikeus puolustaa itseään ja tulla kunnioitetuksi. Tasa-arvon ja itsenäisyyden ajatusta ylläpidetään perinteisessä ydinperheen ideaalin kontekstissa, sillä kappaleessa puhutaan rakkaudesta ja vaimona olemisesta kaipaavaan sävyyn. Laulun minä ilmaisee moneen otteeseen olevansa niin hyvä vaimo, että hänen menettämisensä olisi toiselle suuri menetys. Kappaleen läpi toistuva biitti on rakennettu Andy Williamsin ’Can’t Get Used to Losing You’ -kappaleen (1963) pohjalta, joten viittaus toisen menettamisestä koituvaan suruun tulee sitäkin kautta. *Hold Upin* bridge-osassa (08:30–08:42) lainataan puolestaan Beyoncé’n vanhemman kappaleen ’Countdownin’ (2011) rumpukomppia. ’Countdownissa’ lauletaan parisuhteesta, rakkaudesta ja siinä viitataan myös Beyoncé’n ensimmäiseen raskauteen, eli mukana on perinteisen perheideaalin ainekset. ’Countdownin’ säe ”If you leave me you out of your mind”⁴³ voisi istua myös *Hold Upiin*, sillä molemmissa puhutaan hukkaan heitetystä rakkaudesta. Kappale esittää siis kaipausta sekä rakkaussuhteeseen että tasa-arvoon samanaikaisesti.

Hold Up soi keveän ja keinahtelevan jamaikalaistyyllisen ska-kompin varassa. Leikkisä ja keveä tunnelma kontrastoituu vihaisen kanssa, kun matalat ja rytmikkään puhemaiset lauluosiot vaihtelevat loppua kohden korkeampien ja melodisempien laululinjojen kanssa. Matalat lauluosiot kuvastavat vihaista ja petettyä Beyoncéä, joka

⁴² Suom. ”Kumpi on pahempaa, kateelliselta vai hullulta näyttäminen? Vai tulla koko ajan yli kävellyksi?”

⁴³ Suom. ”Jos jätät minut, olet päästäsi sekaisin”. (’Countdown’ 2011, 00:23)

kappaleen aikana alkaa kerätä takaisin itsevarmaa itseään, joka tulee esiin osuvasti lopussa korkeammalla ja Beyoncélle ominaisemmalla lauluäänellä esitetyssä outrossa. ”I hop up out my bed and get my swag on. I look in the mirror, say, ’What’s up?’”⁴⁴ Katkelman teksti on lainaus Soulja Boy:n rapkappaleesta ’Turn my swag on’ (2008). Edeltävään vedenalaiseen kertojapuheeseen verrattuna ero on suuri: sängyssä makaamisen ja peileistä kieltäytymisen sijaan laulun minä katsoo itsevarmasti itseään peilistä, ja kuvaannollisesti laittaa oman ”swagin” eli katu-uskottavuuden ja itsevarmuuden ylleen. Katu-uskottavuus vastaa samplattua kappaleen mukaisesti myös itsevarmaa hiphop-persoonaa, joka on myös seuraavassa kappaleessa vahvasti näkyvissä.

Huomattava ero vedenalaisen kohtauksen ja *Hold upin* välillä tapahtuu myös videolla nähtävissä ulkoisissa eleissä. Hämärän vedenalaisen huoneen ja passiivisen olemuksen sijaan kappaleen alkaessa Beyoncé astuu ulos kadulle näyttävässä naisellisessä keltaisessa mekossa (06:01). Keltaisen mekon ja veden symboliikka liittyy afrikkalaisen Youruba-uskonnon aistillisuuden, rakkauden ja hedelmällisyyden jumalatattareen Oshuniin, joka kuvataan usein keltaisena ja veden ympäröimänä (Roberts & Downs 2016). Keltainen iloisena ja huomiota herättävänä värinä toisintaa myös Beyoncé’n nauravaa ja tanssivaa olemusta, jonka iloisuus valtaa mukaansa tanssimaan myös kadulla oleskelevat ihmiset. Pitkin harppauksin kulkeva kävelytyyli heiluvien helmojen ja hiusten kanssa muodostaa itsevarman vaikutelman, kiteyttäen kenties sen, miltä kappaleen lopussa laulettu ”swag” näyttää. Musiikin biitin rauhallinen tempo ja siihen sovitettu Beyoncé’n hidastettu liike kuvastavat tilanteen unenomaisuutta ja ajankulun hämärtymistä. Rap-tyylinen laulumelodia kulkee kuitenkin hitaasta biitistä huolimatta hyvin nopealla tahdilla, mikä antaa vaikutelman siitä, että Beyoncé on ajankulun yläpuolella ja siitä kontrollissa. Lauluäänien käheys ja matala rintarekisteri äänellistää eroottista ja itsevarmaa olemusta, joka jumalatar-symboliikan, näyttävän mekon, valtoimenaan heiluvien hiusten ja tanssahtelevan liikkeen myötä myös visuaalisesti luodaan. Edellisen kohtauksen sulkeutuneelle ja passiiviselle elehdinnälle vastakohtaisesti Beyoncé esitetään nyt vapautuneena ja itsevarmana, aktiivisena toimijana, joka valtaa tarinan näkökulman itselleen.

⁴⁴ Suom. ”Hyppään ylös sängystä ja laitan ”swagin” päälle. Katson peiliin ja kysyn ’Miten menee?’”

Aktiivisuutta korostetaan sillä, että kappaleen kuluessa Beyoncé alkaa itsevarmemmin katsoa kameraan ja lopussa hän tuijottaa tiukasti suoraan katsojaan laulaessaan viimeisiä säkeitä (09:27). Beyoncé ei enää siis ole katseen kohteena vaan ottaa paikkansa katseen kohtaajana ja palauttajana. Miehisen katseen⁴⁵ sijaan viimeistään tässä kohtaa kyseessä on naisen katse, joka tarkoittaa naiseen kohdistuvan katseen vastavuoroista palauttamista takaisin kameraan eli katsojalle (Soloway 2016).

Iloisuuden ja vapautuneisuuden rinnalla videolla nähdään tukahdutetun vihaisuuden esiin purkauksia, jotka kappaleen edetessä kasvavat. Kappaleen alkupuolella Beyoncé nappaa kadulla seisoskelevalta lapselta baseball-mailan (06:42) ja pian alkaa hajottaa sillä ympäristöään, kuten autojen ikkunoita, näyteikkunoita ja palopostin. Aggressiivinen toiminta yhdistyy kuitenkin iloiseen tanssahteluun ja nauruun. Kontrolloitu hidaskäsi ja musiikin rauhalliseen biittiin synkronoituvat mailan iskut luovat vaikutelman kontrolloidusta ja väijäämättömästä tuhosta. Loppua kohden mailan lyöntien aikana taustalle ilmestyy räjähdyksiä, joiden edessä Beyoncé kävelee action-sankarin tavoin. Aggressiivinen käytös ja ympäristön tuhoaminen esitetään oikeutettuna tekona, jota kaikki ympärillä olevat kannustavat ja sankarilliset toimintasankarin elkeet tukevat. Baseball-maila, jonka ”hot sauce”-nimeen (07:55) viitataan myös *Formationissa*, symboloi mustaa vastakulttuuria. Lisäksi *Hold Upissa* on suorilla vaikutteilla Michael Jacksonin lyhytelokuvamaisesta musiikkivideosta *Black or White* (1991). Jacksonin videon lopussa musiikkivideostudiosta ulos kävelee musta pantteri, joka ulkona muuntautuukin Michael Jacksoniksi ja jatkaa kulkuaan tanssahdellen pimeällä kadulla. Jackson nähdään tanssimassa, hajottamassa auton ikkunoita ja karjahtelemassa pantterimaisesti. Molemmissa videoissa on kohta, jossa seisotaan auton katolla ja lyödään tuulilasi rikki, Beyoncé kohdalla mailalla (08:27), Jacksonin kohdalla kävelykepillä (08:50). Merkittävä yhdenmukaisuus molemmissa videoissa ja viittaukset Michael Jacksoniin myös *Formationissa* tekevät hänestä esikuvan *Lemonadelle*. Jacksonin viesti kyseisessä kappaleessa on, ettei ihonvärillä ole väliä, minkä lisäksi mustalla pantterilla tehdään suora viittaus Mustat Pantterit -vallankumousliikkeeseen, joka taisteli afroamerikkalaisten oikeuksien puolesta 1960- ja 1970-luvuilla. Tämän viittauksen perusteella *Hold Upissa* esitetty vihaisuus ei ole

⁴⁵ Miehisen katseen eli ”male gaze” psykoanalyttinen on käsite, jonka mukaan taide ja kirjallisuus kuvaavat maailmaa maskuliinisesta näkökulmasta, jossa nainen nähdään miehen katseen ja mielihaluun kohteena (Mulvey 1975).

pelkästään henkilökohtaisella tasolla, vaan osoittaa mieltään ihonväriin perustuvaa syrjintää vastaan Michael Jacksonin jalanjäljissä, samaan tapaan kuin *Formationin* ja Beyoncé'n Super Bowl-esityksen kohdalla tehdään.

Sulkeutumisesta seuraava matka itsevarmuuden ja ”swagin” takaisinsaamiseen jatkuu vielä vihaisuuden ja kostonhimon puolelle. *Hold Upin* lopussa (9:36) Beyoncé näyttää lyövän mailalla häntä kuvaavaa kameraa ja samalla katsojaa tai laulussa vihaiseen sävyyn puhuteltavaa puolisoa. Iskun seurauksena kamera putoaa kadulle, musiikki katkeaa ja vinottaisesta katuperspektiivistä nähtävä kuva muuttuu mustavalkoiseksi. Mustavalkoinen kuva seuraa pian isoa monsteriautomaista kulkuneuvoa, jolla Beyoncé ajaa kadulla olevien henkilöautojen yli. Diegeettiset eli ympäristön äänet (Gorbman 1987, 22–23; Chion 1990, 71–75) katoavat ja ainoastaan marimballa soitettu melankolinen melodia soi. Kuvan kanssa epäsynkronoitu hiljainen musiikki, mustavalkoinen kuva ja hidastetussa liikkeessä oleva monsteriauto muodostavat ajan- ja todellisuudentajua hämärtävän unenomaisen ja epätodellisen sisäisen maailman⁴⁶. Sisäisen maailman audiovisuaalinen kuvaaminen samaistaa katsojan päähenkilön kostonhimon ja suuttumuksen kokemukseen sekä henkilökohtaisella että yhteiskunnallisella tasolla.

Kappaleen aikana nähdään siirtymä sulkeutuneesta ja passiivisesta avoimeen ja aktiiviseen. Tarinan päähenkilö valtaa tarinan omakseen asteittain itsevarmojen eleiden, pukeutumisen ja laulutyylin sekä kameraan katsomisen, suuttumisen ja mielensä osoittamisen myötä, mitä tuetaan myös audiovisuaalisin keinoin ajantajun ja todellisuuden hämärtämisellä. Kappaleessa kritisoidaan aviomiestä, mutta silti pitäydytään perinteisessä perhe- ja parisuhdeideaalissa. Henkilökohtaisen kivun käsittelemisestä avaudutaan universaaliin ja yleiseen puhuttelemisen tapaan, jossa itsensä lisäksi päähenkilö alkaa puolustaa miesten kaltoin kohtelemia naisia ja afroamerikkalaisia mustan kapinallisen tavoin.

⁴⁶ Mustavalkoisen kuvan merkityksestä lisää luvussa 3.3.

4.3.2 *Don't Hurt Yourself* -kappale tasa-arvon vaatimuksena

Don't Hurt Yourself (11:39–15:52) jatkaa teemallisesti ja albumin kronologiassa siitä mihin *Hold Up* jäi. Aggressiiviset soundit ja synkkä tunnelma korostavat kappaleen sanomaa, jossa päähenkilö uhkaa jättävänsä puolisonsa tämän huonon käytöksen vuoksi. Kappaleen kertosäkeistöissä toistuu ajatus pahojen tekojen seurauksista ja kappaleen nimenkin mukaisesti siitä, että satuttaessaan laulun minää, toinen tulee satuttaneeksi vain itseään. Kappale on yhdistelmä rock-, funk- ja rap-estetiikkaa, mikä yhdistettynä videon hämärään ja kolkkoon parkkihallimiljööseen tekee siitä ikään kuin kiukun kulminoitumispisteen *Lemonaden* kokonaisuudessa. Aggressiivinen ja konfrontoiva puhetapa ja elehdintä esittää laulun minän ja samalla myös Beyoncé'n auktoriteettisena toimijana.

Kappale on olemukseltaan hip hopin, funkin ja rockin sekoitus. Koko kappaleen läpi kantavana voimana on hip hopille tyypillinen rumpukomppi, jonka orgaanisen ja raa'an kuuloinen soundi on miksattu etualalle. Lisäksi tummat bassot ja rytmikkäät särötettyjen kitaroiden iskut muodostavat soitinnoksesta sekä hiphopille ominaisen rytmisen kudoksen, että rockia muistuttavan tummien ja raakojen soundien kokonaisuuden. Soitinkudoksessa on paljon myös vokaalisampleja, kuten naisäänisiä *aa*-äänteitä, joita käytetään soittimen tavoin rytmittämässä ja harmonisoimassa soivaa kokonaisuutta. Beyoncé'n laulutapa läpi kappaleen on rap- ja funk-tyylinen rytmikäs laulu. Säkeistöjen kohdalla laulu on melko matalassa rekisterissä, laiskan ja kyllästyneen kuuloisella soundilla laulettuna. Esikertosäkeistöissä ja kertosäkeistöissä soitinkudoksen intensiteetti kasvaa, jolloin myös laulun intensiteetti kasvaa huutavammaksi aggressiiviseksi lauluksi. Välillä käväistään karjuvassa soundissa ja toisinaan kimakassa ylärekisterissä. Vokaalit esitetään siis hyvin tunnepitoisella ja huutavalla tavalla, minkä lisäksi niiden tehoa lisätään musiikkiteknologisin keinoin säröttämällä lauluääntä paikoitellen. Kappaleessa laulaa mukana aina välillä myös yksi sen tekijöistä, Jack White, joka tunnetaan rockyhtye White Stripesin laulajana ja kitaristina. Musiikissa kuultava vihainen ja uhmakas rap ja rock -estetiikka näkyy myös videolla, jossa Beyoncé on pukeutunut hiphop-tyyliseen harmaaseen trikooasuun ja turkistakkiin, letitettyihin hiuksiin ja runsaisiin koruihin. Hän elehtii vihaisen näköisesti samalla kun laulaa tunnepitoisella tyylillään. Beyoncé tuijottaa laulaessaan suoraan kameraan, joka puolestaan seuraa liikkeitä alaviistosta päin

heiluen. Tuijotuksesta, kuvakulmasta ja kuvan heilumisesta katsojalle syntyy kokemus, että suorapuheinen ja aggressiivinen viesti kohdistetaan katsojaa tai laulussa puhuteltavaa sinää kohti, joka levottomasti heiluen ja maan tasoon ajettuna joutuu ottamaan sen vastaan. Lopussa kiukku kulminoituu kohtaan, jossa Beyoncé heittää sormuksen maahan suurieleisesti uhaten lyriikoissa samalla lähtevänsä avioliitosta. Avioliitosta muistuttaa myös vuorotellen parkkihallimiljööön kanssa näytettävä pimeä tila, jossa valkoiseen häähäpukuun pukeutunut Beyoncé laulaa hurjistuneen näköisenä tulenlieskojen keskellä. Aggressiiviset eleet ja laulutyyli tekevät Beyoncésta valtaistuneen hahmon, joka ottaa vastuun ja vallan itsestään myös avioliiton kontekstissa.

Auktoriteetilla esitetyn laulutavan ja musiikin lisäksi omaa valtaa kuvataan myös lyriikoissa. Laulaja kehuskelee itsevarmasti olevansa vahva kuin leijona tai tultasyöksevä lohikäärme, keskivertoa parempi ja omistavansa paljon rahaa. Itsensä korottamisen lisäksi hän myös pyrkii palauttamaan toisen maan pinnalle, muun muassa kutsumalla toista pojaksi, joka on epäkypsä ja lapsellinen. Kappaleessa myös pallotellaan jumala-tematiikkaa, jolla muistutetaan, ettei toinen luuloistaan huolimatta ole Jumala, mutta myöskin todetaan, että Jumala on nainen ”Love God herself”⁴⁷ -säkeeseen mukaisesti. Ensimmäisessä säkeistössä nuhdellaan toista ”jumala-kompleksista”, millä viitataan luultavasti Jay-Z:n musiikissa itsestään käyttämää nimeä ”Hova”, joka on lyhenne Jumalan nimestä Jehova⁴⁸. Jumala-tematiikan tarkoituksena on tässä muistuttaa miestä siitä, ettei hän ole niin korkea-arvoinen, kuin mitä saattaa kuvitella. Toisaalta, vaikka Jumala kuvataan naisena, ruudulle hetkeksi ilmestyvä teksti ”God is God and I am not”⁴⁹ ilmaisee, ettei myöskään laulun minä aseta itseään Jumalan asemaan. Kaiken kehuskelun ja vallan esittämisen jälkeen laulun minä siis näin tarkentaa, ettei itsekään luule itsestään liikoja vaan vaatii tasa-arvoa. Vastavuoroisuus ja tasa-arvo esitetään tässä kappaleessa parisuhteen ihannetilaksi, mikä tulee ilmi kertosaäkeistössä useaan kertaan eri muodossa toistetussa säkeessä, jonka mukaan toisen satuttamisesta, valehtelemisestä tai rakastamisesta seuraa samaa lopulta itsellekin.

⁴⁷ Suom. ”Rakasta Jumalaa itseään”. Käytössä feminiininen hän-muoto, joka viittaa naispuoliseen Jumalaan.

⁴⁸ Hova-nimitystä käytetään esimerkiksi Jay-Z:n kappaleessa *Izzo (H.O.V.A.)* (2001).

⁴⁹ Suom. ”Jumala on Jumala, minä en.”

Don't Hurt Yourself osoittaa, että parisuhteen sisälläkin mustan naisen täytyy vaatia omaa valtaansa. Ongelma esitetään kuitenkin perheiden tai yksilöiden tasoa laajempaan. Yksityiskohtaisesti afroamerikkalaiseen historiaan viitataan *Lemonade*-videon versiossa kappaleen keskeyttävällä lyhyellä katkelmalla Malcolm X:n, Mustat Pantterit -liikkeen johtohahmon, puheesta (13:35). Vuodelta 1962 peräisin oleva katkelma viittaa mustien naisten kokemaan syrjintään heti alkusanoilla: ”The most disrespected person in America is the black woman. – –”⁵⁰. Mustan naisen kokema epäarvostus, turvattomuus ja laiminlyönnit nähtiin ongelmana jo vuosikymmeniä sitten ja tähän katkelmaan viittaamalla esitetään, että se on ongelma yhä nykyisin. Vaikka videon kuvaus keskittyy lähinnä Beyoncéen, henkilökohtaisesta tasosta irrottaudutaan myös kuvakerronnassa. Kappaleen alussa ja lopussa nähdään yksin rumpusetinsä kanssa parkkihallissa soittava nuori afroamerikkalainen nainen (11:55–12:02 ja 16:42–16:13). Vaikka soittajaa ei nähdä kappaleen aikana, vaan ainoastaan alussa ja lopussa, kappaleessa kuultava rumpukomppi voidaan tulkita tämän naisen soittamaksi, ikään kuin videon tarinatilaan kuuluvaksi diegeettiseksi ääneksi. Rumpusetiä soittava nainen nähdään tämän perusteella kappaleen toisena solistina ja päähenkilönä. Beyoncéen lisäksi kappale haluaa siis esittää vallan ja tasa-arvon vaatimuksen paitsi itsensä ja parisuhteensa kohdalla, myös koskien muita naisia. Nuori, afroamerikkalainen nainen soittamassa rumpuja toimii samastumisen välineenä muillekin mustille naisille ja kenties erityisesti muusikkonaisille, joiden asema musiikkialalla on usein haastava.

Kuten aikaisemminkin esitin (kts. luvut 3.3 ja 4.2), Beyoncéen voidaan liittää samaan jatkumoon muiden mustien naisartistien kanssa, jotka vaativat tasa-arvoa ja pyrkivät kyseenalaistamaan aikansa perinteistä naisen mallia. Beyoncéen aggressiiviset eleet ja tunneilmailsultaan intensiivinen laulutyyli tässä kappaleessa ovat hyvin samankaltaisia 1960–1970-luvuilla uraa tehneen funklaulaja Betty Davisin kanssa. Betty Davis tunnetaan omaleimaisen karheasta äänestään ja rohkeasta esiintymisestään ja seksuaalisuudestaan. Davisin häpeilemättömän seksuaalinen ja aggressiivinen esiintymistapa järkytti osaa aikalaiskuulijoista, mutta hänestä tuli silti merkittävä esikuva monille artisteille (Chick 2016). Sekä Davis aikanaan että Beyoncéen roolit useissa musiikkivideoissa ja esiintymisissä ilmentävät osuvasti ”aggressiivisen

⁵⁰ Suom. ”Kaikkein epäarvostetuin henkilö Amerikassa on musta nainen.”

femmen” identiteettiä. Aggressiivinen femme tarkoittaa hegemonisesta feminiinisyydestä poikkeavaa rodullistettua naista, joka ottaa itse vastuun ja vallan omasta seksuaalisuudestaan ja vartalostaan (Mitchell 2016, 41–42). Hegemonisen käsityksen mukaan naisen tulisi olla alistuva ja ilman miestä vaillinainen ja lisäksi lähtökohtaisesti valkoinen. Kun *Don't Hurt Yourself* esittää voimautuneen ja aggressiivisella tavalla valtaa vaativan rodullistetun naisen tarinan keskiössä, on kyseessä valtavirtaiselle kuvastolle poikkeava ja jopa uhkaava esitys.

4.3.3 Etääntyvä kertoja ja vartalon omistajuus *6 Inch* -kappaleessa

6 Inch on niin musiikillisesti, laullisesti kuin videon visuaalisuuden kannalta synkkäsävyinen kappale, jossa kerrotaan tarinaa klubilla työskentelevästä naisesta, joka työskentelee ahkerasti, tienaa paljon rahaa ja murhaa kaikki lähellään olevat ihmiset. Kappale alkaa luvussa Tyhjiys ja jatkuu luvussa Menetyks, joten lukujen nimien antaman vihjeen perusteella kyseessä on albumikokonaisuuden tarinan kannalta synkkä hetki. Kappale on albumikokonaisuudessa kertojan ja päähenkilön suhteen kannalta poikkeava, minkä lisäksi se ottaa kantaa kehon kaupallistamiseen varsin kiinnostavasta näkökulmasta.

Kuten edellä kertojapuheen kohdalla kuvailin, Tyhjiys-luvussa eli ennen *6 Inch* -kappaletta kertojapuheessa siirrytään kerronnan näkökulman minäkertojasta hän-kertojaan, jolloin kertoja ikään kuin ulkoistaa itsensä tarinan ulkopuolelle kaikkein synkimmällä hetkellä. Sama jatkuu myös *6 Inch* -kappaleessa, jossa laulun minä tarkkailee laulun päähenkilöä etäämmältä. Etäisenä pysyvää tarkkailua vahvistaa esimerkiksi säe ”She murdered everybody and I was her witness”⁵¹, jossa laulun päähenkilön kerrotaan murhanneen kaikki, lukuun ottamatta laulun minää, joka ilmaisee olevansa tarkkailijana ja todistajana. Burns (2013, 162–166) narratiivisia strategioita soveltaen päähenkilöstä käytetään hän-pronominia, mikä tekee kertojasta auktoriteettisen, tarinatilasta ulkopuolisen, mutta kertoja on kuitenkin hyvin lähellä päähenkilöä, sillä hänen tunteisiinsa ja ajatuksiinsa päästään sisälle. Kappaleen lopussa näkökulma vaihtuu takaisin minä-pronominiin, jolla koko albumin kappaleet

⁵¹ Suom. ”Hän murhasi kaikki ja minä olin hänen todistajanaan.”

muuten on kerrottu. On siis perusteltua tulkita, että hän-pronominista huolimatta *6 Inch* -kappaleessa kertoja on muiden kappaleiden tavoin sama kuin päähenkilö, vaikka pyrkiikin hetkellisesti ottamaan ulkopuolisen näkökulman. Samaa tulkintaa tukee myös se, että kappaleen lopussa laulun kertoja vaihtuu takaisin minä-kertojaksi. Lisäksi videolla päähenkilö kaikissa kappaleissa ja kertojakatkelmissä tämä kappale mukaan lukien, on Beyoncé'n esittämä ja hänet nähdään laulavan sanoja myös videolla.

Kappaleessa esitetään kuva naisesta, joka tekee kovasti töitä, siksi ansaitsee paljon rahaa ja on jokaisen dollarin arvoinen: ” – – She works for the money / from the start to the finish / – – And she worth every dollar / And she worth every minute”⁵². Rahan tienämisestä ja työn tekemisestä puhutaan useaan otteeseen. Työn tekemisestä käytetään verbiä ”work” sekä ”grind”, joista ensimmäinen on neutraalimpi ilmaus työskentelemiselle, mutta jälkimmäinen voidaan ymmärtää ahertamisen lisäksi myös tanssiliikkeenä. Tämän lisäksi ilmaukset klubista ja korkeista koroista myötäilevät tulkintaa tanssimisesta: ”Six inch heels / she walked in the club like nobody's business”⁵³. Kuuden tuuman korot -ilmaisua käytetään kappaleen nimen lisäksi metonymiana kuvaamaan henkilöä kokonaisuudessaan, jolloin hänen olemuksensa kiteytyy korkeisiin korkoihin. Jo pelkästään tässä ilmauksessa annetaan ymmärtää, että päähenkilö toteuttaa feminiinisyyttään rohkeasti eikä feminiinisyyttä poissulje auktoriteettia tai itsemääräämisoikeutta. Näiden lyyristen viittausten lisäksi punasävyisessä videossa nähtävät kohtaukset päähenkilöstä tanssimassa pienellä esiintymislavalla, istumassa mustan auton takapenkillä ja makoilemassa sängyssä hämärässä huoneessa puoltavat tulkintaa, joiden mukaan kappale kertoo striptease-tanssijasta tai vastaavanlaisesta viihdetyöntekijästä.

6 Inch koostuu suhisevista syntikoista, kumeasta bassosta ja elektronisesta rumpubiitistä. Lisäksi kappaleessa kuullaan välillä kolahtelevia symbaaleja merkitsemään tahdin ensimmäistä iskua ja perkussionomaisia rytmisiä laulusampleja biitin taustalla. Päällisin puolin kappale sisältääkin hyvin samantapaista soitinkudosta, kuin elektronisessa tanssimusiikissa yleensä, mikä paikantaa sen äänellisestikin klubiympäristöön. Erityisyyttä kappaleen sointiin tuo kuitenkin se, että tempo on

⁵² Suom. ” – –Hän tekee töitä rahan vuoksi / alusta loppuun. / – – Hän on jokaisen dollarin arvoinen / ja jokaisen minuutin arvoinen.”

⁵³ Suom. ”Kuuden tuuman korot / Hän kävelee klubilla itsevarmasti”

hidas, ei niinkään perinteisesti elektronisen tanssimusiikin lailla tanssittava. Lisäksi kumeat soundit, erityisesti basson ja rumpujen kohdalla, kuulostavat siltä, että ne kantautuisivat vaimeasti seinän takaa. Hidas tempo ja äänien kumeus ja etäisyys tekevät kappaleen yleissoundista synkän ja melankolisen. Etäiset soundit tukevat myös sitä seikkaa, että kertoja pyrkii esittämään itsensä erillisenä ja etäisenä päähenkilöstä, vaikka samaan aikaan kuitenkin on myös päähenkilö. Kuulijalle välittyy äänimaailman perusteella kokemus ristiriitaisesta ja synkästä tunnelmasta. Muusta albumikonaisuudesta poiketen kappaleen kohdalla kuva on punasävyinen, mikä yhdessä synkän musiikin kanssa kuvastaa kipua ja traumaa.

6 Inchissä on samplattu Isaac Hayesin kappaletta 'Walk on By' (1969). 'Walk on Byn' introssa olevaa jousien rytmikästä nostatusta ja rumpukomppia on mukailten lainattu elektronisilla soundeilla soitettuina *6 Inchissä*, minkä lisäksi lyhyet huudahdukset Hayesin kappaleesta on lainattu laulusampleiksi *6 Inchiin*. Lisäksi *6 Inchin* kertosaikkeitöissä Beyoncé'n laulun alla kuullaan kitarariffi, joka tremoloineen muistuttaa lännenelokuvia. Hayesin kappaleessa kuvaillaan surullista miestä, joka haluaa piilottaa tunteensa, ja siksi kehottaa toista vain kävelemään ohi. *6 Inchin* päähenkilö nähdään siis tämän viittauksen myötä yksinäisen cowboyn kaltaisena hahmona, joka ei halua antaa tunteilleen valtaa eikä näyttäviä niitä muille. Lännenelokuva-tulkintaa myötäilee myös videolla Beyoncé'n päässä oleva lierihattu, samoin kuin kadulla ja sisällä talossa nähtävä cowboy-hattuinen mies. Lisäksi Beyoncé'n ja muiden naisten yllä nähtävät leveähelmaiset mekot paikantavat tapahtumat menneen ajan villin lännen fantasiamaailmaan.

Kappaleessa puhutaan rahasta ja työn tekemisestä: päähenkilö tekee paljon töitä ja hän ansaitsee paljon rahaa. Pohjalla lienee ajatus siitä, että myös naisten tulisi voida tehdä töitä ja heidän tienäänsä rahaa ja menestystä tulisi kunnioittaa, oli ammatti sitten mikä tahansa. Vastaavaa taloudellisella menestyksellä leveilemistä kuullaan *Formation* -kappaleessa useaankin otteeseen (kts. luku 3.2.2). Siinä laulun minä kertoo vievänsä miehensä syömään, tarjoavansa lentoja yksityishelikopterilla ja maksavansa tämän ostoksia, mitkä ovat perinteisesti miehen naiselle tarjoamia asioita. *Formation* esittää naisen siis taloudellisen tilanteensa ja vaikutusvaltansa vuoksi paitsi taloudellisesti itsenäisenä, myös perheen elättäjänä ja johtajana. Rahan ja omaisuuden esittelemisen viittaa ylempään luokka-asemaan ja kapitalismin ihannointiin, vaikka

mukana on myös paljon viittauksia työväenluokkaan tasapainottamassa asettelua.⁵⁴ Kaupallisuuden, taloudellisen vallan ja materian ihannointi myötäilevät postfeminismin ja uusliberalismin ideologiaa, johon kuuluu ajatus itsestään vastaamisesta, eli siitä, että jokainen voi kovalla työllä menestyä ja siihen tulisi pyrkiä (Chatman 2015, 929–930).

Kappaleen prostituoitu-konnotaatiot kommentoivat sitä, miten Beyoncé on esimerkiksi bell hooksin taholta kritisoitu vartalon ja seksuaalisuuden kaupallistamisesta ja kauneusihanteiden ylläpitämisestä (Crosley 2014; Duan 2016, 65; Pääkkölä 2016, 153). Mustaan naisvartaloon usein liitettävä yliseksuaalisuuden ja moraalittomuuden stereotypia (Kohlman 2016, 27–39; Pääkkölä 2016, 154) on läsnä myös *6 Inch* kappaleen päähenkilössä, joka striptease-tanssijana kuvataan paitsi kyltymättömän seksuaalisena, myös kaupallistettuna. Stereotypian toisintaminen voi kuitenkin olla tietoinen keino kyseenalaistaa sitä ja sen reaktiona syntyvää sovinnaisuuden painetta nousemalla molempien yläpuolelle ja korostamalla yksilön omaa valinnanvapautta ja erillisyyttä kulttuurisista malleista. Kuten *6 Inchissä* ilmaistaan, päähenkilö rakastaa tanssia ja tehdä töitä, ja oikeutetusti ansaitsee jokaisen dollarinsa, joiden vuoksi ahkeroi. Vartalon kaupallistaminen ja sen käyttäminen oman menestyksen kasvattamiseen voi siis olla myös feminististä toimijuutta puolustava teko, joka tähtää naisen seksuaaliseen vapauteen ja vartaloa koskevaan itsemääräämisoikeuteen. Stereotypian vahvistamisen sijaan sitä pyritään kyseenalaistamaan ilman, että sen tarvitsee johtaa mustan naisen seksuaalisuuden kontrollointiin ja vaientamiseen. Esittämällä päähenkilö aktiivisena toimijana, joka omistaa itse itsensä ja itse päättää hyödyntää vartaloaan kaupankäynnin välineenä, voidaan tulkita kärjistettynä vastaiskuna mustan naisvartalon kontrollia, poliisointia ja orjuuttamista ylläpitävää kulttuuria vastaan.

Seksuaalisuuden ja vartalon kaupallistumisen teema näytetään kappaleessa kuitenkin myös ongelmallisena, sillä kuten audiovisuaalisen kokonaisuuden muodostama tunnelma sekä lukujen nimet Tyhjyys ja Menetyks antavat ymmärtää, taustalla on synkkiä tunteita. Tämän lisäksi päähenkilön lauletaan kertosaikeistöissä tappaneen

⁵⁴ Esimerkiksi *Formationissa* mainittu Red Lobsters -ravintola on hieno ravintola ainoastaan vähemmän varakkaille (Kyrölä 2017, 8).

kaikki ympäriltään, mikä kuvaa yleisemmällä tasolla tuhoisaa käyttäytymistä muita kohtaan. Kappaleen lopussa etäinen hän-muodossa kerrottu tarina vaihtuu takaisin henkilökohtaiseen tasoon, kun laulaja toistaa haikealla kuiskauksen kaltaisella äänellä sanoja ”come back”, tule takaisin. Työnteko ja rahan tienäminen, vaikka hyviä asioita ovatkin, eivät riitäkään, vaan menetettyä puolisoa kaivataan takaisin. Käänte henkilo kohtaiseen ja avoimemmin yksilöllisiä tunteita näyttävään tasoon on samalla jälleen käänne koko tarinassa, sillä sen jälkeen tarina kääntyy kohti valoisampia vaiheita. Menetyksestä aiheutunut suru aiheuttaa katumusta ja halua korjata tilanne, joten seuraavissa kappaleissa kuvataan sovintoa ja anteeksiantoa.

4.4 Postfeministinen parisuhde ja äitiys

Beyoncéa on vuosien varrella kritisoitu seksuaalisesta esiintymistavastaan ja valkoisten kauneusihanteiden noudattamisesta. Hänet on kuitenkin ennen *Lemonade* nähty turvallisen sovinnaisena hahmona populaarikulttuurissa, sillä sen lisäksi, että rotukysymyksiä ei ole haluttu nähdä hänen aikaisemmassa tuotannossaan, on myös Beyoncé'n eksplisiittinen seksuaalisuus paikannettu heteronormatiiviseen avioliiton kontekstiin (Kyrölä 2017, 8). Tällaista kunnioitettavuuden seksuaalipolitiikkaa nähdään *Lemonade*-albumilla useassa kohtaa, kun puhutaan rakkaudesta avioliitossa, ”sen oikean” löytämisestä, vaimona ja äitinä olemisesta. Äitiys on osa Beyoncé'n julkista artistipersoonaa, sillä niin raskaus kuin uran ja äitiyden yhdistäminen on ollut pinnalla sekä vuonna 2012 syntyneen vanhemman tyttären Blue Iryn kohdalla että 2017 syntyneiden kaksosten kohdalla. Äitiydestä ja sukupolvien jatkumosta puhutaan myös *Lemonadessa* useaan otteeseen, ja äitiyden tema on voimakkaasti näkyvissä vuoden 2017 Grammy-gaalassa nähdyssä Beyoncé'n esityksessä. Seuraavaksi tarkastelen sitä, millaista naiskuvaa *Lemonadessa* rakennetaan postfeministisesta rakkaussuhteen ja perheen ideaalista käsin.

4.4.1 Parisuhteen ja ”sen oikean” ideaali

Parisuhteen löytäminen kuuluu osanaan postfeministiseen ideaaliin, jossa perheen ja työn yhdistämisen lisäksi täytyy olla osana romanttista suhdetta ”sen oikean” kanssa

(Chatman 2015, 930–937). ”Se oikea”-ajatus viittaa siihen, että on olemassa yksi henkilö, jonka kanssa on tarkoitettu yhteen ja johon tulisi sitoutua. ”Sen oikean” idea on tullut esille Beyoncé’n aiemmassa tuotannossa, kuten esimerkiksi aiempien albumien kappaleet ’Countdown’ (2011) tai ’Love On Top’ (2011) osoittavat kuvaten yhteen ihmiseen sitoutumisen ja perheen perustamisen mallia. Myös *Lemonadessa* ajatus on taustalla esimerkiksi *Hold Up* ja *Don’t Hurt Yourself* -kappaleissa siitähän huolimatta, että kyseiseen ”oikeaan” ei hetkellisesti olla tyytyväisiä. Romanttiseen rakkauteen palataan selkeämmin albumin loppupuolella, jossa vihasta ja menettämistä siirrytään anteeksiantamiseen ja eteenpäin menemiseen.

Albumin viimeinen kappale ennen epilogiasta *Formationia* on *All Night*. Kappaletta edeltävä kertojapuhejaksossa puhutaan toivosta ja parantumisesta samalla kun audiovisuaaliset viitteet värillisen kuvan, modernien vaatteiden ja toiveikkaiden jousimelodioiden kuvastavat onnellista loppua (kts. luku 3.3). Voitokas ja toiveikas tunnelma jatkuu myös kappaleen aikana, kun pehmeä balladi hitaiden ska-kitaroiden ja voitokkaiden jousikuvioiden myötä esittää onnellisen lopun, jossa välirikon jälkeen aletaan etsiä tietä uuteen alkuun. Mustavalkoisen kuvan sijaan maailma nähdään väreissä, mikä kuvastaa toiveikasta nykytodellisuutta tai tulevaisuutta, josta ei tarvitse paeta menneeseen tai unimaailmaan aiempien mustavalkoisten kohtausten tavoin. Kertosäkeistössä toistettava säe ”sweet love all night long”⁵⁵ on viittaus Beyoncé’n vuonna 2013 julkaistuun kappaleeseen ’Drunk In Love’, jossa toistetaan samankaltaista säettä ”we be all night, love, love”⁵⁶. ’Drunk In Love’ kuvaa samaan aikaan symbolisesti rakkaudesta juopumista, sekä suorasukaisella tavalla seksiä alkoholin vaikutuksen alaisena. *All Nightissa* viitataan siis menneeseen onnelliseen vaiheeseen heidän parisuhteessaan, ikään kuin merkinä siitä, että sinne aiotaan palata. Samanaikaisesti videolla viitataan onnellisiin pareihin, kun rakeista kotivideon kaltaista kuvamateriaalia eri-ikäisistä ja -näköisistä, ei pelkästään afroamerikkalaisista, pariskunnista näytetään välähdyksittäin. Onnellista kuvamateriaalia nähdään myös Beyoncé’n ja Jay-Z:n häistä ja heidän perhe-elämästään Blue Ilyn kanssa. Onnellinen romanttinen suhde esitetään siis perheideaalin kontekstissa, johon myös Beyoncé paikannetaan. Albumin tarina loppuu *All Nightin*

⁵⁵ Suom. ”Ihanaa rakkautta yön läpi”.

⁵⁶ Suom. ”Olemme koko yön”

myötä onnelliseen tilanteeseen, jossa rikkoutuneet ihmissuhteet ovat jälleen ehjiä ja trauma ja kirous ovat raukeamassa.

Sijoittamalla Beyoncé perinteisen perheideaalin kontekstiin, äidiksi ja vaimoksi, luodaan paitsi turvallisen sovinnainen, tavalliselle keskiluokkaiselle amerikkalaiselle samaistuttava tähti-imago, mutta myös mustan naisen stereotyyppioita väistelevä hahmo. *Lemonaden* taustalla on melko perinteinen ja konservatiivinen ajatus siitä, että monogaminen avioliitto, lapset ja perhe ovat ihanteellinen elämäntapa. Toisaalta samanaikaisesti Beyoncé esitetään valtavirrasta poikkeavana, alistumattomana ja rodullistettuna aggressiivisena femmenä, joka vapautuneen kehonilmaisun ja seksuaalisuuden värittämällä eleillä vaatii itselleen valtaa ja toimijuutta. Ristiriitaiset performatiivit tulevat esiin *Lemonadessa* myös siten, että ensin pettäväälle puolisolle suututaan ja omaa itsenäisyyttä todistellaan monessa kohtaa, mutta lopulta annetaan anteeksi ja oma asema määritellään jälleen osana perheidyttä. Postfeminismin ominaista on sekä konservatiivisten että liberaalien sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsitysten samanaikaisuus, mitä Angela McRobbie (2009, 12) kuvaa käsitteellä ”double-entanglement”. Lähtökohdiltaan erilaiset konservatiiviset ja liberaalit käsitykset ovat *Lemonadessa* läsnä samanaikaisesti eikä niitä nähdä toisiaan poissulkevinä. Rodullistetun ja valtaistuneen feminismin rinnalla on siis postfeministinen perinteisemmän feminiinisuuden naiskuva.

4.4.2 Grammy-gaala ja raskausuutiset

Vuoden 2017 helmikuussa Grammy-gaalassa, jossa myös *Lemonade* oli useassa kategoriassa ehdokkaana, nähtiin Beyoncé'n esitys (The 59th Annual Grammy Awards 2017, 39:00–49:01). Esityksessä kuultiin kappaleet 'Love Drought' ja 'Sandcastles', sekä näyttävät video- ja performanssiosiot, joiden taustalla kuultiin *Lemonadesta* tuttuja kertojapuheen katkelmia. Kertojapuheen katkelmat oli poimittu pitkin alkuperäistä albumikonaisuutta, mutta molemmat kuullut kappaleet sijoittuivat albumin loppupuolelle, tarinan kannalta vaiheeseen, jossa välirikosta mennään eteenpäin. Sovittelevat ja onnelliset kappaleet yhdessä kohottavien kertojapuheiden kanssa tekivät esityksestä sävyiltään voitokkaan, ikään kuin onnellisena loppuna koko albumiprosessille ja siihen liittyneelle tosielämän spekulatioille. Teos ja todellinen

elämä kietoutuvatkin gaalaesityksen kohdalla erityisellä tavalla yhteen, sillä onnellista loppua korostavat myös pari viikkoa ennen esitystä julkaistut uutiset Beyoncé'n raskaudesta ja äitiyden teeman käsitteleminen esityksessä.

Helmikuun alussa 2017 Beyoncé julkaisi kuvapalvelu Instagramissa tilillään kuvan itsestään raskausvatsan ja mukaan liitetyn kuvatekstin kanssa, jotka ilmaisivat Beyoncé'n ja Jay-Z:n odottavan kaksosia (Beyoncé 1.2.2017). Kuvassa Beyoncé istuu kukkien ympäröimänä alusvaatteissa ja vihreä kangas päänsä päällä. Instagram-kuvan ja Grammy-gaalan esitysten kuvastossa oli paljon samankaltaisuutta, sillä gaalassa Beyoncé nähtiin myös kukkien ympäröimänä, raskausvatsaa korostavien kultaisten korujen peittämänä ja suuri kultainen päähine päässään, heiluttaen keltaista kangasta. Esityksessä nähtiin myös surrealistista ja psykedeelistä estetiikkaa monistuvien ja vääristyvien kuvajaisten muodossa sekä kukkien ja värien myötä. Psykedeeliselle musiikille tunnusomaisia piirteitä ovat muun muassa värit, hämmennyksen kuvaaminen ja ajan ja paikan liikkuvuus sekä äänellisen ja affektiivisen kokemuksen ensisijaisuus, johon pyritään nostamalla äänitehosteet ja soundit etualalle (Whiteley 1990, 52–58). Gaalaesitys on psykedeelisellä tavalla hyvin affektiivinen ja immerssiivinen: ajan ja paikan hämärtävä audiovisuaalinen kokonaisuus muodostuu kokonaisvaltaisesta lavan ja videotehosteiden käytöstä sekä mystisistä äänimaailmoista kertojapuheen taustalla, ensin esityksen alussa, jossa kuullaan ambient-tyylisiä äänimattoja ja korkeiden naisäänien laulamia sanattomia seireenien laulun kaltaisia vokaaliosuuksia, ja välissä, jossa jännitystä kohotetaan rummuilla ja huudoilla. Surrealistinen ja psykedeelinen kuvasto yhdistyy gaalaesityksessä myös jumalalliseen kuvastoon. Keltainen väri ja Beyoncé'n ylevä olemus muistuttavat *Hold Upissa* nähtyä hedelmällisyyden, rakkauden ja aistillisuuden jumalattaren Oshunin symboliikkaa. Lisäksi Beyoncé'n hahmo muistuttaa kristillisen symboliikan mukaista Neitsyt Mariaa kultaisen päähineen muodostaman sädekehän ja ikonimaisen ilmeen ja istuma-asennon vuoksi. Äitiyttä kuvataan esityksessä siis jumalallisena ja ylimaallisena ominaisuutena.

Esitys rakentaa naiskuvaa, johon äitiys kuuluu luonnollisena ja ongelmattomana osana. Moneen kertaan kertojapuheessa tulee esiin ajatus sukupolvien jatkumosta, jonka äidit tyttärineen muodostavat. Äitiys ja lasten kasvattamisen vastuu nähdään perinteiseen tapaan naisten tehtävänä, mutta positiiviseen sävyyn myös

mahdollisuutena siirtää tietoa ja kokemusta eteenpäin. Kertojapuheessa kuvaillaan syntymistä seuraavasti: ”Do you remember being born? Are you thankful for the hips that cracked, the deep velvet of your mother and her mother and her mother?”⁵⁷ Katkelmassa esitetään, että äitien uhrauksista tulee olla kiitollinen, eikä pelkästään oman äidin vaan aikaisempien sukupolvien yhtä lailla. Sukupolvien jatkumossa kulkeutuu kiitollisuuden lisäksi myös pettymys, jota verrataan huulipunaan (kts. luku 4.2.), jonka käytön jokainen sukupolvi oppii edeltäjiltään. Koska äitiys ja naiseus ovat jotain sukupolvelta toiseen kaikille yhteistä, naiseus nähdään yhteisöllisenä tekijänä, jolla on potentiaali voimauttaa ja parantaa. Myös *Lemonadessa* onnellista loppua merkitsevät sanat kirouksen rikkoutumisesta ja parantumisesta esitetään gaalaesityksessä juhlalliseen ja toiveikkaaseen sävyyn. ”There is a curse that will be broken. One thousand girls raise their arms. Now the reconciliation is possible. If we’re gonna heal, let it be glorious.”⁵⁸ Toiveikas lopetus maalailee kuvaa tulevaisuudesta, jossa naisten ja erityisesti rodullistettujen naisten syrjintä loppuisi.

Beyoncé voitti albumillaan kaksi Grammy-palkintoa ja oli ehdokkaana useaan. Vuoden albumin palkinto meni kuitenkin poplaulaja Adelelle, joka vastaanottaessaan palkintoa puhui ihailien Beyoncé’n *Lemonaden* merkityksestä ja voimauttavuudesta. Adelen mukaan vuoden albumin palkinto olisi kuulunut Beyoncélle ja kunnianosoituksen eleenä hän rikkoi palkintonsa ja antoi siitä palan Beyoncélle. (Lawrence 2017.) Kitaristi Carlos Santana kuitenkin puolusti Adelen voittoa haastattelussaan sanoen, että Adele voitti, koska osaa laulaa, kun sen sijaan Beyoncé on enemmän malli kuin laulaja (Petit 2017). Santana pahoitteli kommenttiaan myöhemmin ja sanoi, että Beyoncéa koskeva osuus oli kontekstista irrotettu. Joka tapauksessa hän vertasi Beyoncé’n esityksen visuaalisuutta ja näyttävyyttä Adelen visuaalisesti pelkistetympään esiintymiseen, jossa itse laululle jäi enemmän tilaa. Santanan kommentti viittaa romantisoituun ajatukseen, että esitys on autenttisempi, jos musiikkia ja taidetta ”itsessään” ei peitetä ulkomusiikillisiin seikkoihin, kuten tässä tapauksessa luultavasti näyttävään esitykseen ja vartalon keskeisyyteen. Populaarimusiikissa keskustellaan paljon autenttisuudesta ja se on melko tärkeä käsite,

⁵⁷ Suom. ”Muistatko syntymäsi? Oletko kiitollinen murtuneista lantioista, syvästä sametista äidilläsi ja hänen äidillään ja hänen äidillään?”

⁵⁸ Suom. ”Kirous rikkoutuu. Tuhat tyttöä nostavat kätensä. Nyt sovinto on mahdollista. Jos me aiomme parantua, olkoon se loistokasta.”

sillä musiikin ja esittäjän koettu uskottavuus ja aitous ovat usein määrittäjiä, jolla artistia arvotetaan (Anttonen 2017, 24). Autenttisuuskurssit voivat liittyä genrestä riippuen hyvinkin erilaisiin seikkoihin, kuten esimerkiksi siihen, onko artisti itse tehnyt kappaleensa, koetaanko esitys rehellisenä ja intiiminä ilmaisuna esittäjästä ja onko musiikki kaupallista vai taiteen vuoksi tehtyä itse-ilmaisuutta. Myös sukupuolella on merkitystä koetussa autenttisuudessa, sillä feminiinisyys yhdistetään yleensä epäautenttiseksi tulkittuihin piirteisiin, kuten kaupalliseen popmusiikkiin, vartaloon ja fyysisyyteen älyllisen sijaan. (Ibid. 59–64.) Sekä Adele että Beyoncé ovat monelta osin autenttisuuden näkökulmasta samankaltaisia: he ovat itse tehneet musiikkinsa, ilmaisevat kappaleissaan henkilökohtaisia sävyjä, molemmat lasketaan popmusiikiksi ja molempien esittäjä on nainen. Kuitenkin Adelen esitys oli Beyoncé vähäeleisempi, kun taas Beyoncélla vartalo, feminiinisyys ja esityksen näyttävyys olivat luultavasti syitä, miksi Santana arvotti sen vähemmän autenttiseksi.

4.5 Sukupuoli tähti-identiteetin rakennuspalasina

Beyoncé'n ideaalisen naiskuvan mukaista tähti-imagoa tuotetaan jatkuvasti valikoituilla julkaisuilla artistin tuotannosta ja kuvitellusta tosielämästä. Tähti-imago on taiteilijan todellisesta henkilöllisyydestä ja persoonallisuudesta erillinen, vaikka ne saattavat joskus muistuttaa toisiaan. Tähti-imagoa rakennetaan kuitenkin yleensä tietoisesti taiteellisen tuotannon ja median kautta. (Auslander 2009, 305–313; Frith 1996, 212.) Samalla kun Beyoncé nähdään kunnianhimoisena uraansa rakentavana muusikkona, yrittäjänä ja vartaloaan avoimesti esittelevänä kaunottarena, luodaan hänestä myös tavalliselle kansalaiselle samaistuttavissa olevia mielikuvia. *Lemonade*-albumi ja siihen liittyvät esitykset ja sosiaalisen median viestintä tuottavat Beyoncélle tähti-imagoa, jossa on samanaikaisesti läsnä monenlaisia rooleja.

Kuten pitkin albumia käytetyistä narratiivisista strategioista käy ilmi, teos halutaan kohdentaa laajemmalle joukolle. Henkilökohtaisen kertojan lisäksi teoksessa puhutellaan laajempia yleisöjä välillä suoraan, välillä hienovaraisemmin. Kollektiivinen puhetapa pitää sisällään sekä ajatuksen laajasta kuulijakunnasta, että kollektiivista, jonka puolestapuhujana teos toimii (Burns 2013, 162–163). Puhetavan laajentaminen ja kollektiivien puolestapuhumisen oikeutus maalaa Beyoncésta kuvan

auktoriteettisena puhujana, jolla on yhteiskunnallista ja poliittista vaikutusvaltaa. Auktoriteetin ja vaikutusvallan korostaminen esittää Beyoncé'n artistina, jonka tuotanto on populaariksi ja viihdyttäväksi ajatellun popmusiikin sijaan tai lisäksi ”vakavasti otettavaa” ja kantaaottavaa taidetta. Näin Beyoncésta konstruoidaan autenttisempaa persoonaa, sillä taide ja vakavuus koetaan usein kaupalliseksi miellettyä popmusiikkia autenttisempaan (Anttonen 2017, 28). Siirtymällä henkilökohtaisista ja nuorten naisten kokemusmaailmaan liittyvistä teemoista yhteiskunnallisiin ja kantaaottaviin teemoihin, samalla myös Beyoncé'n oletettu yleisö muuttuu. Artistin autenttisuuteen vaikuttaa myös oletetun yleisön autenttisuus, kuten nuoret naiset ja teinitytöt, jotka usein tulkitaan epäautenttiseksi yleisöksi (ibid. 64).

Beyoncé'n ympärillä käydyssä keskustelussa on aina painotettu sitä, että hän itse vastaa musiikkinsa tuottamisesta ja ottaa itse vastuuta kappaleiden kirjoittamisesta. Samalla tavoin hän näyttää olevansa itse vastuussa siitä, miten on esillä musiikissaan ja mediassa. Jopa ulkonäkönsä hän korostaa olevan ennen kaikkea kovan työn ja tiukan dieetin tulosta (Duan 2016.) Vastaavaa toimijuuden kuvaa esitetään esimerkiksi *Formation*- ja *6 Inch*- kappaleissa tuomalla esiin taloudellista ja ammatillista valta-asemaa. Olennainen Beyoncé'n tähti-identiteetin osa-alue onkin ammatillinen kompetenssi laulajana, muusikkona, tuottajana ja yrittäjänä.

Ammatillisen ja yhteiskunnallisen auktoriteetin, taloudellisen vallan ja ulkoisesti kauneusihanteita toisintavan kuvan lisäksi Beyoncé'n julkisuuskuvaa värittää rooli äitinä ja vaimona. Postfeministisen ideaalin mukainen kaiken saavuttanut naiskuva on jokaista palasta myöten siis saavutettu (Chatman 2015, 930–937). Perinteinen perhekonteksti tekee Beyoncésta tavalliselle, keskiluokkaiselle kansalaiselle helposti lähestyttävän ja samaistuttavan hahmon (Kyrölä 2017, 8). Vaikka perinteisyys ja turvallisuus tekevät voimauttavasta viestistä ehkä laimeamman, pitämällä yllä samaistuttavaa ja sovinnasta kuvaa, saavutetaan myös suurempi kuulijakunta ja vaikutusvalta. Toisaalta korostaessaan *Lemonaden* myötä afroamerikkalaisuuttaan, Beyoncé etäännyttää turvallisen sovinnaisesta naiskuvasta esittämällä itsensä osaksi mustien naisten yhteisöä ja puhumalla auktoriteettisesti heidän äänellään. Kun Beyoncé'n tähti-identiteetissä korostetaan mustan naisen roolia, samalla esitetään toiseutettuja ja rodullistettuja afroamerikkalaisia vartaloita normatiivisina.

Normittamisesta syntyvä samaistumisen kokemus samalla myös voimauttaa heitä, jotka kokevat kuuluvansa samaan joukkoon Beyoncé'n kanssa.

Tähti-imago ja yksittäisten laulujen tai teoskokonaisuuksien persoonat ovat erilliset (Auslander 2009, 305–313; Frith 1996, 212), mutta kietoutuvat kiinnostavalla tavalla yhteen, kun *Lemonaden* tarina muistuttaa Beyoncé'n tosielämästä raportoituja vaiheita. Huhut Jay-Z:n pettämisestä ja hänen ja Beyoncé'n avioliiton kriisistä ajoittuvat samaan vaiheeseen *Lemonaden* kanssa, jossa pettämistilannetta puretaan ja prosessoidaan monitahoisesti. Henkilökohtaista sävyä videoon tuo vielä se, että *Lemonadessa* nähdään kotivideon tapaista kuvaa kyseisistä henkilöistä. Laulujen persoonat, jotka henkilöityvät Beyoncéen ja Jay-Z:hen, vaikuttavat molempien tähti-imagoihin, siitäkin huolimatta, ettei suoraa vastaavuutta teoksen ja todellisten tapahtumien välille voi eikä ole tarpeellistakaan vetää. Kun *Lemonadessa* lopussa palataan sovintoon ja avioliiton jatkamiseen, myös tähti-imago pysyy onnellisen perheidyllin kontekstissa, mitä tukevat *Lemonaden* jälkimainingeissa julkaistut uutiset perheenisäyksestä. Yhteneväisyydet julkisperheen tosielämästä rakennetun julkisen kuvan ja musiikkiteosten kertoman narratiivin kanssa saattavat olla sattumanvaraisia, mutta on perusteltua uskoa, että niitä on tarkoituksenmukaisesti hyödynnetty tähti-identiteetin rakentamisessa ja *Lemonaden* vaikuttavuuden edistämässä.

5 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tarkastelin tutkimuksessani rodun ja sukupuolen identiteettien esiintymistä Beyoncé'n *Lemonadessa* (2016). Tietyntyyppisten identiteettitekijöiden performatiivisten piirteiden kautta teos maalaa kuvan paitsi musiikkivideossa nähdystä ja kuulluista hahmoista, myös Beyoncé'n tähti-identiteetistä, jotka voimauttavat niihin samaistuvia. Seuraavaksi esittelen tutkimuksessa esiin tulleet teemat ja pohdin niistä muodostuvia johtopäätöksiä.

Lemonade keskittää kerronnan Beyoncé'n esittämään päähenkilöön ja samalla kollektiivisesti afroamerikkalaisen naisen kokemukseen. Musiikkivideolla Beyoncé'n esittämä päähenkilö eli laulun hahmo identifioidaan osaksi afroamerikkalaisia naisia audiovisuaalisin keinoin: tyypiteltyä afroamerikkalaista ulkonäköä ja perinnettä korostavilla kuvilla, mustan musiikin tyylillisten viittausten ja samplejen myötä sekä lyriikoissa, kuten esiin tulevan mustan kulttuurin puhutavan ja yksittäisten paikkojen ja ulkoisten piirteiden, kuten afrohiusten maininnoilla. Lisäksi kollektiivisten kerronnan strategioiden (Burns 2013, 162–163) avulla Beyoncé kuullaan puhuvan kollektiivisesti mustien naisten puolesta. Vaikka musiikkiesityksessä esitetty hahmo on käsitteellisesti erillinen livetilanteissa, musiikkivideoissa ja mediassa esitetyistä tähti-persoonasta (Auslander 2009, 305–313, Frith 1996, 212), *Lemonadessa* nähty hahmo muovaa myös Beyoncé'n julkista kuvaa ja tähti-identiteettiä samankaltaiseksi kerronnan henkilökohtaisen sävyn ja tosielämän spekulatioiden vuoksi.

Teoksen päähenkilöinä esitetyt mustat naiset esitetään normitettuina subjekteina, jotka aktiivisina ja auktoriteettisina toimijoina omistavat itsensä ja tilansa: Beyoncé'n esimerkin mukaisesti he oleskelevat vapaasti taloissa, puutarhoissa ja kaduilla, elehtivät itsevarmasti ja uhmakkaasti ja palauttavat katsojan katseen takaisin katsomalla rohkeasti kameraan. Lyriikoissa valtaa ja toimijuutta kuvataan muun muassa taloudellista itsenäisyyttä ja sosiaalista vaikutusvaltaa ilmaisevilla itsekehuilla. Viittaamalla toistuvasti mustien naisten oikeuksien puolesta puhuneisiin naislaulajiin, kuten Betty Davisiin, Aretha Frankliiniin ja Nina Simoneen, liitetään samalla Beyoncé ja *Lemonade* osaksi samaa jatkumoa opettamaan ja näyttämään esimerkkiä aikansa naisille. Musiikkivideossa rakennetaan kuva ikään kuin uudelleen

kirjoitetusta historiasta, jossa mustat naiset valtaavat aiemmin valkoiseksi omittuja tiloja ja representaatioita itselleen ja kertovat itse oman tarinansa. Mustan naisvartalon normalisoinnilla niin kuvassa, teksteissä kuin musiikissakin kyseenalaistetaan tapaa, jolla populaarikulttuurissa on pitkään kontrolloitu, vaiennettu ja toisaalta fetisoitu tyypiteltyä afroamerikkalaista vartaloa.

Beyoncé'n tähti-identiteetti sekä *Lemonadessa* esitetyt identiteetit rakentuvat kulttuurisen muistin keinoin. Koska muisti on tietoa itsestä, rakentaa kollektiivisesti jaettu muisti yhteistä ja jaettua identiteettiä (Assmann 2008, 109, 113–114). Afroamerikkalaisen kulttuurin kohdalla käytetään usein signifoinnin käsitettä, joka tarkoittaa mustan kulttuurin sisäpuolelta merkityksensä saavaa ja ymmärrettävää retoriikkaa, kommentointia ja viittauksia. Musiikin kohdalla signifointia on mustan musiikin piirteiden ja tyyllisten lainausten tarkoituksenmukainen hyödyntäminen. (Floyd 1997, 92–96; Gates 1988.) *Lemonadessa* hyödynnetään signifoinnin prosessia lainaamalla ja jäljittelemällä mustan musiikin genrejä, kuten bluesia, gospelia, soulia ja hiphopia, tyylipiirteitä, kuten kysymys-vastaus-rakenteita ja äänenkäytön tapoja sekä yksittäisiä kappaleita ja artisteja, kuten Michael Jacksonia, Aretha Franklinia ja Betty Davisia. Samalla nostetaan esiin afroamerikkalaisten jakamia rasismia ja syrjinnän kulttuurisia traumoja. Yhteisesti jaetun kulttuurisen trauman prosessointi vaatii sen julkisen tunnistamisen ja käsittelyn, missä populaarikulttuurilla on usein suuri merkitys (Välimäki 2015, 1–2; Eyerman 2002 ja 2015). *Lemonade* tunnistaa rasismia trauman, minkä lisäksi se kuvastaa syrjintään puuttuvaa kapinaa, kritisoi poliiseja ja afroamerikkalaisiin kohdistuvaa väkivaltaa sekä hyödyntää pariinkin otteeseen baseball-mailaa mustan vastakulttuurin symbolina. Muistia hyödynnetään myös historiaa henkivillä asusteilla ja ympäristöillä. Lisäksi välillä nähtävät afrikkalaista mystiikkaa sisältävät visuaaliset yksityiskohdat, ajattomat luontokuvat, mustavalkoinen kuva ja ajankulua hämärtävät hidastuvat ja nopeutuvat liikkeet kuvastavat nykytodellisuudesta irrallaan olevaa sisäistä maailmaa, jonne paetaan etsimään kenties perinteen ja sukupolvien jatkumon tuomia vastauksia.

Vaikka kapinan ja vastakulttuurin teemat ovat läsnä sekä parisuhteesta kertovan henkilökohtaisen kerronnan tasolla että ihmisoikeuskysymykseen puuttuvalla yhteiskunnallisella tasolla, *Lemonade* on lähtökohdiltaan ja loppuratkaisultaan melko perinteinen ja sovinnainen. Beyoncé'n julkisuuskuvaan kuuluu tärkeänä osana hänen

roolinsa äitinä ja vaimona, joita korostetaan myös *Lemonadessa* ja mediassa sen jälkeen. Musiikkivideossa perinteinen perheideaali on konteksti tapahtumien taustalla, mutta se on myös ratkaisu, johon tarinan onnellinen loppu sijoittuu. Romanttinen rakkaus on koko konfliktin lähtökohta, minkä lisäksi äitiys ja lasten kasvattaminen esitetään moneen otteeseen sukupolvesta toiseen luonnollisena ja ongelmattomana jatkumona, joka nähdään ratkaisuna kirouksen murtamiseen. Perinteinen perhe- ja parisuhdekäsitys yhdistettynä naisen taloudelliseen ja ammatilliseen itsenäisyyteen ja valkoisten kauneuskäsitysten mukaiseen ulkonäköön kuuluu postfeministiseen ideaaliin, jota Beyoncé onnistuu toisintamaan (Chatman 2015, 930–937). Samanaikainen sitoutuminen sekä konservatiivisiin että liberaaleihin arvoihin eli ”double-entanglement” (McRobbie 2009, 12) näkyy *Lemonadessa* siten, että perinteiset vastuullisuuden ja ydinperheen ideaalit ovat läsnä, vaikka samaan aikaan esillä on valtavirtaiselle kuvastolle vastakkaiset ja uhkaavatkin eleet, joissa ollaan ylpeitä perinteisesti mustiksi tulkituista ulkonäön piirteistä, kannatetaan vapautunutta feminiinistä kehonilmaisua ja seksuaalisuutta ja suurieleisesti vaaditaan valtaa ja kunnioitusta naisille. Molemmat arvot ovat esillä samaan aikaan eikä niitä nähdä toisiaan poissulkevinä. Postfeminismin yksilönvapauden, taloudellisen itsenäisyyden ja perinteisen feminiinisuuden arvot sovitetaan yhteen ihmisoikeuskysymyksiä ja syrjittyjen voimautumista ajavan mustan feminismin kanssa.

Beyoncé'n tähti-identiteettiin ja *Lemonaden* narratiiviin kiteytyvät rodun ja sukupuolen performatiivit luovat samaistumisen ja voimautumisen kokemuksia erityisesti niille, jotka kokevat kuuluvansa samaan viiteryhmään Beyoncé'n edustamien identiteettien kanssa. Jaettu kulttuurinen muisti ja trauma sekä tunnistetut signifoinnin prosessit luovat afroamerikkalaisille naisille yhteistä kollektiivista identiteettiä, jota voimautetaan vallan ja toimijuuden kuvaamisella. Rodullisesti spesifi ja rajattu identiteettikategoria kohdentaa kerronnan ennen kaikkea mustille naisille, vaikka *Lemonadessa* esitetään myös muita identiteettejä, kuten postfeminismin mukaista keskiluokkaista ja perinteistä feminiinisyttä edustavia naisia tai queer-yhteisöjä. Osittain ristiriitaiset identiteetit ovat läsnä samanaikaisesti, jolloin teos onnistuu kenties puhuttelemaan ja voimauttamaan myös niistä itsensä löytäviä katsojia ja kuuntelijoita.

LÄHDELUETTELO

Tutkimusaineisto:

Beyoncé 2016. *Lemonade*. Ohj. Beyoncé Knowles-Carter, Kahlil Joseph, Melina Matsoukas, Dikayl Rimmasch, Mark Romanek, Todd Tourso, Jonas Åkerlund. Tuott. Beyoncé Knowler-Carter, Alex Delicata, Ben Billions, Jordan Asher Cruz, Danny Schofield, Derek Dixie, Thomas Wesley Pentz, Ezra Koenig, Rashad Muhammad, Chauncey Hollis, Jack White, James Blake, Jeremy McDonald, Jonny Coffey, Justin Smith, Kevin Garrett, Henry Allen, Sean Rhoden, Michael Dean, Michael Williams, Stuart White, Vincent Berry, Diana Eve Paris Gordon. Parkwood Entertainment.

Super Bowl 50 Halftime Show 2016. Coldplay's FULL Pepsi Super Bowl 50 Halftime Show feat. Beyoncé & Bruno Mars!. *NFL Youtube-kanava* 11.2.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=c9cUytejflk&t=117s> (linkki tarkistettu 20.3.2017.)

The 59th Annual Grammy Awards 2017. *Fernando Silva Youtube -kanava* 15.2.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=dlAeeov5RhY> (linkki tarkistettu 13.12.2017.)

Viitattut aineistot:

Alma 2016. 'Dye My Hair' Säv&san. Alma Miettinen, Pascal Reinhardt, Joe Walter. *Dye My Hair*. PME Records, Warner Music Finland, Polydor/Island.

Bagheri, Abteen (ohj.) 2014. *That B.E.A.T.* <https://vimeo.com/58423297> (linkki tarkistettu 6.4.2017.)

Beyonce 2011. 'Countdown'. Säv&san. Terius Nash, Shea Taylor, Ester Dean, Cainon Lamb, Julie Frost, Beyoncé Knowles-Carter, Nathan Morris, Wanya Morris, Michael Bivins. 4. Columbia.

Beyonce 2011. 'Love on Top'. Säv&san. Beyoncé Knowles-Carter, Terius Nash, Shea Taylor. 4. Columbia.

Beyonce 2013. 'Drunk in Love'. Säv&san. Beyoncé Knowles, Noel Fisher, Shawn Carter, Andre Eric Proctor, Rasool Diaz, Jordan Asher, Brian Soko, Timothy Mosley, Jerome Harmon. *Beyoncé*. Parkwood Entertainment & Columbia.

- Beyoncé 1.2.2017. Instagram-julkaisu. <https://www.instagram.com/p/BPrXUGBPJa/?taken-by=beyonce> (linkki tarkistettu 22.3.2018.)
- Boy, Soulja 2008. 'Turn My Swag on'. Säv&san. DeAndre Way. *iSouljaBoyTellem*. Stacks on Deck.
- Franklin, Aretha 1968. 'Think'. Säv&san. Aretha Franklin, Teddy White. *Aretha Now*. Atlantic.
- Hayes, Isaac 1969. 'Walk on By'. Säv&san. Burt Bacharach, Hal David. *Hot Buttered Soul*. Scepter.
- Jackson, Michael 1991. *Black or White*. Ohj. John Landis, säv&san. Michael Jackson, Bill Bottrell. <https://www.youtube.com/watch?v=pTFE8cirkdQ> (linkki tarkistettu 1.12.2017.)
- Jackson, Michael 1985. 'We Are the World'. Säv&san. Michael Jackson, Lionel Richie. *USA For Africa*. Columbia Records.
- Jay-Z 2001. 'Izzo (H.O.V.A.)'. Säv&San. Shawn Carter, Kanye West, Mizell Borthers, Berry Gordy, Deke Richards, Freddie Perren, Alex Horn. *The Blueprint*. Rock-A-Fella.
- Jay-Z 2017. 4:44. Tuott. Shawn Carter, Ernest Dion Wilson, James Blake, Dominic Maker. Roc Nation & UMG.
- Kaleidoscope 2011[1969]. 'Let me try'. *Kaleidoscope*. Shadoks Music.
- Lady Gaga 2011. 'Hair'. Säv&san. Stefani Germanotta, Nadir Khayat. *Born This Way*. Streamline, Interscope & Kon Live.
- Lessin, Tia; Deal, Carl (ohj.&tuott.) 2008. *Trouble the Water*. Zeitgeist Films.
- Lomax, Alan (äänittäjä) 1959. Reverend R.C. Crenshaw, 'Collection Speech/Unidentified Lining Hymn'. The Alan Lomax Collection, American Folklife Center, Library Of Congress.
- Lomax, Alan & Lomax Sr., John (äänittäjä) 1947. Prisoner '22' at Mississippi State Penitentiary, 'Stewball'. The Alan Lomax Collection, American Folklife Center, Library Of Congress.
- Hair* 1986. Säv&san. MacDermot, Galt; Ragni, Gerome; Rado James.
- Simone, Nina 1967. 'The Look of Love'. Säv&san. Burt Bacharach, Hal David. *Silk & Soul*. RCA Victor.
- Saturday Night Live 2016. The Day Beyoncé Turned Black. *Saturday Night Live YouTube -kanava* 14.2.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w> (linkki tarkistettu 14.12.2017.)

Super Bowl Halftime Show 1993. Michael Jackson - Super Bowl (Complete Version). *Arslan Latif Youtube -kanava* 30.11.2010.
<https://www.youtube.com/watch?v=idg8TNknvDU> (linkki tarkistettu 19.1.2018.)
Williams, Andy 1963. 'Can't Get Used to Losing You'. Säv&san. Jerome Pomus, Mort Shuman. *Days of Wine and Roses and Other TV Requests*. Columbia.

Lähdekirjallisuus:

- Altman, Rick 1987. *The American Film Musical*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Anttonen, Salli 2017. *A Feel For The Real: Discourses of Authenticity in Popular Music Cultures Through Three Case Studies*. Väitöskirja. Joensuu: University of Eastern Finland.
- Assmann, Jan 2008. Communicative and Cultural Memory. Teoksessa *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Toim. Astrid Erll ja Ansgar Nünning. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 109–118.
- Auslander, Philip 2009. Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music. Teoksessa *Ashgate Companion to Popular Musicology*. Toim. Derek B. Scott. Farnham: Ashgate Publishing. 304–315.
- Billboard 2018. Billboard Charts. <https://www.billboard.com/charts> (linkki tarkistettu 12.3.2018)
- Burnim, Mellonee V.; Maultsby, Portia K. 2015. *African American Music: An Introduction*. Lontoo & New York: Routledge.
- Burns, Lori 2013. Vocal Authority and Listener Engagement. Teoksessa *Sounding out Pop: Analytical Essays on Popular Music*. Toim. Mark Spicer ja John Covach. The University of Michigan Press. 154–192.
- Burns, Lori; Lafrance, Melissa 2002. *Disruptive Divas: Feminism, Identity & Popular Music*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- CBS News 2016. Beyonce Gets Political with Super Bowl Halftime Performance. 8.2.2016. <http://www.cbsnews.com/news/super-bowl-50-beyonce-single-formation-police-brutality-black-lives-matter-coldplay-bruno-mars/> (linkki tarkistettu 16.1.2017.)

- Change.com* 2014. Comb Her Hair. <https://www.change.org/p/blue-ivy-comb-her-hair> (linkki tarkistettu 17.5.2018.)
- Chatman, Dayna 2015. Pregnancy, Then It's "Back to Business": Beyoncé, Black Femininity, and The Politics of a Post-Feminist Gender Regime. *Feminist Media Studies* 15 (6): 926–941. <http://dx.doi.org/10.1080/14680777.2015.1036901> (linkki tarkistettu 3.10.2017)
- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chick, Stevie 2016. Cult Heroes: Betty Davis – Blistering Funk Pioneer and Fearless Female Artist. *The Guardian* 26.7.2016. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2016/jul/26/cult-heroes-betty-davis-blistering-funk-pioneer-and-fearless-female-artist> (linkki tarkistettu 21.3.2018.)
- Chion, Michael 1990. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Crosley, Hillary 2014. What bell hooks Really Means When She Calls Beyoncé a "Terrorist". *Jezebel.com*. <http://jezebel.com/what-bell-hooks-really-means-when-she-calls-beyonce-a-t-1573991834> (linkki tarkistettu 3.11.2016.)
- Cook, Nicholas 2013. Beyond Music: Mashup, Multimedia Mentality and Intellectual Property. Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis. New York: Oxford University Press. 53–76.
- Davis, Angela Y. 1999. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*. New York: Random House, Inc.
- Delli Carpini, M. X. 2000. Black Panther Party: 1966-1982. Teoksessa *The Encyclopedia of Third Parties in America*. Toim. I. Ness ja J. Ciment. Armonke, NY: Sharpe Reference. 190-197. http://repository.upenn.edu/asc_papers/1 (linkki tarkistettu 16.1.2017.)
- Duan, Noel Siqi 2016. Policing Beyoncé's Body: "Whose Body Is This Anyway?" Teoksessa *The Beyoncé Effect: Essays on Sexuality, Race and Feminism*. Toim. Adrienne M. Trier-Bieniek. Jefferson: McFarland & Company, Inc. 55–74.
- Durham, Aisha 2012. "Check on It" Beyoncé, Southern Booty, and Black Femininities in Music Video. *Feminist Media Studies* 12 (1): 35–49.
- Durham, Aisha; Cooper, Brittney; Morris, Susana 2013. The Stage Hip-Hop

- Feminism Built: A New Directions Essay. *Signs* 38 (3): 721-737.
- Eyerman, Ron 2002. *Cultural Trauma: Slavery and The Formation of African American Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eyerman, Ron 2015. *Is This America? Katrina as Cultural Trauma*. Austin University of Texas Press.
- Floyd, Samuel A. 1997. *The Power of Black Music: Interpreting Its History From Africa to The United States*. New York: Oxford University Press.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gates, Henry Louis, Jr. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington and Indianapolis: BFI Publishing & Indiana University Press.
- Hawkins, Stan; Richardson, John 2007. Remodeling Britney Spears: Matters of Intoxication and Mediation. *Popular Music and Society* 30(5): 605–629.
- Hawkins, Stan 2013. Aesthetics and Hyperbodiment in Pop Videos: Rihanna's "Umbrella". Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis. New York: Oxford University Press. 466–482.
- Heinonen, Yrjö 2007. A Dialogue with The Past: References to Sixties Culture in The Title Sequence of Friends. Teoksessa *Essays on Sound & Vision*. Toim. Stan Hawkins ja John Richadson. Helsinki: Helsinki University Press. 221–259.
- Hobson, Janell 2016. Feminists Debate Beyoncé. Teoksessa *The Beyoncé Effect: Essays on Sexuality, Race and Feminism*. Toim. Adrienne M. Trier-Bieniek. Jefferson: McFarland & Company, Inc. 11–26.
- hooks, bell 2016. Moving Beyond Pain. *Bellhooksinstitute.com* 9.5.2016. <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain> (linkki tarkistettu 3.11.2016.)
- Hunt, Elle 2016. Beyoncé's Lemonade Album Explained, from Beginner to 'Beyhive' *The Guardian* 29.4.2016. <https://www.theguardian.com/music/2016/apr/29/beyonce-lemonade-jay-z-explainer> (linkki tarkistettu 6.4.2017.)
- James, Michael 2017. Race. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Toim. Edward Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/race/> (linkki

tarkistettu 2.5.2018)

- Katz, Mark 2004. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.
- Kohlman, Marla H. 2016. Beyoncé as Intersectional Icon? Interrogating The Politics of Respectability. Teoksessa *The Beyoncé Effect: Essays on Sexuality, Race and Feminism*. Toim. Adrienne M. Trier-Bieniek. Jefferson: McFarland & Company, Inc. 27–39.
- Kyrölä, Katariina 2017. Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s Anaconda to Beyoncé’s Formation. *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics* 1(1), 08.
- Lacasse, Serge 2015. (Re)generations of Popular Musicology. *The Sage Handbook of Popular Music*. SAGE Publishing. 64–82.
- Lawrence, Rebecca 2017. ”I Have The Utmost Respect for Her”: Carlos Santana APOLOGISES After Claiming Adele Scooped Grammy Because Beyonce Is ”Beautiful to Look at But Not a Singer”. *Dailymail* 15.2.2017.
<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-4227130/Carlos-Santana-says-Beyonce-t-sing.html> (linkki tarkistettu 20.2.2018.)
- Leonard, Tom 2016. Queen of Cynicism: No Stunt’s Too Shameless for Beyoncé, Who Was Once Accused of Trying to Look White But This Week Posed as a Heroine of Black Power. *Dailymail* 13.2.2016.
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3445116/Queen-cynicism-No-stunt-s-shameless-Beyonce-accused-trying-look-white-week-posed-heroine-black-power.html> (linkki tarkistettu 16.1.2017.)
- McRobbie, Angela 2009. *The Aftermath of feminism. Gender, Culture and Social Change*. London: Sage Publications.
- Middleton, Richard 2000. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Middleton, Richard 2003. Music Studies and The Idea of Culture. Teoksessa *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert ja Richard Middleton. New York & London: Routledge. 1-15.
- Mitchell, Anne M. 2016. Beyoncé as Aggressive Black Femme and Informed Black Female Subject. Teoksessa *The Beyoncé Effect: Essays on Sexuality, Race and Feminism*. Toim. Adrienne M. Trier-Bieniek. Jefferson: McFarland & Company, Inc. 40–54.

- Mulvey, Laura 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16(3): 6–18.
- Petit, Stephanie 2017. ”Carlos Santana Clarifies 'Out of Context' Remark That Beyoncé Is 'Not a Singer' Following BeyHive Backlash”. *People Music* 15.2.2017. <http://people.com/music/grammys-2017-carlos-santana-beyonce-not-a-singer-controversy/> (linkki tarkistettu 20.2.2018.)
- Phelan, Peggy 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Pääkkölä, Anna-Elena 2016. *Sound Kinks: Sadomasochistic Erotica in Audiovisual Music Performances*. Väitöskirja. Turku: University of Turku.
- Radford-Hill, Sheila 2000. *Further to Fly: Black Women and The Politics of Empowerment*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Railton, Diane; Watson, Paul 2011. *Music Video and The Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ramsey, Guthrie P. 2012. African American Music. *Grove Music Online* 4.10.2012. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2226838> (linkki tarkistettu 12.3.2018.)
- Rauhalampi, Iida 2018. ”Japaninlippus messiin pakkaa” – kuukautisverellä maalattuja biisejä. *Yle Kulttuurcocktail* 20.2.2018. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/02/20/japaninlippus-messiin-pakkaa-kuukautisverella-maalattuja-biiseja> (linkki tarkistettu 15.5.2018.)
- Richardson, Elaine 2006. *Hiphop Literacies*. New York: Routledge.
- Richardson, John 2017. Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista. *Etnomusikologian Vuosikirja* 29: 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949> (linkki tarkistettu 20.2.2018.)
- Roberts, Kamaria; Downs, Kenya 2016. What Beyonce Teaches Us About The African diaspora in 'Lemonade'. *PBS Newshour* 29.4.2016. <http://www.pbs.org/newshour/art/what-beyonce-teaches-us-about-the-african-diaspora-in-lemonade/> (linkki tarkistettu 29.3.2017.)
- Rose, Tricia 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: University Press of New England.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.

- Smitherman, Geneva 1985[1977]. *Talkin and Testifyin: The Language of Black America*. Boston: Houghton Miffling.
- Soloway, Jill 2016. *The Female Gaze*. Toronto International Film Festival. <http://www.tiff.net/events/master-class-jill-soloway/> (linkki tarkistettu 24.11.2017.)
- Tinsley, Omise'eke Natasha; O'Neill, Caitlin 2016. Beyoncé's Formation Is Activism for African Americans, Women and LGBTQ. *Time.com* 8.2.2016. <http://time.com/4211888/beyonce-formation-activism/> (linkki tarkistettu 16.1.2017.)
- Trier-Bieniek, Adrienne M. (toim.) 2016. *The Beyoncé Effect: Essays on Sexuality, Race and Feminism*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Vernallis, Carol 2003. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- Vernallis, Carol 2013. *Unruly Media: Youtube, Music Video and The New Digital Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Vernallis, Carol 2016. Beyoncé's Lemonade, Avant-Garde Aesthetics, and Music Video: "The Past and the Future Merge to Meet Us Here". *Film Criticism* 40(3). <http://dx.doi.org/10.3998/fc.13761232.0040.315> (linkki tarkistettu 16.1.2017.)
- Välimäki, Susanna 2015. Musical Representation of War, Genocide, and Torture: Treating Cultural Trauma with Music. Teoksessa *Pax. Acta Translatologica Helsingiensia* 3. Toim. Pirjo Kukkonen ja Ritva Hartama Heinonen. Helsinki: University of Helsinki. 122–136.
- Whiteley, Sheila 1990. Progressive Rock and Psychedelic Coding in The Work of Jimi Hendrix. *Popular Music* 9(1): 37–60.
- Whiteley, Sheila 2000. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London & New York: Routledge.
- Weidhase, Natalie 2015. "Beyoncé Feminism" and The Contestation of The Black Feminist Body. *Celebrity Studies* 6(1): 128–131.

Liite 1. *Lemonaden* luvut ja kappaleet

Luku (aikakoodit)	Kappale
	Pray You Catch Me
Intuition (2:01–4:36)	
Denial (4:36–10:22)	Hold Up
Anger (10:22–16:15)	Don't Hurt Yourself
Apathy (16:15–20:59)	Sorry
Emptiness (20:59–24:41)	6 Inch
Loss (24:41–28:12)	
Accountability (28:12–35:21)	Daddy Lessons
Reformation (35:21–38:30)	Love Drought
Forgiveness (38:30–42:48)	Sandcastles
Resurrection (42:48–46:25)	Forward
Hope (46:25–50:17)	Freedom
Redemption (50:17–56:37)	All Night
Lemonade (56:38–01:01:09)	Formation