

”NEVER SO ANGRY AS TO WANT A GUN OVER A PEN”
Affektit ja aktivismi Suheir Hammadin spoken word -runoudessa

Pro gradu -tutkielma
Yleinen kirjallisuustiede
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Joulukuu 2019
Salla Hiltunen

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

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

HILTUNEN, SALLA: Never so angry as to want a gun over a pen: Affektit ja aktivismi Suheir Hammadin spoken word -runoudessa

Pro gradu -tutkielma, 78 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Joulukuu 2019

Tutkin pro gradu -tutkielmassani affektiivisuuden roolia Suheir Hammadin spoken word -runouden poliittisessa aktivismissa. Hammad on palestiinalais-amerikkalainen runoilija, jonka runojen keskiössä ovat yllirajaiset identiteetit ja yhteisöt, erilaisten sortojen vastustaminen sekä syyskuun 11. päivää seurannut poliittinen tilanne. Aineistonani on videoita Hammadin *Russel Simmons Presents Def Poetry Jam* -tv-ohjelmassa esittämistä runoista. Tutkielmalleni keskeisiä teoreettisia viitekehyksiä ovat affektiteoria ja retorinen kertomusteoria. Olen pyrkinyt yhdistämään niitä toisiinsa sekä kulttuuriseen näkökulmaan toisiaan täydentävillä tavoilla pyrkiessäni näyttämään, kuinka runoesitykset voivat vaikuttaa erilaisiin yleisöihinsä.

Hammadin runoissa on monia elementtejä, jotka luovat implisiittisessä lukijassa ja reaalisessa yleisössä affektiivisia reaktioita. Tällaisia ovat esimerkiksi tunteiden käsittely, huumori ja ruumiillisuus. Näiden käsittely määrittää yleisölle tietyt arvot, jotka runojen puhuja olettaa yleisön jakavan. Riippuu kuitenkin runojen moninaisista reaalisista yleisöistä, asettuuko kuulija rooliin, jossa tämä jakaa runojen oletettaman arvomaailman. Hammadille keskeinen on myös yhteisökäsitys, jonka mukaan monenlaiset sortoa kokevat ihmisryhmät voivat samaistua toisiinsa, ja ovat velvollisia auttamaan toisiaan.

Lisäksi keskeistä runojen aktivismille on esiintyjän ja yleisön suhteen luominen, joka vahvistaa runoesitysten affektiivisuutta ja tekee esitystilanteessa hetkellisiä yhteisöjä, jotka näyttävät yleisölle uudenlaisia solidaarisuuden ja yhteisöllisyyden muotoja. Hammadin runoissa ja esityksessä esitettävien, solidaarisuutta peräänkuuluttavien arvojen kautta myös yleisö tulee osaksi yhteisöä, jota sitoo toisiinsa keskinäinen auttamisvelvollisuus.

Asiasanat: affekti, aktivismi, Suheir Hammad, spoken word -runous, rasismi, yhteisö, retorinen kertomusteoria.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Suheir Hammadin runous	1
1.2 Tutkimuskysymys	6
1.3 Teoreettinen viitekehys ja aiempi tutkimus	7
2 TUNTEET RUNON AIHEENA	13
2.1 Viha, pelko ja rasismi	13
2.2 Rakkaus, yhteisö ja vastarinta	19
2.3 Toivo ja toiminta	24
3 AFFEKTIT PUHUJAN JA KUULIJAN SUHTEENA	28
3.1 Reaalinen ja implisiittinen yleisö	28
3.2 Huumori viestin välittäjänä	32
3.3 Jaettu tuska	39
3.4 Ruumiillisuus	46
4 ESITYS	52
4.1 Lausunta ja parakieli	52
4.2 Katse ja eleet	62
4.3 Yhteisö	68
5 LOPUKSI	75
LÄHTEET	79

1 JOHDANTO

Tässä tutkielmassa käsittelen palestiinalais-amerikkalaisen runoilijan ja aktivistin, Suheir Hammadin, spoken word -runoutta ja sitä, kuinka runojen affektiivisuus ja poliittinen aktivismi liittyvät yhteen. Hammad on tunnettu vuonna 2002 alkaneesta HBO:n *Russell Simmons Presents Def Poetry Jam* -ohjelmasta, jonka YouTube-taltiointeja käytän työni primääriaineistona.

Seuraavaksi esittelen tarkemmin Suheir Hammadin uraa ja tuotantoa sekä primäärilähteinäni olevia runoja. Sitten esittelen laajemmin tutkimuskysymystäni ja tutkielmani kulkua. Lopuksi tarkastelen Hammadin tuotannosta aiemmin tehtyä tutkimusta ja oman tutkielmani kannalta keskeisiä teoreettisia viitekehyksiä, kuten affektiteoriaa.

1.1 Suheir Hammadin runous

Suheir Hammad on palestiinalais-amerikkalainen runoilija ja aktivisti, joka syntyi palestiinalaisten pakolaisleirillä Jordaniassa ja kasvoi New Yorkissa. Hammadin kirjallinen tuotanto käsittelee usein Palestiinan tilannetta, diasporassa elämistä ja transnationaalisia identiteettejä. Hammadin tuotanto on ollut alusta alkaen yhdistelmä henkilökohtaista ja poliittista. Hän sai kustannussopimuksen, kun Harlem River Pressin kirjallisuusagentti kuuli hänen lukevan omaelämäkerrallisia tekstejä Kongon hyväksi järjestetyssä hyväntekeväisyystapahtumassa. Hammad julkaisi kaksi ensimmäistä teostaan, poliittisen runokokoelman *Born Palestinian*, *Born Black* ja runollisen omaelämäkerran *Drops of This*

Story samanaikaisesti vuonna 1996. Hammadin kirjallisena läpimurtona pidetään runoa ”first writing since”, joka käsittelee syyskuun 11. päivän terrori-iskuja ja niitä seurannutta islamofobiaa arabiamerikkalaisen muslimin näkökulmasta. Hammad levitti runoa alkujaan sähköpostin kiertoviestinä, mutta se julkaistiin pian useilla internet-sivuilla sen saaman suuren suosion vuoksi. Runo ”first writing since” poiki Hammadille myös paikan vakituisena esiintyjänä HBO:n vuonna 2002 alkaneseen *Russel Simmons Presents Def Poetry Jam* -ohjelmaan ja samaa nimeä kantavaan Broadway-show’hun. Hammad on myös toiminut hip hop -lehden *Stress* kolumnistina vuosina 1997–2002, ja hän on kirjoittanut näytelmät *Blood Trinity* (2002) sekä *ReOrientalism* (2003). (Hopkinson 2002 ja Sharaf 2015, 495.) Hänen toinen runokokoelmansa *Zaatar Diva* ilmestyi kuitenkin vasta kymmenen vuotta esikoisteoksien jälkeen vuonna 2006. Tyyllillisesti *Zaatar Diva* niputetaan usein yhteen esikoiskokoelman *Born Palestinian, Born Black* kanssa. (Esim. Oumlil 2013, 857.) Vuonna 2008 julkaistiin Hammadin viimeisin, kokeellinen runokokoelma *breaking poems*, joka käsittelee kielen, identiteetin ja kuulumisen tunteen hajoamista heijastelemalla näitä teemoja runojen fragmentoituneella muodolla (Harb 2011, 123). Lisäksi Hammad on ollut mukana joissakin elokuvaprojekteissa, kuten kertojana elokuvissa *Lest We Forget* (2003) ja *The Fourth World War* (2004) sekä näyttelijänä elokuvassa *Salt of This Sea* (2008) (Sharaf 2015, 495).

Lisa Suhair Majajin mukaan identiteettikysymykset ovat tyypillisiä arabiamerikkalaiselle kirjallisuudelle, jota on halki sen noin 100-vuotiaan historian leimannut kirjoittajien tarve itsemäärittelylle. 1800-luvulla arabiamerikkalaiset joutuivat taistelemaan Yhdysvaltain kansalaisuuden saamiseksi. 1700-luvun lopulla vahvistetun lain mukaan kansallisuuden saattoi saada vapaa, valkoinen ihminen, mutta valkoisuutta ei ollut määritelty tarkasti ennen vuotta 1920, jolloin arabit määriteltiin valkoisiksi. Niinpä kansalaisuuden saaminen oli prosessina tiukasti riippuvainen ulkoa tulevista määritelmistä, joihin liittyi uskontoon, ulkonäköön ja kulttuuriseen sekä maantieteelliseen etäisyyteen liittyviä argumentteja. Ensimmäiset arabiamerikkalaiset kirjallisuuslehdet ja -yhteisöt syntyivät 1900-luvun alussa. Tällöin kyse oli ns. Mahjar-koulukunnasta, joka kirjoitti maahanmuuttajuudesta ja pyrki tietoisesti luomaan siltoja amerikkalaisen ja arabikulttuurin välille. Mahjar-kirjallisuutta seurasi hiljainen kausi, sillä Yhdysvallat rajoitti uusien maahanmuuttajien määrää. 1960-luvulla arabiamerikkalainen julkaisutoiminta sai uutta puhtia mustien kansalaisoikeusliikkeiden myötä. Vuonna 1967 käyty sota Yhdysvaltain ja Israelin välillä ja

erityisesti syyskuun 11. päivän terrori-iskut ovat vaikuttaneet erityisen paljon arabiamerikkalaiseen nykykirjallisuuteen: ainoa keino olla antamatta kaikkea määrittelyvaltaa amerikkalaisten käsiin on ollut kirjoittaa itse kirjallisuutta, jonka keskiössä ovat identiteetikysymykset. Nykyään arabiamerikkalaisella kirjallisuudella on melko vakiintunut asema osana amerikkalaista kirjallisuuden kenttää, mutta kirjoittajat, kuten muutkin arabiamerikkalaiset, joutuvat yhä kamppailemaan esimerkiksi institutionaalista ja poliittista rasismia vastaan. (2008, 1–9.) Hammadin tuotanto jakaakin useita arabiamerikkalaiselle nykykirjallisuudelle keskeisiä piirteitä, esimerkiksi identiteetikysymysten pohdinnan ja antirasistisen agendan.

On hieman kyseenalaista, voidaanko Hammadia pitää spoken word tai slam-runoilijana. Hammad itse kieltää nämä määritelmät: hän sanoo ajatustensa olevan kirikkaampia kirjoitettuna, ja saavansa henkilökohtaisesti enemmän voimaa runouden kirjoittamisesta kuin esittämisestä. (Hopkinson 2002 ja Olson 2007, 179.) Hammad on kuitenkin tullut tunnetuksi suurelle yleisölle esiintyvänä runoilijana *Russel Simmons Presents Def Poetry Jam* -ohjelmasta. Live-esiintyminen on ollut osa hänen uraansa sen alusta asti, sillä hän sai ensimmäisen kustannussopimuksensa live-esiintymisen ansiosta. Hän on myös lukenut runojaan TEDWomen -tapahtumassa (Trost 2010), ja hip hopin, lähtökohtaisesti esiintymiselle perustuvan musiikkigenren, mainitaan usein olevan yksi hänen tärkeimmistä vaikutteistaan (esim. Hartman 2002, 6). Itse aion käsitellä Hammadia juuri spoken word -runouden viitekehyksessä, vaikkei hän genren kaikkia määritelmiä täyttäisikään, sillä haluan pureutua tässä tutkielmassa kirjoitettujen runojen lisäksi hänen *Def Poetry Jam* -esiintymisiinsä. Tämä ei ole välttämättä lähtökohtaisesti ristiriitaista, sillä spoken word -runous ja slam-runous eivät ole synonyymejä.

Susan B. A. Somers-Willett, joka on kirjoittanut artikkelissaan ”From Slam to *Def Poetry Jam*: Spoken Word Poetry and its Counterpublics” slam-runouden ja *Def Poetry Jam* -ohjelman suhteesta, määrittelee termin spoken word -runous tempolliseksi esitetyksi runoudeksi, joka kytkeytyy kaupalliseen kulttuuriin sekä hip hop -kulttuurin trooppeihin ja estetiikkaan. Slam-runous puolestaan liittyy hänen mukaansa tiukasti poetry slam -kilpailuihin, joissa osallistujat lukevat runojaan ja yleisöstä valitut tuomarit pisteuttävät ne. Poetry slam -kilpailuja pidetään yhteiskuntakriittisenä ja marginalisoiduille ihmisryhmille avoimena vaihtoehtona valtavirtakulttuurille ja akateemisille runonlausunnoille. Hän määrittelee *Def Poetry Jam*in nimenomaan spoken word -runoudeksi, sillä vaikka se esittää

valtakulttuurista poikkeavia diskursseja, nämä diskurssit ovat tv-sarjan kontekstissa sidottu kaupallisiin intresseihin. (2014, 3–4.) Toisin sanottuna Somers-Willettin määritelmissä spoken word ja slam eroavat toisistaan lähinnä kaupallisuuden ja esityskontekstin perusteella, eivät muodoltaan tai tyyliltään.

Somers-Willettin kaupallisiin intresseihin perustuvalle erottelulle on tarjottu myös kilpailevia jaotteluita. Javon Johnson hahmottaa spoken word- ja slam-runouden eron liittyvän nimenomaan esitysyhteyteen teoksessa *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*. Hänen mukaansa spoken word -runoutta on ollut kauan ennen poetry slam -kilpailuja, ja hän näkeekin termin spoken word tarkoittavan laajemmin esitettyä runoutta, kun taas slam-runouden liittyvän nimenomaan slam-kilpailuihin. Hän ei varsinaisesti määritä slam-runoutta omaksi genrekseen, vaan korostaa, että slam voi hyödyntää laajasti erilaisia runollisia tyylejä ja aiheita – mutta hän korostaa myös, että slam-runous tarjoaa esteettisiä mahdollisuuksia, jotka ylittävät runouden totutut normit. (2017, 2–3.) Johnson kuitenkin niputtaa slamin ja spoken wordin usein yhteen kuvaillessaan niille tyypillisiä piirteitä, mikä antaa ymmärtää, että hänkin hahmottaa ne tyylillisesti ja sisällöllisesti toisiaan läheisiksi kategorioiksi.

Slam-runouden sanotaan usein alkaneen chicagolaisen rakennustyöntekijän ja runoilijan, Marc Smithin aloitteesta vuonna 1984, kun tämä aloitti open mic -tapahtuman paikallisella jazz-klubilla tarkoituksenaan antaa yleisölle mahdollisuus reagoida runoihin vuorovaikutuksellisella tavalla, joka haastaisi perinteisen live-runouden konventiot (Johnson 2017, 5). Tällainen näkemys slamin historiasta kuitenkin jättää huomiotta sen ja muiden, ei-valkoisten alakulttuurien yhteyden. Esimerkiksi runoustutkija Michael Dowdy korostaa teoksessaan *American Political Poetry in the 21st Century*, että slam-runous (jota tämä käyttää lähes synonyymisesti spoken word -runouden kanssa) hyödyntää usein hip hopin vernakulaaria ja yhteiskunnalliset normit haastavaa asennetta, ja hip hop on puolestaan saanut vaikutteita spoken word -perinteestä, ja on osin myös saanut alkunsa siitä. Dowdy mainitsee tällaiseksi hip hopin syntyyn vaikuttaneeksi spoken wordin alakulttuuriksi esimerkiksi Black Arts -liikkeen. (2007, 190.)

Def Poetry Jam on musiikkimoguli Russell Simmons'n vuosina luotsaama 2002–2007 tv-ohjelma, joka yhdisteli slam -runoutta, hip hop -musiikkia ja julkisuuden henkilöiden cameo-esiintymisiä. Ohjelman suosio poiki myös teatterikiertueen, jossa osa ohjelman esiintyjistä, Suheir Hammad mukaan lukien, esitti runojaan ensin San Franciscossa ja

myöhemmin Broadwaylla New Yorkissa. Ohjelman nimeksi harkittiin alkujaan nimeä *Def Poetry Slam*, mutta slam-kilpailuja Yhdysvalloissa järjestävä yhdistys Poetry Slam Inc. vastusti suunnitelmaa, ja nimi vakiintui Simmonsien levy-yhtiöön *Def Jam* viittaavaan muotoon. (Somers-Willett 2014, 12.) Tuotannon suunnitelma on siis selvästi ollut korostaa ohjelman slam-yhteyksiä, ja kenties ratsastaa slam-kilpailujen suosiolla. Mutta onko *Def Poetry Jam*in runous slam-runoutta? Monet ohjelman esiintyjistä ovat osallistuneet slam-kilpailuihin jopa samoilla runoilla, joita he esittävät *Def Poetry Jam*issa, eikä ohjelman slam-vaikutteita voi kieltää. Johnsonin ja Somers-Willettin määritelmiä noudattaen kyse ei kuitenkaan ole slam-runoudesta, sillä runoja ei lausuta slam-kilpailun kontekstissa, ja Somers-Willettin mainitsemat kaupalliset intressit ovat kiistatta osa tv-ohjelman tekemistä, niin tuotannon kuin esiintyjienkin kohdalla. Tämän vuoksi käytänkin tutkielmassani laajempaa termiä ”spoken word”.

Olen valinnut aineistokseni runoja Hammadin kahdesta ensimmäisestä kokoelmasta. Kaikkia runoja yhdistää niiden puuttuminen sorron eri muotoihin, oli kyse sitten arkisesta rasismista tai sodasta. Runossa ”What I Will” puhuja kieltäytyy osallistumasta sodan kulttuuriin ja vihaan, jota sota lietsoo. Runon ”exotic” puhuja kritisoi ja naurunalaistaa valkoisia miehiä, jotka fetisoivat puhujaa tämän ”eksoottisen” ulkonäön vuoksi. Runo ”first writing since” käsittelee syyskuun 11. päivän jälkeistä vihan ja pelon ilmapiiriä amerikkalaismuslimin näkökulmasta. Lähes rap-musiikilta kuulostava ”mike check” kuvaa turhautumista lentokentän satunnaistarkastuksiin, joihin puhuja joutuu epäilyttävän usein. Runon ”we spent the fourth of july in bed” puhuja makaa sängyssä kumppaninsa kanssa, mutta ei voi olla ajattelematta väkivaltaa, joka on osa heidän kummankin kansan historiaa.

Valitsin kyseiset runot sen perusteella, että niistä on saatavilla hyvälaatuiset live-esitysten taltioinnit, sillä aion käsitellä tutkielmassani myös esitystä sekä esittäjän ja yleisön välistä suhdetta. Lisäksi yhteistä valitsemilleni runoille, kuten Hammadin runoudelle muutenkin, on niiden vahva affektiivisuus, joka liittyy tiiviisti tutkimuskysymykseeni. Nähdäkseni valitsemani runot edustavat hyvin Hammadille tyypillisten affektien kirjoa. Primääriaineistoni on runoesitysten YouTube-taltioinnit, joihin viitataan aikaleimoilla. Olen kuitenkin käyttänyt runoja lainatessani hyödyksi niiden kokoelmissa *Born Palestinian*, *Born Black* ja *Zaatar Diva* julkaistuja versioita. Vaikka esitetyt runot poikkeavatkin hieman kirjoitetuista, noudatan lainauksissa kirjoitettujen runojen säejakoa ja kirjoitusasua. Useimmat Hammadin runot on kirjoitettu kokonaan pienillä kirjaimilla, ja myös primäärilähteideni

kirjoitusasu noudattaa tätä linjaa runoa ”What I Will” lukuunottamatta. Seuraavassa alaluvussa perustelen affektien näkökulman valintaa ja esittelen tarkemmin tutkimuskysymyksiäni.

1.2 Tutkimuskysymys

Tässä tutkielmassa keskityn Hammadin runouden affektiivisuuteen ja sen kautta rakentuvaan poliittisen aktivismiin. Pyrin selvittämään, miten runojen ja runoesitysten affektiivisuus syntyy, ja mitä vaikutuksia sillä on yleisöön. Hypoteesini on, että affektiivisuus on keskeistä Hammadin runouden poliittisen aktivismin kannalta, sillä affektit vaikuttavat vahvasti runon ja sen kuulijan väliseen suhteeseen. Hammadin runous esimerkiksi herättää yleisössä erilaisia tunteita, ja *Def Poetry Jam* -tallenteiden perusteella saa kuulijat nauramaan ja itkemään. Oletan, että tämä luo runojen puhujan sekä esiintyjän ja kuulijoiden välille affektiivisen suhteen yli erilaisten kategorioiden, kuten ”rodun”, sukupuolen, kansallisuuden ja yhteiskuntaluokan. Tämä puolestaan on osa runojen poliittista aktivismia: luomalla yhteisöllisyyttä runot vastustavat rasismia ja syrjintää. Ne osoittavat, mikä ihmisille on yhteistä sen sijaan, että keskittyisivät ihmisten välisiin eroihin. Affektien ja aktivismin yhteydet näkyvät myös siinä, että kummassakin on kyse tietynlaisesta vaikuttamisen prosessista. Pyrinkin tässä tutkielmassa analysoimaan, kuinka nämä prosessit suhteutuvat toisiinsa.

Affektiteoria on noussut viimeaikoina keskeiseen asemaan monilla eri tutkimusaloilla. Affektiivisellä käänneellä tarkoitetaan yhteiskunnallisissa ja humanistisissa tieteissä 2000-luvulla tapahtunutta uudenlaista huomion keskittymistä tunteisiin, reaktioihin ja muuhun vuorovaikutukseen ihmisten ja muun maailman välillä. Tämä liittyy vahvasti ruumiillisuuteen, sillä affektit ymmärretään usein – erotuksena tunteista – juuri kielellistämistä edeltäviksi ruumiillisiksi reaktioiksi. Esittelen affektiivisuutta ja sitä koskevaa teoriaa enemmän seuraavassa alaluvussa.

Affektiivisuus on monella tavalla läsnä Hammadin runoudessa. Runot kuvaavat usein puhujan tunteita suoraan tai implisiittisesti. Toisaalta ne herättävät kuulijassa myös tunteita ja reaktioita, joita runojen puhuja tai implisiittinen tekijä ei välttämättä jaa. Esimerkiksi runo ”exotic” on sävyiltään vihainen, mutta herättää kuulijassa huvitusta piikikkään huumorinsa

vuoksi. Lisäksi runojen esittäminen vaikuttaa runojen affektiivisuuteen. Aion käsitellä tutkielmassani myös esitystilanteen dynamiikkaa sekä esiintyjän ja kuulijoiden välistä suhdetta, sillä ne ovat yhteydessä esitystilanteessa syntyviin affekteihin. Koska aineistonani ovat nimenomaan runoesitysten videotallenteet, analysoin myös runojen yleisöjen eri tasoja tekstin implisiittisestä lukijasta reaalisesti lukijaan, studio- ja tv-yleisöihin ja YouTube-videoiden katsojiin. Sivuan siis myös sitä, miten nämä eri yleisöt suhtautuvat ja suhteutuvat runojen affektiivisuuteen.

Toinen tutkimuskysymykseni keskeinen komponentti on aktivismi, joka mielletään sanan arkimerkityksessä useimmiten suoraksi poliittiseksi toiminnaksi. Susanna Paasonen on kuvaillut sanaa teoksessaan *Aktivismi: Verkostoja, järjestöjä ja arjen taitoja* esimerkiksi vastarinnaksi, normien haastamiseksi ja vaihtoehtojen etsimiseksi sekä pyrkimykseksi yhteiskunnallisten rajojen uudelleen neuvotteluun (2005, 7–9). Hammadin tapauksessa näen aktivismin ensisijaisesti yrityksenä vaikuttaa yleisön asenteisiin ja rohkaista heitä poliittiseen toimintaan.

Tutkielman ensimmäisessä käsittelyluvussa aion käsitellä sitä, miten runoissa representoidaan erilaisia tunteita. Tässä yhteydessä nostan esille vihan, pelon, rakkauden sekä toivon. Toisessa käsittelyluvussa keskityn siihen, kuinka puhujan implisiittiset affektit välittyvät kuulijalle, ja kuinka tämä vaikuttaa puhujan ja kuulijan väliseen suhteeseen. Kolmannessa käsittelyluvussa keskityn esitystilanteeseen, ja pohdin, miten esitys vaikuttaa runojen tulkintaan ja yleisöön.

1.3 Teoreettinen viitekehys ja aiempi tutkimus

Hammadin runoutta on tutkittu pääasiassa feministisen ja postkoloniaalisen kirjallisuudentutkimuksen viitekehyksessä, erityisesti yllirajaisten identiteettien ja siirtolaisuuden näkökulmista. Kenza Oumlil on kirjoittanut Hammadin runoudesta bell hooksin ”talking back” -termin näkökulmasta, vastarinnan diskurssina artikkelissaan ”Talking Back: The Poetry of Suheir Hammad” (2013). Denijal Jegić on myös tutkinut Hammadin runoutta vastarintana hegemonisille narratiiveille artikkelissa ”Breaking Dichotomies: Counter-Narratives in the Spoken Word Poetry of Suheir Hammad” (2015). Soraya Abuelhiga taas on kirjoittanut Hammadin runoudessa esitettävästä erilaisten

sorrettujen ryhmien keskinäisestä samaistumisesta artikkelissaan ”’Woman Walking Heavy / Brown Worlds in her Face’: Global(ized) Identities and Universal Patriotism in the Poetry of Suheir Hammad” (2013). Sirène Harb on lähestynyt Hammadin runoutta ylijarajisten identiteettien kautta artikkelissa ”Between Languages and Selves: Migratory Agency, Fragmentation and Representation in Suheir Hammad’s *breaking poems*” (2011), ja erojen, ylijarajaisen solidaarisuuden ja jaetun sorron kautta artikkelissaan ”Naming Oppression, Representing Empowerment: June Jordan’s and Suheir Hammad’s Poetic Projects” (2014). Myös Mohammad Sayed Abdel-Moneim Sharaf on tutkinut Hammadin tuotantoa ylijarajisten (nais)identiteettien näkökulmasta artikkelissaan ”Palestinian Diaspora and Feminine Identity in Suheir Hammad’s Poetry As Reflected in the Conflict between Alienation and Integration” (2015). Hammadin tuotannosta ei ole tehty aiemmin tutkimusta affektien näkökulmasta, ja runojen aktivismissäkin on käsitelty lähinnä vastarinnan diskurssien kautta. Tutkielmassani tarkastelen runojen aktivismissä laajemmin tietoisina esityksen ja tekstin tason valintoina, joilla Hammad pyrkii vaikuttamaan kuulijoihinsa. Hammadin tuotannosta ei ole toistaiseksi tehty suomenkielistä tutkimusta.

Affektiteoria on tutkielmani keskeisimpiä teoreettisia lähtökohtia. Affektit ovat nousseet yhteiskuntatieteiden kiinnostuksen kohteeksi 2000-luvun taitteessa. Margaret Wetherellin mukaan tässä käänteessä on ollut kyse kahtaalle jakautuneesta ilmiöstä: toisaalta esimerkiksi yhteiskuntatieteiden alueella siitä, että tutkimuksintressejä laajennetaan koskemaan sitä, kuinka affektit vaikuttavat yhteiskunnallisten ilmiöiden ja ihmisten moninaisiin vuorovaikutuksiin. Toisaalta Wetherell hahmottaa affektiivisen käänteen paradigman siirtymäksi diskursseista kohti posthumanistista, prosesseihin keskittyvää tutkimusta humanistisissa ja yhteiskuntatieteissä. Affekti viittaa arkiymmärryksessä tunteisiin, mutta uudessa affektiteoriassa sana on ymmärretty laajemmassa merkityksessä, jossa korostuvat sanan muut konnotaatiot: vaikutukset, liike ja muutokset. (Wetherell 2012, 1–3.) Affektiteoriassa ei siis ole kyse pelkästään ihmisten tunnereaktioista, vaan se painottaa affektien materiaalisuutta ja suhteellisuutta; materiaalisten, biologisten ja kulttuuristen aineiden keskinäisiä suhteita. Affekteja käsitellään ilmiöinä, jotka eivät ole välttämättä lähtökohtaisesti sidoksissa ihmisiin, vaan muodostuvat paitsi ihmisten myös erilaisten kulttuuristen, biologisten ja teknologisten tekijöiden vuorovaikutuksessa. Näin affektiteoria liittyy läheisesti posthumanistiseen käänteeseen. (Wetherell 2013, 349–350.) Patricia Ticineto Clough korostaa affektien teknologis-tieteellistä ulottuvuutta: teknologian mahdollisuuksia

paitsi nähdä affekteja myös luoda affektiivista kehollista pystyvyyttä. Hänen mukaansa affektiivinen käänne merkitsee uusia kehojen, teknologioiden ja materian muotoja, jotka ylittävät orgaanisen ja ei-orgaanisen rajoja ja näin liittyvät luontevasti moniin posthumanistisen tutkimuksen keskeisiin intresseihin. (2007, 2.) Eve Kosowsky Sedgwick taas korostaa affektien loputonta potentiaalia liittyä ja vaikuttaa erilaisiin asioihin teoksessaan *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Hänen mukaansa millä vain affektilla voi olla mikä vain kohde – perinteisesti negatiivisiksi miellettyihin asioihin voi esimerkiksi liittyä iloa ja päinvastoin. (2004, 19.)

Affektien ja tunteiden välille tehdään usein merkitysero niin, että affektit viittaavat käsitteellistämättömiin vaikutuksiin, tunteet taas käsitteellistettyyn ja subjektiiviseen kokemukseen – tai oikeastaan tulkintaan kokemuksesta. Esimerkiksi Brian Massumi hahmottaa niiden eron teoksessaan *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* seuraavasti:

It [emotion] is intensity owned and recognized. It is crucial to theorize the difference between affect and emotion. If some have the impression that affect has waned, it is because affect is unqualified. As such, it is not ownable recognizable and is thus resistant to critique. (2002, 28.)

Toisaalta monet tutkijat ovat kyseenalaistaneet dikotomisen jaon affektien ja tunteiden välille, kuten myös ”affektiivisen käänteen” ennennäkemättömänä käännekohtana, joka täydentää aiemman tutkimuksen puutteita (Kyrölä 2009). Esimerkiksi Sara Ahmed käyttää affektiteorian klassikkoteoksessa *Tunteiden kulttuuripolitiikka (Cultural Politics of Emotion, 2004)* tunteita merkitsemään sellaisia ruumiiden välillä kiertäviä suhteita ja vuorovaikutuksia, joita affekteilla usein tarkoitetaan (2018, 13). Näen tällaisen määrittelyn mielekkäänä, mutta teen kuitenkin eron tunteiden ja affektien välille tutkielmani luettavuuden ja yksiselitteisyyden vuoksi. Ensimmäisessä alaluvussa käsitelen sitä, kuinka tunteita kuvataan Hammadin runoissa. Siihen liittyy usein erilaisten kehojen vaikutuksia toisiinsa, mutta koska tämä tapahtuu fiktion tasolla, koska kuvauksissa ei ole aina kyse tällaisista vaikutussuhteista ja koska tunteet usein myös nimetään runossa, puhun tässä asiayhteydessä tunteista. Käytän sen sijaan termiä affektit analysoidessani niitä vaikutuksia, tunteita ja reaktioita, joita runot herättävät reaalisessa lukijassa ja tekstin tasolla rakentuvassa lukijapositionissa. Käytän siis affekteja kuvaamaan nimenomaan esityksen ja tekstin sekä lukijan ja yleisön vuorovaikutussuhdetta.

Affektiteorian suhde humanististen tieteiden materiaaliseen ja postdiskursiiviseen käänteeseen on kiistaton – monet teoreetikot korostavat, että affektit toimivat ja muodostuvat nimenomaan diskurssien ulkopuolella. Wetherell kuitenkin kyseenalaistaa, onko hedelmällistä tutkia affekteja ja diskurssia toisistaan irrallisina ilmiöinä. (2013, 350.) Oman tutkimukseni kannalta affektien ja diskurssin ajattelemisen toisistaan irrallisina on käytännössä mahdotonta, sillä on todella kyseenalaista, voiko kirjallisuutta tarkastella ollenkaan tarkastelematta samalla implisiittisesti diskursseja. Hammadin runous on myös mielestäni tietoisesti affektiivista, joten osa runoihin liittyvistä affekteista kumpuaa nimenomaan diskursseista, joita Hammad käyttää, tai joihin hän viittaa. Esimerkiksi ”first writing since” ottaa kantaa islamofobiseen diskurssiin, jossa kaikki muslimit nähdään terroristeina. Kannanoton keino on vaihtoehtoisen, affektiivisen diskurssin esittäminen – Hammad kuvailee inhimillisiä ja samaistuttavia tunteita, joita terrori-iskut ovat erilaisissa newyorkilaisissa ja erityisesti runon muslimipuhujassa herättäneet.

Runojen affektiivisuuteen liittyen aion käyttää tutkielmassani solidaarisuuden ja empatian käsitteitä. Näitä sanoja käytetään arkimerkityksissään lähes synonyymeinä, mutta niitä on määritelty akateemisessa kontekstissa varsin toisistaan poikkeavasti. Empatia mielletään usein kyvyksi tuntea, mitä toinen tuntee, esimerkiksi myötätunnon, huolen ja eläytymisen kautta (ks. esim. Helkama 2009, 157–159). Empatiaa on käsitelty tässä merkityksessä myös kirjallisuudentutkimuksessa: Suzanne Keen määrittelee empatian teoksessaan *Empathy and the Novel* spontaaniksi affektin jakamiseksi, joka voi johtua toisen tilan näkemisestä tai siitä kuulemisesta tai lukemisesta. Toisin sanottuna Keenin määritelmän mukaan empatiaa tuntiessaan ihminen peilaa toisen tunnetta. Keen ei kuitenkaan ajattele, että empatia johtaisi automaattisesti tietynlaiseen toimintaan tai esimerkiksi sympatiaan, vaan se on usein tiedostamaton reaktio. (2007, 3–4.) Termi on kuitenkin ymmärretty myös lähtökohtaisesti erolle perustuvalla tavalla. Tässä työssä käytän empatiaa Sara Ahmedin määritelmän mukaisesti. Ahmed käsittää empatian rakkauden motivoimana toiveena siitä, että voisi tuntea jotain toisen puolesta, ottaa tämän kivun itselleen. Näin empatia kuitenkin perustuu lähtökohtaisesti erolle empaattisen ja tuntevan ihmisen välille – toisen tunteen voi haluta itselleen vain, jos sitä ei jo ole. (2018, 44.)

Yhteiskuntafilosofi Larry May hahmottaa solidaarisuuden tietoiseksi identifioitumiseksi ryhmään, ryhmän sisäiseksi tunnesiteiksi, ryhmän hyvinvointiin liittyviksi intresseiksi, jaetuiksi arvoiksi ja uskomuksiksi sekä valmiudeksi osoittaa moraalista tukea

toisille (1996, 44). Mayn mukaan solidaarisuus voi myös synnyttää yhteisössä jaetun vastuuntunteen yhteisön tapahtumista (1992, 153–154). Siinä missä empatiaa määrittää ero, solidaarisuus muotoutuu ja ohjaa ihmisiä toimimaan samuuden vuoksi.

Viittaan työssäni jonkin verran myös James Phelanin retoriseen kertomusteoriaan, jossa hän luonnehtii, miten tietynlaisten kertomusten tulkinta syntyy reaalisen ja implisiittisen tekijän sekä reaalisen ja implisiittisen lukijan vuorovaikutuksessa. Phelanin teoria liittyy luontevasti työhöni, sillä hän hahmottaa sen lähtökohdat seuraavasti: ”[--] for the purposes of interpreting narratives, the approach assumes that texts are designed by authors in order to affect readers in particular ways [--]” (2007, 4). Tämä oletamus on työni perustana – näen, että Hammadin tekstien, samoin kuin hänen esityksiensä, affektiivisuus on tietoisesti suunniteltu vaikuttamaan lukijoihin ja yleisöihin tietyillä tavoilla. On kuitenkin huomattava, että Phelan ei tarkoita narratiivin kautta vaikuttamisella vain sellaista tietoista mielipiteisiin ja asenteisiin vaikuttamisen tapaa kuin Hammadin runoista välittyä, vaan esimerkiksi lukijan ohjaamista tiettyihin tulkintoihin. Näkökulmani on se, miten runot vaikuttavat implisiittiseen tekijään, ja miten ne kenties vaikuttavat reaalisiin yleisöihinsä. Pysin kuitenkin huomioimaan myös sen, että runojen affektiivinen vaikuttavuus määrittyy myös osana kulttuurisia merkitysmallmoja, ja kaikki runon saamat merkitykset eivät synnykään pelkästään tekijän ja vastaanottajan tiedostaen.

Lisäksi viittaan työssäni jonkin verran traumatutkimukseen, erityisesti liittyen syyskuun 11. päivän terrori-iskuihin sekä erilaisiin kulttuurisiin traumoihin. Jeffrey C. Alexander määrittelee kulttuurisen trauman ihmisryhmän jakamaksi väkivaltaiseksi tapahtumaksi, joka vaikuttaa heidän muistoihinsa ja kollektiiviseen identiteettiinsä peruuttamattomalla tavalla. Alexander näkee, että kulttuurisen trauman käsite avaa uudenlaisia mahdollisuuksia nähdä yhteyksiä sellaisten tapahtumien välillä, joiden välillä ei ole aiemmin nähty kausaalisia tai merkityssuhteita. Lisäksi Alexander näkee käsitteen kantavan mukanaan yhteiskuntavastuun ja poliittisen toiminnan mahdollisuuksia. (2004, 1.) Kulttuurisen trauman käsite on työssäni erityisen hyödyllinen hahmottamaan monenlaisia väkivallan historioita, joihin Hammad viittaa, mutta myös toimintavelvollisuutta, joka näihin historioihin hänen runoissaan liittyy.

Luvussa 4 nojaan analyysissäni erilaisiin esitysentutkimuksen lähteisiin. Eräs keskeinen lähteeni on Julia Novakin runoesityksien analysointiin keskittyvä teos *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance* (2011). Novak ammentaa välineitä

liverunouden analyysiin poikkitieteellisesti esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksesta, musiikkitieteestä ja kielitieteestä (erityisesti paralingvistiikasta). Novakin teos edustaakin nähdäkseni esityksentutkimuksen suuntaa, jota Maria Grazia Sindoni, Janina Wildfeuer ja Kay L. O'Halloran nimittävät multimodaaliseksi esityksentutkimukseksi. Siinä esitystä tarkastellaan yhden, genren määrittämän keskeisen näkökulman sijaan huomioiden laajasti ja poikkitieteellisesti erilaisia semioottisia järjestelmiä, jotka vaikuttavat esityksen kokonaisuuteen. (2017, 1–2.) Pyrinkin tutkimuksessani tarkastelemaan runoesityksiä näin, huomioiden sen, että esityksen merkitys muodostuu niin tekstistä kuin monista erilaisista esityksen dynamiikkaan vaikuttavista elementeistä. Toinen tutkimukselleni tärkeä esityksentutkimuksen lähde on Jill Dolanin teos *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater* (2005), jossa tämä käsittelee esityksessä muodostuvia väliaikaisia yhteisöjä ja utopioita, jotka esitys voi parhaimmillaan näyttää yleisölle.

2 TUNTEET RUNON AIHEENA

Tässä luvussa käsittelen sitä, millaisia tunteita Hammad käsittelee runojensa teksteissä, sekä sitä, miten nämä tunteet liittyvät toisiinsa. Olen jakanut luvun kolmen runoissa keskeiseksi nousevaan tunteiden representaation aspektiin, eli vihan, pelon ja rasismien, rakkauden ja yhteisön sekä toivon ja toiminnan yhteyksiin. Nähdäkseni tunteiden käsittely ja kuvaaminen runoissa on yksi keskeisistä keinoista, joilla runojen affektiivisuus syntyy. Tunteet runon keskiössä luovat yleisön ja puhujan välistä tarttumapintaa, johon samaistua, ovathan kuvatut tunteet suurimmaksi osaksi universaaleja, vaikka olosuhteet, joissa ne koetaan, vaihtelevat. Se, miten tunteiden käsittelyn nähdään toimivan, riippuu vahvasti runojen yleisöstä. Palaan myöhemmin tutkielmassani sekä runojen reaaliseen että implisiittiseen yleisöön ja siihen, miten nämä yleisöt vaikuttavat runojen kokonaistulkintaan.

Ensimmäisessä alaluvussa käsittelen sitä, millaisena viha ja pelko vaikutuksineen näyttäytyvät runoissa ”first writing since”, ”What I Will” sekä ”mike check”. Nämä tunteet kietoutuvat Hammadin käsittelyssä erityisesti runojen puhujien rasismien kokemuksiin Yhdysvalloissa. Toisessa alaluvussa pohdin, millaista rakkautta Hammad kuvaa runoissaan, ja kuinka tämä rakkaus motivoi poliittista vastarintaa. Lopuksi käsittelen sitä, kuinka toivo ilmenee Hammadin runoissa toiminnan ja tietynlaisten toimintakäskyjen kautta.

2.1 Viha, pelko ja rasismi

Viha ja pelko nivoutuvat toisiinsa sekä muihin tunteisiin moninaisilla, arvaamattomilla tavoilla runoissa ”first writing since”, ”What I Will” ja ”mike check”. ”First writing since” ja ”What I Will” käsittelevät keskeisiä teemojaan niiden tuhoisien vaikutuksien kautta: ”first writing since” kertoo syyskuun 11. päivän terrori-iskujen jälkivaikutuksista sekä pelon ja vihan ilmapiiristä, joka sulki runon arabitaustaisen puhujan ulkopuolelle muiden newyorkilaisten kärsimyksestä. Manifestimaisessa runossa ”What I Will” puhuja ottaa poliittisesti kantaa kieltäytymällä (kenties oikeutetustakin) vihasta. ”Mike check” puolestaan käsittelee syyskuun 11. päivän jälkeen yleistynyttä arkipäivän rasismia hieman erilaisesta näkökulmasta kuin ”first writing since”, sillä sen sävy ei ole lamaantunut ja pelokas, vaan pikemminkin vihainen.

Runossa ”first writing since” niin pelko kuin vihakin ovat keskeisiä tunteita, joiden kautta Hammad käsittelee World Trade Center -iskujen jälkeistä elämää New Yorkissa. Erityisesti pelko leimaa runoa alusta loppuun: runon kolmas säkeistö ilmaisee pelon anelun kautta: ”please god, let it be a mistake, the pilot’s heart, / the plane’s engine. / god, please, don’t let it be anyone / who looks like my brothers” (2006, 0:34–0:44). Ensimmäisten säkeiden anelu pitää pelon abstraktimmalla tasolla, mutta kaksi viimeistä säettä keskittävät huomion puhujan veljiin, joiden elämä vaikeutuu vain siksi, että he voivat joidenkin ihmisten mielestä muistuttaa ulkonäöltään iskut tehneitä terroristeja. Vaikka runon sävy muuttuu loppua kohti lamaantuneesta vihaiseksi ja jopa toiveikkaaksi, on selvää, että terrori-iskun jälkeen puhujan pelko ei laannu, vaan suurenee koskemaan laajemmin yhteiskunnallista tilannetta ja reaktiota, joka iskuja seuraa. Pelko on läsnä myös runon loppupuolella, ja nyt se kohdistuu puhujan lähimpiin sijaan nimenomaan suurempiin ihmisryhmiin ja globaalin mittakaavan tapahtumiin:

but i know who will pay.

women, mostly colored and poor. will
 have to bury children, support themselves through grief.
 in america, it will be those amongst us who refuse blanket attacks
 on the shivering, who works towards social justice, and opposing hateful policies.
 ”either you’re with us, or with the terrorists”,
 meaning keep your people under control and your resistance censored.
 meaning we got the loot
 and the nukes. (Hammad 2006, 3:35–4:04.)

Säkeet ennakoivat terrori-iskujen seuraamusten koskettavan kaikkein pahimmin köyhiä ei-valkoisia naisia, eli ihmisryhmää, joka kokee muutenkin verrattain paljon yhteiskunnallista sortoa. Katkelmassa oleva sitaatti (”either you’re with us, or with the terrorists”) voi viitata Yhdysvalloissa iskujen jälkeen vallitsevaan polarisoivaan diskurssiin, mutta viittaus on myös mukaelma silloisen presidentin George W. Bushin puheesta. Bush sanoi ”You’re either with us or against us in the fight against terror”, eli hän käytti varsin jyrkkiä vastakkainasetteluja retorisenä keinona julistaessaan terrorismin vastaisen sodan alkaneeksi (CNN 6.11.2001). Samoin viittaus alkaneeseen sotaan joitain säkeitä aiemmin, ”bush has waged war on a man once openly funded by the cia.” (Hammad 2006, 3:13) antaa ymmärtää, että taho, jonka vihan runon puhuja pelkää satuttavan kaikkein eniten niitä, jotka jo kärsivät eniten, on nimenomaan Yhdysvaltain hallitus.

Runon puhujan reaktio iskuihin edustaa valmiiksi sorretun vähemmistön pelkoa siitä, miten pahaksi tilanne voi vielä muuttua. Toisaalta ”first writing since” kuvaa puhujan havaintojen kautta myös toisenlaista tuskaa, joka purkautuu vihana ja rasismina.

a woman crying in a car parked and stranded in hurt.
i offered comfort, a hand she did not see before she said,
”we’re gonna burn them so bad.” my hand went to my
head and my head went to the dead iraqi
children, the dead in nicaraqua and rwanda who vied
with fake sport wrestling for america’s attention (Hammad 2006, 1:12–1:32).

Siinä, missä puhuja haluaa lohduttaa itkevää naista kaupungin yhteisessä tuskassa, nainen turvautuu ajatukseen kostosta. ”Them”, joihin nainen viittaa, saa runon puhujan ajattelemaan Yhdysvaltain poliittisten väliintulojen uhreja Irakissa ja kuolleita Afrikassa, jotka joutuvat kilpailemaan Yhdysvaltain huomiosta show-painijoiden kanssa. Näin ”them” edustaa itkevälle naiselle muita, ihmisryhmää, joita syyttää, ja joille kostamalla saada oikeutta, mutta puhujalle viattomia ihmisiä, joihin valtaapitävien viha osuu. Lisäksi kuvattu hetki edustaa puhujan yritystä lohduttaa itkevää naista kaikkien newyorkilaisten jakaman tuskan hetkellä. Naisen kostonhimoiset sanat kuitenkin pysäyttävät puhujan ja estävät yhteyden heidän välillään.

Hammadin runoissa oleva pelon representaatio muistuttaa kovasti Sara Ahmedin teoksessaan *Tunteiden kulttuurihistoria* esittelemää pelon globaalin talouden käsitettä. Ahmed hahmottaa pelon kielenä, joka erottelee ihmiset uhkaaviin ja uhattuihin. Tämä erottelun prosessi ei ole lähtöisin pelosta, vaan se synnyttää pelon. Ahmed käyttää myös osuvasti syyskuun 11. päivän iskuja hahmottamaan pelon globaalin talouden toimintaa: hänen mukaansa se, miten terroristeista puhutaan, merkitsee nämä ”pelon agenteiksi”, jotka levittävät paitsi pelkoa, myös kuolemaa ja hävitystä. (2018, 96.) Myös runossa ”first writing since” kuvataan tietynlaisia jakoja uhkaaviin ja uhattuihin ruumiisiin, ja runon jännitteet perustuvat usein juuri siihen, että monet ihmiset määrittelevät esimerkiksi runon puhujan ja tämän perheen uhkiksi, kun nämä itse kokevat itsensä uhatuiksi. Lisäksi käsitys terroristeista pelon agenteina mukailee Ahmedia, mutta myös laajenee Hammadin runossa, kun siinä demonstroidaan erilaisia tapoja, joilla pelko voi siirtyä ruumiista toiseen ja muuttua vihaksi tai katkeruudeksi muita uhattuina olevia ruumiita kohtaan. Myös muita tunteita kuvataan näin: tuska esitetään runossa personifikaation kautta jonain, millä on oma tahto: ”[i] have never/ owned pain that needs to spread like that” (2006, 4:59–5:06). Tuska kuvataan siis lähes hallitsemattomana liikkeenä ruumiiden välillä, joka muuttuu terrorismin kautta peloksi, vihaksi ja jälleen tuskaksi.

Pelko, viha ja rasismi näyttäytyvätkin runossa voimina, jotka estävät New Yorkin yhteisen surun ja paranemisen. Puhujalle itselleen iskut korostavat juuri tätä samaistumista muihin newyorkilaisiin: ”never felt less american and more / brooklyn, than these days. these stars and the stripes / represent the dead as citizens first, / not family, not lovers” (Hammad 2006, 4:04–4:14). Runo esittää siis kahdenlaiset identifioitumisen tavat: New Yorkin asukkaiden inhimillisiin kokemuksiin, ja amerikkalaisuuteen. Vaikka puhuja on kumpaakin, hänen amerikkalaisuutensa kielletään, sillä hän on myös arabi, mistä kertoo vihainen säkeistö, jossa puhuja vastaa kuulemiinsa rassistisiin kommentteihin:

one more person ask me if I knew the hijackers.

one more motherfucker ask me what navy my brother is in.

one more person assume no arabs or muslims were killed.

assume they know me or that i represent people.

or that a people represent an evil.

or that evil is as simple as a flag and words on a page. (Hammad 2006, 2:09–2:31.)

Puhuja siis suljetaan ulkopuolelle yhteisön jakamasta surusta polarisoivassa diskurssissa, jossa terrorismin pelko ja islamofobia kohdistuvat automaattisesti myös puhujaan, vaikka hän itse identifioituu iskujen jälkeen ennen kaikkea newyorkilaiseksi.

Lisäksi vihan ja pelon kaltaiset negatiiviset tunteet näyttäytyvät runossa äärimmilleen vietyinä itseään ruokkivana kierteenä: ”i don’t know how bad life has to break in order to kill. / i’ve never been so hungry that i willed hunger. / never so angry as to want a gun over a pen” (Hammad 2006, 0:44–0:56). Puhuja kieltää, että hän olisi itse koskaan toivonut muille ihmisille kärsimystä itse kohtaamiensa vastoinkäymisten vuoksi, mutta kiellon takana on ajatus, että puhuja näkee juuri näin tapahtuneen World Trade Centeriin lentäneiden itsemurhalentäjien kohdalla. Vihan kierre näkyy myös newyorkilaisten reaktioissa, joista puhuja kertoo: ”ricardo on radio said in his accent thick as yuca, ’i will / feel so much better when the first bombs drop over there”” (Hammad 2006, 1:03–1:12). Nimi Ricardo sekä viittaukset tämän paksuun aksenttiin ja yuca-juurekseen antavat ymmärtää, että Ricardo on latinoamerikkalainen ja näin itsekkin monin tavoin toiseutettu valkoisten amerikkalaisten silmissä, mutta tämä syyttää arabeja iskuista siinä missä valtaosa valkoisia amerikkalaisiakin. Tämä on ristiriidassa Hammadin runoissaan esittämän universaalien toiseutettujen yhteisön ja solidaarisuuden idean kanssa, mutta siitä lisää seuraavassa alaluvussa. Puhuja näkee vihan synnyttävän vihaa ja vastakkainasetteluja niin terroristien kuin uhrienkin puolella, mutta kieltäytyy niistä itse.

Runon loppupuolen säe ”over there is over here” (Hammad 2006, 4:46) muodostaa mielenkiintoisen parin Ricardon toiveen kanssa. Säe voi viitata siihen, että sotatoimet Lähi-idässä vaikuttavat myös elämään Yhdysvalloissa, tai siihen, että puhuja näkee pommitettujen alueiden ihmiset samanlaisina viattomina siviiliuhreina kuin New Yorkin asukkaat WTC-iskuissa. Hän näkeekin samaistumisen mahdollisuuksia halki kansallisuuksien ja valtiorajojen: ”if there are any people on earth who understand / how new york is feeling right now, / they are in the west bank and the gaza strip” (Hammad 2006, 3:04–3:13). Puhuja uskoo siis Gazan ja Länsirannan asukkaiden ymmärtävän, miltä syyskuun 11. päivän tapahtumiin verrattavissa oleva terrorismi tuntuu. Tämä rikkoo itkevän naisen ja radion Ricardon esittämän ”me vastaan muut” -polarisaation New Yorkin (ja ylittää Yhdysvaltojen) ja Lähi-idän ihmisten välillä.

Suheir Hammad itse on palestiinalaistaustainen, ja vaikkei hänen runojensa puhujia voi välttämättä tulkita suoranaisesti häneksi itsekseen, on runoissa niin paljon omaelämäkerrallisia elementtejä, että runon esittämän samaistumisen mahdollisuuden voi nähdä motivoituneen hänen palestiinalaisamerikkalaisesta identiteetistään. Runojen ilmeinen omaelämäkerrallisuus toimii tietyllä tapaa myös vaikuttamisen ja aktivismin keinona: kun yleisö samaistaa puhujan tunteet runojen kirjoittajaan (ja *Def Poetry Jam* -esiintymisien tapauksessa esittäjään), saavat runossa kuvatut tunteet kasvot, eikä niitä voi sivuuttaa fiktiivisinä.

Soraya Abuelhiga on kirjoittanut artikkelissaan ”’Woman Walking Heavy/Brown Worlds in her Face’: Global(ized) Identities and Universal Patriotism in the Poetry of Suheir Hammad” Hammadin neuvottelevan esikoiskokoelmassaan *Born Palestinian, Born Black* erilaisista identiteeteistä, jotka perustuvat eri (pääasiassa ei-valkoisten) kansojen ja ryhmien kohtaamille vaikeuksille eri puolilla maailmaa. Abuelhiga määrittää tällaisten identiteettien edellytykseksi globaalin minäkuvan ja kollektiivisen itsensä rakastamisen (collective self-love), millä Abuelhiga viittaa kykyyn nähdä itsensä muissa ihmisissä – ja toisin päin. (2013, 18.) Myös ”first writing since” esittää samanlaisen ylijärjennön samaistumisen mahdollisuuden palestiinalaisten ja newyorkilaisten kokeman terrorismin kautta. Tämä samaistuminen ja sen tuoma mahdollinen lohtu jäävät kuitenkin puhujan ajatuksen tasolle, sillä useat runon amerikkalaiset reagoivat iskuihin muihin terrorismin uhreihin samaistumisen sijaan turvautumalla vastakkainasetteluihin ja voimakkaaseen isänmaallisuuteen.

Vaikka monet Hammadin runoista kertovat puhujien kohtaamista vääryyksistä, puhujat kieltäytyvät usein tietoisesti jatkamasta vihan kierrettä. Runo ”What I Will” on

lähestulkoon manifesti, jossa puhuja julistaa omat rajansa ja periaatteensa: ”[I] / will not hate for you or / even hate you. I will / not kill for you. Especially / I will not die / for you.” (Hammad 2007, 0:35–0:43.) ”Sinä” tai ”te”, johon runon ”you” viittaa voi periaatteessa edustaa montaakin eri auktoriteettia, mutta kuten monet Hammadin *Def Poetry Jam* -runoista, runon voidaan nähdä olevan suora kommentti Yhdysvaltain silloisesta poliittisesta ilmapiiristä, erityisesti sotatoimista Lähi-idässä. Runon puhuja kieltäytyy paitsi osallistumasta sodan lietsomaan vihaan, myös vihaamasta tahoja, joka sodan on aloittanut. Säkeet ”[I] will not dance to your beating. I know that beat. / It is lifeless. I know / intimately that skin / you are hitting.” (Hammad 2007, 0:18–0:26) viittaavat siihen, että myös puhuja on kärsinyt vääryyksiä Yhdysvaltojen taholta: lyötävä iho, jonka puhuja tuntee, voi viitata paitsi häneen itseensä, myös hänen kansaansa tai ylipäätään ihmisiin, jotka jakavat puhujan kokemukset rasismista ja sorrosta. Tämä samaistuminen sodan uhreihin antaa erityistä painoarvoa sille, että puhuja kieltäytyy vihaamasta runon puheen kohdetta, sillä viha tuntuu tilanteessa ellei oikeutetulta, niin ainakin inhimilliseltä reaktiolta. Kun kuulija ymmärtää, että runon puhuja on kokenut vääryyksiä, jotka helposti saattaisivat herättää tässä vain lisää vihaa, on puhujan kieltäytyminen vihasta ehdottomasti poliittinen teko. Siinä missä ”first writing since” kuvaa pelon ja vihan loppumattomana, itseään ruokkivana kierteenä, runon ”What I Will” puhuja tekee tietoisien valinnan pysäyttää tämä kierre omalla kohdallaan. Runo tarjoaa implisiittisesti samaa kieltäytymisen mahdollisuutta myös lukijalle, mikä määrittää teon eräänlaiseksi esimerkiksi ja aktivismiksi, malliksi siitä, miten toimimalla maailmasta voisi tehdä paremman paikan.

Runo ”mike check” osoittaa pelon, vihan ja rasismien yhteyden suoraan säkeissä ”i understand mike i do / you too were altered / that day and most days / most folks operate on / fear often hate” (2011, 0:35–0:45). Runon puhuja nimeää suoraan Miken rasismien taustaksi pelon ja mahdollisesti vihan. Lisäksi ”that day” eli syyskuun 11. päivä, jonka jälkeen lentokenttien turvatoimet kiristyivät, asettavat tämän pelon samaan kontekstiin kuin runon ”first writing since” kuvaama rasismi – pelko kumpuaa terroristien vihasta ja tuskasta. Se, että puhuja mainitsee pelon motivoivan useimpien ihmisten toimintaa normalisoi tällaista toimintaa ja saa sen vaikuttamaan jopa jollain tasolla ymmärrettävältä, tosin ei hyväksyttävältä. Runo kuvaakin puhujan vihaisia ajatuksia, joita arkipäivän rasismi tässä herättää. Tämä jatkaa osaltaan tunteiden ja affektien verkostoa, johon terrorismi sotkeutuu.

Viha ja pelko toimivat siis Hammadin runoissa erityisesti voimina, jotka synnyttävät rasismia ja luovat kahtiajakoja, jotka puolestaan sulkevat runojen puhujat ulkopuolelle tietyistä identiteeteistä, vaikka nämä itse identifioituisivatkin niihin. Tämä sulkee puhujan pois syyskuun 11. päivän iskujen yhteisestä käsittelemisestä amerikkalaisena, sekä estää ylijärjennön samaistumisen ja empatian, jota Hammad ehdottaa newyorkilaisten ja palestiinalaisten välille. Vaikka viha ja pelko ovatkin pikemmin tunteita kuin affekteja, on niiden käsittelyssä lähtökohtaisestikin jotain affektiivista, ovathan ne yleisinhimillisiä tunteita, joihin kuulija voi samaistua, tai jotka herättävät tässä jonkinlaisen vastareaktion. Rasismin aiheuttamien tunteiden käsittely toimii myös rasisminvastaisena aktivismina, sillä se näyttää ilmiön inhimilliset vaikutukset siitä kärsiviin ihmisiin.

2.2 Rakkaus, yhteisö ja vastarinta

Vaikka useat käsittelemäni runot ovat reaktioita negatiivisiin ilmiöihin, kuten arkipäivän rasismiin tai tulehtuneeseen poliittiseen ilmapiiriin, useissa niistä viitataan myös rakkauteen, oli kyse sitten romanttisesta rakkaudesta tai rakkaudesta perhettä tai yhteisöä kohtaan. Tässä alaluvussa pohdin, millaisena rakkaus näyttäytyy Hammadin runoissa, ja kuinka se liittyy poliittiseen vastarintaan. Rakkaus liittyy Hammadilla vahvasti erilaisiin yhteisöihin, jotka ovat varsin laajoja – ne käsittävät usein erilaisia sorrettuja ryhmiä yli maantieteellisten ja historiallisten rajojen, ja toisinaan jopa koko ihmiskunnan.

Runossa ”we spent the fourth of july in bed” puhuja puhuttelee rakastettuaan, jonka kanssa tämä makaa sängyssä Yhdysvaltain itsenäisyyspäivänä. Puhuja kuvailee vuorotellen runon puhetilannetta rakastavaisten välillä sekä väkivaltaisia kuvia ihmisten kokemista hirveyksistä eri puolilla maailmaa. Nämä kuvat vaihtelevat välillä säkeistöittäin, välillä kesken säkeistön, kuin puhujan ajatus harhailisi vapaasti:

and though my head is filled
 with your sweetness now
 this same head knows
 nagasaki girls picked maggots out of stomach sores with
 chopsticks
 hiroshima mothers rocked headless babies to sleep
 this head knows
 palestinian youth dead absorbing rubber bullets

homes demolished trees uprooted roots dispersed (Hammad 2016, 0:59–1:18).

Katkelma näyttää myös, miten puhuja rinnastaa eri ihmisryhmien kärsimykset eri aikoina ja eri puolilla maailmaa viittaamalla ensin Hiroshimassa ja Nagasakissa räjäytettyjen ydinpommien uhreihin ja sitten Palestiinassa israelilaismiehityksen alla eläneisiin – ja kuolleisiin – nuoriin. Jos runon puhujan oletetaan olevan palestiinalainen, kuten alkuperäinen julkaisuyhteys kokoelmassa *Born Palestinian, Born Black* antaa ymmärtää, sorretut ryhmät eivät pelkästään rinnastu, vaan kyse voi olla jossain määrin myös puhujan samaistumisesta palestiinalaisten, ja sitä kautta muiden mainittujen ihmisten, kärsimykseen.

Traumatutkimuksen uranuurtaja Cathy Caruthin mukaan katastrofeihin keskittyvänä nykyaikana juuri trauma saattaa olla kulttuureja yhdistävä tekijä (1995, 11). Runo ”we spent the fourth of july in bed” kieltämättä ilmentää tällaista käsitystä, sillä puhuja kokee velvollisuudekseen toimia kaikkien sorrettujen ihmisryhmien puolesta, ja ulottaa saman velvollisuuden myös rakastettuunsa:

 this same head with
 all them love songs and
 husky whispers knows
 as we lay and love
 our touch is not free
 it comes with responsibility (Hammad 2016, 1:18–1:30).

Jaettu velvollisuus voi viitata siihen, että sekä puhuja että puhuteltu kantavat mukanaan kulttuurista traumaa, oli se sitten sama tai eri. Samoin runon asetelma, jossa pariskunta viettää itsenäisyyspäivän sängyssä, erillään muusta maailmasta, erottaa heitä stereotyyppisestä isänmaallisesta amerikkalaisuudesta. Sekin, että he jäävät kotiin harrastamaan seksiä sen sijaan, että osallistuisivat yltiöisänmaalliseen juhlintaan, on jonkintasoista passiivista vastarintaa. Toisaalta jaetussa velvollisuudessa voi olla kyse myös solidaarisuuden kautta kaikkiin ihmisiin ulotetusta toimintavelvollisuudesta. Joka tapauksessa toimintavelvollisuus on kiistatta yhteinen, ja koskettaa lopussa mahdollisesti myös kuulijaa, kun Hammad lopettaa runon sanoihin ”we got work to do” (2016, 2:16).

Se, että rakkauden ja seksin kuvasto vaihtelee runossa väkivallan ja kärsimyksen kanssa luo toisaalta hyvin voimakkaan ajatusparin, joka korostaa kulttuurisen trauman merkittävyyttä ja alituista läsnäoloa. Toisaalta tämä asetelma rinnastaa tietyllä tapaa puhujan kokemat erilaiset rakkaudet rakastettuaan ja kansaansa kohtaan:

 even as we lay in all this good feeling

people lay in dirt vomit shit and blood
 and i gotta tell you
 that my sincere love for real
 is for my peeps my family humanity
 for real freedom
 well fed human dignity (2016, 1:30–1:47).

Kohta ”and i gotta tell you / that my sincere love for real / is for my peeps” tuntuu viittaavan jopa siihen, että puhuja pitää romanttista rakkautta toissijaisena perheeseen, yhteisöön ja kansaan kohdistuvalle rakkaudelle, sillä puhuja käyttää kyseisenlaisesta rakkaudesta sanoja ”sincere” ja ”for real” – kuin puhujan rakastettuaan kohtaan tuntema rakkaus olisi jotenkin vähemmän vilpítőntä tai todellista.

Runossa myös esitetään himon ja romanttisen rakkauden sekä yhteisöön kohdistuvan rakkauden merkitykset hyvin erilaisina, mikä on ilmeistä runon viimeisissä säkeistöissä:

and i ain't no
 woman of steel
 it feels needed this kiss that
 touch there that rhythm
 needed and wanted now

hold me a little while longer
 just a bit
 cause we
 gotta get up soon
 there's a war on outside
 come on now baby
 we got work to do (2016, 1:58–2:19).

Vaikka seksi ja romanttinen rakkaus näyttäytyvät tarpeellisena pakona maailmasta, se on lopulta väliaikainen ja epätäydellinen harhautus, sillä puhuja ei pysty sulkemaan mieltään maailman vääryyksiltä. Samoin runon loppu palauttaa niin puhujan, puhuteltavan kuin kuulijankin tosimaailmaan: ”come on now baby / we got work to do”. Rakkaus omaa kansaa tai yhteisöä kohtaan osoittautuikin runossa puhujaa motivoivaksi voimaksi. Työ, jota puhujalla ja puhuteltavalla on tehtävänään viitannee juuri runossa voimakkaasti läsnä olleiden vääryyksien korjaamiseen maailmassa. Yhteisöön kohdistuva rakkaus ajaa puhujan aktivismiin ja vastarintaan.

Hammadin runoista välittyvä käsitys yhteisöstä poikkeaa kuitenkin suuresti siitä, miten sana usein ymmärretään. Hammadilla yhteisö näyttäytyy laajana, kansainvälisenä solidaarisuuden ja auttamisvelvollisuuden verkostona, joka perustuu jaettuuihin sorron

kokemuksiin. Sirène Harb esimerkiksi tulkitsee Hammadin runojen yhteisöllisyyttä niin, että erilaisia toiseutettuja ja sorrettuja ihmisryhmiä yhdistää paitsi sorron kokemukset, usein myös vastarinta. Hammadin runoudesta välittyy näiden ihmisryhmien välinen velvollisuus auttaa toisiaan, ja toisaalta myös vaikenemisen mahdottomuus, sillä kuvatut tilanteet vaativat akuutisti toimintaa. (2014, 79.) Mielestäni Hammadin yhteisökäsitys voi kuitenkin olla ajoittain jopa laajempi kuin Harbin tulkinnassa. Esimerkiksi runon ”first writing since” loppusäkeet antavat ymmärtää, että yhteisö, jota tällainen auttamisvelvollisuus sitoo toisiinsa, voi kattaa sorrettujen ihmisryhmien lisäksi lähes kenet vain – mahdollisesti koko maailman. Säkeet ”we got to carry each other now. / you are either with life or against it. / affirm life.” (2006, 5:41–5:48) asettavat ehdoksi yhteisöön kuulumiselle vain sen, että henkilö jakaa runosta välittyvän keskeisen arvon eli ihmiselämän kunnioittamisen ja suojelemisen.

Rakkaus yhteisöä kohtaan on keskeinen elementti myös runossa ”What I Will”, jonka alussa puhuja kieltäytyy sodasta ja vihasta julistaen ”I will not / dance to your war / drum.” (2007, 0:12–0:15.) Myöhemmin rumpumotiivi toistuu, mutta puhuja on ottanut sen omaan käyttöönsä: ”[I] / will not forget where / I come from. I / will craft my own drum. Gather my beloved / near and our chanting / will be dancing. Our / humming will be drumming.” (2007, 0:56–1:07.) Säkeet, joissa puhuja puhuu oman rumpunsa luomisesta sekä tanssimisesta ja laulamisesta rakastamiensa ihmisten kanssa luovat vastinparin alun sotarummulle, jonka voidaan tulkita viittaavan Yhdysvaltain terrorismin vastaiseen sotaan ja sitä ympäröivään rasistiseen retoriikkaan. Säkeet yhdistävät vahvasti yhteisön ja vastarinnan – yhteisössä on voimaa luoda vastarinnan tapoja ja vaihtoehtoisia narratiiveja. Runo, joka alkaa lähinnä ehdottomasta kieltäytymisestä, loppuu kuvaukseen siitä, mitä puhuja aikoo tehdä: ”[I] will dance / and resist and dance and / persist and dance.” (2007, 1:11–1:15.) Puhujan kuvaama vastarinta muuttuu runon aikana passiivisesta aktiiviseksi, ja on mielenkiintoista, että tämä muutos tapahtuu juuri puhujan yhteisön avulla ja kautta. Yhteisö näyttäytyykin asiana, jolla on vahva motivoiva ja voimauttava vaikutus jäseneensä: yksilö kykenee toimintaan, kun tällä on yhteisönsä tuki, mutta yhteisö tekee toiminnasta myös mielekäästä, kun yksilöllä on jotain, mitä puolustaa.

Myös ”first writing since” kuvaa rakkautta puhujaa motivoivana voimana, mutta olosuhteissa, jotka jättävät vähän tilaa toiminnalle. Runossa rakkaus yhdistyy pelkoon; ensin, kun ihmiset etsivät terrori-iskussa kadonneita läheisiään ja myöhemmin, kun puhuja miettii, mitä jälkiseuraamuksia iskuilla tulee olemaan hänen rakkaimmilleen:

Both my brothers – my heart stops – not a beat
 disturbs my fear.
 muslim, gentle men. born in brooklyn
 and their faces are of the arab man, all eyelashes and
 nose and beautiful color and stubborn hair.

what will their lives be like now? (2006, 4:29–4:46.)

Vaikka runoa leimaa tietynlainen lamaannus, se loppuu kuitenkin toimintakehotukseen:

”affirm life. / affirm life. / we gotta carry each other now. / you are either with life, or against it. / affirm life.” (2006, 5:38–5:48.) Niin puhujan pelko kuin runon lopussa ehdotettu ratkaisu perustuvat vahvalle yhteisölle. Puhujan pelko kulminoituu siihen, miten hänen rakkaansa ja yhteisönsä joutuvat kärsimään terrori-iskujen jälkeisestä vihan ilmapiiristä, ja säe ”we got to carry each other now” antaa ymmärtää, että juuri yhteisön voima on avainasemassa selviytymisessä ja vihan vastustamisessa. Katkelman ”we” voi viitata vähemmistöihin, joita islamofobia ja rasismi koskettavat, mutta se voi olla myös kaikille ihmisille suunnattu vetoamus vastustaa epäoikeudenmukaisuutta, kuten säe ”you are either with life, or against it” antaa ymmärtää. Tilanteen esittäminen yksinkertaisena valintana elämän tukemisen tai vastustamisen välillä on vahva retorinen keino, joka olettaa ihmiselämän kunnioituksen itseisarvoksi ja määrää kaikki elämää kunnioittavat ihmiset toimimaan sen mukaisesti. Näin tällainen yksinkertaistava retoriikka toimii myös aktivismina.

Rakkaus kuvataan Hammadin runoissa pääasiassa yhteisöön tai perheeseen kohdistuvaksi, vaikka näiden yhteisöjen rajat ovat suhteellisen häilyviä, ja ne voivat kattaa erilaisia ihmisryhmiä, joihin Hammadin puhujat tuntevat samaistuvansa heidän kokemuksiensa, kulttuuristen traumojen tai yksinkertaisimmillaan yhteisten arvojen kautta. Yhteisöön kohdistuva rakkaus kantaa analysoimissani runoissa mukanaan myös velvollisuutta auttaa yhteisöä, ja tämä auttamisvelvollisuus voi yhteisöjen laajuuden vuoksi ulottua jopa kaikkiin maailman ihmisiin. Silloinkin, kun runoissa kuvataan romanttista rakkautta, se on toissijaista yhteisöön kohdistuvaan rakkauteen nähden. Lisäksi yhteisöön kohdistuva rakkaus on keskeinen tekijä poliittisessa aktivismissa, jota runoissa kuvataan – se on sekä motivaatio vastarinnan takana että vastarinnalle keskeinen voimavara.

2.3 Toivo ja toiminta

Kolmas keskeinen tunne, jota Hammadin runot käsittelevät, on toivo. Siihen viitataan suoraan joissakin runoissa, mutta ennen kaikkea toivo tulee esille runoissa implisiittisesti toiminnan ja tekojen kautta.

Toivoon viitataan Hammadin runoissa harvoin suoraan. Runo ”first writing since” on kuitenkin poikkeus. Säkeissä

there is life here. anyone hearing this is breathing, maybe hurting
but breathing for sure. if there is any light to come, it will
shine from the eyes of those who look for peace and justice after the
rubble and rhetoric are cleared and the phoenix has risen (Hammad 2006, 5:20)

mahdollinen valo, johon Hammad viittaa, toimii selvästi toivon symbolina. Tämä valo kytkeytyy katkelmassa ihmisiin, jotka valitsevat rauhan ja oikeuden retoriikan ja kaaoksen sijaan. Toisin sanoen toivo perustuu siihen, että ihmiset voivat omalla toiminnallaan ja valinnoillaan tuoda lohtua lohduttomalta tuntuvaan tilanteeseen.

Runon viimeiset säkeet kiteyttävät kenties sen, miten Hammad runoissaan toivon hahmottaa: ”we got to carry each other now / you are either with life, or against it / affirm life” (Hammad 2006, 5:41). Ainoa tie parempaan tulevaisuuteen on se, että ihmiset toimivat tavoilla, jotka vahvistavat elämää sen tuhoamisen sijaan. Lisäksi säkeet kohdistavat puhuttelun aiempaa vahvemmin kuulijaan sisällyttämällä tämän ”meihin” sekä ”sinuun tai teihin”, joihin runossa viitataan, ja lopettamalla suoraan käskyyn ”affirm life”. Säkeessä ”you are either with life, or against it” tarjotaan myös inhimillisempi vastinpari George W. Bushin sanoille ”either you are with us or with the terrorists”. Hammad tarjoaakin kuulijalle oman retorisen vastakkainasettelunsa, jonka taakse ei kätkeydy sotaa, vaan poliittinen aktivismi ja kuulijoiden toiminta.

Hammad esittää siis runoissaan, että toivo syntyy ihmisistä, jotka puolustavat runojen esittämiä tärkeitä arvoja. Toisaalta toinen keskeinen ja tiukasti ihmisiin sidoksissa oleva toivon muoto on toiminta. Runon ”we spent the fourth of july in bed” maailmanlaajuisen kärsimyksen kuvat huipentuvat viimeisessä säkeistössä, kun runon puhuja paitsi nimittää kärsimystä ja epäoikeudenmukaisuutta suoranaiseksi sodaksi, ja ilmaisee halunsa toimia: ”hold me a little while longer / just a bit / cause we / gotta get up soon / there’s a war on outside / come on now baby / we got work to do” (Hammad 2016, 2:08). Runossa on paljon yhtymäkohtia runoon ”What I Will”: myös ”What I Will” kuvaa sotaa ja maailmanlaajuista

sortoa, ja runon puhuja julistaa runon loppupuolella toimivansa tätä sotaa vastaan: ”[I] will dance / and resist and dance and / persist and dance.” (Hammad 2007, 1:11.) Se, että toivon esitetään syntyvän juuri ihmisten toiminnasta on tietyllä tapaa hyvin suora keino vaikuttaa yleisöön, joka ideaalisesti herää runojen kautta pohtimaan, miten itse voisi vaikuttaa positiivisesti runojen käsittelemisiin ongelmiin. Myös runojen puhujien vahva vakaumus – he eivät edes kyseenalaista, haluavatko vastustaa aktiivisesti näkemiään ja kokemiaan vääryyksiä – voi tehdä kuulijaan vaikutuksen ja motivoida tämän oman poliittisen toimintatahdon heräämistä.

Hammadin runoissa korostuu myös kirjoittamisen prosessin ja toivon yhteys. Kulttuuriantropologi ja sukupuolentutkija Anh Hua kirjoittaa artikkelissaan ”Gathering Our Sages, Mentors, and Healers: Postcolonial Women Writers and Narratives of Healing”, että kirjoittaminen voi edistää sosiaalista muutosta, mutta se voi myös reflektoida tuskaa tavalla, joka tarjoaa helpotusta niin kirjoittajalle, lukijalle kuin yhteisölle, tapahtui se sitten empatian tai tekstiin samaistumisen kautta (2014, 67). Hammadin runoissa tällainen prosessi toteutuu sekä tekstin tasolla että esitystilanteessa. Palaan vaikutukseen, joka esityksellä on yhteisöihin luvussa 4.3. Seuraavaksi analysoin sitä, millaisena kirjoittamisen merkitys näyttäytyy Hammadin runojen sisällön tasolla.

Kirjoittamiseen tapana käsitellä tuskaa ja epäoikeudenmukaisuutta viitataan suoraan runon ”first writing since” säkeissä ”i’ve never been so hungry that i willed hunger / never so angry as to want a gun over a pen” (2006, 0:48–0:56). Hammad rinnastaa säkeissä terroristien väkivallan ja runon puhujan tarpeen kirjoittaa, kumpuavathan molemmat tietynlaisesta tuskasta. Terrorismin ja kirjoittamisen seuraamukset esitetään kuitenkin kovin erilaisina. Siinä missä terrorismi näyttää saavan runossa aikaan vain lisää vihaa ja väkivaltaa, kirjoittaminen kanavoi tuskan tavalla, joka avaa mahdollisuuden uusille tunteille, jopa toivolle. Runon alussa onkin metatekstuaalisia elementtejä, joiden voidaan tulkita kuvaavan kirjoittamisprosessia trauman käsittelynä. Runo alkaa sanoilla ”there have been no words. / no poetry in the ashes south of canal. / no prose in trucks driving debris and dna.” (2006, 0:16–0:26). ”There have been no words” on itse asiassa hieman ironinen aloitus, sillä syyskuun 11. päivän jälkeen julkisille paikoille ja foorumeille ilmestyi spontaanisti paljon tapahtumaa käsittelevää runoutta – runoja kiinnitettiin esimerkiksi tornien entistä sijaintipaikkaa lähellä sijaitsevien puiden runkoihin (Alkalay-Gut 2005, 1–2). Runon lähtöasetelma on kuitenkin tietynlainen pysähtyneisyys ja hiljaisuus, ja runon puhuja löytää sanat iskuista puhumiseen runon edetessä.

Tämä voikin heijastella hiljaisuutta, jonka traumaattinen tapahtuma usein aiheuttaa: esimerkiksi Ricardo C. Ainslie määrittää hiljaisuuden ja turtumisen yleisiksi selviytymiskeinoiksi, joita trauman kokeneet ihmiset käyttävät (2014, 262). Valtaosa runosta keskittyy kuvaamaan syyskuun 11. päivän jälkeisiä tapahtumia ja tunteita, joita iskut sekä niitä seuranneet tapahtumat runon puhujassa herättävät. Lopussa puhuja palaa kuitenkin temaattisesti runon alkuun paradoksaalisissa säkeissä ”there is no poetry in this. causes and effects. / symbols and ideologies. mad conspiracy here, information we’ll / never know. there is death here and promises of more.” (2006, 5:06–5:20.) ”There is no poetry in this” on paradoksaalinen säe, mutta se kuvanee hyvin ristiriitaista, kaoottista ilmapiiriä, joka iskuja seurasi. Toisaalta runous, johon säkeessä viitataan, voi toimia metonymiana runouteen tai taiteeseen yleisesti yhdistetyille asioille, kuten kauneudelle.

Runon loppu tarjoaa kuitenkin vastinparit joillekin alussa esitettyihin ajatuksille. Ensinnäkin ensimmäisen säkeen sanat ”there have been no words” saavat vastauksekseen lähes kuusiminuuttisen runoesityksen. Sanat siis löytyvät kirjoittamisen kautta. Samoin runon sisältö heijastaa prosessia, jossa toivo – tai ainakin taistelutahto – löytyy vähitellen. Siinä, missä runo alkaa pysähtyneestä, epätoivoisesta tilanteesta, ja käyttää suurimman osan keskivaiheestaan tapahtumien kuvailuun, sen loppu kääntää näkökulman tulevaisuuteen:

there is life here. anyone hearing this is breathing, maybe hurting,
but breathing for sure. if there is any light to come, it will
shine from the eyes of those who look for peace and justice after the
rubble and rhetoric are cleared and the phoenix has risen.

affirm life.
affirm life.
we got to carry each other now.
you are either with life, or against it.
affirm life. (2006, 5:20–5:49.)

Katkelmassa Hammad viittaa ensin suoraan kuulijaan sanoilla ”anyone hearing this is breathing, maybe hurting / but breathing for sure.” Aivan lopussa hän taas toistaa uudelleen ja uudelleen yksinkertaisen käskyn ”affirm life”. Runon aikana tapahtuva siirtymä oikeiden sanojen puutteesta sanojen löytymiseen ja toimintakäskyyn heijastaa mahdollisuuksia, jotka kirjallisuus ja kirjoittaminen Hammadin runoissa avaa. Sen kautta on mahdollista kanavoida tuskaa, löytää toivoa ja rohkaista ihmisiä toimintaan.

”First writing since” on runo, jonka yhteydessä traumasta puhuminen voi olla mielekästä, sillä sen keskiössä on yksittäinen järkyttävä tapahtuma, jonka vaikutusten kanssa

puhuja ja koko New York yrittää elää. Esimerkiksi Richard Gray käsittelee syyskuun 11. jälkeistä runoutta nimenomaan traumasta kirjoittamisena (ks. 2011, 177). Psykologi Judith Herman pitää traumaattisen tapahtuman sanallistamista ja merkityksellistämistä tarinaksi osana traumasta toipumista. Hermanin mukaan tarinasta tulee todistus, jolla on myös julkinen, poliittinen merkitys. (1992, 181.) Niinpä runojen sisäisen maailman kirjoittamisen lisäksi myös reaalin kirjoittaminen määrittyy toiminnaksi, jolla on parantavaa ja toivoa tuovaa potentiaalia.

Hanna Meretoja käsittelee teoksessaan *The Ethics of Storytelling* Günther Grassin tuotannosta välittyvää muistamisen etiikkaa, jonka mukaan koko ihmiskunnalla on velvollisuus muistaa väkivallan tarinat, joiden emme halua toistuvan. Kertomuksilla on tässä prosessissa keskeinen rooli, sillä ne esittävät eri näkökulmista tapoja, joilla väkivaltainen tapahtumakulku mahdollistui, ja tekemällä nämä prosessit näkyviksi estävät historiaa toistamasta itseään. (2018, 210.) Hammadin runoilla onkin samankaltainen funktio: analysoimieni runojen implisiittinen tehtävä on näyttää erilaisia tapoja, joilla rasismi ilmenee amerikkalaisessa yhteiskunnassa. Ne myös esittävät runon puhujan näkökulman, jota kohtaan kuulija voi tuntea solidaarisuutta ja näin saada tämän puolelleen taistelussa rasismia vastaan. Keskeistä on myös, että rasismi näytetään osana sitä, kuinka tunteet liikkuvat ruumiiden välillä saaden hallitsemattomia uusia muotoja, mutta runoissa esitetään myös mahdollisuus kieltäytyä vihasta ja muista tunteista, jotka voivat johtaa rasismiin.

Kaikkiaan Hammadin runoissa esitetään tunteet sekä rakentavina että tuhoavina voimina, jotka vaikuttavat ihmisiin moninaisilla tavoilla, herättäen vastareaktioina toisia tunteita ja motivoimalla ihmisten toimintaa hyvässä ja pahassa. Toisaalta tunteet ovat voima, joiden yläpuolelle ihmisen on toisinaan noustava, kuten runossa ”What I Will”, kun puhuja kieltäytyy vastaamasta vihaan vihalla. Toisaalta Hammad käyttää tunteita vaikuttamaan kuulijaansa ja näin edistämään runojensa rasisminvastaista aktivismia. Seuraavassa luvussa keskitynkin siihen, kuinka affektit toimivat Hammadin runoudessa keinona luoda kuulijan ja runon puhujan välille suhde, jonka kautta puhuja voi vaikuttaa kuulijaan.

3 AFFEKTIT PUHUJAN JA KUULIJAN SUHTEENA

Tässä luvussa käsittelen sitä, kuinka affektit toimivat Hammadin runoissa puhujan ja kuulijan välisen suhteen rakentamisen keinona. Pohjaan analyysini pitkälti edellisessä luvussa käsittelemiini ajatuksiin tunteista ja yhteisöistä Hammadin runoudessa.

Ensin analysoin jo edellisessä luvussa sivuamaani runojen reaalista ja implisiittistä yleisöä. Kaikilla analysoimistani runoista on useampia reaalisia yleisöjä, joten aion analyysissäni sivuta myös sitä, miten puhujan ja yleisön suhde riippuu runon esitys- tai julkaisuyhteydestä. Sitten keskityn siihen, kuinka runon eri elementit luovat affektiivisen suhteen puhujan ja yleisön välille. Toisessa alaluvussa pureudun runojen huumoriin, joka on merkittävä tapa luoda puhujan ja yleisön välistä suhdetta sekä oivallinen esimerkki affektiivisuudesta. Käsittelen runojen huumoria niin implisiittisen lukijan kuin reaalisen yleisönkin näkökulmasta. Luvussa 3.3. pohdin, millaisilla keinoilla runot herättävät implisiittisessä ja reaaliossa lukijassa tuskaa, ja mitä merkitystä tällä tuskalla on. Lopuksi tarkastelen vielä tapoja, joilla runoissa käytetään erilaisia ruumiita affektiivisuuden keinoja ja tehdään lukija tietoiseksi omasta ruumiillisuudestaan.

3.1 Reaalinen ja implisiittinen yleisö

Tässä alaluvussa erittelen ja analysoin erilaisia yleisöjä, joita käsittelemilläni runoilla on. Keskityn sekä tekstin tasoon että reaalisiin lukijoihin ja kuulijoihin. Nähdäkseni yleisöt ovat keskeisessä roolissa tekstin ja esityksen affektiivisuutta tutkittaessa, sillä affektien määritelmän mukainen ruumiillinen reaktio vaatii kokijan, oli tämä sitten oikea ihminen tai tekstin tasolla rakennettu. On tietenkin hieman kyseenalaista, voidaanko tekstin sisäisen konstruktion yhteydessä puhua lainkaan ruumiillisuudesta, mutta nähdäkseni on mahdollista tarkastella tapoja, joilla teksti rakentaa ruumiillisten reaktioiden mahdollisuuksia, vaikka tarkastelussa ei olisikaan mukana spesifiä lukijaa, joka nämä ruumiilliset affektit kokee. Tässä luvussa aion myös eritellä sitä, miten erilaiset implisiittiset lukijat vaikuttavat reaalisten lukijoiden ja yleisöjen kokemukseen.

Runojen reaalinen yleisö koostuu kaikkein ilmeisimmin *Def Poetry Jam* -ohjelman studioyleisöstä. Yleisössä on YouTube-klippien perusteella pääasiassa rodullistettuja ihmisiä.

Tämä sopii paitsi ohjelman hip hop -viitekehukseen, myös slam-runouden perinteeseen, sillä sen on nähty tarjoavan tilan marginalisoiduille ihmisryhmille ja heidän kokemuksilleen (Somers-Willett 2014, 1–3). Yleisöön, ja siihen, mitä yleisöstä näytetään, vaikuttaa myös tuotantoyhtiön päätökset – paitsi se, keitä yleisöön otetaan, myös se, keitä kuvataan. Toisaalta *Def Poetry Jam* -ohjelmalla on myös tv-yleisö, jonka voisi olettaa ohjelman studioyleisöä heterogeenisemmäksi. Susan B. A. Somers-Willett mainitseekin, että *Def Poetry Jam*in tv-esitysten aikaan sitä mainostettiin sellaisten HBO:n menestysohjelmien rinnalla kuin *Mullan alla* ja *The Sopranos*, mikä antaa olettaa, että yhtiö näki sen näiden sarjojen kaltaisena, valtavirtayleisöä kiinnostavana sarjana (2009, 114). Myöhemmin samassa teoksessa Somers-Willett huomauttaa kuitenkin osuvasti: ”[T]he commercial airwaves themselves do not discriminate in their viewership (except, of course, if one cannot afford the subscription fee for the cable network)” (119). *Def Poetry Jam*in voi siis olettaa saavuttaneen tv:n kautta merkittävän valkoisen ja keskiluokkaisen yleisön.

Ainakin studioyleisön videoille tallentuneet reaktiot antavat ymmärtää, että runoesityksillä on yleisöön affektiivinen vaikutus. Esimerkiksi runon ”first writing since” aikana nainen yleisössä pyyhkii kyyneliä kasvoiltaan (5:05), ja runon ”exotic” aikana yleisö reagoi nauramalla (esim. 0:48). Lisäksi ohjelman tuotannossa on tehty affektiivisuutta korostavia valintoja, sillä yleisön ruumiillisten reaktioiden kuvaaminen ja esimerkiksi leikkaaminen lähelle itkevän naisen kasvoja korostaa vaikutusta, joka esityksellä on yleisöönsä, ja näin alleviivaa esityksen affektiivisuutta myös tv-katsojalle.

Def Poetry Jam saa kolmannen reaalisien yleisön ihmisissä, jotka katsovat ohjelmassa esitettyjen runojen tallenteita YouTube-sivustolta. Runojen videoiden kommentteista käy ilmi, että myös YouTube-katsojilla on runoihin usein tunteellinen tai affektiivinen suhde. Esimerkiksi käyttäjänimi ”kshubak” kirjoittaa runon ”first writing since” kommentteissa ”Never teared up from a poem until I saw this”. Toisaalta videoiden kommentit ovat todiste siitä, että videot ovat tavoittaneet myös ihmisiä, jotka eivät samaistu runojen puhujien kokemuksiin tai edes tunne empatiaa puhujia kohtaan, vaan jopa provosoituvat niistä. Käyttäjänimi ”Sandeep Vasudevan” esimerkiksi kommentoi runoa ”exotic”: ”[A] lot of this discrimination is encouraged and perpetuated by women themselves [--] the idea that ALL men are chauvinistic and gender-discriminatory is just the sort of vengefulness that will keep the wounds alive. Don't make me the object of your hate just because of my gender.” (Ks. Hammad 2010.) On tietenkin myös mahdollista, että kyseisenlaiset reaktiot ovat pelkkää

trollaamista, mutta trollaaminenkin on tunneperäinen reaktio, joka kertoo jonkin tasoisesta provosoitumisesta. Kuten *Def Poetry Jam* -ohjelmakin jossain määrin, YouTube mahdollistaa, että spoken word -runous saavuttaa katsojia, jotka eivät muuten näkisi spoken word -esityksiä, mutta myös katsojia, jotka lukevat runoja vastakarvaan.

Joillain Hammadin runoilla on myös merkittäviä internet-yleisöjä, jotka eivät liity *Def Poetry Jam* -videoihin. Tällainen runo on esimerkiksi ”first writing since”, jota Hammad – ja myöhemmin hänen ystävänsä – levitti alkujaan sähköpostitse kiertoviestinä. Runo sai nopeasti paljon huomiota, ja se julkaistiin pian myös useilla nettisivuilla. (Hopkinson 2002.) Myös runolla ”What I Will” on poikkeuksellisen laaja internet-levitys, sillä Hammad on esittänyt sen TED Conferences -järjestön TEDWomen-tapahtumassa vuonna 2010, ja esiintyminen on julkaistu järjestön YouTube-kanavalla ja nettisivuilla (ks. Trost 2010). Sähköposti ja TEDTalk ovat siitä mielenkiintoisia tapoja julkaista runoja, että niiden välitön levitys on huomattavan suuri. Varsinkin sähköpostirunon julkaiseminen World Trade Center -iskujen jälkeen viittaa siihen, että Hammad on halunnut saada runonsa välittömästi mahdollisimman monien luettavaksi. Myös TEDTalk on mielenkiintoinen valinta, sillä järjestön slogan on ”Ideas worth spreading” mikä viittaa myös siihen, että TEDTalks-tapahtumien puheita on tarkoitus levittää ja saavuttaa niille suuri yleisö.

Lisäksi suurin osa käsittelemistäni runoista on julkaistu myös joko Hammadin esikoiskokoelmassa *Born Palestinian, Born Black* tai *Def Poetry Jam* -esiintymisten jälkeen julkaistussa kokoelmassa *Zaatar Diva*. Niinpä niiden yleisöihin kuuluvat luonnollisesti myös näiden teosten lukijat. Tekstin tasolla runoja voidaan tarkastella vielä monimutkaisemman tekijän ja yleisön suhteen kautta. Narratologi James Phelan esittää teoksessaan *Experiencing Fiction: Judgements, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative* (2007) lyyrisen kertomisen mallin, jossa joku kertoo toiselle (tai itselleen) jostain, mikä tapahtuu paraikaa tai omista pohdinnoistaan, jotka koskevat jotakin aihetta. Kyse on siis aina runon puhujan ajatuksista. Phelanin mukaan lyyriseen kerrontaan ja runouteen liittyy proosaa vahvemmin yleisön pyrkimys yhtyä puhujan näkökulmaan. Phelan huomauttaa kuitenkin, että tämä piirre riippuu siitä, miten lähellä implisiittinen tekijä ja runon minä ovat toisiaan. (2007, 22–23.) Hammadin tapauksessa implisiittinen tekijä, runon minä ja jopa Hammad itse on helppo tulkita hyvin läheisiksi hahmoiksi, sillä runot ovat useimmiten minä-muotoisia ja jolleivät omaelämäkerrallisia, niin ainakin henkilökohtaisia, kuten spoken word -runoudelle on tyypillistä. Lisäksi esitystilanne lähentää näitä tekijän tasoja. Runoesitysten tutkimiseen

erikoistuneen Peter Middletonin mukaan runoilija performoi aina esiintyessään tekijyyttä, sillä vaikka kyse on aiemmin kirjoitetun materiaalin toistamisesta, esitykseen kuuluu spontaaniuden illuusio, kuin tekijä löytäisi sanat juuri luentahetkessä (1999, 223). Hammadin yleisön on helppo tulkita implisiittinen tekijä, runon minä ja esiintyjä jopa samaksi ihmiseksi. Phelania seuraten yleisön tulisi siis olla hyvin avoin tämän runojen esittämille näkökulmille ja sitä kautta arvoille.

Toisaalta Phelan esittelee samassa teoksessa myös (lähinnä proosan kerronnan analyysiin tarkoitetun) kerronnan mallin, joka on rooleiltaan hieman lyyrisen kerronnan mallia monimutkaisempi. Phelan hahmottaa kerronnan tilanteen niin, että teoksen kertoja kertoo jotain omista tarkoituseristääntään teoksen sisäiselle yleisölle samalla, kun tekijä kommunikoi omalle yleisölleen omista tarkoituseristään. Phelan jakaakin kerrontatilanteen tekijän kahteen rooliin: reaaliseseen tekijään ja teoksen sisäiseen kertojaan. Hän jakaa yleisön sen sijaan neljään erilaiseen rooliin: reaaliseseen lukijaan, implisiittiseen yleisöön, joka edustaa tekijän ihannelukijaa, kerronnan yleisöön eli tekstinsisäiseen tarkkailijaposition, sekä kerronnan kohteeseen, eli yleisöön, jota kertoja teoksessa puhuttelee. (Mt. 3–5.)

Phelanin kerronnan mallin mukaan reaalin lukija (tai tässä tapauksessa yleisö) voi omaksua tilanteesta riippuen vaikka kaikki tekstin sisäiset yleisöpositiot. Hän kuitenkin esittää, että reaalin lukija pyrkii yhtymään implisiittiseen lukijaan (2007, 4). Tämä voi toki olla lukijan tarkoitus, mutta mielestäni on selvää, että näin ei aina tapahdu – kuten aiemmin käsittelemäni YouTube-kommentit osoittavat. Ehkä tällaisessa tilanteessa onkin kyse siitä, että lukijan yritys liittyä implisiittiseen lukijaan epäonnistuu, sillä lukija on liian kaukana implisiittisen lukijan esittämästä ihanteesta. Silloin reaalisessa lukijassa saattaa herätä vastareaktio, joka saa tämän hylkäämään tekstin tarjoaman lukijaposition. Joka tapauksessa reaalin lukija saa tekstistä viestejä siitä, millainen kyseisen tekstin implisiittinen lukija on, ja lukijan on neuvoteltava oma suhteensa tähän. Tämä haastaa lukijan myös pohtimaan omaa suhdettaan runon puhujan käsittelemiin asioihin. Hammadin runoudessa esimerkiksi rakennetaan implisiittistä lukijaa, joka vastustaa rasismia ja seksismia. Niinpä reaalin yleisö joutuu miettimään suhdettaan kyseisiin ongelmiin yrittäessään samaistua implisiittisen lukijan position. Voisikin siis sanoa, että runojen aktivismi rakentuu vahvalle poliittiselle kannanotolle, joka pakottaa yleisön pohtimaan suhdettaan ja suhtautumistaan siihen.

Se, että runoilla on monia eri julkaisualustoja ja yleisöjä tarkoittaa, että useammat ihmiset kuulevat ne, mikä liittyy tietysti oleellisesti niiden poliittisuuteen – tehokas aktivismi

saavuttaa monia keskenään erilaisia ihmisiä. Useat erilaiset yleisöt tarkoittavat myös sitä, että runojen affektiivisuus toimii eri tavalla suhteessa eri yleisöihin. Jos yleisö on esimerkiksi vähemmistövoittoista, he voivat samaistua runojen puhujien syrjinnän kokemuksiin. Silloin kun yleisö on laajempi, ja näin myös heterogeenisempi, ihmiset, joilla ei ole omakohtaisia kokemuksia rasismista, voivat kokea affektiivisuuden empatian kautta. *Def Poetry Jam* ja TEDTalk -esitysten yhteydessä on myös huomattava, että tallenteen liveyleisö vaikuttaa siihen, kuinka tallennetta katsova katsoja kokee runon affektiivisuuden – esimerkiksi runon ”first writing since” yleisössä itkevä nainen herättää tallenteen katsojassa empatiaa ja vahvistaa runon viestiä ilmentämällä ruumiillisesti sitä, että hän jakaa tunteet, joita World Trade Centerin terrori-iskut runon puhujassa ja implisiittisessä lukijassa herättävät.

Affektiivisuus saa siis erilaisia funktioita suhteessa erilaisiin yleisöihin, mutta erilaiset yleisöt voivat vaikuttaa siihen, miten toiset yleisöt kokevat runojen affektiivisuuden. Affektiivisuus, tunteet ja aktivismi nivoutuvat keskeisesti erilaisiin yleisöihin, sillä affektiivisuus herättää erilaisissa yleisöissä erilaisia tunteita, ja pakottaa yleisön neuvottelemaan suhteensa asioihin, jotka nämä tunteet ja affektit laukaisee. Ideaalisessa tilanteessa affektiivisuus myös vaikuttaa jollain tapaa yleisön asenteisiin tai toimintaan, ja näin toimii aktivismin keinona.

3.2 Huumori viestin välittäjänä

Tässä aluvussa käsittelen sitä, kuinka huumori toimii esiintyjän ja yleisön välisen affektiivisen suhteen luojana runoissa ”mike check” ja ”exotic”. Huumori liittyy affektiivisuuteen keskeisesti, sillä nauru on paitsi huumorin yleinen seuraus, myös kehollinen reaktio, joka paitsi tuntuu kokijan kehossa, myös näkyy ja kuuluu ulkopuolisille. Se ei kuitenkaan viittaa yksiselitteisesti iloon tai huvittuneisuuteen. Keskiajan ja varhaisen modernin kauden naurua tutkinut kirjallisuushistorioitsija Albrecht Classen korostaa teoksessaan *Laughter in the Middle Ages and the Early Modern Times*, että nauru voi tarkoittaa lukemattomia asioita todellisten tunteiden paljastamisesta pelkojen ja epävarmuuksien peittelyyn (2010, 2). Myös Martin Grotjahn, joka lähestyy naurua teoksessaan *Beyond Laughter* (1957) psykoanalyttisesta näkökulmasta, näkee, että nauru voi ilmaista lähes loputtomasti erilaisia tunteita. Hänen mukaansa nauru on perustavanlaatuisesti

inhimillinen – vain ihmisille ominainen – kommunikaation muoto. (Mt, viii-ix.) Naurun ei voi siis automaattisesti tulkita liittyvän juuri huumoriin, ja toisaalta huumori liittyy Hammadin runoissa naurun lisäksi muihin affektiivisiin ja tunteellisiin reaktioihin. Naurun ja huumorin suhde ei siis ole täysin yksiselitteinen. Näiden kahden korrelaatioiden etsimisen sijaan pyrin analysoimaan sitä, miten huumori rakentaa mahdollisia affektiivisiä reaktioita ja toimii vaikuttamisen keinona Hammadin teksteissä ja esityksissä.

Hammadin runojen huumori perustuu pitkälti stereotypioilla leikkimiseen ja niiden ironisointiin. Varsinkin runo ”exotic” yhdistää useita rasistisia stereotypioita, kun puhuja kieltää puhuteltavaa kategorisoimasta tätä erilaisten rasististen ja eksotisoivien roolien kautta:

not your
 harem girl geisha doll banana picker
 pom pom girl pum pum shorts coffee maker
 town whore belly dancer private dancer
 la malinche venus hottentot laundry girl
 your immaculate vessel emasculating princess (Hammad 2011, 1:10–1:24).

Lainauksesta tekee absurdin se, että puhujan mainitsemat stereotypiat ovat kulttuurisesti kaukana toisistaan: geisha-nukke viittaa esimerkiksi Japaniin, haaremityttö Lähi-itään ja hottentotti Afrikan eteläosiin. Näiden stereotyyppien yhdistäminen voi viitata toisaalta Hammadille tyypilliseen eri kulttuureista ja poliittisista tilanteista johtuvien kärsimyksien rinnastamiseen, mutta se toisaalta naurunalaistaa runon puhuteltavan: jos tälle täytyy selittää, ettei puhuja ole mitään mainituista stereotypioista, tällä ei voi olla kovinkaan suurta tietämystä eri kulttuureista. Toisaalta huumorin takaa voi paljastua, että puhuteltava ei välitä erotisoimiensa ja eksotisoimiensa ihmisten kulttuuriperinnöstä, juurista tai ammatista, sillä ne ovat hänelle yhdentekeviä. Hän näkee eksotisoimansa ja erotisoimansa naiset omien rasististen fantasioidensa kautta, ja näihin fantasioihin pakotetuilla todellisilla ihmisillä – tai edes fantasioiden todenmukaisuudella – ei ole hänelle merkitystä.

Myös ”mike check” käyttää hyväkseen rasistisia stereotypioita, mutta tällä kertaa asetelma käännetään pääläelleen. Kohta ”can you hear mike / red cheeked with blonde buzz / cut cornflower / eyes and a cross / round your neck” (Hammad 2011, 0:57–1:05) kuvailee Miken ulkonäköä ja hänen pukeutumisessaan näkyvää uskonnollista symbolia – kaulassa riippuvaa ristiä – tavalla, jolla valkoisista ihmisistä harvoin puhutaan. Historiallisesti valkoisuus on nähty tunnusmerkittömänä, eikä sitä ole mielletty ”roduksi”, vaan jonkinlaiseksi ihmisen perustapaukseksi (Valovirta 2010, 92). Sen sijaan rodullistetut, ja varsinkin ulkonäöllään ei-kristittyä uskontoaan ilmentävät ihmiset kuvataan usein juuri näiden

valkoisuudesta ja kristillisyydestä poikkeavien piirteiden kautta. Valkoisen ihmisen ”rodullisten” piirteiden kuvaaminen, ja esimerkiksi ristin mainitseminen, on juuri tästä syystä huomiota herättävää.

Kumpikin runo käyttää huumorin ja kritiikin keinoina erilaisten diskurssien ja tyylien sekoittamista. ”Exotic” esimerkiksi ottaa käyttöön allitteraation eli alkusoinnun kun puhuja kritisoi rasistista tapaa, jolla puhuteltu näkee tämän kauneuden:

your lovin of my beauty ain't more than
funky fornication plain pink perversion
in fact nasty necrophilia
because my beauty is dead to you
i am dead to you (Hammad 2010, 0:58–1:10).

Allitteraatiota käytetään runossa ainoastaan kuvaamaan puhuteltavan rasistisia ja eksotisoivia ajatuksia, ja se poikkeaa tyyllillisesti muusta runosta. Näin sen käyttö toimii myös merkinä siitä, että runon puhuja suhtautuu kriittisesti runon alkusoinnullisiin ajatuksiin. Se myös yhdistää rasistisen diskurssin joihinkin hyvin tyypillisiin runon konventioihin, ja näin ironisoi tapoja, joilla runoudessa kuvataan rodullistettuja naisia. Allitteraatio – ja muuta runoa ”runollisempi” tyyli – esiintyy myös kohdassa

don't seduce yourself with
my otherness my hair
wasn't put on the top of my head to entice
you into some dark mysterious black vodou
the beat of my lashes against each other
aint some dark desert beat
it's just a blink
get over it (Hammad 2010, 0:33–0:51).

Ironinen ”dark desert beat” käyttää jälleen allitteraatiota, ja kohdassa näkyy taiteen eksotisoivien diskurssien kritiikki, kun puhuja esittää ensin hyvin kuvallisen ja metaforisen, monin tavoin runouden konventioita hyödyntävän kuvauksen silmiensä räpäyksestä, ja sitten haastaa tämän kuvauksen lakonisesti katkelman viimeisissä säkeissä: ”it's just a blink / get over it”.

Runossa ”mike check” diskurssit sekoittuvat homonymioiden kautta. Hammad aloittaa runon sanoin ”mike check one two one two can you / hear me mic check one two // mike checked / my bags at the air / port in a random / routine check” (2011, 0:24–0:35). *Def Poetry Jam* -ohjelman yleisö tulkitseekin runon alun oikeaksi mikrofonin tarkistukseksi, sillä jotkut jopa vastaavat kysymykseen ”Can you hear me?”. Katkelman viimeiset säkeet kääntävät sanat

”mike check” tarkoittamaan Mike-nimisen turvatarkastajan tekemää satunnaistarkastusta. Säkeiden huumori syntyykin paitsi homonymian eri merkityksillä leikkimisellä, myös siitä, että katkelmassa käytetty diskurssi vaihtuu odottamatta. Brian McHale yhdistää erilaisten sosiaalisten diskurssien sekoittamisen postmodernissa runoudessa hip hopissa yleiseen tekniikkaan, sämpläämiseen (2004, 201). Sämpläämisellä tarkoitetaan hip hopin viitekehyksessä tekniikkaa, jossa aiemmin äänitettyä materiaalia yhdistetään uuteen kappaleeseen (Terkourafi 2010, 333) mutta McHale rinnastaa sämpläämisen löydettyyn runouteen (found poetry), jossa runo voidaan luoda yhdistämällä eri lähteisiä tekstejä toisiinsa. On ehkä kyseenalaista, voiko Hammadin diskurssien välillä liikkumista kutsua sämpläämiseksi, koska Hammadin runot eivät ole samalla tavalla kollaasimaisia kuin McHalen käsittelemät runot, mutta niissäkin kokonaisuus muodostuu erilaisista, eri lähteistä otetuista diskursseista. Lisäksi ”mike check” viittaa hip hoppiin myös monin muin tavoin: esimerkiksi viittauksilla mikrofonin sekä luennan rytmikkyydellä. Myös slangin hyödyntäminen säkeessä ”a-yo mike / who’s gonna / check you?” (2011, 1:26–1:29) sekä valkoisten valloittajien pahasta hajusta kuittailu yhdistyvät hip hopin freestyle-perinteeseen, jossa otetaan kantaa ja asetetaan vastustaja naurunalaiseksi. Hip hop -viittaukset korostavat runon yhteiskuntakriittisiä sävyjä, sillä hip hopin historiaan liittyy vahvasti tietynlainen vastakulttuurisuus ja yhteiskuntakriittisyys (Potter 2006, 65). Niinpä hip hop -viittaukset korostavat runoissa niiden aktivistista agenda.

Runon ”mike check” huumori syntyy osittain myös siitä, kuinka puhuttelun sävy vaihtelee kohteliaan ja vihaisen välillä. Kuulijalle on kuitenkin selvää, että kohtelias puhuttelu on tulkittava jollain tasolla ironiseksi. Hammad lausuu säkeet ”i understand mike i do / you too were altered / that day and most days / most folks operate on / fear often hate this / is mike check your / job and i am / always random” (2011, 0:35–0:50) kärsivälliseen sävyyn, mutta muuttaa äänensävyään tympääntyneeksi viimeisen säkeen kohdalla. ”That day” jonka puhuja mainitsee, viittaa syyskuun 11. päivään, sillä lentokenttien turvatoimia kiristettiin merkittävästi juuri World Trade Centerin terrori-iskujen jälkeen. Toisaalta säkeiden voi tulkita viittaavan kirjaimellisemmin myös siihen päivään, jolloin Mike tarkastaa puhujan matkalaukut. Tällöin säe ironisoituu entisestään, sillä tässä yhteydessä ymmärtäväinen sävy tuntuu liioitellulta ja pilkalliselta. Kohta on siis mahdollista tulkita sekä ironisesti että kirjaimellisesti. Kuulija, joka samaistuu runon puhujan näkökulmaan, pitää tietenkin naurettavana, että satunnaistarkastukset kohdistuvat niin usein juuri ei-valkoisiin, ja se, että

runon puhuja puhuttelee tarkastajaa liioitellulla ymmärryksellä ja kärsivällisyydellä naurunalaistaa tarkastajan toimintaa entisestään. Puhuja ottaakin tietynlaisen auktoriteettiaseman sanoessaan ymmärtävänsä Mikea, kun Mike ei selvästikään ymmärrä puhujaa. Toisaalta on hyvin realistista olettaa, että rasismien takaa löytyy juuri pelkoa ja vihaa, ja että rodullistetun ihmisen kohtaaminen vaikuttaa rasistiin herättämällä nämä tunteet, vaikkei ihminen itse edes olisi niistä tietoinen. Niinpä puhujan ymmärtäväiset sanat ovat paitsi huumoria, myös valitettava totuus.

Charisse Jones ja Kumea Shorter-Gooden ovat tutkineet ”vihaisen mustan naisen” stereotypian vaikuttavan mustien naisten elämään voimakkaasti. Heidän mukaansa monet mustat naiset muuttavat käytöstään epävarmemmaksi tai vähemmän suorasukaiseksi etteivät vaikuttaisi liian aggressiivisilta tai kunnianhimoisilta ja pönkittäisi näin kyseistä stereotypiaa. (Harris-Perry 2011, 90.) Tulkitsenkin, että suuri osa runoa ”mike check” kuvaa ajatuksia, joita puhuja toivoisi voivansa sanoa ääneen, mutta joita hän ei voi sanoa kohteliaisuussääntöjen takia tai siksi, ettei puhuteltava saisi lisää tukea ennakkoluuloilleen. Tällaisia ovat esimerkiksi edellisessä kappaleessa käsittelemäni ironinen säkeistö, sekä säkeet, joissa puhuja kuvailee eurooppalaisten uudisasukkaiden väkivallantekoa (Hammad 2011, 1:05–1:15).

Runon loppupuolella on kuitenkin toinen kohta, jossa puhuja puhuttelee Mikea hyvin kohteliaasti. Tällä kertaa sanat kuulostavat siltä, että ne voisi (fraasien ”mike check”, ”can you hear me” ja ”one two” toistoa lukuun ottamatta) hyvinkin sanoa lentokentän turvatarkastajalle: ”mike check yes i / packed my own / bags can you hear / me no they have not / been out of my possession // thanks mike you/ have a good day too one” (2011, 1:17–1:25). Puhuttelun sävy muuttuu kuitenkin aivan viimeisissä säkeissä: ”a-yo mike / who’s gonna / check you?” (2011, 1:26–1:29.) Hammad korostaa säkeitä *Def Poetry Jam* -luennassaan suorastaan huutamalla ne, kuin tarttuen viimeiseen tilaisuuteen puuttua Miken rasismiin jotenkin. Toisaalta säkeet voidaan tulkita myös paluuna puhujan salattujen ajatusten kuvaukseen. Joka tapauksessa kontrasti viimeisten säkeiden ja niitä edeltäneen kohteliaan puhuttelun ja itsensensuurin välillä on selvä, ja se kuvaa tasapainoilun vihaisuuden ja kohteliaisuuden välillä osaksi viranomaisen rasismien kohteeksi joutumista. Lisäksi sanan ”check” monimerkityksisyys mahdollistaa runon lopun tulkinnan hyvinkin aggressiiviseksi: ”check” voi tarkoittaa paitsi tarkistamista myös pysäyttämistä ja taklaamista. Niinpä vihaisuuden ja aggression kuvaaminen humorisoi kohteliaasta puhuttelua paljastamalla sen teennäisyyden sekä ajatukset, jotka kohteliaisuus kätkee taakseen.

Toisaalta kontrasti sävyjen välillä on myös traaginen, sillä kohteliaisuus viranomaista puhuteltaessa voi olla rodullistetulle ihmiselle välttämätön selviytymisstrategia. Devon W. Carpado ja Patrick Rock esimerkiksi kirjoittavat artikkelissaan ”What Exposes African Americans to Police Violence?”, että poliisit sallivat ihmisiltä sitä vähemmän verbaalista vastustusta, mitä alempiarvoisena kyseisten ihmisten identiteettiä pidetään yhteiskunnassa, kun taas mitä arvostetumpi ihmisen identiteetti on, sitä vähemmän tämän tarvitsee yrittää ilmaista yhteistyöhalukkuutta (2016, 179).

Hammadin runojen huumori onkin sekä pistävää että traagista, sillä se pohjautuu niin vahvasti todellisiin yhteiskunnallisiin ongelmiin. Huumoria käytetään vakavien asioiden käsittelyyn, ja lukija tiedostaa aina huumorin takaa paljastuvan totuuden. Huumori syntyykin lähinnä siitä, kuinka Hammad nämä totuudet ilmaisee, kuten runon ”exotic” kohdassa, joka käsittelee puhujan silmien räpäystä. Toisaalta huumori toimii inhimillisenä ja helpottavana tapana käsitellä traagisiakin epäoikeudenmukaisuuksia. Lisäksi näen – varsinkin *Def Poetry Jam* -yleisön reaktioiden perusteella – että epäoikeudenmukaisuuksille nauraminen yhdessä voi olla myös puhdistava ja voimauttava kokemus, sillä nauraja ikään kuin vie siinä naurun kohteelta osan tämän vallasta. Laajempien yleisöjen kohdalla taas pelkkä epäoikeudenmukaisuuksien osoittaminen voi toimia tärkeänä aktivismin muotona, sillä runot voivat haastaa sellaisetkin yleisöt, joilla ei ole omakohtaista kokemusta rasismista, kohtaamaan sen, kuinka jokapäiväistä rasisimi voi toisille ihmisille olla.

Runojen huumorissa on mielenkiintoista sekin, että se yhdistyy vihaiseen sävyyn niin paperilla kuin Hammadin luennassakin. Kenties juuri vihainen sävy antaa yleisölle vihjeitä huumorin tulkintakehyksestä: on kyse valtaapitävien ivaamisesta ja vastustamisesta, ja sitä kautta myös aktivismista. Näin huumori määrittyy myös jonkinlaiseksi selviytymisstrategiaksi, sillä vihainen sävy yhdistettynä pilkkaan antaa ymmärtää, että asiat, joista vitsaillaan ovat todellisia ja vakavia. Huumori ei siis ole sävyiltään kepeää ja vapautunutta, vaan kyse on pikemminkin yrityksestä saada valtaa tilanteessa, jossa valta on jakautunut äärimmäisen epätasaisesti. Siitä, miten huumori toimii vastarinnan keinona, on kirjoitettu paljon eri tutkimusperinteiden piirissä. Teatteritaiteen professori ja sukupuolentutkija Tiina Rosenberg kirjoittaa artikkelissaan ”Löydetty ja kadotettu solidaarisuus: Feministisen nykyperformanssin reflektointia”, että huumoria käytetään poliittisen aktivismin keinona siksi, että se on kommunikatiivista ja ottaa yleisön osaksi poliittista liikettä osoittelematta heitä syyttävällä sormella (2012, 223). Hammadin runoudessa

käytetäänkin huumoria aktivismin keinona, mutta runojen huumori on lähtökohtaisesti niin kriittistä tiettyjä rakenteita ja asenteita kohtaan, että jos yleisö samaistuu tarpeeksi näihin asenteisiin ja rakenteisiin, se saattaa tuntea olevansa myös ivan kohteena. Tässä mielessä Rosenbergin mainitsema syyttemättömyys ei välttämättä toteudu kaikkien yleisöjen kohdalla.

Robert I. Westwood ja Allanah Johnston kirjoittavat, että vaikka huumorilla on kumouksellista potentiaalia sen tarjoaman vaihtoehdoisen näkökulman ja maailmankuvan vuoksi, monet huumoritutkijat näkevät, että huumoria käytetään useimmiten ylläpitämään vallitsevaa tilannetta, eikä sillä siis ole todellista valtaa muuttaa maailmaa (2013, 230–231). On kuitenkin huomattava, että esimerkiksi Westwoodin ja Johnstonin tutkimus liittyy nimenomaan huumorin arkikäyttöön. Kun huumoria käytetään esityksessä ja se suunnataan esiintyjältä yleisölle, valta-asetelma on hieman erilainen kuin arkisessa, tietyssä sosiaalisessa kontekstissa tapahtuvassa vitsailussa, sillä esiintyjällä on täysin vallassaan se, millaista huumori on. Esitetty huumori voi siis teoriassa olla hyvinkin kumouksellista, mutta on toki yleisöstä kiinni, miten se huumorin vastaanottaa. Huumoria voi nähdäkseni käyttää spoken word -runoudessa kumouksellisiin päämääriin, mutta sen todellinen merkitys muotoutuu vasta esittäjän ja yleisön välisessä vuorovaikutuksessa. Parhaimmillaan huumori voi aktivoida yleisöä vastustamaan yhteiskunnan epäkohtia, mutta se vähintäänkin tekee nämä epäkohdat näkyviksi.

Grotjahn kirjoittaa: ”Laughter gives freedom and freedom gives laughter” (1957, ix). Tämä perustuu hänen ajatukseensa, että nauru on syyllisyyden tunteesta vapaa tapa ilmaista aggressiota, ja tämä vapautus tekee ihmisistä parempia ja kykenevämpiä ymmärtämään itseään, toisiaan ja elämää. Mielestäni nauru ei kuitenkaan välttämättä ole aina vapaata, vapautunutta tai edes vapaata syyllisyyden tunteesta. Esimerkiksi Hammadilla nauru yhdistyy juuri epätasaiseen valta-asetelmaan, jota ei voi luonnehtia vapaudeksi. Riippuu naurajasta, kuinka tämä naurun kokee, mutta on täysin mahdollista, että nauruun liittyy myös syyllisyyttä – varsinkin siinä osassa Hammadin yleisöä, joka hyötyy tämän kuvaamista epäreiluista valtarakenteista. Toisaalta Grotjahnin ja Hammadin runojen käsitykset naurusta kohtaavat siinä, että nauru voi ilmaista moninaisia tunteita (mp). Myös Grotjahnin määritelmä naurun mahdollisuudesta laajentaa ihmisten ymmärrystä toimii samankaltaisesti kuin Hammadilla, onhan ihmisten asenteisiin vaikuttaminen ja yhteiskunnan epäkohtien esiin tuominenkin naurajien ymmärryksen laajentamista.

On mielenkiintoista, että vaikka ”mike check” ja ”exotic” hyödyntävät pitkälti samoja huumorin keinoja, *Def Poetry Jam* –yleisö ilmentää affektiivisiä reaktioitaan niihin erilailla: ”exotic” saa yleisön nauramaan, kun taas ”mike check” saa vastaukseksi kannustavia huutoja ja raikuvat aplodit. Tämä kertoo kenties siitä, että huumorin ja naurun suhde ei ole niin yksiselitteinen kuin arkiymmärrys siitä esittää. Vaikka nauru onkin usein kehollinen reaktio huumoriin, voi huumori saada myös toisenlaisia vastauksia. Runon ”mike check” tapauksessa yleisö kenties tunnistaa huumorin vastarinnaksi ja kannustaa esiintyjää, sillä tämä vastustaa heille tuttuja valtarakenteita ja sortoa. Näin heidän reaktionsa huumoriin määrittyy pikemmin samaistumisen ja solidaarisuuden kautta. Toisaalta huumori voi laukaista yleisössä myös empatian puhujaa ja tämän viiteryhmää kohtaan, varsinkin niissä yleisön osissa, joille rasismi ja syrjintä eivät ole arkipäivää. Etuoikeutetulle yleisön osalle empatian mahdollisuus perustuu sille, että heillä on jonkinlainen tietoinen tai tiedostamaton ymmärrys huumoriin liittyvien tunteiden moninaisuudesta ja monimutkaisuudesta. Jos huumori toimisi yksinkertaisesti niin, että hauska asia huvittaa yleisöään saaden tämän nauramaan, ei empatialle olisi sijaa tai edes tarvetta.

Sen sijaan Hammadin runoudessa huumoriin yhdistyy monia negatiivisia asioita ja tunteita, mikä alleviivaa huumorin roolia selviytymisstrategiana ja valtasuhteiden neuvotteluna. Tämä korostaa kuvattujen tilanteiden epäoikeudenmukaisuutta avaten eri yleisöjen etuoikeutetuille jäsenille mahdollisuuden empatiaan, mikä samanaikaisesti paitsi vahvistaa heidän ja ”toisten” välistä eroa myös vaikuttaa ideaalisessa tilanteessa heidän asenteisiinsa ja arvoihinsa, tai jopa herättää heissä halun toimia. Huumori siis nivoutuu Hammadin runoissa monenlaisiin tunteisiin, agendoihin ja affekteihin. Se osoittaa yhteiskunnallisia epäkohtia, vastustaa niitä tekemällä ne naurunalaisiksi ja herättää implisiittisessä lukijassa toimintahalun. Huumori liittyy myös esityksen yhteisöllisyyteen, ja palaankin tähän aiheeseen luvussa 4.3.

3.3 Jaettu tuska

Huumorin ja naurun lisäksi Hammadin esityksissä korostuu tuska ja sen keholliset ilmentymät, kun yleisön jäsenien kyyneleitä ja surullisia ilmeitä kuvataan lähikuvassa. Tuskaa voisikin luonnehtia yhdeksi runojen keskeisimmistä aiheista – ne kaikki kertovat jotain siitä,

kumpuaa se sitten arkisesta sorrosta tai terrorismista. Tässä luvussa käsittelen sitä, kuinka runoissa herätetään lukijassa ja yleisössä tuskaa ja muita negatiivisia affekteja. Luvussa 2.1. käsittelemme sitä, miten vihaa ja pelkoa representoidaan Hammadin runoissa, ja nojaankin tässä luvussa jonkin verran vihaan liittyvään analyysiin, sillä vihaa ja tuskaa käsitellään useissa runoissa toisiinsa erottamattomasti liittyvinä. Esimerkiksi ”first writing since” kuvaa terrorismia prosessina, jossa viha ja pelko synnyttävät tuskaa sekä lisää pelkoa ja vihaa tavoilla, joita on vaikea ennustaa.

Katariina Kyrölä käsittelee artikkelissaan ”Feeling Bad and *Precious* (2009): Black Suffering, White Guilt, and Intercorporeal Subjectivity” (2017) monimutkaisia affektiivisia ja älyllisiä reaktioita, joita elokuva *Precious* katsojissaan herättää. Kyrölän mukaan se, kuinka näemme itsemme eettisinä subjekteina riippuu siitä, miten reagoimme asioihin, mutta myös siitä, miten koemme että meidän tulisi niihin reagoida, ja kuinka artikuloimme, ilmaisemme ja prosessoimme kyseisiä tunnereaktioitamme. Tuskan tai negatiivisten tunteiden syntyminen ja käsitteleminen onkin tapahtumasarja, josta on mahdotonta osoittaa tiettyä, yksioikoista toimintaprosessia. Yritän kuitenkin tässä luvussa analysoida erilaisia Hammadin runoissa ilmeneviä piirteitä, jotka herättävät implisiittisessä lukijassa tuskaa, sekä sitä, kuinka reaaliset yleisöt mahdollisesti älyllistävät reaktioitaan.

Kaikki tutkimani Hammadin runot käsittelevät erilaisia sorron ja rasismin ilmenemistapoja. Kuitenkin osa runoista on sävyltään surullisempia ja epätoivoisempia kuin toiset. Esimerkiksi runojen ”What I Will” ja ”mike check” esitykset ovat sävyltään vihaisia ja hyökkäviä, lähestulkoon itsepuolustusta. Yleisölle jää niistä mahdollisesti parempi olo juuri sen vuoksi, että puhujan toimijuus ja oikeuden puolustaminen on voimauttavaa: sortoa käsitellään tavalla, joka korostaa vastarinnan mahdollisuutta. Sen sijaan esimerkiksi ”first writing since” kuvaa tilannetta, jossa puhuja on jokseenkin passiivinen ja pysähtynyt järkyttävien tapahtumien johdosta. Vaikka runo loppuukin varovaisen toiveikkaasti, se käsittelee monipuolisesti erilaisia tuskan aspekteja ja jakaa tuskan myös implisiittisen lukijan kanssa. Esimerkiksi runon alkupuolen säkeet ”please god, let it be a mistake, the pilot’s heart, / the plane’s engine. / god, please, don’t let it be anyone / who looks like my brothers.” (2006, 0:34–0:43) herättävät implisiittisessä lukijassa tuskaa kuvaamalla suoraan runon puhujan pelkoja. Myös Jumalalta anomien korostaa tilanteen vakavuutta ja pelkojen voimaa.

Riippuu kuitenkin reaalisesta kuulijasta, miten tämä käsittelee tekstistä välittyvän tuskan mahdollisuuden. Jos kuulija on kokenut omakohtaisesti syyskuun 11. päivän kaaoksen

ja kauhun, tämä voi erittäin todennäköisesti samaistua puhujan kuvaamaan pelkoon voimakkaammin kuin lukija, joiden elämää iskut eivät koskettaneet niin läheltä. Toisaalta lähes kaikki kuulijat voivat tuntea tuskan joko solidaarisuuden tai säälin kautta. Ottaen huomioon syyskuun 11. päivän runsaan ja reaaliaikaisen uutisoinnin, voidaan kuitenkin olettaa että lähes jokainen niin *Def Poetry Jam* -yleisöissä kuin YouTubessakin kokee runon provosoimana jonkinlaista omakohtaisiin muistoihin perustuvaa tuskaa, viitataanhan iskuihin usein tapahtumana, jonka koko maailma koki yhtä aikaa massamedian kautta (esim. Gray 2011, 6). Myös runon puhujan ja yleisön erilainen perspektiivi luo jännitteen, joka herättää implisiittisessä lukijassa kenties sääliä tai surua puhujan puolesta: siinä missä puhuja kuvaa pelkojaan hetkessä, jolloin iskut ovat juuri tapahtuneet, yleisö tietää, että kaikki puhujan pelot toteutuivat: tornien romahdus ei ollut onnettomuus, ja tekijät näyttivät monien länsimaalaisten silmissä puhujan veljiltä.

Samoin säkeet ”i don’t know how bad life has to break in order to kill. / i’ve never been so hungry that i willed hunger / never so angry as to want a gun over a pen. / not really. / even as a woman, a palestinian. / never this broken.” (2006, 0:44–1:02) viittaavat runon puhujan suruun, mutta eivät runon ajassa, vaan ne antavat ymmärtää, että tämä on kokenut – ja tulee kokemaan – tuskaa, koska hän kuuluu mainittuihin toiseutettuihin ryhmiin. Implisiittiseltä lukijalta odotetaan ymmärrystä tavoista, joilla vähemmistöjen elämä vaikeutuu heidän identiteettiensä vuoksi, ja tämän ymmärryksen kautta yksinkertainen viittaus toimii metonymiana moninaisille tavoille, joilla toiseutetut identiteetit voivat vaikuttaa negatiivisesti kantajansa elämään. Se, että yleisö tunnistaa viittauksen takaa tämän valta-asetelman tarkoittaa, että se näkee siinä myös mahdollisuuden kärsimykselle. Riippuu jälleen reaalisesta yleisöstä, kuinka viittaus toiseutettuun asemaan vaikuttaa: yleisö voi tunnistaa tunteen omista kokemuksistaan, kuten on todennäköistä esimerkiksi *Def Poetry Jam*in pääasiassa rodullistetun studioyleisön kohdalla, tai tuntea etuoikeutetumpaan ihmisryhmään kuuluvana syyllisyyttä.

Yksi keskeisistä tavoista, joilla Hammadin runojen implisiittinen tekijä välittää tuskaa implisiittiselle lukijalle on se, kuinka runoissa annetaan suurille ongelmille, kuten rasismille, seksismille ja terrorismille kasvot, tehden ongelman todellisemmaksi myös ihmisille, joilla ei ole siitä omakohtaista kokemusta. Tämän vaikutelman kannalta oleellista on se, että Hammadin runojen puhuja, implisiittinen tekijä, lavaesiintyjä ja hän itse ovat tulkittavissa yhteneväksi hahmoksi, joka kuvaa omia kokemuksiaan. Emme voi tietenkään olettaa, että

jokainen runoissa kuvattu kokemus on tapahtunut Hammadille itselleen, mutta runojen vaikuttavuuden kannalta on keskeistä, että ne on rakennettu tavalla, jonka yleisö voi uskoa omakohtaiseksi. Tämä runojen vaikuttavuudelle keskeinen vaikutelma syntyy runossa ”first writing since” usein suorien lainauksien kautta kun runon puhuja kertoo, millaisia hyökkääviä, rasistisia tai vihaisia kommentteja hän on kuullut mediasta ja satunnaisilta ihmisiltä. Esimerkiksi säkeistä ”a woman crying in a car stranded in hurt. / i offered comfort, a hand she did not see before she said, ’we’re gonna burn them so bad.’” (2006, 1:12–1:20) tekee erityisen vaikuttavan se, että puhuja luulee tunnistavansa naisen tunteet ja yrittää lohduttaa tätä, mutta joutuukin huomaamaan, että naisen surun motivoima viha kohdistuu myös puhujaan itseensä sanan ”them” kantamissa vastakkainasetteluissa. Näin implisiittinen lukija kokee ikään kuin reaaliajassa, kuinka puhujan odotukset petetään ja hänet suljetaan ulkopuolelle mahdollisuudesta jakaa tuskansa naisen kanssa.

Tähän asti analysoimani runojen piirteet ovat olleet hyvin kontekstisidonnaisia sen suhteen, kuinka yleisö ne kokee riippuen siitä, kuinka etuoikeutettu kyseinen kuulija on. Runossa ”first writing since” on kuitenkin myös piirteitä, jotka olettavat kuulijalta jonkintasoista etuoikeutettua asemaa. Vaikka runon kohdeyleisö on levitystavasta ja aiheesta päätellen ylijäräinen, yleisöltä voi olettaa tiettyjä taloudellisia etuoikeuksia, oli oletettu yleisö sitten newyorkilaiset, joita WTC-iskut koskettivat, tai länsimaalaiset, pääasiassa yhdysvaltalaiset ihmiset, jotka katsoivat *Def Poetry Jam* -ohjelmaa. Jos ei mitään muuta, niin ainakin he ovat länsimaisia – ja elossa. Siksi onkin tehokas vaikuttamisen keino, että runon puhuja ilmaisee suoraan huolensa siitä, kuinka iskut vaikuttavat erilaisiin toiseutettuihin yhteisöihin ympäri maailman. Se osoittaa todellista globaalia solidaarisuutta, sillä tämän suhtautumisen vastinpariksi annetaan esimerkiksi edellisessä kappaleessa käsittelemäni ”me vastaan muut” -ajattelu, joka motivoi terrorismin vastaista sotaakin. Kyky huolestua siitä, kuinka terrorismin seuraukset saattavat koskettaa maailmanlaajuisesti kaikkein sorreituimpia ihmisryhmiä, näyttäytyy rasistisiin ja nationalistisiin sitaatteihin rinnastettuna huomattavana, varsinkin, kun runon puhuja on kokenut juuri järkyttävän tapahtuman, joka vie tämän perusturvallisuudentunteen. Tällainen globaalin solidaarisuuden vaatiminen on myös hyvin tyypillistä Hammadin aktivismille, ja se herättää yleisön ajattelemaan omaa asemaansa ja suhtautumistaan muiden ihmisryhmien kärsimykseen – kykenemmekö tarkastelemaan omien tunteidemme läpi meitä(kin) kohdanneiden tragedioiden seuraamuksia ihmisille, joilla on meitä vähemmän valtaa ja resursseja? Ellei huoli terrorismin vastaisen sodan vaikutuksista

kaikkein eniten kärsiviä ihmisryhmiä kohtaan ole jo jotain, minkä kuulija jakaa, tämä joutuu kasvokkain paitsi kyseisen uhkakuvan, myös oman itsekeskeisyytensä kanssa, mikä mahdollisesti herättää implisiittisessä lukijassa negatiivisia affekteja, kuten pelkoa ja syyllisyyttä.

Hammadin runoissa mahdollisesti paha olo herättäviä elementtejä ovat myös kielikuvat, joiden vaikuttavuus perustuu usein siihen, että viitataan asioihin, jotka mielletään kulttuurista riippumatta universaalisti pahoiksi. Tällainen on esimerkiksi runon ”first writing since” kuvaus siitä, millaisia terrorismin vastaisen sodan seuraukset tulevat olemaan: women, mostly colored and poor. will / have to bury children, support themselves through grief.” (2006, 3:37–3:43), sekä saman runon ”i saw those / buildings collapse on themselves like a broken heart. i have never / owned pain that needs to spread like that” (2006, 4:56–5:04).

Lasten hautaaminen ja särkynyt sydän edustavat runossa metonymisesti laajempaa kärsimystä, mutta ne ovat vaikuttavia kielikuvia juuri siksi, että ne kuvaavat kulttuurista riippumatta negatiivisina pidettyjä asioita, joten riippumatta siitä, mihin yleisöön tämä kuuluu, kuulija assosioi ne tuskaan lähes automaattisesti. Samoin runossa ”we spent the fourth of july in bed” Hammad käyttää väkivaltaisia, lähes groteskeja kielikuvia, jotka implisiittinen lukija assosioi varmasti negatiivisiksi:

and though my head is filled
with all your sweetness now
this same head knows
nagasaki girls picked maggots out of stomach sores with
chopsticks
hiroshima mothers rocked headless babies to sleep
this head knows
palestinian youth dead absorbing rubber bullets
homes demolished trees uprooted roots dispersed (2016, 0:59–1:18).

On sanomattakin selvää, että reaalin lukija jakaa implisiittisen lukijan negatiivisen asenteen päättömien vauvojen ja tuhottujen kotien kaltaisiin perusarvojemme kanssa ristiriidassa oleviin kielikuviin. Palaan kielikuvien ruumiillisuuteen laajemmin seuraavassa luvussa.

Samoin runossa ”we spent the fourth of july in bed” puhuja paljastaa oman osallisuutensa kolmannen maailman kärsimykseen ja maailman epäoikeudenmukaisuuteen: ”even now malaysian girls / choose between sex trade and / hunger philipinas / go blind constructing the computer discs / poems like this are saved on” (2016, 0:20–0:29). Puhuja viittaa runoon itseensä ja teknisiin edellytyksiin, jotka mahdollistivat runon tallentamisen, ja

tapaan, jolla puhuja itse hyötyy vähempiosaiten hyväksikäytöstä. Tämä tuo esiin paitsi epäkohtia, joita liittyy monien länsimaisten itsestäänselvyyksinä pitämien hyödykkeiden tuottamiseen, myös puhujan oman etuoikeutetun aseman, joka perustuu osittain mainituille epäoikeudenmukaisuuksille. Tämä myös haastaa yleisön ajattelemaan etuoikeuksia, joita heidän seksuaali- ja sukupuoli-identiteettinsä, kansallisuutensa, taloudellinen asemansa, uskontonsa tai ”rotunsa” heille tarjoaa. Runon puhujan tietoisuus omista etuoikeuksistaan voi yhdistyä *Def Poetry Jam*in joidenkin yleisöjen kohdalla myös ns. valkoiseen syyllisyyteen. Robert Jensen käsittelee teoksessaan *The Heart of Whiteness: Confronting Race, Racism, and White Privilege* (2005) valkoista syyllisyyttä sekä rakentavana että lamaannuttavana ilmiönä. Hän määrittää valkoisen syyllisyyden ideaalitapauksen yksilön tiedoksi siitä, että on todennäköisesti itse syyllistynyt elämässään rasistisiin tekoihin, ja siitä, ettei ole tehnyt kaikkea mahdollista rasististen valtarakenteiden purkamiseksi. Jensen kirjoittaa kuitenkin, että valkoista syyllisyyttä käytetään toisinaan myös kuvaamaan yksilön tuntemaa syyllisyyttä esimerkiksi orjuudesta tai muusta historiallisesta ongelmasta, johon kyseinen ihminen ei ole vaikuttanut. Tällöin se ei ole rakentavaa, ja sitä voi käyttää jopa perusteluna lamaannukselle ja sille, ettei edes yritä puuttua yhteiskunnallisiin ongelmiin. (2005, 47.) Jensenin ajatusten valossa voidaankin pohtia, toimivatko runon ”we spent the fourth of july in bed” herättämät negatiiviset affektit tehokkaana aktivismin keinona. Saavatko ne valkoisen yleisönsä tiedostamaan oman etuoikeutensa tavalla, joka motivoi toimintaan, vai onko kaikesta maailmanlaajuisesta epäoikeudenmukaisuudesta muistuttamisella pikemminkin juuri lamaannuttava vaikutus?

Toisaalta traumatutkija Karyn Ball peräänkuuluttaa traumatutkimukselta globaalisti traumoja vertailevaa strategiaa, sillä hän näkee, että sillä olisi mahdollisuus luoda yhtymäkohtia erilaisten traumaattisten historioiden välille, mikä lisäisi sekä amerikkalaisten tietoisuutta historiasta että näiden kansalaisvelvollisuuden tunnetta (2000, 15). Tämän valossa voidaankin ajatella, että erilaisiin kulttuurisiin traumoihin viittaaminen ja niiden rinnastaminen tarjoaa yleisöille eri tarttumapintoja, joiden kautta runot vaikuttavat ihmisten yhteiskunnalliseen toimintatahtoon. Tältä kannalta runot voivat määrittää yleisöään aktivoiviksi: jos yleisöllä on henkilökohtainen yhteys johonkin kulttuuriseen traumaan tai sorron muotoon, traumojen rinnastaminen voi motivoida heitä toimimaan myös muunlaista sortoa vastaan.

Runo ”we spent the fourth of july in bed” myös pettää lukijan odotukset vuorottelemalla väkivaltaisista kuvista globaaleista vääryyksistä ja romanttisia kuvia puhujan ja tämän rakastetun välisestä hetkestä: ”even as we lay / in all this good feeling / people lay in dirt vomit shit and blood” (2016, 1:30–1:36). Runo siis pettää välittömästi implisiittisen lukijan odotukset perinteisestä rakkausrunosta kuvaamalla heti alkuun hirvittäviä väkivaltaisuuksia. Odotusten pettäminen tapahtuu kuitenkin yhä uudelleen aina, kun runossa kuvataan rakastavaisten välistä romanttista tilannetta, mutta siirrytään äkillisesti takaisin väkivallan ja kuoleman kuviin. Lukija tai yleisö oppiikin olettamaan, että hyvää ja romanttista seuraa aina paha, ja näin myös runon kauniiden hetkien kuvaamisen voima vähenee, kun implisiittinen lukija osaa odottaa, ettei seesteinen, romanttinen tunnelma ole pysyvää: ”and though my head is filled / with all your sweetness now / this same head knows / nagasaki girls picked maggots out of stomach sores with / chopsticks” (2016, 0:59–1:07).

Oleellista kärsimykselle, ja yleisön affektiivisen reaktion luomiselle, on se, että maailman valtasuhteet esitetään runoissa niin, että ne ihmiset kärsivät eniten, joilla on kaikkein vähiten valtaa. Runossa ”first writing since” Hammad kuvaa Yhdysvaltain virallista diskurssia. ”either you are with us or with the terrorists / meaning keep your people under control and resistance censored. / meaning we got the loot / and the nukes” (2006, 3:53–4:03), mikä paitsi herättää implisiittisessä lukijassa kauhureaktion Yhdysvaltain suurvalta-aseman mahdollistamaa sotilaallista mahtia kohtaan, myös tuo esiin sen, miten vähän valtaa yksittäisellä ihmisellä tilanteessa on. Tämä ilmiselvä epäoikeudenmukaisuus onnistuu hyvin muistuttamaan implisiittistä lukijaa siitä, miten negatiiviset vaikutukset Yhdysvaltain pienelläkin poliittisella siirrolla voi toisenlaisessa asemassa olevalle ihmiselle olla. Samalla implisiittinen lukija tulee tietoiseksi omasta etuoikeutetusta asemastaan.

Nähdäkseni negatiivisten affektien herättämisellä on Hammadin runoissa kaksi tärkeää funktiota. Toinen on yleisön provosoiminen poliittiseen aktivismiin, toinen kollektiivisen trauman käsittely. Anh Hua kirjoittaa artikkelissaan ”Gathering Our Sages, Mentors, and Healers: Postcolonial Women Writers and Narratives of Healing”: ”One way to collectively recover from societal abuses is to actively oppose the culture of domination both as an individual and as a collective” (2014, 66). Tämä lieneekin juuri ajatus Hammadin runouden tietoisesti herätettävien negatiivisten affektien takana: toisaalta se pyrkii muuttamaan yleisön asenteita ja toimintatapoja, toisaalta toimii yhteisöllisyyttä ja lohtua tuovana tekijänä ihmisille, jotka jakavat runoissa kuvatut kokemukset.

3.4 Ruumiillisuus

Kuten johdannossa kirjoitin, affektiteorian piirissä käydään vilkasta keskustelua siitä, ovatko affektit ensisijaisesti ruumiillisia, sanallistamista ja nimeämistä edeltäviä reaktioita, vai voiko näitä aspekteja edes erottaa toisistaan. Kehollisuus on kuitenkin määritelmälle keskeinen, käsitti affektit kummin vain, onhan affekteissa kyse ruumiista ja ruumiidenvälisistä vaikutussuhteista. Hammadin runoudessa ruumiillisuus korostuu niin tekstin tasolla kuin esityksessäänkin. Tässä luvussa analysoinkin, miten ruumiillisuutta tuotetaan runon eri tasoilla, ja kuinka ruumiillisuus vaikuttaa implisiittiseen lukijaan.

Vaikka ruumiillisuus viittaa kirjallisuustieteellisenä terminä usein nimenomaan siihen, kuinka kirjallisuudessa tuotetaan lukijalle ruumiillisia reaktioita ja tietoisuutta omasta ruumiista, näen, että Hammadin tekstien yhteydessä ruumiillisuus liittyy myös siihen, kuinka ruumiita käytetään tekstuaalisina keinoina. Ruumiiden käyttäminen tällä tapaa on tehokasta, sillä niillä on paljon affektiivista voimaa: viittaukset ruumiisiin ja ruumiillisiin reaktioihin tekevät lukijan usein hyvin tietoiseksi omasta ruumiistaan jo siksi, että ne aiheuttavat lukijan omassa ruumiissa ei-tahdonalaisia reaktioita. Esimerkiksi väkivallan kuvat voivat vaistomaisesti herättää lukijassa tietynlaisen kuvotuksen tai itsesuojelun reaktion.

Erilaisilla ruumiilla on Hammadin teksteissä monia funktioita – niitä kuvailemalla esimerkiksi merkitään eroja ja esitetään rodullistettujen ruumiiden sortoa runoissa ”mike check” ja ”exotic”. Runossa ”mike check” esimerkiksi kuvaillaan Miken puhujaan kohdistaman rasismien perustuvan esimerkiksi tämän ulkonäköön ja hajuun, siis ruumiillisiin piirteisiin. Puhuja tekee myös eroa itsensä ja Miken välille kuvailemalla tämän ulkonäköä ja erityisesti sen tunnusmerkillisesti valkoisia piirteitä. Runossa ”exotic” ruumiillisten piirteiden kuvailu toimii myös tietynlaisena erontekona: runon puhuja viittaa piirteisiin, joita puheen kohde hänen ruumiissaan eksotisoi ja erotisoi. Eksotisointi on lähtökohtaisesti aina eron merkitsemistä, sillä se keskittyy nimenomaan piirteisiin, jotka ovat vieraita ja erottavat toisen itsestä. Toisaalta ruumiillisuutta käytetään runossa tämän eksotisoinnin purkamiseen: puhuja kuvaa ironisesti tapaa, jolla puheen kohde kenties puhuisi tästä: ”[m]y hair wasn’t put on top of my head to entice / you into some mysterious black vodou / the beat of my lashes against each other / ain’t some dark desert beat / it’s just a blink / get over it” (2010, 0:35–0:50). Eksotisoiva kuvaus puhujan ulkonäöstä on hyvin metaforista, mutta se keskeytetään arkisella, lakonisella viittauksella puhujan ruumiiseen: kyse on pelkästä silmän räpäyksestä, ei sen

ihmeemmästä. Runoilija ja tutkija Jennifer Scappettone on esittänyt, että ruumista voidaan käyttää runoudessa strategisena poliittisena välineenä sen sijaan, että se nähtäisiin lähtökohtaisesti passiivisena tai pelkkänä rekvisiittana (2007, 181), ja mielestäni Hammadkin on ottanut runossa ”exotic” puhujan ruumiin suurennuslasin alle juuri paljastaakseen sitä kautta erilaisia rasismin muotoja, erityisesti mainittuja eksotisoivia diskursseja. Viittausta ruumiiseen käytetään siis palauttamaan keskustelu maan pinnalle ja muistuttamaan siitä, että puhuja on tavallinen, kehollinen ihminen siinä missä runon puheen kohdekin.

Ruumiillisuudella luodaan Hammadin runoissa usein myös tiettyä intensiteettiä. Esimerkiksi runon ”first writing since” lausunnan rytmi vaihtelee rauhallisesta hyvin nopeaan. (Käsittelen rytmiä perusteellisemmin luvussa 4.1.) Paikoin rytmi on niin nopea, että yleisö peilaa hengitystään Hammadin lausuntaan ja lähes hengästyy. Näin tapahtuu esimerkiksi säkeissä ”[w]e’re not bad / people, do not support america’s bullying / can i just have half a second to feel bad?” (2006, 1:40–1:48), kun Hammad lausuu kaksi viimeistä säettä pysähtymättä vetämään henkeä välissä, vaikka se lauserakenteen kannalta tuntuisi luontevalta. Vaikutus on vielä vahvempi myöhemmissä esimerkiksi säkeissä

we did not vilify white men when mcveigh bombed oklahoma.
give out his family’s address or church.
or blame the bible or pat fucking robertson.

networks air footage of palestinians dancing in the
street, no apology that hungry children are bribed with
sweets that turn their teeth brown. correspondents edit images.
archives facilitate lazy journalism.
and when we talk about holy books, hooded men and death,
why never mention the kkk? (2006, 2:31–3:02.)

Hammad lausuu ensimmäiset säkeet melko rauhallisesti, mutta kiihdyttää lausunnan rytmiä katkelman aikana niin, että hän lausuu suurimman osan katkelmasta varsin nopeatempoisesti, ja sama tempo jatkuu myös sitaattia seuraavissa säkeissä. Lausunnan nopeus ja nopeasti lausuttavan osan pituus tuo kappaleeseen intensiteettiä, sillä yleisö samaistuu kehollisesti Hammadin lausunnan hengästyttävään nopeuteen, mikä saa myös yleisön lähes hengästymään. Vaikutelmaa korostaa myös eri tahtisesta lausunnasta syntyvät kontrastit – lausunnan rytmi on runon alussa ja lopussa paljon hitaampi.

Myös runossa ”What I Will” ruumiillisuus ja rytmi vaikuttavat toisiinsa. Ensinnäkin lausunnan rytmi vaihtelee jälleen niin, että nopearytmisempää lausuntaa käytetään tehokeinona, joka korostaa erityisen tunteellisia tai painokkaita kohtia, kuten runon loppua:

”[I] / will not lend my name / nor my rhythm to your / beat. I will dance / and resist and dance and / persist and dance.” (2007, 1:08–1:16.) Tässä tapauksessa hieman kiihtyvää rytmiä korostaa myös äänenvoimakkuus ja painokas artikulaatio, jotka saavat rytmin lailla yleisön mukailemaan esiintyjän hengitystä niin, että tämä itsekin voi hengästyä. Runossa on myös paljon rytmiin vaikuttavia tekstuaalisia elementtejä, kuten jatkuvat säkeenylytykset, jotka estävät luennan tauottamisen ja vaikuttavat lukukokemukseen tuomalla siihen intensiteettiä ja kiireen tuntua. Runon rytmiin vaikuttavat myös säkeissä toisiaan lähellä olevat loppusoinnut: ”[g]ather my beloved / near and our chanting / will be dancing. Our / humming will be drumming.” (2007, 1:00–1:07.) Runo ei seuraa tiettyä muotoa, mutta lukija kokee loppusoinnut jakavaksi ja rytmittäväksi elementiksi, ehkä siksi, että ne sijoittuvat usein runoissa juuri säkeen loppuun. Runon ”What I Will” loppusoinnut sen sijaan sijoittuvat usein säkeen keskelle, ja sointupareja saattaa erottaa vain muutama sana. Tämä vaikuttaa myös lukukokemuksen intensiteettiin. Runon kielikuvien maailma luo myös assosiaatioita rytmiin ja kehollisuuteen viittaamalla toistuvasti esimerkiksi rumpuun, rummuttamiseen, tanssimiseen ja veisaamiseen. Näin ollen runon sisältö vahvistaa runon rytmiä ja kehollisuutta – ja toisin päin.

Eräs voimakaskontrastinen ruumiillisuuden ilmenemistapa on runossa ”we spent the fourth of july in bed”. Siinä vaihtelevat seksuaalisuuteen ja rakkauteen sekä väkivaltaan ja kärsimyksen yhdistyvät kuvat. Kumpikin aihe on niin lähtökohtaisesti ruumiillinen, että ne voivat jo käsittelyllään herättää yleisössä ruumiillisia reaktioita. Lisäksi niiden vuorottelu luo vahvoja kontrasteja, jotka pakottavat yleisön tietoisiksi omasta ruumiistaan yhä uudelleen ja uudelleen. Kun väkivaltaisista kuvista siirrytään kuvaamaan hetkellisesti runon puhetilannetta, jossa puhuja makaa sängyssä rakastettunsa kanssa, yleisö luulee saavansa helpotuksen väkivaltaisten kuvien aiheuttamasta kammotuksesta, mutta runo siirtyy kuvaamaan uudelleen eri puolilla maailmaa tapahtuvaa väkivaltaa hyvin groteskeilla kielikuvilla:

and though my head is filled
with all your sweetness now
this same head knows
nagasaki girls picked maggots out of stomach sores with
chopsticks
hiroshima mothers rocked headless babies to sleep
this head knows
palestinian youth dead absorbing rubber bullets (2016, 0:59–1:14).

Haavojen puhdistaminen madoista syömäpuikoilla, päättömien vauvojen tuudittaminen ja kumiluotien uppoaminen kuolleisiin ruumiisiin ovat kuvina niin väkivaltaisia ja keskeisiä arvojamme, kuten turvallisuutta, lasten oikeuksia ja siisteyttä, uhkaavia, että ne herättävät lähes automaattisesti yleisössä jonkinlaisen kehollisen ja affektiivisen reaktion, oli se sitten kuvotusta, pelkoa tai ahdistusta.

Lisäksi ruumiillisen reaktion herättää helposti kuvat, jotka tulkitsemme likaisiksi, kuten edellisessä kappaleessa siteeraamani matoinen haava tai runon loppupuolen

even as we lay
in all this good feeling
people lay in dirt vomit shit and blood (Hammad 2016, 1:30–1:36).

Lika, oksennus, uloste ja veri herättävät jo itsessään monissa kuvotusta, mutta säkeissä latautunut vaikutelma korostuu, sillä ihminen makaa niissä. Antropologi Mary Douglas hahmottaa teoksessaan *Puhtaus ja vaara: Ritualistisen rajanvedon analyysi* lian aineeksi, joka on väärässä paikassa. Esimerkiksi ruoka ei itsessään ole likaa, mutta siitä tulee likaa, kun se putoaa vaatteelle. Lika aiheuttaa negatiivisia reaktioita, sillä se sotii niitä luokitteluja vastaan, joilla hahmotamme maailman järjestystä. (2000, 85–86.) Ehkä runon ”we spent the fourth of july in bed” kuvaston kuvottavuuteen vaikuttaa siis sekin, että luokittelujen paikaltaan siirtyminen on ikään kuin kaksinkertaista: ensin ruumiineritteet ovat ruumiin ulkopuolella, siis jossain, missä niiden ei kuuluisi olla. Samoin pelkkä lika, johon Hammad viittaa on jo Douglasin lian määritelmän perusteella kategorisesti poissa paikaltaan. Tämän lisäksi ihminen makaa liassa ja eritteissä. Lika on siis poissa paikoiltaan, mutta vielä häiritsevämmin ihminen on liassa ollessaan jossain, missä tämän ei kuuluisi olla – siis tavallaan likaa itsekkin.

Toisaalta ruumiillisuus auttaa tekemään sekä runon puhujasta että kuvotusta väkivallasta todellisempia lukijalle. Näin tapahtuu esimerkiksi runon ”first writing since” säkeissä ”thank you, woman, who saw me brinking cool and blinking / tears. opened her arms before she asked ‘do you want a hug?’” (2006, 1:49–1:156), joissa viittaus silmien räpyttelyyn kyynelten pidättelemiseksi on niin universaali, että se herättää melko varmasti jonkinlaisen tunnistamisen tunteen yleisössä. Myös runossa ”we spent the fourth of july in bed” runon puhuja viittaa omaan ruumiiseensa esimerkiksi säkeissä ”if baby as you say // my skin is the color of sun / warmed sand” (2016, 0:35–0:40). Nähdäkseni viittaus puhujan omaan ruumiiseen vahvistaa runon agenda tekemällä puhujasta materiaalisemman ja tätä kautta konkreettisemman hahmon yleisölle, ja näin myös tämän kuvailemat yhteiskunnalliset ongelmatkin tuntuvat todellisemmilta – joltain, mistä yleisön tulisi välittää, ja joltain, jolle voi

tehdä jotain. Myös runojen esitystilanne vahvistaa tätä vaikutelmaa, sillä runoilija voi toimia ikään kuin sijaishahmona runon puhujalle.

Toisaalta esimerkiksi runossa ”exotic” runon puhujan ulkonäköön viittaaminen toimii luomalla samaistumispintaa tämän ja esityksen yleisön välille. Puhuja kieltää oman ulkonäkönsä eksoottisuuden vertaamalla itseään naiseen kaikkialla maailmassa:

women everywhere look just like me
 some taller darker nicer than me
 but like me just the same
 women everywhere carry my nose on their faces
 my name on their spirits (Hammad 2010, 0:20–0:33).

Ulkonäön kuvailu voidaan tulkita myös metonymiseksi: se voi edustaa laajemmin naisten ja näiden kokemusten samankaltaisuutta. Nähdäkseni se kuitenkin voidaan tulkita hyvin kirjaimellisestikin, jolloin sen funktio voi olla sen osoittaminen, kuinka ihmiset ovat lopulta hyvin samannäköisiä ”rodusta” riippumatta. Toisaalta ulkonäön vertaaminen muihin naisiin – ja näiden ulkonäköjen määrittelemineen samanlaisiksi – ulottaa samaistumisen, ja yhteisöksi tulemisen, mahdollisuuden myös niihin naisiin, jotka eivät välttämättä ole kokeneet rasismia, mutta joille ulkonäköön liittyvä seksistinen kommentointi on tuttua.

Runon ”What I Will” loppu on mielenkiintoinen, sillä siinä asetetaan vastakkain ihmisruumis ja sota: ”[T]his heartbeat is louder than / death. Your war drum ain’t / louder than this breath.” (2007, 1:15–1:22.) Puhuja määrittää ruumiinsa vahvemaksi kuin runossa mainittu sotarumpu, joka voidaan tulkita laajemmin sodan agendaksi. Sydämenlyönti ja hengitys edustavat metonymisesti elämää, eli kohta voidaan tulkita niin, että runon puhuja julistaa, että niin kauan kuin hän elää, hän ei osallistu runossa mainittuun sotaan. Ruumis edustaa näin myös mahdollisuutta toimia niiden asioiden puolesta, joita pitää tärkeinä. Ruumiilliset elementit sitovat puhujaa ja yleisöä yhteen varsinkin, jos yleisö jakaa implisiittisen tekijän sodanvastaiset arvot. Silloin yleisö voi tuntea kehoissaan viittaukset hengitykseen ja sydämeen voimauttavina peilautumina samalla, kun tämän arvot ja tavoitteet saavat lisävahvistusta runon metaforisemmasta merkityksestä, jossa sodan vastustamisen mahdollistaa se, että materiaaliset, elävät yksilöt kieltäytyvät siitä. Runossa yleisölle luodaan mahdollisuus samaistua tällaiseen yksilöön niin ideologisesti kuin ruumiillisesti. Lisäksi ruumiin määritteltä toimijuuden kautta korostaa runojen aktivismia, sillä jos yleisö hyväksyy tällaisen ruumiskäsityksen, he voivat ulottaa sen myös omaan ruumiiseensa ja toimijuuteensa.

Patricia Waugh esittää, että se, kuinka ruumis nähdään, on keskeistä toisten ihmisten ihmisyyden tunnustamisen kannalta: ellei tunnista, että toisen ruumis on myös 'minä', yhtä todellinen, affektiivinen ja tunteva kuin oma ruumis, jäljelle jää vain 'se', jätteenkaltaista materiaa, joka herättää kuvotusta ja häpeää (2009, 146). Niinpä ruumiillisuus tekstissä voikin merkitä myös ruumiiden tuomista lähemmäs toisiaan: kun yleisö tai lukija tulee samanaikaisesti tietoiseksi sekä runon puhujan että omasta ruumiistaan, ruumiiden samanlaisuus korostuu.

Ruumiillisuudella on siis monenlaisia merkityksiä Hammadin runoissa ja niiden esityksissä. Keskeisimmiksi funktioiksi nousee puhetilanteen ja sen osallistujien todellisemmiksi tekeminen, oli kyseessä sitten puhujan ruumiillisuuden korostaminen tai kuulijan herättely kokemaan teksti tai esitystilanne omassa ruumiissaan. Ruumiillisuus sijaitsee myös luontevasti affektien ja aktivismin leikkauspisteessä, sillä juuri ruumis on monien affektien kohtaamispaikka. Runojen vahvalla ruumiillisuudella on juuri affektiivisuutta vahvistava merkitys: kun affektiivisiä aiheita käsitellään tavalla, joka tekee yleisön tai lukijan tietoiseksi omasta ruumiillisuudestaan, runojen vaikuttavuus korostuu. Lisäksi yleisön tai lukijan tekeminen tietoiseksi omasta ruumiistaan voi muistuttaa tätä omasta toimijuudestaan – ja mahdollisuudesta poliittiseen toimintaan.

4. ESITYYS

Tässä luvussa käsittelen sitä, millaisia affektiivisia piirteitä Hammadin lausunnassa ja esiintymisessä on. Tarkastelen erityisesti lausunnan rytmiä ja äänensävyä sekä tapoja, joilla Hammad osoittaa puheensa yleisölle. Lopuksi käsittelen myös esiintymistilanteen dynamiikkaa ja yhteisöllistä suhdetta, joka esityksessä syntyy runoilijan ja tämän lukuisten yleisöjen välille. (Runojen implisiittisistä ja reaalisisistä yleisöistä ks. edellinen luku.)

4.1 Lausunta ja parakieli

Tässä luvussa erittelen Hammadin runoesitysten affektiivisia piirteitä lausunnan kautta. Julia Novak käyttää runoesityksen tutkimiseen termiä ”parakieli” teoksessaan *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Parakielellä Novak tarkoittaa kaikkia äänenkäytön elementtejä, jotka ovat merkityksellisiä, mutta jotka eivät ole osa kielijärjestelmää. (2011, 76.) Novak kuitenkin huomauttaa, että parakielellisten elementtien tulkinta ei ole yksiselitteistä (mts. 77). Hän yhdistää ne Theo Van Leeuwenin ja Gunther Kressin kokemuksellisen merkityspotentiaaliksi käsitteeseen. Van Leeuwen ja Kress tarkoittavat kokemuksellisella merkityspotentiaalilla tulkintoja, jotka kumpuavat tiedosta siitä, mitä itse teemme tuottaessamme tiettyjä parakielellisiä elementtejä (2001, 10–11). Voimme esimerkiksi tulkita huutamisen suuttumuksen merkiksi siksi, että arkitietämyksemme niiden yhteydestä ohjaa tulkintaamme. Toisin sanottuna meillä on paljon kokemustietoa erilaisista mahdollisista tulkinnoista, joita tietyt parakielelliset elementit voivat saada, ja nämä tulkinnat rajautuvat kontekstisidonnaisesti ja yhdessä muiden parakielellisten elementtien kanssa. Keskeisiä parakielellisiä elementtejä Hammadin runoudessa ovat rytmi ja äänensävyt. Hammad eläytyy äänensävyllä erilaisiin tunteisiin ja runojen sisältöön, mutta myös luo ristiriitoja tekstin ja lausunnan affektiivisuuden välille. Toinen keskeinen elementti, johon tässä luvussa pureudun, on lausunnan rytmi. Sen yhteydessä käsittelen myös lausunnan hip hop -vaikutteita.

Novak erottaa rytmien runoesityksen kontekstissa siitä, miten runon rytmiä yleensä hahmotetaan kirjallisuusanalyysissä esimerkiksi runomitan kautta. Hänen mukaansa runoesityksen rytmi on tietyin ehdoin riippuvainen kirjoitetusta runosta, mutta tämä liittyy

enemmän esimerkiksi runon kirjoituskielen mahdollistamiin rytmivaihtoehtoihin. Novak käyttääkin sanaa rytmi merkitsemään runon lausunnassa kuultavia kuvioita. (2011, 86–87.) Hän jakaa runoesityksen mahdolliset rytmit säännölliseen ja epäsäännölliseen sen mukaan, kuinka tasaisin väliajoin lausunnan painolliset tavut ovat. Jos painolliset tavut toistuvat säännöllisesti saman kuvion mukaan, lausunta on tasarytmistä, jos eivät, rytmi on epäsäännöllinen. (Mts. 89–20.) Näiden lisäksi rytmin osa-alue, johon viitataan analyysissäni on tempo, joka ei siis kuvaa varsinaisesti runon rytmiä, vaan sitä, miten nopeasti esittäjä runoa lausuu (mts. 99). Lisäksi puhun luvussa lausunnan äänensävystä, joka viittaa Novakin mukaan niihin äänen ominaisuuksiin, jotka erottavat yksilön äänen toisesta, siis äänen yksilökohtaiseen sointiin, jota voidaan kuvailla esimerkiksi vastinpareilla rento/ jännittynyt ja rosoinen/pehmeä (mts. 125). Itse kuitenkin käytän termiä suhteellisesti, kuvailemaan muutoksia, joita Hammadin lausunnassa tapahtuu äänen suhteen, sillä nähdäkseni juuri esiintyjän äänessä tapahtuvat muutokset tuovat runoon eri merkityksiä, ei niinkään esiintyjän äänen deskriptiivinen kuvaaminen.

Runossa ”we spent the 4th of july in bed” Hammadin äänensävy ja rytmi vaihtelevat riippuen siitä, mihin runon puhe keskittyy. Runon suuremmin seksiin ja rakkauteen viittaavissa säkeissä hän käyttää puheessaan kuuluvasti uloshengitystä, minkä ajatellaan usein tuovan puheeseen intiimejä ja sensuelleja sävyjä (Van Leeuwen 1999, 133). Tämä käy ilmi hyvin esimerkiksi kohdassa

my skin is the color of sun
warmed sand then you're
my moonless night and
we the beach
wet tidal all that
good shhhhh (Hammad 2016, 0:37–0:47).

Säkeen lopettava ”shhhh” muuttuu hyssyttelyä muistuttavaksi ääneksi, joka sopii yhteen rauhallisen sensuellin luennan kanssa, mutta se viitanee myös varsinkin amerikanenglannille tyypilliseen slangi-ilmaukseen, jossa sana ”shit” korvataan shh-äänteellä.

Tällaiset rauhalliset ja rytmiltään epäsäännölliset säkeet vuorottelevat vihaisesti, nopeaan ja säännölliseen rytmiin lausuttujen säkeiden kanssa, jollainen on esimerkiksi edellisessä kappaleessa käsittelemääni seuraava säkeistö: ”shrapnel awakens pain / courtesy of 80s gun craze / to our generation violence / isn't a phase it's day to day” (2016, 0:51–0:59). Lausunta siis kuvastaa paikoitellen runon sisältöä, ja vahvistaa tekstin affektiivisten elementtien vaikutusta. Näin ei kuitenkaan ole aina. Esimerkiksi säkeissä

and though my head is filled
 with all your sweetness now
 this same head knows
 nagasaki girls picked maggots out of stomach sores with
 chopsticks (Hammad 2016, 0:59–1:07)

Hammadin lausunta on sävyltään vihaista. Tämä ei sinänsä ole ristiriidassa runon sisällön kanssa, sillä säkeen aloittava ”though” luo säkeeseen lähtökohtaisesti vastakkainasettelun ja viittaa siihen, että kuvatus tunteen kanssa kilpailee synkkyys, jota runon puhuttelun kohteenkaan läsnäolo ei voi kokonaan peittää, ja säkeistö päättyy romanttisesta alustaan huolimatta hyvin väkivaltaisiin kuviin. Samoin säkeistö

even as we lay
 in all this good feeling
 people lay in dirt vomit shit and blood
 and I gotta tell you
 that my sincere love for real
 is for my peeps my family humanity (Hammad 2016, 1:30–1:43)

sisältää kuvausta sekä rakkaudesta että ympäri maailmaa tapahtuvista kauheuksista. Hammadin käyttämä vihainen, kiihkeä sävy osoittaa, että runon tekstissä kilpailevista tunteista epäoikeudenmukaisuuden herättämä viha on saamassa voiton, eikä puhuja voi paeta toiseutettuihin ihmisiin kohdistuvan väkivallan taakkaa edes rakastettunsa seurassa. Lausunta auttaa siis yleisöä tulkitsemaan runon puhujan tunteita juuri kohdissa, joissa teksti luo jännitteitä erilaisten affektiivisten tunnkintojen välille. Toisaalta tekstin ja lausunnan välinen ristiriita toimii tietynlaisena tehokeinona, joka herättää yleisön tunnistamaan, että lausunnassa on jotain outoa, mikä vaatii huomiota.

Runon ”exotic” alussa rytmi on epäsäännöllinen ja rauhallinen, lähes arkista puhetta muistuttava. Hammadin äänensävy on lähestulkoon selittävä, varsinkin kohdassa ”women everywhere look just like me / some taller darker nicer than me / but like me just the same” (2010, 0:20–0:28). Hammad kuitenkin vaihtelee hidastempoista, selittävää lausuntaa nopean ja rytmikkään, melkein räppiä muistuttavan lausunnan kanssa. Tempon ja rytmin vaihtelu toimii ainakin osittain huumorin keinona: esimerkiksi kohdassa ”the beat of my lashes against each other / aint some dark desert beat / it’s just a blink / get over it” (2010, 0:42–0:50) lausunta muuttaa äkkiä kahden ensimmäisen säkeen nopeasta temposta kahden viimeisen säkeen lakoniseen ja toteavaan lausahdukseen. Huumori muodostuu kohdassa paitsi tekstuaalisin keinoin (joita käsittelin luvussa 3.2.) myös lausunnan äkillisen muutoksen kautta. Suorastaan töksähtävä muutos viestii, että puhuja kyseenalaistaa aiemmat säkeet. Se myös

jättää tilaa yleisön reaktioille ja olettaa heiltä implisiittisen lukijan jakamia arvoja, joita yleisö sitten ilmaiseekin naurun kautta.

Rytmin ja äänensävyyn vaihtelut korostavat myös sellaisia kohtia, joissa todella pureudutaan runon temaattiseen ytimeen. Rythmi vaihtelee kutakuinkin niin, että runon alussa, keskellä ja lopussa on tempoltaan rauhalliset ja rytmiltään epäsäännölliset, vakavuudella lausutut kohdat, jotka voidaan tulkita runon ydinviestiksi. Näiden kohtien pelkistetty ja arkinen lausunta korostaa niiden tärkeyttä: yleisön on pakko kuulla ne, koska esityksessä ei ole mitään muuta, mihin kiinnittää huomiota. Esimerkiksi runon keskivaiheen kielellä leikittelevä ja ironinen ”your lovin of my beauty aint more than / funky fornication plain pink perversion / in fact nasty necrophilia” (2010, 1:02–1:05) vaihtuu vakaviin, luennaltaan pelkistettyihin säkeisiin ”because my beauty is dead to you / i am dead to you” (1:05–1:10). Samoin runon loppu pysäyttää samankaltaisen stereotyyppioita ja rasistisia fantasioita listaavan nopeatempoisen osion palaamalla sekä sisällöllisesti että lausunnallisesti alun muuta runoa hitaammin ja rauhallisemmin lausuttuun teesiin: ”don’t wanna be / not your erotic / not your exotic” (1:24–1:28).

Runo ”What I Will” on lausunnallisesti käsittelemistäni runoista homogeenisin. Hammadin lausunta korostaa runon manifestimaisuutta: hän aloittaa runon artikuloimalla selkeästi ja painottamalla jokaista sanaa. Runon edetessä lausunnan tempo kiihtyy hieman, mutta sävy pysyy kutakuinkin vihaisena ja päättäväisenä. Tätä luennan perusvirettä rikkovat vain muutamat pehmeämmin ja hitaammin lausutut kohdat, kuten säkeet ”[I] will / not dance to your beating. I know that beat. / It is lifeless. I know intimately that skin / you are hitting. It / was alive once / hunted stolen / stretched” (2007, 0:21–0:29). Sanat ”I will not dance to your beating” muistuttavat lausunnaltaan muuta runoa, mutta sitä seuraavat säkeet ”I know that beat. / It is lifeless” korostuvat poikkeavan lausuntansa vuoksi. Samoin sanat ”I know / intimately that skin / you are hitting. It / was alive once” lausutaan voimakkaammin ja nopeammin, mutta niitä seuraavat ”hunted stolen / stretched” jälleen kevyemmin ja hitaammin. Lausunnan dynamiikan vaihtelu korostaa kohdassa tiettyä henkilökohtaisuutta ja inhimillistä kärsimystä. Se luo kontrasteja runon julistavaan, lähes uhmakkaaseen lausuntaan ja näyttää, millaiset tunteet tätä uhmaa motivoivat.

Lausunnan vaihtelevuus korostaa myös runon eri figureja, jotka vaihtelevat kieltäytymisestä julistuksiin. Esimerkiksi kohdassa ”[G]ather my beloved / near and our chanting / will be dancing. Our / humming will be drumming. I / will not be played”

(Hammad 2007, 0:59–1:09) lausunnassa ja sisällössä tapahtuu samanaikainen muutos runon puhujan rakkaiden ihmisten kuvaamisesta ja pehmeästä lausunnasta kieltäytymiseen ja rytmikkääseen, nopeatempoiseen lausuntaan. Lausunta siis kuvastaa usein runon puhujan tunteita runon sisältöä kohtaan. Toisaalta runon terävä lausunta näyttäytyy jonkinlaisena puolustusmekanismina tai päättäväisenä hyökkäyksenä runon puheen kohdetta vastaan, sillä sen haastava sävy ei anna lainkaan tilaa suostuttelulle tai vasta-argumentoinnille. Tämä puolestaan painottaa asian tärkeyttä ja korostaa sitä, miten vaikeaa runossa mainitusta hallitsevasta sodan ja rasismien diskurssista kieltäytyminen voi olla siinä yhteiskunnassa, joka tätä diskurssia ylläpitää. Runon tehtävänä tuntuukin olevan yleisön inspiroiminen samaisen diskurssin vastustamiseen.

Runossa ”first writing since” lausunta kuvastaa tunteita usein tempon kautta. Hammad aloittaa runon hitaasti ja pitää säkeiden välissä pitkät tauot. Tämän voi tulkita kuvaavan paitsi terrori-iskujen aiheuttamia epäuskoisia ja järkyttyneitä tunteita, myös kunnioitusta iskujen uhreja kohtaan. Se voi olla myös elementti, joka viittaa tyhjyyden tunteeseen, joka iskuja seurasi, ja sopii runon alkusanoihin ”here have been no words / no poetry in ashes south of canal” (Hammad 2006, 0:16–0:22), jotka kuvastavat sitä, kuinka tapahtumia on mahdotonta pukea sanoiksi. Tempo kuitenkin kiihtyy runon edetessä – varsinkin, kun puhuja pääsee sellaisiin aiheisiin kuin rasismi ja islamofobia. Hammad lausuu säkeet ”ricardo on radio said in his accent thick as yuca / ’i will feel so much better once the first bombs drop over there” (2006, 1:03–1:12) paljon nopeammin. Tempo tuntuukin heijastavan kohdissa puhujan suuttumusta, sillä se yhdistyy terävämpään äänensävyyn.

Hammad kuitenkin varioi lausunnon tempoa myös suuttumusta herättäviä aiheita käsitellessään, kuten kohdassa ”a woman crying in a car parked and stranded in hurt / i offered comfort, a hand she did not see before she said / ’we’re gonna burn them so bad” (2006, 1:12–1:20) Hän lukee kohdan ”so bad” hidastaen, korostaen naisen sanojen painoa. Tällaisen rasismista ja kostonhimosta kumpuavan lausunnon korostaminen ja sen jälkeinen tauko toimivat elementteinä, joita yleisön on pakko pysähtyä ajattelemaan. Samoin säkeet

bush has waged war on a man once openly funded by the cia.
i’ve read too many books to believe what i’m told. i don’t give a fuck
about bin laden. his vision of the world don’t represent me or those
i love. but i’ve signed petitions for years to out
the u.s. sponsored taliban. shit is complicated,
and i don’t know what to think.

but I know who will pay.

women, mostly colored and poor. (2006, 3:13–3:38)

liikkuvat kiivaan ja rauhallisen luennan välillä, mutta tällä kertaa ero ei ole äkillinen, vaan vihasta suruun siirtyminen on asteittaista, ja se mukailee sisällön fokuksen siirtymistä poliittisesta henkilökohtaiseen ja lopulta runon puhujaa vähempiosaisiin ihmisiin. Tällainen tempon hidastaminen nopeatempoisemman luennan jälkeen voi kuvastaa runon puhujan tunteiden palaamista vihaisuudesta takaisin runon alun suruun ja epätoivoon. Tulkitsen tällaisten muutosten heijastavan sitä, että runon puhetilanteessa suru ja epätoivo ovat kaikkien muiden tunteiden alla oleva pohjavire.

Runon lopussa lausunnassa tapahtuu samankaltainen dynamiikan muutos, mutta se on siten poikkeuksellinen, että muutos tapahtuu tällä kertaa herkästä, kevyestä äänensävyestä painokkaaseen ja varmaan. Hammad aloittaa viimeiset säkeistöt hyvin kevyesti, kuin epävarmuutta ja surua heijastellen. Runo päättyy kuitenkin painokkaasti lausuttuihin ja selvästi tauotettuihin sanoihin ”affirm life. / affirm life. / we got to carry each other now. / you are either with life, or against it. / affirm life.” (2006, 5:38–5:48.) Tämä rytmin muutos ja affirmatiivinen sävy heijastelee tietynlaista optimismia, joka ei ole tullut aiemmin ilmi lausunnassa. Se korostaa fraasia ”affirm life”, sillä kyseessä on runon ydinviesti – on toivoa, jos ihmiset toimivat sen mukaisesti. Lausunnallisesti runon lopettaminen varmasti ja ytimekkäästi toimii tietynlaisena retorisenä keinona, joka luo kuulijaan uskoa, että toivottamalta tuntuvassa tilanteessakin voi olla toivoa. Samalla loppu toimii toimintakäskynä, ja sen korostaminen lausunnan keinoin jättää sen päällimmäiseksi kuulijan mieleen niin, että tämä jää ideaalisessa tilanteessa pohtimaan, kuinka voi toteuttaa käskyä omassa elämässään. Näin lausunta tukee suoraan runon pyrkimystä vaikuttaa yleisöön.

Nähdäkseni lausunta auttaa myös korostamaan runon tiettyjen kohtien henkilökohtaisuutta. Esimerkiksi säkeissä ”my skin is real thin, my eyes are / darker. the future holds little light” (2006, 4:14–4:19) lausunta on kevyttä ja herkkää, mikä korostaa säkeiden tunnelatausta ja tuo puhujan kokemuksen lähemmäs yleisöä. Runon puhujan veljiä kuvailevassa säkeistöissä Hammadin lausunta on sen sijaan soljuvaa ja pehmeää, mikä heijastaa puhujan rakkautta veljiään kohtaan: ”both my brothers – my heart stops – not a beat / disturbs my fear. / muslim gentle men. born in brooklyn / and their faces are of the arab man, all eyelashes and / nose and beautiful color and stubborn hair. // what will their lives be like now?” (2006, 4:29–4:46.) Rakkaus esitetään säkeissä rinnakkain puhujan pelon kanssa siitä,

miten iskut vaikuttavat hänen veljiensä elämään. Samoin lausunnassa korostuu puhujan samanaikainen rakkaus ja pelko: säkeet lausutaan pehmeästi, mutta lähes luettelomaisesti, kuin osana puhujan pelkoja toistelevaa tajunnanvirtaa.

Lausunnan rytmi korostaa runossa myös kohtia, joissa Hammad ilmaisee runon puhujan suhtautumisen esitettyyn diskurssiin:

people saying "this was bound to happen, let's
not forget u.s. transgressions,"
hold up, i live here, these are my friends and fam,
me, in those buildings, and we're not bad
people, do not support america's bullying
can i just have half a second to feel bad? (Hammad 2006, 1:32–1:49.)

Sanojen "hold up" jälkeen tulee tauko, joka korostaa sanojen sisältöä. Se kuvastaa kuitenkin myös sitä, että puhuja ei niele amerikkalaisten syyllistämistä iskuista, vaan korostaa, että hän itse kuuluu samaan yhteisöön kuin iskujen uhritkin. Toisaalta samankaltainen pysähdys tulee jo seuraavassa säkeistössä, mutta tällä kertaa sen funktio on korostaa, että puhuja on täysin samaa mieltä jostain:

thank you, woman, who saw me brinking cool and blinking
tears, opened her arms before she asked "do you want a hug?"
big white woman, and her embrace only people with flesh can offer.
"my brother's in the navy", i said. "and we're arabs".
"wow, you got double trouble"
word. (Hammad 2006, 1:49–2:09.)

Slangisana "word" (suomeksi esim. "asiaa") kuvastaa lyhyesti ja ytimekkäästi samaa mieltä olemista, ja painokkuus, jolla se lausutaan, sekä sitä seuraava tauko korostavat entisestään puhujan antavan painoa runon naisen sanoille. Koska runoissa esitetään tietynlaiset arvot, jotka yleisön oletetaan jakavan, puhujan asenteiden osoittamisella lausunnan keinoin on tärkeä rooli siinä, miten tekstin ja esityksen vaikuttavuus muodostuu.

Hammad hyödyntää hip hop -vaikutteista lausuntaa useissa käsittelemistäni esityksistä. Runon "first writing since" kohdalla Hammadille tyypilliset hip hop -vaikutteet korostuvat runon luennassa erityisesti kohdissa, joissa puhuja kritisoi kovasti amerikkalaista yhteiskuntaa tai ihmisten reaktioita syyskuun 11. päivän iskuihin.

one more person ask me if i knew the hijackers.
one more mutherfucker ask me what navy my brother is in.
one more person assume no arabs or muslims were killed.
assume they know me or that i represent a people.
or that people represent an evil.
or that evil is as simple as a flag and words on a page. (2006, 2:09–2:31.)

Varsinkin katkelman loppua kohti lausunta alkaa muistuttaa rytmiltään räppiä. Toinen lausunnaltaan huomattavasti hip hop -vaikutteinen säkeistö on

networks air footage of palestinians dancing in the
street, no apology that hungry children are bribed with
sweets that turn their teeth brown. correspondents edit images.
archives facilitate lazy journalism.

and when we talk about holy book, hooded men and death,
why never mention the kkk? (Hammad 2006, 2:43–3:02.)

Hip hop -konventiot yhdistyvät Hammadilla juuri aktivismiin ja yhteiskuntakritiikkiin, joka kieltämättä on keskeinen osa varsinkin varhaisen hip hopin perinnettä (ks. Potter 2006, 65). Toisaalta hip hop -vaikutteinen lausunta liittyy runon puhujan tiettyyn toiseutettuun yhteisöön: hip hop on ensisijaisesti afroamerikkalaisten musiikkilaji, mutta nähdäkseni Hammad hyödyntää sen konventioita ilmentääkseen hänen tuotannolleen tyypillistä tapaa samaistaa toiseutetut ja rodullistetut ihmisryhmät toisiinsa, yhdeksi suureksi yhteisöksi. Lisäksi hip hop -vaikutteet ovat hyvin tyypillisiä spoken word -runoudelle. Susan B. A. Somers-Willett näkee slam-runouden ja hip hopin yhtenevästi stereotyyppisesti rodullistettujen ihmisten, erityisesti afroamerikkalaisten genreinä, joissa esiintyjältä odotetaan tiettyjen rodullistettujen piirteiden performoimista, sillä heidät nähdään yksilön lisäksi etnisen ja kulttuurisen yhteisönsä edustajina ja tällaisena edustajan heiltä odotetaan autenttisuuden ilmentämistä (2009, 97–98). Somers-Willettin ajatusten valossa voisi ajatella, että Hammadin hip hop -vaikutteiset lausunnot liittyvät juuri rodullistetun yhteisön tuen hakemiseen ja ei-valkoisuuden performoimiseen valkoisille katsojille. Tällainen performanssi liittyy esiintyjän valkoisen valtavirtayleisön silmissä osaksi tietynlaista ei-valkoisen stereotyyppiä, jossa rodullistettu ihminen käyttää populaaria taidemuotoa kanavoidakseen turhautumistaan rasistista valtakulttuuria kohtaan.

Hip hopin konventioiden käyttämistä ei voi kuitenkaan redusoida pelkästään toiseutetun ja rodullistetun identiteetin performanssiksi: hip hop ei ole kulttuurina tai musiikkilajina suljettu rodullistetuilta, urbaanissa ympäristössä kasvaneilta ei-mustilta, vaan on ymmärrettävää, että New Yorkissa kasvanut ei-valkoinen ihminen voi kokea hip hop -kulttuurin omakseen. Somers-Willettin ajatus slam-runouden hip hop -vaikutteiden performatiivisuudesta on tietyllä tapaa kyyninen ja yksinkertaistava, sillä se ei jätä tilaa eri taiteenlajien sekoittamiselle, joka olisi innovatiivista ja esityksen tai esittäjän motivoimaa –

Somers-Willettin ajattelussa huomio on vain yleisössä. Erityisesti runossa ”exotic” hip hop -konventioiden käytön funktio on pikemminkin parodia kuin autenttisuuden performoiminen.

Kohta

not your
 harem girl geisha doll banana picker
 pom pom girl pum pum shorts coffee maker
 town whore belly dancer private dancer
 la malinche venus hottentot laundry girl
 your immaculate vessel emasculating princess (Hammad 2010, 1:10–1:24)

listaa rasistisia, fetisoituja stereotyyppioita, joita runon puhuja kieltää edustavansa. Hip hop -vaikutteinen lausunta on mielenkiintoinen valinta, sillä myös hip hop ja sitä ympäröivä kulttuuri kuuluvat rodullistettuihin ihmisiin yhdistettyihin stereotyyppioihin. Toisaalta hip hopin viitekehyksen voi tulkita tämänkin runon kohdalla kritiikin tunnukseksi, mutta yhdistettynä rasististen stereotyyppioiden ironiseen käsittelyyn (ks. luku 3.2.) valinnan voi lukea myös ironisena, varsinkin, kun runon teesiä kuvaavat hip hop -henkisestä lausunnasta poiketen säkeet, joiden luenta on vakavaa ja hitaan painottavaa, kuten kohdassa ”because my beauty is dead to you / i am dead to you” (2010, 1:05–1:10).

Myös runon ”mike check” luenta on korostuneen hip hop -henkinen. Sen nopea, rytmiltään säännöllinen ja sävyiltään vihainen luenta muistuttaa monin paikoin freestyle rap -esitystä. Rap-vaikutteet eivät siis tällä kertaa toimi kohosteisena tehokeinona, vaan ne ovat luennan perusvire, josta poikkeavat kohdat ovat erityisen huomiota herättäviä. Rap-vaikutteet ovat kuitenkin erityisen huomattavia kohdissa, joissa lausunnan sävy on hyökkäävä, kuten kohdassa ”mic check / folks who looked like you / stank so bad the / indians smelled them / before they landed” (2011, 1:0–1:10). Siinä kiihtyvä rytmi ja puheen kohteen mielikuvituksekas solvaaminen tuovat runoon lähes rap battle¹ muistuttavia sävyjä. Hip hop -tutkija Cecelia Cutler määrittää battlen kahden artistin väliseksi sanalliseksi kaksintaisteluksi, jossa vastustajaa pyritään halventamaan improvisoiduilla säkeillä (2010, 313). Battlesta muistuttaa myös aivan runon loppu, jossa Hammad huutaa ”ay-o mike / who’s gonna / check you?” (2011, 1:26–1:29) ja kävelee välittömästi pois lavalta, jättäen viimeisen, hyökkäävän säkeen roikkumaan ilmaan. Efekti on sama kuin battlelle joskus ominaisessa mikrofonin tiputtamisessa: ele viestii tekijänsä saaneen kiistatta viimeisen sanan.

¹ Termiä battle käytetään tässä asiayhteydessä yleisesti myös suomen kielessä, joten en ole suomentanut sitä.

Vaikka runo onkin lausunnaltaan pääasiassa nopeatempoinen ja rytmikäs, Hammad käyttää jälleen muutoksia tempossa ja äänensävyssään korostamaan runon tiettyjä kohtia. Esimerkiksi säkeet ”[t]his/ is mike check your / job and i am / always random” (2011, 0:44–0:50) saavat huumorinsa sisällön sanaleikin lisäksi sanaa ”random” edeltävästä tauosta ja ivallisesta äänensäyvystä, jolla Hammad sanan lausuu. Myös yllättävät tempon hidastukset palvelevat lausunnassa jonkinlaista vakavoittavaa tarkoitusta: esimerkiksi kohdassa ”i understand mike i do / you too were altered / that day and most days / most folks operate on / fear often hate” (2011, 0:35–0:45) Hammad lausuu varsinkin säkeen alun ”i understand” hitaasti ja lähes rauhallisesti. Tässä kohtaa sävy on mahdollista tulkita vilpittömäksi – että lausunnan hitaus ja painokkuus korostaa runon puhujan tarkoittavan sanoja. Myöhemmin runossa on säe, joka toimii hieman ambivalentimpana vastinparina tälle säkeelle: seuraavan säkeistön ”i understand it was / folks who looked smelled / maybe prayed like me” (0:51–0:57). Vaikka näidenkin säkeiden sisältö on mahdollista tulkita aidoksi ymmärrykseksi, lausunta on ilmiviestin kanssa ristiriidassa, ja Hammadin äänensävyssä on ironiaa, joka antaa ymmärtää, että vaikka runon puhuja ymmärtää, mistä Miken rasismi kumpuaa, tämä ei pidä sitä hyväksyttävänä. Lausunta antaa siis runossa tulkinnallisia vihjeitä paitsi runon puhujan todellisista tunteista, myös siitä, millaisia ajatuksia näennäisen kohteliaiden sanojen taakse kätkeytyy. Näin se ohjaa myös runon affektiivisia vaikutuksia paljastamalla ristiriitaisten viestien taakse kätkeytyvän epäoikeudenmukaisuuden.

Lisäksi – hieman etäisemmin lausuntaan liittyen – Novak käyttää Gerard Genetten termiä parateksti kuvaamaan kaikkea runoilijan sanomaa, mikä liittyy lausuttuihin runoihin, runoilijaan itseensä tai esityskontekstiin, mutta mikä ei ole varsinaisesti osa runoa (2011, 138). Hammad käyttää tällaisia elementtejä erittäin harvoin. Poikkeuksen tekee kuitenkin runon ”first writing since” esityksessä runon esittely, jossa Hammad omistaa runon veljilleen, joihin myös viittaa myöhemmin runossa. Tämä luo kiinnostavan kiinnkohdan Hammadin esiintyjäpersoonan ja runon puhujan välille, mikä tekee omalta osaltaan runon maailman todellisemmaksi yleisölle.

Erilaiset parakielelliset ja dynamiikkaa määrittelevät elementit, Hammadin kohdalla erityisesti rytmi, tempo ja äänensävy, voivat siis korostaa runossa eri aspekteja, kuten puhujan tunteita tai suhdetta runon puheen kohteeseen. Ne myös määrittävät runon affektiivista vaikutusta yleisöön. Lisäksi lausunta ohjaa runon tulkintaa esimerkiksi vahvistamalla runojen huumoria ironisoimalla säkeitä, joiden tulkinta voisi muuten olla sekä kirjaimellinen että

ironinen. Hammad käyttää myös paljon vaihtelevaa rytmiä ja äänensävyä korostamaan runojen ristiriitoja ja muutoksia puhujan tunteissa tai asenteessa puheena olevaa aihetta kohtaan. Lausunta vahvistaa siis monin tavoin tulkintaa, johon yleisön toivotaan päätyvän ja sitä kautta myös runojen antirasistista viestiä.

4.2. Katse ja eleet

Tässä alaluvussa käsittelen nonverbaalisia elementtejä, joilla Hammad luo esityksissään suhdetta yleisöön ja vaikuttaa runojen tulkintoihin ja niiden affektiiviseen vaikutukseen. Tällaisia ovat Hammadin tapauksessa selkeimmin erilaiset käsieleet. Niiden lisäksi keskityn esimerkiksi Hammadin ilmeisiin ja siihen, mihin hän suuntaa puheensa esityksen aikana. Novakin mukaan kehollisella kommunikaatiolla voi olla runoesityksessä monenlaisia tehtäviä, kuten puhujan asenteiden ja tunteiden ilmaiseminen, esiintyjän ja yleisön välisen suhteen luominen ja tietynlaisen esiintyjäpersoonan performoiminen (2001, 157). Toisin sanoen eleet ovat keskeisiä sen kannalta, kuinka yleisö näkee esiintyjän, tämän suhteen runojen aiheisiin, sekä oman suhteensa esiintyjään. Tämä pätee myös Hammadin esityksiin: eleillä luodaan runossa erilaisia suhteita ja jännitteitä esiintyjän ja yleisön välille, samoin kuin vahvistetaan tai muokataan runon viestiä.

Yksi keskeinen nonverbaalinen elementti, jota Hammad käyttää paljon esityksissään on käsillä viittominen. Tämä ele toimii nähdäkseni monissa eri funktioissa, esimerkiksi kertomassa jotain runon puhujasta, osoittamassa runoa tietylle yleisölle ja korostamassa tiettyjä runon sävyjä. Esimerkiksi runossa ”What I Will” käsien eleet toimivat tietynlaisena ehdottomuuden merkinä. Varsinkin aivan esityksen alussa Hammad tekee kieltävän eleen, joka vahvistaa runon sisällön tason kieltäytymistä. Hän pitää myös kättään lähellä sydäntään ja viittoo käsillään edessään kämmenet ylöspäin. Nämä eleet puolestaan vahvistavat kuvaa runon puhujan vilpittömyydestä ja luotettavuudesta. Toisaalta kieltävät ja vahvistavat eleet vaihtelevat esityksessä tiuhaan, sillä Hammad vuoroin osoittaa avoimella kämmenellään ylöspäin, vilpittömyyttä viestien, vuoroin viittoilee kämmen lattiaa kohti tai rytmittää puhettaan kohottamalla selittävästi molempia käsiään, kuin määräten runon puhuteltavaa todella ottamaan hänen puheensa vakavasti. Nämä eivät tietenkään ole ristiriitaisia eleitä,

mutta tuovat runosta esiin eri sävyjä: toisaalta vihaista uhmakkuutta, toisaalta vilpittöntä vakaumusta.

Sen sijaan runossa ”first writing since” Hammad elehtii käsillään vähemmän, sillä hän pitelee esityksensä aikana paperia. Harvat eleet ovatkin hyvin pelkistettyjä. Esimerkiksi kohdassa

people saying, ”this was bound to happen, let’s
not forget u.s. transgressions”
hold up, i live here, these are my friends and fam
me, in those buildings, and we’re not bad
people, do not support america’s bullying
can i just have half a second to feel bad? (Hammad 2006, 1:32–1:49)

hän elehtii ensin selittävästi kuvatessaan sitä, miten runon ihmiset puhuvat terrori-iskuista. Kohdassa ”hold up” hän nostaa kätensä runon sisällön mukaisesti torjuvaan eleeseen, ja ilmaisee näin eleillään runon puhujan tunteita, ei ihmisten, joihin puhuja viittaa. Sitten hän elehtii kohti itseään ja yleisöä säkeissä ”[i] live here, these are my friends and fam”, mikä luo tietynlaisen yhteisöllisen suhteen esiintyjän ja yleisön välille, paitsi epäsuorasti nimeämällä yleisön esiintyjän ystäviksi ja perheeksi, myös asennoimalla heidät yhteisesti vastustamaan amerikkalaisiin kohdistuvaa kritiikkiä. Esiintyjään viittaaminen ilmaisee, että kyse on yksittäisestä, runon puhujan kokemuksesta, mutta yleisöön viittaamisen kautta ele antaa ymmärtää myös, että yleisö kykenee samaistumaan kuvailtuihin kokemuksiin. Näin ele osoittaa tietynlaista kokemuksen universaaliutta ja yhteisymmärrystä yleisön ja esiintyjän välillä. Toisaalta ele ei vain ilmennä oletettua yhteisymmärrystä vaan myös luo sitä ilmaisemalla yleisölle, että yleisön ja esiintyjän välille oletetaan tietty suhde.

Esiintyjän ja yleisön suhteen ilmaisemisen lisäksi Hammad elehtii käsillään rytmittäen ja painottaen tiettyjä kohtia. Esimerkiksi säkeissä, jotka kuvailevat valkoisten ja rodullistettujen ihmisten tekemän terrorismin käsittelyyn liittyvää kaksinaismoralismia (2006, 2:31) hän rytmittää sanojaan ikään kuin iskemällä puhuessaan rytmiä ilmaan. Lausunta on kohdassa jokseenkin nopeatempoista ja määrätietoista, ja ele näyttäytyy lähes kärsimättömänä: se viestii, että runon sanoma on ilmiselvä, mutta käsittämättömästi monet ihmiset eivät silti ymmärrä sitä. Toisaalta rytmikäs, toistuva käsiliike liittyy myös lausunnan rytmiin. Robert Krauss, Yihsiu Chen ja Rebecca F. Gottesman kutsuvat tällaisia eleitä motorisiksi eleiksi. Ne ovat heidän mukaansa pieniä, rytmikkaita ja toistuvia liikkeitä, joilla ei ole selvää vaikutusta puheen merkitykseen. (2000, 263.) Hammadin tapauksessa motoriset eleet toistuvat usein samoissa kohdin kuin tasarytmisen, hip hop -henkinen lausuntakin. Ele

voidaankin nähdä tehokeinona lausunnalle ja sitä kautta viittauksena hip hop -kulttuuriin ja tietynlaisena rodullistetun identiteetin ilmentämisenä ja performoimisena (Hammadin runoesitysten hip hop -vaikutteista ks. luvut 3.2. ja 4.1.) Sen sijaan aivan runon lopussa, säkeissä ”affirm life. / affirm life. / we got to carry each other now. / you are either with life, or against it. / affirm life.” (2006, 5:38–5:47) sama ele rytmittää runoa hitaammin ja painokkaasti, viestien, että hän ottaa runon viimeisten säkeiden sisällön erittäin vakavasti.

Eleet heijastavat myös puhujan tunteita ja näin luovat runojen affektiiivisia tulkintoja. Esimerkiksi kohdassa, jossa puhuja kertoo pelostaan siitä, mitä tämän veljille tapahtuu syyskuun 11. päivän jälkeisessä maailmassa, Hammadin eleet ovat jokseenkin sulkeutuneet ja sisäänpäin kääntyneet – hän viittoo toisella kädellä itseensä melkein kiertäen käsivartensa keskiruumiinsa ympäri. Eleessä on jotain suojautuvaa ja henkilökohtaista, mikä sopii runon kuvaamiin sekaviin tunteisiin, joissa rakkaus veljiä kohtaan ja pelko näiden tulevaisuudesta kietoutuvat toisiinsa.

Runossa ”we spent the fourth of July in bed” käsien eleet toimivat pääasiassa lausunnan rytmittäjänä ja sisällön painottajana: Hammad availee kämmeniään selittävästi ja iskee ilmaan rytmiä kädellään lausuessaan runoa vihaiseen sävyyn. Runossa on kuitenkin myös kohtia, joissa eleet kohdistuvat yleisöön ja viittaavat näihin ihmisiin runossa mainittujen sijaisena: esimerkiksi kohdassa

and i gotta tell you
that my love for real
is for my peeps my family humanity (Hammad 2016, 1:36–1:43)

Hammad osoittaa yleisöä, nimeten nämä jälleen epäsuorasti perheekseen, ihmisikseen ja koko ihmiskunnaksi. Vaikka yleisön voi tulkita palvelevan kohdassa jonkinlaisena sijaispuhuteltavana runon puhujan oikean perheen sijaan, avaa kohta myös mahdollisuuden laajemmalle tulkinnalle, jossa Hammadin hyvin laajan yhteisökäsityksen mukaisesti kaikki jollain tapaa marginaalistetut ihmiset (tai jopa kaikki maailman ihmiset) ovat solidaarisuuden kautta yhtä suurta globaalia yhteisöä, jonka osa myös yleisö on. Tässä tapauksessa kohdan voisi tulkita myös melko kirjaimellisesti – yleisö edustaa kieltämättä ihmiskuntaa, se voi aivan hyvin edustaa myös puhujan ihmisiä (”peeps”) ja perhettä. Tällainen yleisön ottaminen yhteisöksi ohjaa osaltaan yleisöä tuntemaan solidaarisuutta toisiaan ja esiintyjää kohtaan, ja voi ideaalisesti saada nämä jakamaan esiintyjän poliittisen agendan.

Samoin rakastetun puhuttelu kohdistuu runon lopussa yleisöön, kun Hammad lausuu säkeet ”come on now baby / we got work to do” (2016, 2:15–2:17) ja kohottaa samalla

kätensä kohti yleisöä, kuin pyytäen ihmisiä ryhtymään töihin kanssaan. Jälleen yleisö toimii lausunnassa runon puhujan rakastetun sijaisena, mutta samalla voidaan tulkita, että esitystilanne tuo runoon uuden, universaalimman tulkinnan (tai ainakin korostaa runossa tiettyjä sävyjä), sillä nyt ”we got work to do” voi viitata puhujan ja tämän rakastetun lisäksi laajemmin ihmisiin ja Hammadin esittämään solidaarisuudelle ja jaetulle sorrolle perustuvaan yhteisöön. Jos yleisö hyväksyy itsensä osaksi sanaa ”we”, sen täytyy hyväksyä myös se, että runon toimintakehotus koskee myös yleisöä.

Runossa ”mike check” käsieleet poikkeavat hieman muista runoista. Hammad esimerkiksi aloittaa esityksen nostamalla etu- ja keskisormensa V:n muotoon eli yleisesti tunnettuun voiton- tai rauhanmerkkiin, ja liittää sitten kätensä yhteen kuin kiitokseen tai rukoukseen. Krauss, Chen ja Gottesman nimittävät näitä symbolisiksi eleiksi. Symbolisella eleellä he tarkoittavat elettä, yleensä käsimerkkiä tai liikettä, joilla on vakiintunut ja yleisesti tunnettu merkitys. (2000, 262.) Hammad kuitenkin pitää rauhanmerkissä kämmenensä käännettynä itseensä päin, mikä muuttaa eleen merkityksen esimerkiksi Iso-Britanniassa ja Australiassa loukkaavaksi. On epäselvää, onko kyseessä tietoinen valinta, sillä vaikka kämmen ulospäin muodostettu on merkeistä yleisempi, ei käännetyllä kädellä ole Yhdysvalloissa vastaavaa, loukkaavaa merkitystä. Joka tapauksessa Hammad ei juurikaan käytä symbolisia eleitä useimmissa esityksissään, ja niiden käyttäminen juuri runossa ”mike check” voi liittyä esityksen hip hop -viitekehyyteen, jossa käsiliikkeet ja erilaiset symbolit ovat yleisiä. Toisaalta Krauss, Chen ja Gottesman kirjoittavat, että symbolisia eleitä käytetään usein puheen sijasta, kun esimerkiksi meteli tai välimatka tekee sanallisen kommunikaation mahdottomaksi (mp.). Tämä on relevanttia Hammadin tapauksessa, sillä hän tekee eleet lavalle astuessaan, kun yleisön suosionosoitukset estävät puheen kuulumisen. Eleet ovat kuitenkin merkitykseltään positiivisia, ja niiden käyttäminen auttaa luomaan yhteyden yleisöön jo ennen, kuin runoilija saa äänensä kuuluviin.

”Mike check” poikkeaa esityksellisesti muista runoista myös siten, että Hammad käyttää esityksessä poikkeuksellisen vahvoja eleitä: siinä missä käsillä elehtiminen on muissa runoissa melko hillittyä ja se rytmittää runoa tai ohjaa tulkintaa siitä, kenelle puhutaan tai millaiset runon puhujan tunteet ovat, on eleillä runossa ”mike check” esimerkiksi humoristinen funktio. Hammad käyttää aluksi avoimia kämmeniä ilmentämään ymmärrystä säkeissä ”i understand mike, ido / you too were altered / that day and most days / most folks operate on / fear often hate this / is mike check your / job and i am / always random” (2011,

0:35–0:50), mutta nostaa kätensä ärtyneeseen heilautukseen sanoissa ”[i] am / always random”. Avoin, ymmärtäväinen ele kuitenkin ironisoituu, kun Hammad käyttää sitä säkeistössä ”mike check / folks who looked like you / stank so bad the / indians smelled them / before they landed” (2011, 1:05–1:11), jolloin ele ja runon sisältö ovat vahvasti ristiriidassa. Lopulta Hammad käyttää samaa elettä kuvaamaan isorokon levittämistä säkeissä ”they murdered one two / one two as they prayed / spread small pox as alms” (2011, 1:12), mikä vie eleeltä lopullisesti sen ymmärtäväiset konnotaatiot ja antaa ymmärtää, että eleen käyttö ei ollut vilpittöntä runon alussakaan. Myös alun kämmenten yhteen tuominen kiitokseen toistuu runon lopussa asiayhteydessä, jossa sitä ei voi enää tulkita vilpittömäksi, vaan joko ironiseksi tai valheelliseksi kohteliaisuudeksi, kun Hammad toistaa eleen säkeissä ”thanks mike you / have a good day too” (2011, 1:22–1:24) reaktiona rasistisin perustein tehtyyn satunnaistarkastukseen. Näin luenta korostaa huumorin aktivismia ja vastarintaa tukevaa vaikutusta, jota käsittelemme tarkemmin luvussa 3.2.

Lisäksi Hammad käyttää käsiään puhuttelun suuntaamiseen, mutta kyse ei ole tällä kertaa yhteisöllisyyden luomisesta hänen itsensä ja yleisön välille, vaan syyllistävästä osoittelusta – kirjaimellisesti. Hän tehostaa runon lopettavia säkeitä ”ay-o mike / who’s gonna / check you” (2011, 1:26–1:29) osoittamalla hyökkäävästi eteenpäin yleisöön. Samankaltainen ele on myös aiemmin runossa, kun Hammad osoittaa kohotetulla avokämmenellään kohti kuvitteellista puhen kohdetta sanoessaan ”folks who looked like you” (2011, 1:06). Näin ollen yleisöön viittominen saa esityksessä hyvin erilaisen funktion kuin muissa Hammadin esityksissä. Tällä kertaa eleitä ei voi kuitenkaan tulkita yleisesti yleisöön viittaaviksi, sillä ne kohdistuvat vain tiettyyn kohtaan, jossa puhuttelun fiktiivinen Mike on, ei universaalisti kaikkiin yleisön ihmisiin. Niinpä eleet eivät kohdistu syytöksiä yleisöön, vaan vahvistavat runosta huokuvaa suuttumusta. Toisaalta eleet voivat tätä kautta myös vahvistaa esiintyjän ja yleisön suhdetta ja yhteisöllisyyttä, sillä runo kohdistuu ikään kuin heidän yhteiseen viholliseensa. Yleisön hurraava reaktio viittaakin siihen, että yleisö ottaa tämän vihaisen puhuttelun performanssin vastaan innolla. Runon ”first writing since” esityksen kohdalla käy myös näin: Hammad osoittaa säkeissä ”one more person ask me if i knew the hijackers. / one more motherfucker ask me what navy my brother is in” (2006, 2:09–2:17) ensin yleisöön sanojen ”one more motherfucker” ja sitten itseensä sanojen ”ask me” kohdalla. Sana ”motherfucker” ei kuitenkaan kohdistu kritiikkinä yleisöön, vaan yleisö valitsee roolinsa puhetilanteessa nauramalla, ja näin osoittamalla ymmärtävänsä runon puhujan suuttumuksen.

Voisi kuitenkin ajatella, että syyttävä ele tarjoaa yleisölle mahdollisuuden myös toisenlaiseen affektiiviseen reaktioon. Yleisö kuitenkin vastaa ilmaisemalla olevansa runon puhujan puolella, vahvistaen jakavansa runon esittämät arvot.

Toinen keino, jolla Hammad luo suhdetta itsensä ja yleisön välille ja implikoi puheensa kohdetta on katse ja ilmeet. Esimerkiksi runossa ”What I Will” hän katsoo vuorotellen kummallekin puolelleen, kuin korostaen, että runon viesti on universaali ja kuuluu kaikille. Sen sijaan runon ”first writing since” esitys on suurimman osan aikaa varautuneempi: Hammad katsoo vakavana vuorotellen yleisöä ja paperia, josta runoa lukee. Tämä tuo esitykseen tiettyä vakavuutta ja tragedian äärellä hiljentymisen tuntua. Myös tuotanto korostaa näitä elementtejä leikkaamalla usein erilaisten katsojien ilmeisiin – jotka ovat poikkeuksetta keskittyneitä, vakavia ja surullisia. Sekä esitystapa että kuvaustapa antavat ymmärtää, että kyse on esiintyjän ja yleisön jaetusta kokemuksesta, jota kaikki tilanteen osallistujat osaavat kunnioittaa asiaankuuluvalla vakavuudella.

Joissain esityksissä Hammad katsoo välillä suoraan tv-kameraan. Tällainen esitys on esimerkiksi runolla ”we spent the fourth of july in bed”. Runon sisältö yhdistää intiimin ja globaalin, rakkauden ja halun vihaan ja jaettuun traumaan. Myös esityksessä ja sen kuvaamisessa on tiettyä kahtiajakoisuutta: suurimman osan ajasta Hammadin lausunta on vihaista ja sitä kuvataan puolikuvassa, mutta ajoittain Hammadin kasvoja siirrytään kuvaamaan lähikuvassa, ja hän katsoo jopa suoraan kameraan. Näin tapahtuu esimerkiksi säkeissä ”it feels needed this kiss that / touch there that rhythm” (2016, 2:01–2:06). Tämä korostaa kohdan intiimiä ja tunnustuksellista luonnetta, ja tuo (tv-)yleisön erityisen lähelle esiintyjää.

Toinen runo, jossa Hammad katsoo suoraan kameraan on ”exotic”. Tällä kertaa hän katsoo kameraan kohdassa ”because my beauty is dead to you / i am dead to you” (2010, 1:05–1:10). Kameraan katsomisen voisi tälläkin kertaa tulkita tietynlaiseksi vilpittömyyden ja emotionaalisen avoimuuden merkiksi, mutta se saa myös kriittisemmän merkityksen. Kun Hammad katsoo kameraan, hän kohdistaa sanansa nimenomaan tv-yleisölle, joka on paljon studioyleisöä laajempi ja poliittisesti, yhteiskuntaluokallisesti ja etnisesti heterogeenisempi. Sanat saavuttavat siis todennäköisesti tv-yleisön joukossa myös katsojia, jotka eivät jaa hänen runojensa arvomaailmaa tai kokemuksia, joita niissä kuvataan. Voidaankin tulkita, että sanat ovat myös suora, joihinkin katsojiin kohdistuva haaste ja syytös. Toisaalta kameraan katsominen performoi myös runon arvot jakaville katsojille arkipäivän rasismiin puuttumista,

mikä puolestaan esittää heille esimerkin yhden ihmisen vaikuttamismahdollisuuksista, ja kenties inspiroi heitä puuttumaan näkemiinsä vääryyksiin.

Joidenkin runojen esityksissä myös Hammadin ilmehdinnällä on runon merkitystä vahvistava funktio. Tällainen on esimerkiksi runo ”What I Will”. Hammadin ilme on muuten melko neutraali, mutta hän lukiessaan kohdan ”[I] will dance / and resist and dance and / persist and dance” (2007, 1:11–1:15) hän ottaa kasvoilleen vihaisen ilmeen, joka korostaa vakaumusta, jolla runon puhuja vastustaa runon puhuttelun kohteena olevia tahoja, mutta myös tuo esille ristiriidan, joka liittyy runossa tunteisiin: vihainen ilme implikoi, että sota ja rasismi herättävät puhujassa vihaa, mutta tämä sanoutuu samalla irti vihasta katkaistakseen sen haitallisen kierteen.

Eleet saavat Hammadin runoesityksissä erilaisia merkityksiä, mutta useimmiten ne korostavat joitakin runon aspekteja, sen viestiä tai puhujan suhtautumista aiheeseen. Toisaalta Hammad käyttää usein eleitä suuntaamaan puhettaan yleisölle. On kuitenkin tapauskohtaista, millaisia rooleja yleisö tilanteessa edustaa – välillä kyseessä voi olla runon puheen kohde, välillä puhujan yhteisö tai jopa koko ihmiskunta. Toisinaan kyse on yleisön tietoisesta haastamisesta reagoimaan runoilijan sanoihin. Esityksen eleillä Hammad luokin erilaisia affektiivisia suhteita itsensä ja yleisön välille. Seuraavassa luvussa analysoin sitä, kuinka tällaiset esiintyjän ja yleisön väliset suhteet voivat muodostaa yhteisöjä spoken word -esityksessä.

4.3. Yhteisö

Cornelia Gräbner ja Arturo Casas kirjoittavat runoesityksen dynamiikasta teoksessaan

Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance:

On the one hand, the performance can frame individual authorship within a context of community or collectivity, as in the performances of Chus Pato, Willie Perdomo, or Roberto Echavarren who articulate the concerns of sidelined communities; at the same time, the enunciation of the poem can draw on the perlocutionary and illocutionary force of spoken poetry to create community. (2011, 11.)

Yhteisöt ovat niin keskeinen osa spoken word -runoutta, että sen yhteisöjä on tutkittu myös muilla aloilla kuin kirjallisuudentutkimuksessa. Psykologi Nadia Alvarez on esimerkiksi tutkinut, miten spoken word -runouden kirjoittaminen ja esittäminen auttavat kirjoittajaa

käsittelmään tunteitaan yhteisöön kuulumisen kautta (2014). Tässä luvussa keskityn yhteisöön, joka muodostuu esitystilanteessa esittäjän ja yleisön välille. Analysoin sitä, mitä keinoja yhteisöllisyyden luomiseen käytetään, ja mitä merkitystä yhteisön muodostamisella on. Yhteisöt liittyvät keskeisesti myös Suheir Hammadin runouteen. Esimerkiksi erilaiset globaalit ja monikulttuuriset yhteisöt ja velvollisuus yhteisöjä kohtaan ovat Hammadin runoissa toistuvia motiiveja. Lisäksi Hammadin esityksissä luodaan monilla tavoin yhteisöllisyyttä yleisön ja esiintyjän sekä runon puhujan välille.

Yhteisö on myös lähtökohtaisesti keskeinen osa slam ja spoken word -runouden kulttuuria, onhan kyseessä genre, joka on syntynyt vastakulttuurina kanonisoidulle runoudelle, ja jonka keskiössä on vastayhteisöjen (counterpublics) muodostaminen (Somers-Willett 2014, 1–3). Queer-tutkija Michael Warner määrittelee vastayhteisöt avoimiksi, itsestään järjestäytyneiksi yhteisöiksi, joita pitää kasassa paitsi kiertävät diskurssit ja maailmankuvan ilmaiseminen, myös tietoisuus siitä, että yhteisö on jollain tapaa alisteisessa asemassa tai konfliktissa valtakulttuuriin nähden (2002, 119). Somers-Willett yhdistää vastayhteisön nimenomaan slam-kilpailuihin, ja hänen mukaansa *Def Poetry Jam* kaupallisuus monimutkaistaa vastayhteisön syntymisen mahdollisuuksia. Hän kuitenkin tunnustaa *Def Poetry Jam* -esityksillä olevan vastayhteisön luomisen mahdollisuuksia silloin, kun esitykset erotetaan niiden kaupallisesta kontekstista. Vastayhteisöä luovaa potentiaalia kantaviksi konteksteiksi hän mainitsee esimerkiksi runojen internet-levityksen: ”In these virtual spaces where open critique and debate about a poem and its subject matter can occur, a counterpublic emerges”. (Mts. 4.)

Toisaalta Jill Dolan näkee *Def Poetry Jam* Broadway-esityksissä paljon vastakulttuurista potentiaalia, sillä ne haastavat perinteiset teatterin käytännöt tuomalla Broadwaylle hip hop -konventioita ja vähemmistövoittoisen esiintyjäkaartin. Dolan näkee, että tällaisella asetelmalla on valtaa luoda väliaikaisia yhteisöjä, jotka voivat yhdistettynä esityksen näyttämään utopiaan herättää katsojissa uudenlaista yhteiskunnallista toimijuutta (2006, 166–167). Dolan käsittelee *Def Poetry Jam* -Broadway-esitystä teoksessaan *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre* (2005) teatterimaisena kokonaisuutena, joka mahdollistaa yleisölle erilaisessa yhteiskunnassa elämisen kuvitelman ja saa ihmiset harjoittelemaan aktiivista kansalaisuutta ja poliittista osallistumista tulemalla osaksi väliaikaista yhteisöä ja reagoimalla esitykseen (91–92, 99). Hänen mukaansa esiintyjien ja yleisön jaettu läsnäolo voi herättää osallistujissa toivoa ja visioita mahdollisista paremmista

maailmoista (mts. 95). Dolan hahmottaakin teatterilla olevan utopioita luovaa potentiaalia, joka avautuu, kun yleisö kokee liittolaisuutta toistensa kanssa, ja näkee esteiden sijasta mahdollisuuksia uudentlaisille sosiaalisille järjestyksille (mts. 2).

Hammadin runoudessa esitetään varsin suoraan tapoja, joilla yhteiskunnasta tulisi tasa-arvoisempi. Esimerkiksi runossa ”first writing since” yleisöä kehoitetaan suoraan olemaan kaiken elämän puolella, ja runoissa ”What I Will” ja ”we spent the fourth of july in bed” runon puhuja kertoo, että aikoo itse vastustaa järjestelmää ja tehdä työtä oikeudenmukaisemman maailman eteen. Runojen ”mike check” ja ”exotic” kritiikki kohdistuu tiettyihin rasistisiin ihmisiin ja käytäntöihin, mutta nekin esittävät puhujan aktiivisena toimijana, joka vastustaa kohtaamaansa vääryyttä. Runot antavat implisiittisesti aseita toimia arkipäivän rasismia vastaan. Hammadin runouden näkökulma ei kuitenkaan ole välttämättä utopinen siten, kuin Dolan tarkoittaa, sillä vaikka runot esittävät keinoja sarron vastustamiseen, ne eivät sinänsä kuvaa parempaa maailmaa, vaan maailman, joka on kipeästi muutoksen tarpeessa. Hammadin runojen yhteisökäsitys voidaan kuitenkin hahmottaa Dolanin utopian kautta, sillä Hammadin runoissaan esittämä yhteisöllisyys on paljon laajempaa ja inklusiivisempaa kuin arkiymmärryksemme sanasta. Hammad esittää runoissaan mahdollisuuden tuntea solidaarisuutta kaikkia maailman kärsiviä ihmisiä kohtaan ilman vastakkainasetteluja. Utopia määrittyy maailmaksi, jossa ihmisten toimintaa ohjaa aito solidaarisuus toisiaan kohtaan.

Toisaalta Dolan haastaa ajatuksen, että esityksen dynamiikasta seuraisi kiistatta jotain reaalimaailmassa. Hän kirjoittaa esityksen utopiota luovasta potentiaalista: ”The utopian performative, by its very nature, can’t translate into a programme for social action, because it’s most effective as a feeling” (2006, 170). Dolan näkee esityksessä syntyvän utopian tietynlaisen itseisarvona, josta ei voi automaattisesti johtaa reaalimaailmaan siirtyviä vaikutuksia. Hän on myös kyseenalaistanut, onko edes tarpeellista keskittyä siihen, mitä utopiat voivat tehdä – hänen mukaansa voisi olla hedelmällisempää keskittyä siihen, kuinka yhä useampia ihmisiä saataisiin osallistumaan tällaisten utopioiden syntymiseen teatterissa. Dolanin käsitys utopioiden ja aktivismin yhteydestä määrittäykin lopulta niin, että utopia on mahdollinen, muttei väistämätön, kasvualusta yhteiskunnalliselle toimijuudelle. (2005, 169–179.)

Olen sivunnut yleisön yhteisöksi tulemistä myös aiemmissa luvuissa. Ensinnäkin esitys luo yleisöstä yhteisöä ohjaamalla yleisön tulkintaa siitä, kuinka runon mitkään kohdat

tulisi kokea. Yleisön mukautuminen tai vastustus tähän tulkintaan määrittää, hyväksyvätkö he roolinsa osana tietyt arvot ja päämäärät jakavaa yhteisöä vai ei – tosin ainakin studioyleisön kohdalla jo paikalle saapuminen implikoi jonkinlaista jaettua arvopohjaa. Hammadin runoissa on kuitenkin paljon kohtia, joissa runon puheen implikoitu kohde ei jaa implisiittisen lukijan arvoja. Tällöin hän puhuttelee esitystilanteen yleisöä haastavasti, kuin nämä edustaisivat runossa kuvattuja rasismien tyyppisiä. Kyse on toki retorisesta keinosta, mutta esitystilanteen kannalta myös keinosta haastaa yleisö reagoimaan. Esimerkiksi runossa ”first writing since” Hammad lausuu: ”one more person ask me if i knew the hijackers. / one more motherfucker ask me what navy my brother is in.” (2006, 2:09–2:17.) Yleisö vastaa säkeisiin naurulla osoittaen, että he samaistuvat enemmän runon vihaiseen puhujaan kuin ihmiseen, joka olettaa puhujalle terroristikontakteja. Tällainen puhuttelu ikään kuin tarjoaa yleisölle tilaisuuden valita roolinsa puhetilanteessa, ja yleisö – tässä tapauksessa studioyleisö tai internet-käyttäjät – kommunikoivat identifioitumisensa erilaisilla affektiivisillä reaktioilla esimerkiksi nauramalla, taputtamalla, ja nettikommentein.

Kuten edellisessä luvussa kirjoitin, Hammad tarjoaa yleisölle myös paljon tilaisuuksia liittyä tämän puhujaposition. Runo ”we spent the fourth of july in bed” esimerkiksi päättyy sanoihin ”we got work to do”, mikä tarjoaa yleisölle mahdollisuuden tulkita ”meidän” viittaavan joko vain runon puhujaan ja tämän rakastettuun, tai laajemmin myös yleisöön. Itsensä lukeminen runon ”meihin” vaatii toki kuulijalta myös runon toimintakehotuksen hyväksymisen ja sen mukanaan tuoman kollektiivisen vastuun. Samoin runon ”first writing since” lopussa sanotaan ”we got to carry each other now”, mutta tällä kertaa yleisön on oikeastaan mahdotonta tulkita, etteikö runon ”me” kattaisi myös yleisöä, sillä runon puhetta ei ole kohdistettu tekstissä mukana olevalle tietylle hahmolle. Samoin runon aivan viimeiset sanat ”affirm life” osoittavat, että runon puheen kohteena on oikeastaan kuka vain. Myös runon figuurit siis vaikuttavat yhteisön muodostumiseen.

Myös aiemmin käsittelemäni huumori liittyy yhteisöihin, sillä se yhdistää ja erottaa ihmisiä. Albrecht Classen kirjoittaakin, että nauraminen tuo ihmisen osaksi yhteisöä tai kutsuu muut liittymään siihen, sillä nauru paitsi sulkee ihmisiä ulos myös yhdistää heitä hyökkäämällä tiettyjä ihmisiä vastaan, mutta luomalla naurajien välille sympatiaa ja yhteisymmärrystä (2010, 3). Huumori, jota Hammad käyttää niin tekstin kuin esityksenkin tasolla, kutsuu siis yleisön valitsemaan paikkansa tässä naurun dynamiikassa: ihmiset voivat joko yhtyä nauruun ja tulla osaksi tiettyä yhteisöä, tai olla nauramatta, ja jäädä sen

ulkopuolelle. Edellisessä pääluvussa analysoin myös tapoja, joilla esitykset kirvoittavat yleisössä reaktioita tietoisien negatiivisten tunteiden herättämisen ja ruumiillisuuden keinoin. Studioyleisö tuntuukin reagoivan mainittuihin elementteihin kuten Hammad tai implisiittinen tekijä odottaa, osoittaen yhteisymmärrystä esimerkiksi runojen esittämistä arvoista. On kuitenkin huomionarvoista, että kyse on vain studioyleisön reaktioista. Kuten mainitsin luvussa 3.1., yleisöjen moninaisuus ja laajuus voi kuitenkin tarkoittaa sitäkin, että varsinkin ne yleisöt, jotka eivät samaistu runojen implisiittiseen lukijaan, eivät välttämättä toimi näiden odotettujen reaktioiden mukaan. (Esimerkiksi *Def Poetry Jamin* tv-version kohdalla Jill Dolanin ajatuksia voi soveltaa vain esityksen välittömään studioyleisöön – tai tv-yleisön osallisuudesta kuvioon voi lähinnä spekuloida, sillä tv-katsojat ovat varmasti studioyleisöä laajempi ja heterogeenisempi joukko ihmisiä.)

Susan B. A. Somers-Willett kirjoittaa, että spoken word -runoilijalta, erityisesti *Def Poetry Jamin* kaltaisessa kaupallisessa kontekstissa, odotetaan autenttisuutta osana tiettyä vastakulttuuria. Autenttisuus ei konseptina kuitenkaan tarkoita, että se olisi automaattisesti osa runoilijan esitystä, vaan esiintyjät korostavat ja performoivat tiettyjä identiteettiensä aspekteja yleisölle. (2009, 99, 127.) Tämä tarkoittaa siis sitä, että siinä, missä esiintyjä määrittää omaa ja yleisön suhdetta esitetyn runouden kautta, yleisö määrittää suhdetta vaatimalla esiintyjältä yleisön ja esiintymistilanteen perusteella määritettyä autenttisuutta. Yleisön on kenties helppo hyväksyä Hammadin oletettu autenttisuus, sillä häneen liittyy useita Somers-Willethin spoken word -runoilijalta vaatimia piirteitä, esimerkiksi näkyvä vähemmistöön kuuluminen. Toisaalta Hammadin runojen kirjoitettujen ja esitettyjen versioiden välillä on eroja, jotka herättävät kysymyksiä siitä, onko tämä räätälöinyt runojen esitetyt versiot esitystilannetta ajatellen. Monien runojen esitettyjä versioita on esimerkiksi lyhennetty ja yksinkertaistettu. (Tähän saattaa toki vaikuttaa myös tv-esiintymiselle asetetut aikavaatimukset.) Kuitenkin esimerkiksi runossa ”first writing since” televisioevankelistan ja entisen presidenttiehdokkaan Pat Robertsonin nimi on esitettyssä versiossa muuttunut muotoon ”Pat fucking Robertson”. Voimasanan käyttäminen voi olla yritys identifioitua kielellisesti yleisön odotuksiin katu-uskottavasta ja slangitietoisesta spoken word -runoilijasta tai se voi toisaalta korostaa puhujan raivokasta suhtautumista yhteiskunnallisiin epäkohtiin, mikä myös performoi tiettyä poliittisen aktivismin tasoa, joka liitetään spoken word -kulttuuriin.

Antropologi Victor Turnerin on esitelty *communitas*-käsitteeseen, joka voi myös olla hedelmällinen tapa tarkastella spoken word -runoudessa muodostuvaa yhteisöä. Turnerin

mukaan *communitas* on hetkellinen, yhteiskuntarakenteita uhmaava yhteisö, joka muodostuu erilaisissa siirtymäriittien liminaalivaiheissa. Turner mukailee antropologi Arnold van Gennepiä määrittelemällä siirtymäriitit ihmisen tilassa tapahtuviksi muutoksiksi, jossa yksilö ensin erotetaan paikastaan sosiaalisessa rakenteessa. Sitten, liminaalisessa vaiheessa hän joutuu tietynlaiseen välitilaan, jossa useimmat yhteiskunnalliset määreet lakkaavat vaikuttamasta. Lopuksi ihminen liitetään takaisin rakenteellisten velvollisuuksien ja oikeuksien piiriin. (Turner käyttää termiä *communitas* yhteisön sijaan korostaakseen *communitasin* eroa arkielämästä ja siihen kuuluvista järjestyksistä.) (2007, 106–109.) Turner jakaa *communitasin* erilaisilla tapahtuviin muotoihin, joista spontaani *communitas* syntyy yhtäkkisesti mihin tahansa ryhmiin kuuluvien tai kokonaan ryhmien ulkopuolelle jääneiden ihmisten välille silloin, kun vapaudutaan hetkellisesti yhteiskuntarakenteista. Useimmiten spontaanille *communitasille* otollisia hetkiä ovat spontaanit liminaalisuuden hetket, joita statukseltaan samanarvoiset ihmiset kokevat siirtyessään tilasta toiseen. Turner nimeää esimerkiksi erilaiset jaetut uskonnolliset ja vastakulttuuriset kokemukset hetkiksi, jolloin spontaani *communitas* voi syntyä. (2007, 158–160.)

Turneria mukaillen spoken word -esitys voi siis hyvin tuottaa spontaanin *communitasin*, jos se nähdään tietynlaisena rituaalina, jossa osallistujat irtautuvat hetkellisesti paikastaan erilaisissa yhteiskuntarakenteissa. Spoken word -esitys voidaan nähdä juuri mahdollisuutena tällaiselle kokemukselle, sillä hetkellisesti jokaista osallistujaa määrittää vain tämän rooli esityksessä, oli kyseessä yleisö tai esiintyjä. Tällainen hetkellinen samankaltaiseksi tuleminen muiden yleisön jäsenten kanssa voi myös olla vahvasti affektiivinen kokemus, jossa ihminen tuntee yhteenkuuluvuutta muun yleisön kanssa ja jakaa näiden kanssa esityksen yleisöltä olettamien arvojen, mutta myös tahtoo toteuttaa esityksen tuottamaa roolia yhteisön jäsenenä ja aktiivisena yhteiskunnallisena toimijana. Toisaalta Hammadin runot nimenomaan tekevät tiettyjä yhteiskuntarakenteita näkyviksi käsittelemällä niihin liittyviä ongelmia. Tällaisen yhteiskuntarakenteiden esille tuomisen voisi myös ajatella vaikeuttavan spontaanin *communitasin* syntyä, sillä se voi tehdä yleisön tietoisemmaksi siitä, kuinka he sijoittuvat erilaisiin yhteiskunnallisiin valtarakenteisiin. Tämä liittyy juuri Turnerin ajatukseen, että spontaani *communitas* syntyy helpoiten juuri samanarvoisten ihmisten välille. *Def Poetry Jam*in studioyleisö koostuu lähinnä nuorista, rodullistetuista ihmisistä, ja onkin mahdollista, että tällaisessa joukossa voi syntyä helpommin spontaani

communitas, sillä heihin vaikuttavat valtarakenteet ovat hyvin samankaltaisia, ja näin heidän asemansa näissä rakenteissa eivät juuri eroa toisistaan.

Vaikka Hammadin runoudessa ja *Def Poetry Jam* -esityksissä onkin monin tavoin kyse yhteisöistä ja yhteisöllisyydestä, on huomattava, että niissä on myös kyse yksilöstä. Runojen puhetilanteet ja niiden esittämät arvot henkilöityvät nimenomaan runoilijaan, ja tekstien tasolla Hammad esittää kaikissa käsittelemissäni runoissa puhujan, joka nousee vastustamaan häntä suoraan tai samaistumisen kautta koskettavaa sortoa. Runon puhujan esittäminen aktiivisena toimijana nostaa tämän tietynlaiselle jalustalle. Tämän sitoutuminen vastarintaan esitetään esimerkillisenä tapana – ellei jopa ainoana keinona – käsitellä yhteiskunnallista asemaa, jossa joutuu jatkuvasti taistelemaan oikeuksistaan. Ajattelen, että esimerkillisen toimijan esittäminen kutsuu yleisön seuraamaan tämän esimerkkiä ja vertaamaan omaa toimijuuttaan puhujaan. Yhteisö siis vaikuttaa esimerkiksi runojen affektiivisuuteen ja yleisön alttiuteen hyväksyä runojen esittämän arvomaailman ja poliittisen agendan, mutta runojen keskiössä oleva yksilö on kuitenkin yhtälailla keskeinen osa esityksen vaikuttavuutta.

Tässä luvussa olen esitellyt erilaisia tapoja, joilla spoken word -esityksen yhteisöllisyyttä voidaan hahmottaa. Mutta mikä merkitys yhteisöllisyydellä on? Nähdäkseni esitystilanteessa muodostuva yhteisöllisyys heijastelee Hammadin runouden yhteisökuvaa, jossa yhteisön sisäinen solidaarisuus motivoi yksilöä toimimaan. Toisaalta yhteisöön kuulumisesta saatu turvallisuuden tunne voi myös voimauttaa poliittiseen aktivismiin. Dolanin utopia-ajatusta heijastellen voidaan myös ajatella, että esityksessä muotoutuva väliaikainen yhteisö näyttää yleisölle välähdyksen mahdollisesta maailmanlaajuisesta yhteenkuuluvuuden tunteesta, jota tavoitella.

5. LOPUKSI

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut, kuinka spoken word -runouden affektiivisuus rakentuu, ja kuinka affektiivisuus voi toimia poliittisen aktivismin keinona. Olen tarkastellut affektiivisuutta ja sen vaikutusta lukijaan ja yleisöön analysoimalla aineistonani olevia runoja tunteiden representaation kautta, analysoimalla erilaisia runojen yleisöjä ja mahdollisia affektiivisiä vaikutuksia, joita runoilla yleisöihinsä on, ja lopuksi tarkastelemalla spoken word -esityksiä runoilijan esiintymisen ja esityksessä esiintyjän ja yleisön välille syntyvän suhteen näkökulmasta.

Tunteiden käsitteleminen on lähtökohtaisesti affektiivista, sillä usein ne tarttuvat tai herättävät lukijassa muita tunteita. Runoissa myös representoidaan tunteita voimina, jotka kiertävät erilaisilla, usein kontrolloimattomilla tavoilla kehojen välillä muuttuen muiksi tunteiksi. Viha ja pelko esimerkiksi ilmentyvät rasismina ja jopa terrorismina. Runoissa esitetään kuitenkin mahdollisuus kieltäytyä vihan kierteestä, ja näin ihmisen toiminta asetetaan vaihtoehdoksi tuhovoimaisille affekteille. Lisäksi rakkaus ja toivo esitetään runoissa yhteisöön ja toimintaan oleellisesti liittyvinä: rakkaus yhteisöön motivoi poliittista aktivismia ja toivo syntyy vastarinnan, esimerkiksi kirjoittamisen kautta. Niinpä toiminta ja aktivismi asetetaan paitsi ratkaisuksi vihalle, myös rakkauden ja toivon ilmenemiksi.

Aktivismin kannalta on keskeistä, keneen yritetään vaikuttaa. Analysoin erilaisia reaalisia yleisöjä, jotka Hammadin runous tavoittaa live-esityksen, videon tai tekstin muodossa ja sitä, kuinka affektiivisuus saa aikaan erilaisia reaktioita riippuen vastaanottajasta. Myös runojen implisiittisen lukijan analyysi on tarpeellinen työkalu tässä yhteydessä. Videoiden YouTube-kommentit esimerkiksi paljastavat, kuinka jotkin katsojat kokevat runojen yhteiskuntakritiikin kohdistuvan heihin itseensä. Tällöin reaalin katsoja on niin kaukana runojen rakentamasta implisiittisestä lukijasta, että katsoja ei voi samaistua lukijaposition ja arvoihin, joita runot implisiittiseltä lukijalta olettavat.

Tutkin runojen affektiivisuutta suhteessa niiden yleisöihin huumorin, tuskan ja ruumiillisuuden näkökulmista. Näistä huumorin ja tuskan reaktioita – naurua ja kyyneliä – kuvataan myös käsittelemissäni videoissa. Huumori ja tuska vahvistavat runojen antirasistista agenda luomalla samaistumisen mahdollisuuksia ja osoittamalla monimutkaisia tunteiden ja valtarakenteiden verkostoja, jotka näihin affekteihin liittyvät. Ruumiillisuus puolestaan liittyy lähtökohtaisesti affekteihin, mutta lisäksi se korostuu runoissa sekä erilaisina ruumiin

representaatioina että yleisön tai lukijan tekemisenä tietoisiksi omasta ruumiistaan. Se korostaa tiettyjä runojen aspekteja, kuten väkivaltaa, mutta myös tekee yleisöstä ja lukijasta tietoisemman omasta kehostaan ja toimijuudestaan.

Hammadin runot ovat spoken word -runoille tyypillisesti hip hop -vaikutteisia. Tämä näkyy esimerkiksi niiden vernakulaarissa ja esitysten lausunnassa. Hip hop korostaa viitekehystenä runon yhteiskuntakriittisyyttä ja vahvistaa tiettyjä runojen tulkintoja, kuten huumoria ja parodiaa. Se liittyy myös yleisön esiintyjää kohtaan asettamiin odotuksiin – hip hop -viitekehys yhdistää Hammadin ajatukseen autenttisesta, rodullistetusta ja katuuskottavasta spoken word -runoilijasta. Tämä ei ole niinkään aktivismin keino vaan reunaehto sille, että yleisö ottaa runoilijan viestin vakavasti sen esitysyhteydessä.

Hammadin spoken word -esityksissä erityisesti lausunta ja erilaiset eleet sekä puheen suuntaaminen nousevat keskeisiksi elementeiksi. Näillä Hammad esimerkiksi antaa viitteitä runon tulkinnasta tai luo jännitteitä esityksen ja runon tekstin välille. Samalla esitys luo suhdetta yleisöön puhuttelemalla yleisöä runon puheen kohteen sijaan. Toisinaan tämä puhuttelu on yhteisymmärrystä luovaa, toisinaan haastavaa. Keskeistä puhuttelussa on suhteen luominen yleisöön: Hammadin runojen kohdalla yleisö osoittaa esimerkiksi nauramalla, taputtamalla tai hurraamalla suhtautumisensa heille osoitettuun puheeseen. Tämä näyttää, että he jakavat runoissa esitetyt arvot eivätkä asetu vastustamaan niitä silloinkaan, kun Hammad puhuttelee heitä ikään kuin sijaisena rassistiselle lentokenttätyöntekijälle tai ei-valkoisia naisia eksotisoiville miehille. Runojen affektiivisten elementtien, jaettujen arvojen ja yleisön reaktioiden kautta esitystilanteessa syntyy hetkellinen yhteisö esiintyjän ja yleisön sekä yleisön eri jäsenten välille. Tämä näyttää yleisölle hetkellisesti visioita paremmasta maailmasta, toisintaa Hammadin runoista välittyvää globaalille solidaarisuudelle ja toimintavertaisuudelle perustuvaa yhteisökäsitystä ja voimauttaa sekä motivoi poliittiseen aktivismiin.

Affektit ovat olleet 2000-luvulla monella tieteenalalla trendikäs käsite, mutta niitä koskeva tutkimus on liittynyt usein siihen, miten affektit syntyvät ja vaikuttavat ikään kuin itsenäisinä voimina. Nähdäkseni olisi kuitenkin relevanttia ja hedelmällistä tutkia affekteja ja affektiivisuutta lisää tietoisena vaikuttamisen keinona myös kirjallisuustieteen piirissä. Tällaisen lähestymistavan voisi ulottaa monenlaisiin teksteihin kaunokirjallisuudesta nettikeskusteluun, elämehän aikaa, jolloin poliittinen keskustelu on hyvin polarisoitunutta ja perustuu usein pikemmin tunteille ja uhkakuville kuin faktoille.

Toisaalta affektien ja spoken word -runouden kytköksetkin avaavat mahdollisia näkökulmia jatkotutkimukselle. Ottaen huomioon esimerkiksi James Phelanin ajatuksen siitä, että lyyrissä kerronnassa yleisö on proosakerrontaa halukkaampi yhtymään puhujan näkökulmaan, voidaan kysyä, onko runous lähtökohtaisesti erityisen otollinen genre yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen. Ajankohtaisen kysymyksestä tekee spoken word -runouden jatkuva suosio ja siihen usein yhdistetty poliittisuus.

Hammadin runouteen – ja spoken word -runouteen ylipäänsä – voisi saada lisää näkökulmia myös reseptiotutkimuksen kautta. Spoken word on usein poliittista ja kuvaa marginalisoitujen ihmisryhmien kokemuksia ja intressejä. Genreen kuitenkin liitetään usein erilaisia vastakkainasetteluja esimerkiksi suhteessa kanonisoituun ja akateemista hyväksyntää nauttivaan runouteen sekä yhteiskunnan valtavirtaan nähden. Toisaalta esimerkiksi Susan B. A. Somers-Willett määrittää spoken wordin nimenomaan esitetyksi runoudeksi, jota ohjaavat kaupalliset intressit, ja spoken wordin eri luonnehdintoja määrittelee vastakulttuurin ja populaarin ristiriita. Spoken word -runouden poliittisen aktivismin tutkimusta voisikin jatkaa reseptiotutkimuksella, joka toisi analyysin keskiöön vahvemmin reaalisen yleisön näkökulman runojen poliittisen aktivismin vaikutuksiin ja avaisi kenties uusia näkökulmia koko kiistelyyn genreen.

Lisäksi tutkimukseni avaa uusia näkökulmia siihen, kuinka retorisen kertomusteorian, affektiteorian, aktivismin ja kulttuurisen näkökulman leikkauksia voidaan hyödyntää kirjallisuudentutkimuksessa. Oman tutkimukseni teorit ovat valikoituneet vahvasti primäärilähteiden motivoimina, mutta esimerkiksi retorinen kertomusteoria ja affektiteoria ovat osoittautuneet rakentavaksi ja toisiaan täydentäväksi yhdistelmäksi. Lisäksi kulttuurinen näkökulma, jonka olen pitänyt tutkielmassani vahvasti mukana, tuo retorisen kertomusteorian rinnalle ymmärryksen siitä, että kaikki tekstin merkitykset eivät ole kirjoittajan tekstiin koodaamia, vaan ne voivat syntyä erilaisissa kulttuurisissa konteksteissa. Tällainen yhdistelmä täydentää tiettyjä retorisen kertomusteorian heikkouksia tuomalla sen tiiviimmin siihen maailmaan ja kulttuuriseen kontekstiin, jossa teksti on kirjoitettu.

Monet Hammadin 1990- ja 2000-luvuilla kirjoittamista runoista ovat nyt yhtä ajankohtaisia kuin kirjoittamisaikanaan. Syyskuun 11. päivästä on lähes kaksikymmentä vuotta, mutta islamofobia elää ja voi hyvin niin Yhdysvalloissa kuin maailmanlaajuisestikin, mistä kertoo esimerkiksi Donald Trumpin vuonna 2017 asettama matkustuskielto, joka esti Yhdysvaltoihin matkustamisen tietyistä, väestöltään muslimivoittoisista maista (ks. Criss

2017). Myös terrorismi ja siihen liittyvä polarisoiva, rasistinen diskurssi ovat edelleen traagisen ajankohtaisia aiheita. Tällaisina ääriliikkeiden ja vastakkainasettelujen aikoina on erityisen tärkeää, että on kirjallisuutta, joka pyrkii luomaan ihmisten välille yhteyksiä ja solidaarisuutta, ja joka näyttää toiseutetun kokemuksen tuomalla sen mahdollisimman lähelle kuulijaansa. Tutkimalla tällaista kirjallisuutta voimme kenties oppia jotain solidaarisuudesta ja siitä, miten näkisimme toisemme uhkien sijaan ihmisinä.

LÄHTEET

Primäärilähteet

Hammad, Suheir (Julkaistu 26.4.2006, StinkySoul) ”First Writing Since” [video]. Saatavilla YouTube-sivustolta: <https://www.youtube.com/watch?v=0fhWX2F6G7Y&t=13s> Haettu 20.4.2018.

Hammad, Suheir (Julkaistu 21.2.2011, iTube2b2) ”Mike Check” [video]. Saatavilla YouTube-sivustolta: <https://www.youtube.com/watch?v=ryQzml5iLLI> Haettu 20.4.2018.

Hammad, Suheir (Julkaistu 28.8.2010, urbanrenewalprogram) ”Not Your Erotic, Not Your Exotic” [video]. Saatavilla YouTube-sivustolta: <https://www.youtube.com/watch?v=xarc5PFknfw> Haettu 20.4.2018.

Hammad, Suheir (Julkaistu 29.2.2016, Michelle Barajas) ”We Spent the 4th of July in Bed” [video]. Saatavilla YouTube-sivustolta: <https://www.youtube.com/watch?v=6M4gbrVLYgQ> Haettu 20.4.2018.

Hammad, Suheir (Julkaistu 26.1.2007, MisterMo) ”What I Will” [video]. Saatavilla YouTube-sivustolta: <https://www.youtube.com/watch?v=LFbE8RBhSDw> Haettu 20.4.2018

Sekundäärilähteet

Abuelhiga, Soraya 2013, ”’Woman Walking Heavy / Brown Worlds in her Face’: Global(ized) Identities and Universal Patriotism in the poetry of Suheir Hammad”. *The Postcolonialist*. Vol 1(1), 16–41.

Ahmed, Sara 2018, *Tunteiden kulttuuripolitiikka (Cultural Politics of Emotions, 2004)*. Suom. Elina Halttunen-Riikonen. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Ainslie, Ricardo C. 2014, ”Trauma, Community, and Contemporary Racial Violence: Reflections on the Architecture of Memory”. – Michael O’Loughlin (ed.), *The Ethics of Remembering and the Consequences of Forgetting: Essays on Trauma, History, and Memory*. London: Rowman & Littlefield, 252–263.

Alexander, Jeffrey C. 2004, ”Toward a Theory of Cultural Trauma”. – Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser, & Piotr Sztompka, *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 1–30.

Alkalay-Gut, Karen 2005, ”The Poetry of September 11: The Testimonial Imperative”. *Poetics Today*. Vol. 26 (2), 257–279.

Alvarez, Nadia & Mearns, Jack 2014, "The Benefits of Writing and Performing in the Spoken Word Poetry Community" *The Arts in Psychotherapy*. Vol. 41 (3), 263–268.

Ball, Karyn 2000, "Introduction: Trauma and its Institutional Destinies" *Cultural Critique*. Vol. 0 (46), 1–44.

Carbado, Devon W. & Rock, Patrick 2016, "What Exposes African Americans to Police Violence?". *Harvard Civil Rights-Civil Liberties Law Review*. Vol. 51 (1), 159–187.

Caruth, Cathy 1995, "Trauma and Experience: Introduction". – Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 3–12.

Classen, Albrecht (ed.) 2010, *Laughter in the Middle Ages and the Early Modern Times*. Berlin, Boston: De Gruyter.

Clough, Patricia Ticineto & Halley, Jean (ed.) 2007, *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham & Lontoo: Duke University Press.

CNN 6.11.2001, "'You are either with us or against us'". *CNN.com*. Saatavilla [www-muodossa: <http://edition.cnn.com/2001/US/11/06/gen.attack.on.terror/>](http://edition.cnn.com/2001/US/11/06/gen.attack.on.terror/) Haettu 25.9.2019.

Criss, Doug 30.1.2017. "Trump travel ban: What you need to know". *CNN.com*. Saatavilla [www-muodossa: < https://edition.cnn.com/2017/01/30/politics/trump-travel-ban-q-and-a/index.html>](https://edition.cnn.com/2017/01/30/politics/trump-travel-ban-q-and-a/index.html) Haettu 27.11.2019.

Cutler, Cecelia 2010, "'She's so Hood': Ghetto Authenticity on the White Rapper Show". – Marina Terkourafi (ed.), *The Languages of Global Hip Hop*. London: Continuum Cop. 300–328.

Dolan, Jill 2005, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press.

----- 2006, "Utopia in Performance". *Theatre Research International*. Vol 31 (2), 163–173.

Douglas, Mary 2000, *Puhtaus ja vaara: Ritualistisen rajanvedon analyysi (Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo, 1996)*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.

Dowdy, Michael 2007, *American Political Poetry in the 21st Century*. New York: Palgrave Macmillan.

Gray, Richard 2011, *After the Fall: American Literature Since 9/11*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Gräbner, Cornelia & Casas, Arturo 2011, *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in Poetry Performance*. Amsterdam: Brill.

Harb, Sirène 2011, "Between Languages and Selves: Migratory Agency, Fragmentation and Representation in Suheir Hammad's *breaking poems*". *Contemporary Women's Writing* Vol. 6 (2), 122–139.

----- 2014, "Naming Oppression, Representing Empowerment: June Jordan's and Suheir Hammad's Poetic Projects". *Feminist Formations* Vol. 26 (3), 71–99.

Harris-Perry, Melissa V. 2011, *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*. Yale University Press.

Hartman, Michelle 2002, "'A Debke Beat Funky as P.E.'s Riff': Hip Hop Poetry and Politics in Suheir Hammad's *Born Palestinian, Born Black*". *Black Arts Quarterly* Vol. 7(1), 6–8.
<<https://web.archive.org/web/20100307105917/http://www.stanford.edu:80/group/CBPA/Fin al%20BAQ%20Spring%202002.pdf>> Haettu 19.4.2018.

Helkama, Klaus 2009, *Moraalipsykologia: Hyvän ja pahan tällä puolen*. Porvoo: Edita.

Herman, Judith L. 1992, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*. Lontoo: Hachette UK.

Hopkinson, Natalie 2002, "Out of the Ashes, Drops of Meaning". [www-dokumentti]. Saatavissa *The Washington Post* –sivustolta:
<www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2002/10/13/out-of-the-ashes-drops-of-meaning/8c5f8b6b-567f-4281-a4c8-d7c9c3b2e45a/?utm_term=.a90667855cca> Haettu 10.12.2018.

Hua, Anh 2014, "Gathering Our Sages, Mentors, and Healers: Postcolonial Women Writers and Narratives of Healing". *Feminist Formations*. Vol 26 (3), 54–70.

Jegić, Denijal 2015, "Breaking Dichotomies: Counter-Narratives in the Spoken Word Poetry of Suheir Hammad". *Current Objectives of Postgraduate American Studies*. Vol 16 (1), 1–23.
<https://copas.uni-regensburg.de/article/view/227/314>. Haettu 17.4.2018.

Jensen, Robert 2005, *The Heart of Whiteness: Confronting Race, Racism, And White Privilege*. San Francisco: City Lights Press.

Johnson, Javon 2017, *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Keen, Suzanne 2007, *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press.

Kosowsky Sedgwick, Eve 2004 (2003), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Second edition. Durham & Lontoo: Duke University Press.

Krauss, Robert M., Yihsiu, Chen & Gottesman Rebecca F. 2000, "Lexical Gestures and Lexical Access: A Process Model". – David McNeill (ed.), *Language and Gesture*. New York: Cambridge University Press. 261–283.

Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo 2001, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.

Kyrölä, Katariina 2017, ”Feeling Bad and *Precious* (2009): Black Suffering, White Guilt, and Intercorporeal Subjectivity”. *Subjectivity*. Vol. 10 (4), 258–275. Saatavissa Springer-sivustolta: <<https://link.springer.com/article/10.1057%2Fs41286-017-0029-7>> Haettu 10.10.2019.

Van Leeuwen, Theo 1999, *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan Press.

Massumi, Brian 2002, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press.

May, Larry 1992, *Sharing Responsibility*. Chicago: University of Chicago Press.

----- 1996, *The Socially Responsible Self*. Chicago: University of Chicago Press.

McHale, Brian 2004, *The Obligation toward the Difficult Whole: Postmodernist Long Poems*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Meretoja, Hanna 2018, *Ethics of Storytelling*. New York: Oxford University Press.

Middleton, Peter 1999, ”Poetry’s Oral Stage”. – Kemal Salim & Gaskell Ivan 1999 (ed.), *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 215–253.

Novak, Julia 2011, *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Wien: Brill.

Olson, Alix 2007, *Word Warriors: 35 Women Leaders in the Spoken Word Revolution*. Emeryville: Seal Press.

Oumlil, Kenza 2013, ”’Talking Back’: The Poetry of Suheir Hammad”. *Feminist Media Studies*. Vol 13 (5), 850–859.

Paasonen, Susanna 2005, *Aktivismi: Verkostoja, järjestöjä ja arjen taitoja*. Jyväskylä: Nykyltötuurin tutkimuskeskus.

Phelan, James 2007, *Experiencing Fiction: Judgements, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press

Potter, Russell A. 2006, ”The Future is History: Hip-hop in the Aftermath of (Post)modernity”. – Ian Peddie 2006 (ed.), *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*. Hants & Burlington: Ashgate Publishing.

Rosenberg, Tiina 2012, ”Löydetty ja kadotettu solidaarisuus: Feministisen nykyperformanssin reflektointia”. Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen & Susanna Paasonen (toim.), – *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*. Turku: Utukirjat, 210–231.

Scappettone, Jennifer 2007, "Response to Jennifer Ashton Bachelorettes, Even: Strategic Embodiment in Contemporary Experimentalism by Women". *Modern Philology*. Vol. 105 (1), 178–184.

Sharaf, Mohammad Sayed Abdel-Moneim 2015, "Palestinian Diaspora and Feminine Identity in Suheir Hammad's Poetry As Reflected in the Conflict between Alienation and Integration". *Annals of the Faculty of Arts*. Vol. 43, 493–540.

Sindoni, Maria Grazia, Wildfeuer, Janina & O'Halloran, Kay L. 2017, *Mapping Multimodal Performance Studies*. Routledge Studies in Multimodality. Vol. 17. New York: Routledge.

Somers-Willett, Susan B. A. 2014, "From Slam to *Def Poetry Jam*: Spoken Word Poetry and its Counterpublics". *Liminalities: A Journal of Performance Studies*. Vol. 10 (3)

----- 2009. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*. University of Michigan Press.

Suhair Majaj, Lisa 2008, "Arab-American Literature: Origins and Developments". *American Studies Journal*. No 52. <http://www.asjournal.org/52-2008/arab-american-literature-origins-and-developments/> Haettu 17.4.2018.

Terkourafi, Marina 2010, *The Languages of Global Hip Hop*. London: Continuum Cop.

Trost, Matthew 8.12.2010, "Text of 'What I Will' by Suheir Hammad". [weblog-merkintä]. *TEDBlog*. <<https://blog.ted.com/text-of-what-i-will-by-suheir-hammad/>> Haettu 23.10.2019.

Turner, Victor W. 2007, *Rituaali: Rakenne ja yhteisö*. (*The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, 1969). Suom. Maarit Forde. Helsinki: Summa.

Valovirta, Elina 2010, "Ylirajaisten erojen politiikkaa". – Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 92–105.

Warner, Michael 2002, *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.

Waight, Patricia 2009, "Writing the Body: Modernism and Postmodernism". – Corinne Saunders, Ulrika Maude & Jane Macnaughton (ed.), *The Body and the Arts*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 131–147.

Westwood, Robert I., & Johnston, Allanah 2013, "Humor in Organization: From Function to Resistance". *Humor: International Journal of Humor Research*. Vol. 26(2), 219–247.

Wetherell, Margaret 2012, *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. Los Angeles: Sage.

----- 2013, "Affect and Discourse – What's the Problem? From Affect as Excess to Affective/ Discursive Practice". *Subjectivity*. Vol. 6 (4), 349–368.