

# Maskuliinisista auktoriteeteista pehmeisiin kasvattajiin

Postfeministiset isäkuvat Walt Disney Companyn 1990-luvun animaatioelokuviissa

Sampo Bergman

Pro gradu -tutkielma

Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Syksy 2020

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

Tutkielmani tarkastelee miten isyyttä rakennetaan Walt Disney Companyn 1990-luvun animaatioelokuviissa. Aineistona on neljä studion kokopitkää animaatioelokuvaa, *Pieni merenneito* (1989), *Pocahontas* (1995), *Leijonakuningas* (1994) ja *Notre Damen kellonsoittaja* (1996). Tarkastelen miten näissä elokuvissa esiintyvät isäkuvat linkittyvät osaksi toisen aallon feminismin jälkeistä postfeminististä sensibiliateettiä.

Tutkimus osoittaa, että kaikissa neljässä elokuvassa näkyy postfeministinen tapa neuvotella isyyttä feminiinisten ja maskuliinisten tyyppi-irteiden välisenä sulautumana. Tämä määrittely korostaa isien asemaa elokuvien keskiössä siirtäen äitihahmot sivuun tai kirjoittaen heidät kokonaan pois tarinoista. Tarkastelu myös osoittaa kuinka erillä tavalla näitä isäkuvia rakennetaan, kun elokuvien päähenkilönä on nainen taikka mies.

Tutkimus sijoittuu osaksi feministisen elokuvatutkimuksen kenttää tarjoten maskuliinisuuteen, mieheyteen ja isäkuviin keskittyvän kriittisen luennan, joka on aiemmin jäänyt vähemmälle huomiolle Disneyn kokopitkiä animaatioelokuvia koskevassa tutkimuksessa.

Asiasanat: animaatioelokuvat, elokuvatutkimus, feministinen mediatutkimus, maskuliinisuus, mieskuva, mediatutkimus

# Sisällysluettelo

<b>1. Johdanto</b> .....	1
1.1. Lähtökohdat ja tutkimuskysymys.....	2
1.2. Tutkimusaineisto ja menetelmä.....	4
1.3. Tutkimuksen rakenne.....	6
<b>2. Postfeminismi</b> .....	7
2.1. Postfeministinen maskuliinisuus.....	12
2.2. Postfeministinen isyys.....	16
<b>3. Tuotantokonteksti: Walt Disney Company</b> .....	21
3.1. Walt Disney Company 1990-luvulla.....	23
<b>4. Pieni merenneito ja postfeministisen isähahmon kasvutarina</b> .....	27
4.1. Pieni merenneito ja postfeministisyys.....	28
4.2. Triton postfeministisenä isähahmona.....	29
4.3. Sebastian ja toisvanhemmuus.....	31
<b>5. Pocahontas ja postfeministinen isähahmo uskolonialismin vaatteissa</b> .....	33
5.1. Pocahontas, uskolonialismi ja postfeministisyys.....	34
5.2. Powhatan postfeministisenä isähahmona.....	37
5.3. Kaarnamuori toisvanhempana.....	39
<b>6. Leijonakuningas ja kuollut isä postfeministisenä kasvattajana</b> .....	41
6.1. Leijonakuningas ja isän kuoleman merkitys.....	42
6.2. Postfeministiseen isyyteen kasvaminen.....	43
6.3. Maskuliininen vs. feminiininen.....	44
<b>7. Notre Damen kellonsoittaja ja postfeministisen isähahmon antiteesi</b> .....	48
7.1. Tarina mystisestä kellonsoittajasta.....	49
7.2. Postfeministinen maskuliinisuus Notre Damen kellonsoittajassa.....	51
7.3. Notre Damen kellonsoittaja ja paha ottoisä.....	53
7.4. Notre Damen kellonsoittaja ja nainen postfeministisessä elokuvassa.....	55
<b>8. Loppupäätelmät</b> .....	57
8.1. Disney-tutkimuksen uudet suunnat.....	58
<b>9. Lähdeluettelo</b> .....	60
9.1. Kirjalliset lähteet.....	60
9.2. Journalistiset lähteet.....	64
9.3. Internet-lähteet.....	64
9.4. Videomateriaali ja kommenttiraidat.....	65

## 1. Johdanto

”Isä?”

”Hmm?”

”Ollaan kamuja, eiks jeh?”

”Jeh!”

”Ja ollaan aina yhdessä, eiks jeh?”

Kyseinen lainaus on Walt Disney Companyn tuottamasta vuoden 1994 animaatioelokuvasta *Leijonakuningas* (*The Lion King*, USA 1994). Kohtauksessa nuori leijonapoika Simba käy keskustelua isänsä, Jylhämaan kuningas Mufasan, kanssa. Kyseinen keskustelu on esimerkki Walt Disney Companyn tavasta kuvata miespuolisen päähenkilön ja tämän isän välistä suhdetta yhtiön 1990-luvun animaatioelokuvissa. Mufasa on kuningas ja laumansa johtaja, mutta pojalleen hän on myös ”kamu” ja läheinen ystävä. Hän on kaukana vuosikymmeniä edeltäneistä isähahmoista, jotka olivat etäisiä ja kunnioitettavia auktoriteetteja vailla emotionaalista suhdetta lapsiinsa. Näiden animaatioelokuvien isät sen sijaan ovat mukana lapsensa kasvatuksessa usein jopa enemmän, kuin elokuvien äitihahmot. Samalla he ovat mielenkiintoisesti kahden eri ääripään ilmentymiä, kunnioitettavia patriarkaatteja, jotka ovat myös emotionaalisesti läsnä lastensa elämässä.

Tällainen hahmotyyppi on lähellä sitä, josta Hannah Hamad on puhunut kirjassaan *Postfeminism and Paternity in Contemporary U.S. Film* (2014). Hamad huomioi, tutkiessaan kattauksen vuosituhaten jälkeisiä yhdysvaltalaisia elokuvia, kuinka keskeiseen asemaan isähahmot ovat elokuvissa asettuneet. Hamad yhdistää nämä isäkuvat osaksi toisen aallon feminismin jälkilinjauksena syntyneitä postfeminististä kulttuuria ja sen ristiriitaista diskurssiverkostoa. Samaan aikaan kun mieshahmoille annetaan näkyvämpi asema elokuvissa, niin heidän luonnettaan pehmennetään uuden, sensitiivisemmän ja lasten kasvatuksessa läsnäolevamman isäkuvan kautta. (Hamad 2014, 11).

Vaikka Hamad käsittelee postfeminististä isyyttä vuosituhaten vaihteen elokuvateollisuuden kautta, niin hän kuitenkin hahmottaa sen paljon laajempaan historiallisena ilmiönä. 1970-luvun lopusta alkaen näiden uusien isäkuvien suosio voitiin nähdä sellaisissa elokuvissa kuin *Kramer vs. Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, USA 1979), *Kolme miestä ja baby* (*Three Men and a Baby*, USA 1987) ja *Terminator 2 - Tuomion päivä* (*Terminator 2: Judgment Day*, USA 1991) (Hamad 2014, 12–15). Laajemmin tämä linkittyi Yhdysvalloissa 1980- ja 1990-luvuilla käytyyn keskusteluun, jossa huolenaiheeksi nousi isyyden muuttunut luonne ja perhekulttuurin rappiotila. Toisen aallon

feminismin vaikutukset nähtiin syynä perinteisen arvopohjan murtumiselle, mikä johti voimakkaaseen vastakampanjointiin. Isien merkitystä perheyhteisössä nostettiin esille toistuvasti ja isättömät perheet nähtiin syynä lukuisiin aikakauden yhteiskunnallisiin ongelmiin. Retoriikka levisi lopulta yli puoluerajojen, niin presidentti George W. Bushin kuin presidentti Bill Clintoninkin ilmaisten huolensa isättömien perheiden puolesta (Hamad 2014, 10).

Disneyn tuottamien animaatioelokuvien isäkeskeisyys 1990-luvulla haastaa tässä suhteessa kysymään, kuinka postfeministisyys ilmenee näissä teoksissa ja niiden isäkuvin. Oman aikansa menestyneimpinä koko perheen viihdetuotteina Disney-elokuvat omaavat erityislaatuisen aseman kulttuurisina vaikuttajina. Michael Ryan ja Douglas Kellner ovat hahmotelleet elokuvien olevan alusta kilpailulle erilaisista representaatioista ja siitä millaisena sosiaalinen todellisuus nykyhetkessä nähdään, tai mitä sen oletetaan olevan tulevaisuudessa (Ryan & Kellner 1988, 13). Toisin sanoen elokuvat vahvistavat tiettyjä arvoja ja suuntauksia, jotka yhtäältä ratifioivat teosten taustalla operoivia yhteiskunnallisia ja kulttuurisia rakennelmia. Tältä osin onkin oleellista analysoida ja kriittisesti tarkastella niitä ideologisia arvopohjia, joita teosten kautta viestitetään tai pidetään yllä.

## **1.1 Lähtökohdat ja tutkimuskysymys**

Tutkimuskysymykseni kuuluu seuraavasti: *Miten postfeministinen sensibiliateetti ilmenee tutkimuksen neljässä Disneyn kokopitkässä animaatioelokuvassa ja niiden isähahmoissa.*

Lähden hahmottamaan postfeministisyyttä Rosalind Gillin ehdottaman ”sensibiliateetin” (Gill 2007, 148) käsitteen kautta. Postfeministisyyden ymmärtäminen ”sensibiliateettinä” tarjoaa mahdollisuuden tarkastella sen moninaisia ilmentymismuotoja sekä sisällä olevia keskenään ristiriitaisia diskursseja. Enemmän kuin vastaiskuna toisen aallon feminismiä kohtaan postfeministinen sensibiliateetti on mahdollista ymmärtää kompleksisemmin sen tavassa sisällyttää itseensä sekä feministisiä että antifeministisiä diskursseja (Gill 2007, 162). Tässä Gill tulee lähelle Angela McRobbien hyödyntämää kaksoissidoksisuuden (double entanglement) käsitettä (McRobbie 2009, 12), jossa postfeminismi asettuu uskonservatiivisia arvoja mukailevaksi aatteeksi, mutta feminismiä myötäilevän yksilöllisen valinnan ja vapauden verhoon kiedottuna.

Postfeministinen sensibiliateetti tarjoaa hedelmällisen kehyksen tarkastella toisen aallon feminismin jälkeisiä kulttuuri-ilmentymiä ja mediakuvastoja. Näissä esille nousevat erityisesti sukupuoli ja siihen liittyvät merkitykset. Avaan myöhemmin postfeminismin historiaa ja sen määrittäjä tarkemmin. Tutkimukseni kannalta oleellista on 1970-luvulta eteenpäin yhdysvaltalaisessa elokuvakulttuurissa vallinnut maskuliinisuuskäsitys sekä sen asemoituminen

yhteen uudenlaisen isäkuvan kanssa. Näiden uusien isähahmojen kohdalla huomio keskittyy siihen, miten tätä postfeminististä sensibiliateettiä rakennetaan suhteessa maskuliinisuuden muuttuneeseen kuvastoon ja kenet se sulkee ulkopuolelleen. Yhtäältä oleellista on huomioida, että miten elokuvien muut henkilöahmot heijastelevat sukupuolikäsityksiä ja miten niiden kautta vaikutetaan näiden postfeminististen isähahmojen kertomuksiin.

Isähahmojen sekä maskuliinisuuden tutkimus yleisesti on ollut eräänlainen akateeminen sokea piste Disney-animaatioiden kohdalla. Tutkimuksen kriittinen kehys on pitkään keskittynyt elokuvien naishahmoihin ja niiden kuvaukseen. 1990-luvun yhdysvaltalaisen elokuvien mieskuvia tarkemmin tutkinut Susan Jeffords on ollut yksi varhaisimpia poikkeuksia tutkiessaan kompleksista maskuliinisuuden kuvausta Disney animaatioelokuvassa *Kaunotar ja hirviö* (*Beauty and the Beast*, USA 1991)<sup>1</sup>. Tämän jälkeen maskuliinisuuden tarkastelu on noussut esille lähinnä viime aikoina Amy M. Davisin<sup>2</sup>, Shannon R. Wooden ja Ken Gilliamin<sup>3</sup>, Berit Åströmin<sup>4</sup> ja Michael Macaluson<sup>5</sup> myötä. Osa tätä kasvanutta kiinnostusta on myös Aino Isojärven Oulun yliopistoon työstämä väitöskirja, joka keskittyy perherakenteiden ja ideologioiden, vanhemmuuden, isyyden ja maskuliinisuuden aikalaiskuvauksiin Disneyn kokopitkissä animaatioelokuvissa<sup>6</sup>.

Sekä Åström että Macaluson ovat teksteissään keskittyneet juuri postfeministisen maskuliinisuuden tutkimiseen. Tältä osin oma tutkimukseni keskusteleeikin vahvasti näiden kirjoittajien kanssa, mutta samalla haluan huomioida, että heidän tekstiensä tutkimuskehys keskittyy 2000-luvun jälkeisiin Disney-animaatioihin. Omassa tutkimuksessani huomioin, että tämä poikkeaa jossain määrin siitä postfeministisestä sensibiliateetistä, joka on läsnä 1990-luvun Disney-animaatioissa. Sukupuoliroolien neuvottelu postfeministisen kaksoissidoksisuuden kautta on kummassakin tekstissä oleellisessa asemassa, mutta 1990-luvun animaatioiden kohdalla esille nousee erityisesti isähahmojen kasvaminen osaksi postfeminististä sensibiliateettiä, sekä kuinka tämä pyritään luomaan uudeksi maskuliinisuuden normiksi samalla kuitenkin pitäen kiinni tietyistä maskuliinisuuden lukkiutuneista olettamuksista. Tältä osin käsitänkin postfeministisen sensibiliateetin hyvin muutosherkkänä ilmiönä, jossa keskenään lomittuvat sisäiset diskurssit saattavat painotuksiltaan ja dynamiikaltaan ilmentyä eri tavalla eri aikakausina.

---

<sup>1</sup> The Curse of Masculinity: Disney's Beauty and the Beast (1995)

<sup>2</sup> Handsome Heroes & Vile Villains: Masculinity in Disney's Feature Films (2015)

<sup>3</sup> Pixar's Boy Stories: Masculinity in a Postmodern Age (2014)

<sup>4</sup> Postfeminist Fatherhood in the Animated Feature Films Chicken Little and Cloudy with a Chance of Meatballs

<sup>5</sup> Postfeminist Masculinity: The New Disney Norm?

<sup>6</sup> <https://www oulu.fi/yliopisto/tutkija/aino-isojarvi>

## 1.2 Tutkimusaineisto ja menetelmä

1990-luvun Disney-animaatiot kattavat omassa määrittelyssäni Walt Disney Companyn vuosien 1989 – 1999 välisenä aikana tuottamat kymmenen kokopitkää animaatioelokuva. Tätä aikakautta on kutsuttu myös nimityksellä Disney-animaatioiden renessanssiaika, jota avaam tarkemmin Walt Disneyn Companyn historiaa pohjustavassa osiossa. Näistä kymmenestä elokuvasta olen valinnut tarkasteltavaksi neljä, jotka mielestäni tarjoavat, eivät vain parhaimmat esimerkit elokuvien postfeministisistä isähahmoista, vaan myös keskenään mielekkään ja hedelmällisen keskusteluryhmän. Olen valinnut kaksi elokuvaa, joissa päähenkilö on naispuolinen ja kaksi elokuvaa, joissa päähenkilö on miespuolinen. Kahdessa elokuvassa isähahmo on päähenkilön ainoa vanhempi, yhdessä elokuvassa hän jakaa kasvatuksellisen roolin vaimonsa kanssa ja yhdessä elokuvassa kyseessä on päähenkilön ottoisä.

Ensimmäinen elokuva on *Pieni merenneito* (*The Little Mermaid*, USA 1989), joka aloitti Disneyn 1990-luvun animaatioelokuvien sarjan. Elokuvan naispäähenkilönä on Ariel, jonka ainoana vanhempana on hänen isänsä, merten kuningas Triton. *Pieni merenneito* tarjoaa esimerkin elokuvasta, jossa isähahmo ottaa kasvutarinallaan keskeisen roolin päähenkilön sijaan. Pyrin tarkastelemaan, miten elokuva ja sen isähahmo edustavat Hamadin määrittämää postfeministisen aikakauden miehisen melodraaman lajityyppiä.

Toisena elokuvana käsittelen 1990-luvun puolivälissä ilmestynyttä animaatioelokuva *Pocahontas* (*Pocahontas*, USA 1995). Nuoren alkuperäisamerikkalaisen naisen kasvutarina heimopäällikköisänsä ainoana perijänä antaa syyn tarkastella elokuvaa postfeministisen tulokulman kautta laaja-alaisemminkin. Pohjalla oleva todellinen historiallinen tausta, sekä päähenkilön että tämän isän etnisyys, haastavat kysymään miten postfeminismi ilmenee tällaisten hahmojen kertomuksissa. Isäkuvan kautta kyseessä on myös hedelmällinen vertailupari *Pienelle merenneidolle* oman paljon samoja lainalaisuuksia kyseisen elokuvan kanssa, mutta kuitenkin myös osittain irtautuen niistä.

Kolmantena elokuvana otan käsittelyyn Disneyn 1990-luvun menestyneimmän animaatioelokuvan *Leijonakuningas*. Elokuva on esimerkki postfeministisen isäkuvan rakentumisesta miespäähenkilön kautta kerrotussa tarinassa, jossa postfeministiseen isyyteen astuminen nivoutuu osaksi nuoren päähenkilön kasvutarinaa. Elokuva esittää isähahmonsia kautta ideaalin mallin postfeministisestä miehestä, joka ohjaa ja kasvattaa poikaansa tämän mallin jatkajaksi. Samalla elokuva näyttää, miten äitihahmo määrittyy suhteessa tähän isähahmoon ja



millaisia ovat ne maskuliiniset valmiudet, joita postfeministiseltä isähahmolta elokuvassa vaaditaan.

Viimeisenä elokuvana olen ottanut käsittelyyni *Notre Damen kellonsoittajan* (*The Hunchback of Notre Dame*, USA 1996). Victor Hugon romaaniin pohjautuva elokuva antaa vertailupinnan *Leijonakuninkaalle* siinä, miten sen isähahmo näyttäytyy postfeministisen maskuliinisuuden eräänlaisena antiteesinä. Nuoren päähenkilön kasvutarina rakentuukin suhteessa tähän isähahmoon siten, kuinka hän pyrkii irtautumaan isänsä opeista ja kasvamaan itse postfeministisen maskuliinisuuden edustajaksi.

Elokvien tutkimuksessa sovellan lähiluvun menetelmää, joka pohjautuu uskriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. Lähiluvulla tarkoitetaan harkittua ja kurinalaista kohteen lukemista sen merkityksiä syvemmin ymmärtäen (Brummet 2019, 2). Lähiluvussa teksti ymmärretään semiotiikan tavoin sosiaalisesti jaettuna merkitysten verkostona, jota me lukijoina tulkitsemme (Brummet 2019, 5–6). Nämä merkitykset eivät kuitenkaan ole universaalisti jaettuja tai läheskään aina konkreettisesti tiedostettuja, ja lähiluvun kautta näitä merkityksiä pyritään avaamaan ja artikuloimaan muille lukijoille (Brummet 2019, 15). Oman työni kannalta oleellista on lähiluvussa tarjoutuva tapa tarkastella tekstien sisäisiä valtarakenteita ja ideologioita. Joillekin lähiluvun oleellisena osana korostuukin sosiaalinen oikeudenmukaisuus (social justice). Nämä henkilöt ymmärtävät, että sosiaalinen epätasa-arvo on monesti tekstipohjaista ja sitä tuotetaan näissä teksteissä ratifioimalla se normaaliksi olotilaksi (Brummet 2019, 18–19). Lähiluvun avulla tätä tekstien vakiinnuttamaa sisäistä hegemonia-asemaa pyritään artikuloimaan ääneen ja tämän kautta myös hiljalleen murentamaan. Yhtenä sosiaaliseen oikeudenmukaisuuteen vahvasti liittyvänä elementtinä on ideologia. Ideologian paikantaminen lähiluvun kautta antaa meille ikkunan laajempaan uskomusten ja arvojen kenttään, sekä miten teksti tai sen tekijä asettuu osaksi sitä (Brummet 2019, 70). Tällaisen ideologiaan liittyvän lähiluvun yhtenä kysymyksenä on, kuka tekstissä on voimaannutettu (empowered) tai latistettu (disempowered). Tekstin sisäisten ideologisten arvojen kannalta on oleellista kysyä, että kenelle teksti antaa äänen tai jättää ulkopuolelleen, tai kuka tekstissä on korkeimmassa hierarkia-asemassa. (Brummet 2019, 73–74)

Pro-gradu työssäni lähiluku antaa keinot hahmottaa sukupuoliin ja sukupuolirooleihin kiinnittyneitä arvoja, sekä mahdollisuuden tarkastella kenelle elokuva antaa voimakkaimman äänen tarinassa. Kysymys siitä, millä tavalla elokuvat painottavat isähahmoja suhteessa äitihahmoihin, sekä miten elokuvat lähestyvät nais- ja miespäähenkilöitä, tarjoaa heijastepinnan teosten ideologisiin arvoihin sekä niiden käsitykseen sosiaalisesta todellisuudesta. Vaikka lähiluku voidaan ymmärtää koskemaan sekä teoksen visuaalista että narratiivista ulottuvuutta, niin

omassa tutkimuksessani keskityn ensisijaisesti teoksen narratiiviseen tasoon. Tällä tarkoitan tekstien tapaa rakentaa henkilöhahmoja, asemoida heidän välisiä suhteita sekä sitä kokonaisvaltaista juonikaavaa, joka nivoutuu osaksi henkilöhahmojen kasvutarinaa. Vaikka lähiluvun painotus onkin tältä osin valikoitu, niin pyrin kuitenkin huomioimaan tarpeen tullen myös elokuvan visuaalista ilmaisua. Näitä on esimerkiksi hahmojen ulkonäkö sekä valikoidut kohtaukset, joissa kuvallinen kerronta on henkilöhahmojen kannalta oleellisessa asemassa.

### **1.3 Tutkimuksen rakenne**

Tutkimukseni etenee seuraavanlaisesti. Aluksi selitän auki postfeminismin käsitteellistä historiaa ja suhdetta nykypäivään. Samalla hahmotan niitä sisäisiä diskursseja, kuten ulkonäkökeskeisyys, kaupallisuus, valinnanvapaus ja yksilöllisyys, joiden ympärille postfeministinen keskustelu usein rakentuu. Avaan myös laajemmin maskuliinisuuden ymmärrystä feministisellä ja postfeministisellä kentällä, sekä postfeministisen isyyden määrittymistä juuri tämän maskuliinisuuden uutena ideaalina.

Tämän jälkeen selitän lyhyesti auki Walt Disney Companyn historiaa, sen asemaa animaatioelokuvien kentällä ja merkitystä nykypäivänä. Pureudun yhtiön asemaan 1990-luvulla, sen uuteen nousukauteen vuosia edeltäneestä tappiokierteestä sekä kuinka tämä aikakausi ymmärrettiin Disney-animaatioiden renessanssikautena. Avaan samalla myös Disneystä tehdyn akateemisen tutkimuksen aiempaa historiaa sekä nostan esille muutamia merkittäviä teoksia.

Tämän jälkeen siirryn tutkimukseni analyysiosioon. Tutkin sitä, miten postfeministinen sensibiliateetti ilmenee tutkimukseni neljässä animaatioelokuvassa ja erityisesti niiden isähahmoissa. Tähän liittyen tarkastelen elokuvien hahmokuvastoja ja niiden sitoutumista tiettyihin sukupuolirooleihin, sekä niiden tapaa vahvistaa elokuvien isäkeskeisyyttä. Siirrän ajoittain myös huomion pois biologisista vanhemmista ja tarkastelen, miten elokuvien sivuhahmot voivat ottaa kasvatuksellisen aseman suhteessa teosten päähenkilöihin, ja miten tämä yhdistyy osaksi teosten postfeminististä isäkuvausta.

Loppupäätelmät luvussa summaan yhteen tutkimuskysymykseni osalta saatuja tuloksia. Samalla avaen niiden valossa myös mahdollisia jatkotutkimusalueita Disney-animaatioiden perhekuvien ja postfeministisen maskuliinisuuden kentällä.

## 2. Postfeminismi

Käsite postfeminismi on vakiinnuttanut paikkansa julkisen keskustelun kentällä. Tästä huolimatta sen tarkasta merkityksestä tai määritteistä ei tunnu olevan selkeää yhteistä linjaa. Mistä siis puhutaan, kun puhutaan postfeminismistä?

Yhtenä selkeimpänä postfeminismiä määrittävänä tekijänä on pidetty 1980-luvun loppupuolella alkanutta vastakantaista suhdetta toisen aallon feminismiin. Yhdysvaltojen kontekstissa toisen aallon feminismillä tarkoitetaan 1960-luvulla käynnissä ollutta liikehdintää, jossa miesten ja naisten väliset erot nähtiin yhteiskunnan arvomaailmaan syvälukittautuneina ilmiöinä, jotka näkyivät niin yksityiselämässä kuin julkisella kentälläkin. Tämän epäjakauman uskottiin olevan syy naisten kokemuksiin ongelmiin länsimaisessa yhteiskunnassa. Toisen aallon feminismi tuli tunnetuksi vahvasta ja radikaalihenkisestä kampanjoinnista, mikä otti vaikutteita Yhdysvalloissa 1960-luvulla käynnissä olleista ihmisoikeustaisteluista.

Toisen aallon feminismin vaikutus 1960- ja 1970-lukujen tasa-arvokeskusteluun oli yhteiskunnallisesti merkittävä, mutta 1980-luvun aikana nuorempi sukupolvi alkoi ilmaista etäännyttäviä suorasukaisia keinoihin ja strategioihin, joista toisen aallon vaikuttajat olivat mediassa tulleet tunnetuiksi. Käsite postfeminismi otettiin käyttöön kuvaamaan tätä uutta sukupolvea, joka näyttäytyi erkaantuvan toisen aallon feminismin peruseriaateista. Ensimmäisen kerran käsitettä käytti Susan Bolotin New York Timesiin kirjoittamassaan artikkelissa "*Voices from the Post-Feminist Generation*". Bolotin haastatteli kaksikymppisiä naisia ja heidän asenteitaan toisen aallon feminismiä kohtaan. Haastateltavat tunnustivat toisen aallon edustajien saavutukset sukupuolten välisiin tasa-arvokysymyksiin liittyen, mutta samalla kokivat heidän periaatteet liian militantteina, ehdottomina ja rajoittavina (Bolotin, 1982).

Tämä vastahankainen suhde toisen aallon feminismiin alkoi näkyä kulttuurissa laajemminkin. Samalla nämä uudet asenteet ja postfeministisen aikakauden ilmapiiri saivat osakseen kritiikkiä feministikriitikoiden ja -tutkijoiden toimesta. Susan Faludi puhuu kirjassaan *Backlash: The Undeclared War Against American Woman* (1992) postfeminismistä median luomana kampanjana, joka valheellisesti esittää, että naisten tasa-arvoistuminen työ- ja yksityiselämässä on todellisuudessa johtanut heidän elämänsä kurjistumiseen. Faludin mukaan postfeminismi pyrki esittämään, kuinka ”naiset ovat joutuneet oman vapautensa orjuuttamiksi.” (Faludi 2006, 2). Nuorille naisille halutaan antaa kuva, että feminismi on pyrkimyksillään kääntynyt heidän pahimmaksi viholliseksi, jossa itsenäistymisen ja työelämässä menestymisen hintana on naimattomuus sekä lapsettomuus (Faludi 2006, 2). Faludi tarkastelee sitä, miten tätä retoriikkaa

pidetään yllä niin television, elokuvien, mainosten, lääketieteen, politiikan että myös tutkijoiden toimesta ja kuinka media on kritiikittä päästänyt nämä äänenpainot esille. Faludi yhdistää postfeminismin osaksi Ronald Reaganin presidenttikautta ja sen myötä tapahtunutta radikaalia konservatiivista muutosta Yhdysvaltojen poliittisella kentällä. ”Samalla tavalla kuin reaganismi siirsi poliittisen diskurssin äärioikealle demonisoiden liberalismiin, myös vastaisku sai kansan uskomaan, että naisten ”vapaus” oli todellinen vitsaus nykyajan Amerikassa – lähde loputtomalle virtaukselle henkilökohtaisia, sosiaalisia ja taloudellisia ongelmia.” (Faludi 2006, 10).

Faludin kirja oli ensimmäisiä postfeminististä liikehdintää avanneita teoksia. Käsitys postfeminististä Faludin määrittämänä vastaiskuna alkoi kuitenkin vaihtua nopeasti 1990-luvulle ja 2000-luvulle tultaessa. Faludi itse kirjansa uusintapainoksen esipuheessa huomioi, että puhe vastaiskusta ei enää nykykontekstissa ole relevantti, vaan hänen mukaansa tilalle on astunut jotain paljon pahempaa (Faludi 2006, ix). Faludi puhuukin, miten aktiivisen hyökkäyksen sijaan feminismi maalataan enemmän vanhentuneeksi asiaksi, joksikin jonka saavutukset ovat jo toteutuneet ja jolle ei ole enää paikkaa nykymaailmassa (Faludi 2006, x). Naisten uudeksi vapauden merkiksi on muodostunut kaupallinen kulttuuri, itsensä ehostaminen sekä naisellisuuden korostaminen (Faludi 2006, xiv–xv). Tavallaan tässä kontekstissa postfeminismi pyrkiikin näyttäytymään eräänlaisena muutosaatteenä, joka vapauttaa naiset feminismin tukahduttavista kahleista ja antaa heille mahdollisuuden toteuttaa mielihalujaan ja naisellisuuttaan ilman syyllistämistä tai häpeää.

Tämä postfeminismin uusi ymmärrys heijastelee vahvasti myös sitä, josta brittiläinen sosiologi Angela McRobbie on puhunut. Vaikutusvaltaisessa kirjassaan *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (2009) McRobbie lähtee hahmottamaan postfeministisyyttä heijastellen sen ilmentymiä sekä feministiseen, sosiologiseen, psykoanalyttiseen että myös filosofiseen teoriaperinteeseen. Faludin tavoin McRobbie argumentoi, että enemmän kuin linjakkaana hyökkäyksenä feminismin saavutuksia vastaan, postfeminismi maalaa feminismin jonain, joka on jo ”otettu huomioon”. ”Postfeminismi määrittää feminismin jonain, joka on otettu huomioon ja sen pyrkimykset tasa-arvoon saavutettu, jolloin voidaan vakiinnuttaa repertuaari uusia merkityksiä, jotka antavat kuvan, että feminismiä ei enää tarvita ja se on loppuun käytetty.” (McRobbie 2009, 12). Tätä postfeminismin perustavanlaatuista luonnetta McRobbie kuvaa termillä kaksoissidoksisuus (double entanglement) (McRobbie 2009, 12), joka on johdettu Judith Butlerin kirjoittaman novellin *Antingon's Claim* pohjalta. Postfeminismissä feminismin pyrkimys tasa-arvoon esitetään saavutettuna ja näin annetaan kuva, että feminismi on jollain tasolla tullut osaksi arkijärkeä, mikä mahdollistaa puolestaan feministisen politiikan hajottamisen ja niiden

äänien vaimentamisen, jotka voisivat mahdollistaa sen uudelleen heräämisen (McRobbie 2009, 12). Käytännössä tämä tarkoittaa, että postfeminismin sisällä kumpuilee keskenään hyvinkin ristiriitainen diskurssiverkosto. Postfeminismi saattaa kietoutua feminismiin tiettyihin arvoperiaatteisiin, kuten naisten asemaan työelämässä, itsenäisyyteen ja tasa-arvokysymyksiin, mutta kuitenkin samalla heijastellen näiden kautta heteronormatiivisuutta, tietynlaista performatiivista naisellisuutta ja romanssikuvastoja. Sekä Faludin että McRobbieen retoriikassa tämä korostuu ymmärryksenä eräänlaisesta salakavalasta ja operatiivisesta toiminnasta feminismiä vastaan. Taustalle rakentuu pitkälti Yhdysvaltojen sekä Iso-Britannian poliittinen vaikutuskenttä, jonka markkinavetoisten ja konservatiivishenkisten linjausten nähtiin ruokkivan postfeministisen kulttuurin vakiintumista ja feminismin poispyyhkimistä.

Lopulta kysymys siitä, minä postfeminismi tulisi ymmärtää on haasteena suurempi, kuin niinkään käsitys siitä mitä postfeminismi pitää sisällään. Onko kyse konservatiivisten arvojen vastaiskusta, feminismin uudesta suuntauksesta vai teoreettisesta näkemyksestä? Postfeminismin ristiriitaiset diskurssiverkostot eivät itsessään istu tarkkarajaisten kehysten sisälle, mikä tuottaa haasteita kun puhutaan postfeministisistä teksteistä. Rosalind Gill on ehdottanut, että paras tapa ymmärtää mistä postfeminismissä kaikkiaan on kyse, on nähdä se eräänlaisena sensibilibiteettinä, joka ei pohjaudu käsitykseen jostain autenttisesta feminismistä, vaan enemmän tarpeesta tarkastella, miten nykyisessä populaarikulttuurissa määritellään ja artikuloidaan sukupuolta (Gill 2007, 148). Gill nostaa tässä esille juuri postfeminismin ristiriitaisen luonteen ja kuinka sen sisällä olevissa diskursseissa voidaan nähdä kietoutuvan yhteen sekä antifeministiset että feministiset teemat (Gill, 149, 2007). Gill kiinnittää huomiota mediakulttuurin eri ilmenemismuotoihin aina elokuvista, tv-sarjoista, mainoksiin sekä naistenlehtiin ja päätyy linjaamaan, että postfeminismissä korostuu muun muassa naiseuden tuottaminen juuri kehokuvan kautta, individualismi, valinta ja voimaantuminen sekä itsensä seksuaalisointi ja oman kehon jatkuva tarkkailu, parantaminen ja uudelleen muovaaminen kulutuskulttuurin ehdoilla (Gill 2007, 149). Periaatteessa postfeminismin keskiössä on ennalta määrättyihin kauneusihanteisiin istuva nainen, joka on aktiivinen (hetero)seksuaalinen subjekti ja kokee voimaantumista tavasta, jolla hän seksuaalisoit itsensä miesten silmissä (Gill 2007, 152). Kauneusihanteisiin istuminen puolestaan vaatii jatkuvaa ehostamista, parantelua ja muokkaamista, joka edesauttaa naista pysymään nuorekkaana ja haluttavana (Gill 2007, 155–156). Tässä postfeminismin määrittelyssä korostuu yhtäältä tapa, jolla kulttuuri hahmottaa itsensä suhteessa naiseuden käsitteisiin sekä moderniin markkinatalouteen. Kulutus ja yltäkylläisyys ovat vahvasti läsnä postfeminismin tavassa emansipoida naiset, ei ainoastaan suhteessa miehiin, vaan myös yhteiskuntaan laajemmin.

Tällainen kaupallisuuden ja markkinatalouden tai uusliberalistisen yhteiskunnan suhde postfeminismiin on pitkälti muodostunut sen näkyvimmäksi piirteeksi. Kulutusta, materiaa ja taloudellista yltäkylläisyyttä edustavana sensibilibiteettinä postfeminismi onkin monille linkittynyt ulkomuodoltaan ja luonteeltaan ensisijaisesti valkoiseksi ja keskiluokkaiseksi.

Näkemykseen ovat yhtyneet esimerkiksi Yvonne Tasker ja Diane Negra, jotka ovat huomioineet, että postfeminismin ymmärrys tasa-arvosta on hyvin luokka-, ikä- sekä rotusidonnaista. Juhlimalla naisten urasaavutuksia miesvaltaisilla aloilla, tai nuoruuden ihannoitua kirurgisten mahdollisuuksien kautta, postfeminismi virheellisesti olettaa, että nämä arvot, nautinnot ja elämäntyylit olisivat kaikkien naisten keskuudessa universaalisti jaettuina tai, vielä painokkaammin, kaikille yhtä arvoisesti saatavilla (Tasker & Negra 2007, 1–2). Samoilla linjoilla on myös Sarah Projansky kirjassaan *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture* (2001). Tutkiessaan raiskauskuvastoa yhdysvaltalaisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa, sekä niiden sidonnaisuutta luokkaan ja etniseen taustaan, Projansky määrittää pääsääntöisesti postfeministisen sankarittaren ”valkoiseksi, heteroseksuaaliksi ja keskiluokkaiseksi naiseksi.” ja jatkaa ”Oli hän sitten kotirouva, äiti tai seksuaalisesti aktiivinen parikymppinen sinkku, postfeministisissä diskursseissa naiselle feminismiin saavuttamaa tasa-arvoisuutta on epärodullistettu (mutta implisiittisesti aina valkoinen) halu ”olla yhtä” miesten kanssa, erityisesti taloudellisen menestyksen ja (hetero)seksuaalisen vapauden areenoilla.” (Projansky 2001, 12).

Tätä näkökulmaa on kuitenkin haastettu muutamien tutkijoiden toimesta. Jess Butler on esimerkiksi argumentoinut, kuinka oletama siitä, että postfeminismi sulkee ei-valkoiset ulkopuolelleen, tai että keskiössä olisi aina valkoinen keskiluokkainen nainen, on väitteenä sekä yksinkertaistava että empiirisesti pätemätön (Butler 2013, 48). Butler huomioi, että postfeministisessä mediakulttuurissa on lukuisia esimerkkejä värillisistä naisista. Sen sijaan että tutkijat keskittyisivät huomioimaan tapoja, joilla postfeminismi sulkee ei-valkoiset ulkopuolelleen, olisi hedelmällisempää tarkastella kuinka se sisällyttää heidät osaksi itseään (Butler 2013, 49). Butler argumentoi, että tässä suhteessa postfeminismi kyllä kutsuu mukaan myös ei-valkoisia naistoimijoita, mutta usein vain korostaakseen kuinka feminismiin tavoin etnisten ryhmien välinen tasa-arvo on jo saavutettu (Butler 2013, 50). Samalla kuitenkin Butler näkee, että värilliset naiset ovat erityisarvoisessa asemassa haastamaan postfeminismin oletettua valkoisuutta, käyttäen esimerkkinä pop-tähti Nicki Minajin tapaa representoida itseään postfeministisessä kentässä (Butler 2013, 51–52). Butlerin lisäksi toisen vastaäänän tarjoaa Simidele Dosekun, joka haastaa postfeminismin tutkijoiden tapaa hahmottaa kulttuurista sensibilibiteettiä ainoastaan länsimaisena ilmiönä. Dosekun näkee, että mediatiivisen ja kaupallisen

luonteensa takia postfeminismi on jo lähtökohtaisesti transnationaalinen ja kulkee yli valtiorajojen (Dosekun 2015, 961). Esimerkkinä Dosekun käyttää naiseuden uusien muotojen ilmentymistä Nigerian Lagosissa, jotka hänen mukaansa heijastelevat vahvasti postfeminististä sensibileettiä. Rosalind Gill yhtä lailla haastaa heteroseksuaalisuuden olettamaa postfeministisessä kontekstissa painottaen, kuinka lesbo- ja biseksuaalit naiset eivät elä mitenkään postfeministisen sensibileetin ulkopuolella. Gill huomioikin, että queer-kulttuurin ympärillä näkyy paljon postfeministisen sensibileetin vaikutteita niin termien kuin käytänteiden tasolla (Gill 2017, 614).

Nyky aikaan tultaessa postfeministisen sensibileetin vaikutteet ovat edelleen läsnä, vaikka niiden asu onkin muuttunut. Mediakulttuurin muutos 1990-luvulta ja 2000-luvulta tultaessa asettaa väkisinkin *Sinkkuelämää* (*Sex and the City*, USA 1998–2004), *Ally McBealin* (*Ally McBeal*, USA 1997–2004) tai *Täydellisten naisten* (*Desperate Housewives*, USA 2004–2012) kaltaisten tv-sarjojen sekä *Bridget Jones – elämäni sinkkuna* (*Bridget Jones's Diary*, Iso-Britannia, Ranska, USA 2001), *Blondin koston* (*Legally Blonde*, USA 2001) tai *13 ja risat* (*13 Going on 30*, USA 2004) kaltaisten elokuvien edustamat teemat ja asenteet vanhakantaiseen valoon. Silti postfeministinen sensibileetti näkyy edelleen tavassa, jolla nykyinen tähtikulttuuri ylistää menestyvien naisten saavutuksia. Nicola Rivers kirjassaan *Postfeminism(s) and Arrival of Fourth Wave* (2017) huomioi esimerkiksi, miten Beyoncé, Taylor Swiftin tai Miley Cyruksen kaltaisten naistähtien tapa juhlia saavutuksiaan ja elämäntapaansa määrittyy aina suhteessa uusliberalistisen markkinatalouden luomaan tarkkarajaiseen kehikkoon (Rivers 2017, 25). Yhtäältä Rivers nostaa esille, että vaikka Emma Watsonin, Jennifer Lawrencenin ja Lena Dunhamin kaltaiset julkisuuden henkilöt ovatkin tuoneet feminismiin osaksi julkista keskustelua, niin useiden tähtikulttuurin feministien tavoin tämä ymmärrys ”vahvasta” ja ”itsenäisestä” naisesta tukeutuu meritokraattisiin saavutuksiin, jotka eksklusiivisesti kutsuvat mukaansa lähinnä niitä, jotka lähtökohtaisesti ovat kykeneväisiä asettumaan sen kapeaan uusliberalistiseen tulokulmaan. (Rivers 2017, 61–62)

Postfeministinen sensibileetti saattaa ilmentyä uusina muotoina mediakulttuurissa, mutta sen diskurssiverkostoissa korostuvat samat teemat yksilöllisyydestä, päätäntävällästä, kapitalistisista arvoista ja ruumiinkuvan tärkeydestä. Samoin yhtäläistä on vastahankainen tai kompleksinen suhde toisen aallon feminismiin, joka näkyy postfeminismin tavassa kaksoissidoksisuuden kautta yhtäältä sisällyttää feminismiin arvot itseensä, mutta vain korostaakseen niiden jo toteutuneen yhteiskunnassa. Postfeministisen sensibileetin kiinnostava tapa sisällyttää itseensä tämä ristiriitainen kaksoisdiskurssi tekee siitä ilmiönä olennaisen, kun analysoidaan mediakulttuuria laajasti kuluneen kolmenkymmenen vuoden ajalta.

## 2.1 Postfeministinen maskuliinisuus

Maskuliinisuuden tutkimus alkoi yleistyä 1970-luvulla, kun sukupuolten välisiä valtarakenteita ja yhteiskunnallisia painotuksia alettiin tutkia toisen aallon feministien toimesta. Miehisyyden ja maskuliinisuuden tarkastelu omaksui vahvasti vaikutteita akateemisen feminismin teoriakentästä, mutta sen suhde feminismiin on ollut parhaimmillaankin häilyvä. Useiden feministien piirissä maskuliinisuuden tutkimusta pidettiin pitkään alttiina negligoimaan naisten epätasa-arvoinen asema sukupuolten välillä. Vuosien aikana maskuliinisuuden tutkimus on kuitenkin muodostunut kirjoitetaan laajaksi ja samalla alkanut löytää jalansijaa sukupuolen tutkimuksen kentällä.

Kirjassaan *Cultures of Masculinity* (2006) Tim Edwards määrittää maskuliinisuuden tutkimuksen kolmen aallon kautta, jotka etenevät pitkälti hyvin samanlaisia liikeratoja, kuin feminismin vastaavat. Ensimmäisessä aallossa maskuliinisuutta tarkasteltiin sosiaalisena konstruktiona, joka ohjasi käsitystä miehenä olemisesta. Tämä konstruktio nähtiin miestä rajoittavana ja vahingoittavana, mikä näkyi tutkijoiden kriittisessä suhtautumisessa maskuliinisuuden kulttuurisiin ilmentymiin. Toisessa aallossa tämä ymmärrys maskuliinisuudesta haastettiin huomioimalla kuinka tällainen lähestymistapa rajasi ulkopuolelle suuren määrän maskuliinisuuden muotoja, joihin monikaan mies ei rinnasta itseään. Kritiikkiä herätti valtarakenteiden huomiotta jättäminen, joka sulki ulkopuolelleen esimerkiksi miehet eri etnisissä ryhmissä, yhteiskuntaluokissa ja seksuaalisissa suuntautumisissa. Ensimmäisen aallon ymmärrys maskuliinisuudesta nähtiinkin enemmän ymmärryksenä vain niin sanotusta hegemonisesta maskuliinisuudesta. Kolmannessa aallossa toisen aallon tulkintoja valtarakenteista alettiin kuitenkin kyseenalaistaa. Jälkistrukturalististen teorioiden innoittamana tarkastelusuunta siirtyi lähemmäs kysymystä maskuliinisuudesta performanssina, ja sen kulttuurisista muutoksista läpi historian. Maskuliinisuus näyttäytyi epästabiliin ilmentymänä, jossa historian, kulttuurin ja valtarakenteiden erinäiset diskurssit käyvät jatkuvaa keskustelua. (Edward 2006, 2)

Maskuliinisuuden tutkimus jatkaa sopeutumistaan vielä tänäkin päivänä. Käsitys maskuliinisuuden monimuotoisuudesta on johtanut tilanteeseen, jossa maskuliinisuuden eri tyyppisiä on alettu jaotella välillä hyvinkin hienovaraisiin luokkiin. Näitä on muun muassa pehmeä maskuliinisuus (esim. Heath 2003), sankarillinen maskuliinisuus (esim. Kipnis 1994), hoivaava maskuliinisuus (esim. Elliott 2016) ja hypermaskuliinisuus (esim. Salter & Blodgett 2012). Mediakulttuurissa tämä näkyy taipumuksena antaa nimityksiä uusille mieskuvastoille, joiden koetaan leimallisesti edustavan aikakauden muuttunutta käsitystä mieheydestä. Tällaisia ovat olleet varsinkin 1980-luvulla käydyt keskustelut ”uudesta miehestä” (New Man) tai



metroseksuaalista. Lopputulos on lähinnä taksonominen painajainen, jossa tarve lukita maskuliinisuuden epävakaa luonne joidenkin tarkkarajaisten raamien sisälle on synnyttänyt enemmän ongelmia kuin ratkaisuja. Andrea Waling on kritisoinut miestyypien luokittelua huomioimalla, että tällainen lähestymistapa ei tarjoa mahdollisuutta tarkastella miesten omaa toimijuutta tai subjektiivisuutta näiden positioiden sisällä ja ulkopuolella (Waling 2019, 97). Samalla Waling huomioi, että tällaisessa toiminnassa maskuliinisuus myös etuoikeutetaan nimeämällä se ensisijaisena tapana tarkastella sukupuolten välisiä suhteita. Esimerkiksi naiseudesta ei luoda samoja spesifejä taksonomisia luokkia, vaan ideana on enemmän tarkastella naiseuden tuottamista ja naisena toimimista osana laajempaa kulttuurillista ja sosiaalista verkostoa (Waling 2019, 98).

Vaikka miestyypien jaottelussa näkyikin ymmärrettävä tarve nimetä ja identifioida mieheyden muuttuneet muodot, niin väittäisin Walingin tavoin, että tarkkarajaisten taksonomisten luokkien sijaan on oleellisempaa tarkastella ymmärrystä mieheydestä laaja-alaisesti, sen moninaisissa ja keskenään jopa ristiriitaisissa diskurssiverkoissa. Ottaen huomioon kuinka miehyiden eri ilmentymät nousivat mediassa esille juuri Yhdysvalloissa 1980-luvun ja 1990-luvun puolella, määrittäyty niiden suhde aikakauden postfeministiseen kulttuuriin huomionarvoisella tavalla.

1990-luvulla Yhdysvalloissa, ja länsimaissa laajemminkin, nousi esille kysymys maskuliinisuuden kriisistä. Taustalla oli toisen aallon feminismin tarve haastaa maskuliinisuuden totuttuja käsityksiä, sekä sukupuolten välistä epätasa-arvoa, asettamalla miesten yhteiskunnallinen asema kriittisen katseen alle. Kun perinteinen maskuliinisuus joutui kritiikin kohteeksi, niin käsitys mieheydestä joutui samalla kyseenalaistetuksi. Maskuliinisuuden kriisi näkyikin yrityksenä mukautua mieheyden uusiin vaateisiin, mutta samalla pitäen kiinni maskuliinisuuden perinteisestä luonteesta. Populaarikulttuurissa ja mediakuvastoissa tämä näkyi maskuliinisuuden kuvauksina, jotka saattoivat olla sisäisesti hyvinkin ristiriitaisia. Brenton J. Malin on kuvannut, että 1990-luvulla maskuliinisuuden totuttuja stereotyyppiä kulttuurissa yhtäältä haastettiin, että niihin myös sitouduttiin (Malin 2005, 8). Esimerkkinä Malin käyttää 1980-luvulla toimintatähdeksi nousseen itävaltalaisen kehorakentajan Arnold Schwarzeneggerin tähdittämää elokuvaa *Lastentarhakyttä* (*Kindergarten Cop*, USA 1990), jossa korostuneesti maskuliininen poliisi päätyy tekeytymään lastentarhahoitajaksi saadakseen vaaralliset rikolliset kiinni. Elokuvasssa toimintatähti näyttää sensitiivistä puoltaan olemalla rakastava ja hoivaava lastenhoitaja, mutta silti samanaikaisesti hän on kykenevä ”laittamaan pataan” tarpeen vaatiessa (Malin 2005, 8). Malin lähestyy tässä mielenkiintoisesti sitä sovittelevaa mielenmaisemaa, joka tuntuu hyvin oleelliselta, kun puhutaan maskuliinisuuden kriisistä 1990-luvulla. Samalla on hyvä

kuitenkin muistaa, että maskuliinisuuden kriisi ei itsessään ole mitenkään uniikki tai ominainen ilmiö juuri 1990-luvulla. Stephanie Genz ja Benjamin A. Brabon painottavat, että useat tutkijat ovat hahmottaneet tällaisen kriisin jatkuneen läpi vuosisatojen, nousten esiin sotien ja muiden yhteiskunnan perusrakenteita muuttavien ajanjaksojen yhteyksissä (Genz & Brabon 2009, 133).

Samalla tavalla maskuliinisuuden kulttuurinen muutos 1990-luvulla tuntuu monessa suhteessa vain jatkavan samaa linjaa kuin populaarikulttuurin sankarihahmot 1980-luvun Yhdysvalloissa. Ronald Reaganin ajan sekä poliittinen että kulttuurinen ilmapiiri ymmärretään usein hypermaskuliinisuuden aikakaudeksi, mutta esimerkiksi Susan Jeffords on huomionut, että myös Reaganin aikakauden mieskuvastoissa limittyvät keskenään sekä korostuneen lihaksikas ruumiillisuus että sensitiivinen perhemieheys (Jeffords 1994, 13). Kun katsotaan Arnold Schwarzeneggerin toimintarooleja 1980-luvulla, niin voidaan nähdä, että lihaksikas hypermaskuliinisuus sai usein rinnalleen sensitiivisemmän ja pehmeämmän puolen. Vaikka Schwarzenegger ilmentääkin väkivallan, toiminnan ja ruumiskuvaston kautta hypermaskuliinisuuden piirteitä *Commandon* (*Commando*, USA 1985) kaltaisessa toimintaelokuvassa, niin samalla hahmo esitetään elokuvan alussa yksinhuoltajaisänä, joka leikkii ja huolehtii nuoresta tyttärestään. Samaa luentaa voidaan tehdä aikakauden toisen toimintatähden Sylvester Stallonen elokuvarooleista. Rambo-elokuvasarjan ensimmäisessä osassa *Taistelijassa* (*First Blood*, USA 1982) Stallonen esittämä John Rambo on sotilaallinen tappokone, joka yksin pystyy niittämään joukon häntä vastaan asettuvia pikkukaupungin poliiseja. Elokuvan lopussa kuitenkin tämä hypermaskuliininen ulkokuori murtuu, ja Rambo parahtaa itkuun komentajansa edessä Vietnamin sodan traumojen purkautuessa tunteellisena virtana hänen lävitseen. Aikakauden mieskuvissa siis yhdistyy keskenään hyvin ristiriitaiset sävyt, jotka eivät istu yksistään hypermaskuliinisuuden tai feminiinisen mieheyden lukittuihin luokkiin. 1980-luvun toimintaelokuvien maskuliinisuuskuvastoja kirjassaan *Spectacular Bodies* (1993) käsitellyt Yvonne Tasker onkin pitkälti heijastellut tätä problematiikkaa huomioimalla, että mieskuvastojen tarkastelu binaaristen vastinparien kautta jättää huomioimatta, kuinka nämä maskuliinisuuden tyyppi- ja piirteet enemmän ruokkivat toisiaan ja lomittuvat keskenään mieskuvien sisällä (Tasker 1993, 95–96).

Tämä mieskuvastojen sisälle hahmottuva sisäinen kaksiaänisyys ja ristiriitaisuus heijastelee vahvasti postfeminististä sensibilitteettiä. Tapa, jolla tähän mieskuvastoon pyritään yhtäältä sovittamaan sekä toisen aallon feminismiin korostama sensitiivinen luonne, mutta sisällyttäen se hypermaskuliinisen keho- ja hahmokuvasen rakenteisiin, ilmentää voimakkaasti McRobbien mainitsemaa kaksoissidoksisuuden käsitettä. Samalla tässä mieskuvastossa ilmenee

postfeministiselle aikakaudelle tyypillinen kaupallisuuden ja markkinatalouden korostuminen. Malin huomioikin, että maskuliinisuus populaarikulttuurin artefaktina, on myös hyödyllinen väline tavaroiden myymiselle (Malin 2005, 5). 1980-luvulta eteenpäin itsensä ehostaminen, kosmeettisten tuotteiden ostaminen ja muu aiemmin epämiehekkäänä pidetty toiminta olikin yhtäkkiä uusi tapa toteuttaa ideaalia maskuliinisuutta. Genz ja Brabon nostavat esille, kuinka miesten ruumiista alkoi tulla ”esineellistetty tuote”, jossa ihannekuvasto oli nuori, hyvän näköinen ja menestynyt mieshahmo (Genz & Brabon 2009, 134).

Kun puhutaan postfeministisestä maskuliinisuudesta, on myös oleellista tarkastella sen suhdetta mediassa esiintyneisiin aikakauden uusiin miestyyppeihin. Monet tutkijat tuntuvat tekevän selvän pesäeron postfeministisen maskuliinisuuden ja termien ”uusi mies” ja ”metroseksuaali” välille. Lähempi tarkastelu kuitenkin osoittaa, että määritteillä on hyvin vähän todellista eroa keskenään. Uusi mies tai ”New Man” syntyi 1970-luvun ja 1980-luvun vaihteessa kuvaamaan pro-feminististä miestä, joka on emotionaalisesti läsnä, sensitiivinen ja mukana perheen hoidossa. Hän oli uuden sukupolven vastaisku hypermaskuliinista machokuvastoa kohtaan, joka oli mediassa pinnalla 1980-luvulla. Yhtäaikaisesti uusi mies oli kuitenkin myös ilmentymä, joka päätyi palvelemaan markkinatalouden muuttuvia tarpeita. Rowna Chapman on huomionnut, että uusi mies oli vastaus mainosteollisuuden ongelmaan saada miehet osaksi aktiivista kulutuskulttuuria. Mainoskulttuuri itsessään oli kokenut muutoksen vuosikymmenien aikana ja siirtynyt pois tuotokeskeisyydestä lähemmäksi elämäntapamarkkinointia. Miehillä kohdistettujen tuotteiden rinnalla markkinoinnissa alettiin hyödyntämään mielikuvien voimaa, joka sai vaikutteita 1970-luvun uudistuneesta tyylikulttuurista ja maskuliinisuuden muutoskeskustelusta. (Chapman 1988, 229–230)

Muotilehdissä ja mainostauluissa uusi mies näyttäytyikin trenditietoisena, huoliteltuna ja ulkonäöstään tarkkana yksilönä. Kyseessä oli eräänlainen mielikuvahybridi, jossa yhdistyi hoivaava pro-feministinen mieshahmo sekä narsistisen ulkokultainen tyylikeikari. Ulkonäkökeskeisyys yhdisti uuden miehen myös vahvasti 1990-luvulla pinnalle nousseeseen metroseksuaali-termiin. Käsitettä käytti ensimmäisen kerran Mark Simpson The Independent -lehdelle kirjoittamassa esseessä. Simpson kuvaili metroseksuaalia miehenä, jolla on paljon rahaa käytettävänä, joka rakastaa itseään ja nauttii hedonistisesta elämästä (Simpson, 1994). Näiden kahden termin kautta kaupallistettu mieheys alkoi yhä näkyvämmiin yhdistyä itsensä ehostamiseen, kuluttamiseen ja trendikkäisiin tyylihalintoihin. Tämän lisäksi koko uuden miehen käsite joutui heti alkuvaiheessa aktiivisesti kyseenalaistetuksi useiden feministien toimesta. Chapmanin mukaan uusi mies edusti lähinnä strategista muutosta mukautuen ulkoisesti

feminismin vaateisiin, mutta vain pitääkseen yllä patriarkaatin valta-asemaa sukupuolten välisellä kentällä. Enemmän kuin läpimurto feminismin kentällä kyseessä oli siis pinnallista sopeutumista valta-aseman takaamiseksi, ei niinkään siitä luopumiseksi (Chapman 1988, 235). Retoriikan samankaltaisuus postfeminismin ympärillä käydyn keskustelun kanssa on silmiinpistävä.

Tässä suhteessa postfeministisen maskuliinisuuden ja uuden miehen sekä metroseksuaalin kaltaisten termien näkeminen jonain erillisinä saarekkeinaan ei tunnu erityisen luontevalta. Silloinkin kun pesäero tehdään, niin lähempi tarkastelu osoittaa, että käsitteiden kesken on enemmän yhteneväisyyksiä kuin tarkkarajaisia eroavaisuuksia. Vaikka esimerkiksi Genz ja Barbon ovat ymmärtäneet postfeministisen miehen ilmentymänä, joka seurasi 1990-luvun mieskuvastoja, niin en näe, että tulokulmamme termin määritteisiin hirveästi poikkeaisi toisistaan. Kirjoittajat näkevät postfeministisen miehen eräänlaisena aiempien miestyypien hybridinä, jossa painottuvat maskuliinisuuden useat erilaiset representaatiot (Genz & Barbon 2009, 143). Se että maskuliinisuus saati sitten sen erilaiset miestyypit olisivat edeltävillä vuosikymmenillä olleet jotenkin järjestään vakaita tai tarkasti määrittyviä on kuitenkin kestävä, kuten voidaan huomata uuden miehen kohdalla. Todellisuudessa postfeministiseen maskuliinisuuteen yhdistyvä hybridiluonne ja jatkuva uudelleen määrittely keskenään ristiriitaisten diskurssien kudelmanä, on jotain mikä on ollut osa maskuliinisuuden muuttuvaa luonnetta aina 1980-luvulta alkaen. Genzin ja Barbon postfeministinen mies on toisin sanoen vain pitkän perinteen jatkaja vuosituhannen vaihteen jälkeisessä kulttuurissa.

## 2.2 Postfeministinen isyys

1970-luvun jälkeen kysymykset lastenkasvatuksesta, huoltajuudesta sekä perheyksikön sukupuolittuneista käytänteistä olivat vahvasti esillä toisen aallon feministien toimesta. Samalla kun vaadittiin naisten oikeutta astua julkisen keskustelun areenoille, niin haluttiin myös muuttaa käsitystä siitä, mikä oli miesten rooli julkisen alueen ulkopuolella, erityisesti perheyksiköissä. Keskeiseksi elementiksi tässä muodostui ymmärrys uudesta isyydestä. Gloria Steinem totesi vuonna 1970 Washington Postiin kirjoittamassaan artikkelissa, että ”totuus on, että suurin osa Amerikan lapsista kärsii liian paljosta äitiydestä ja liian vähästä isyydestä” (Steinem, 1970). Samankaltaisella linjalla olivat myös monet muut toisen aallon feminismin vaikuttajat, kuten Nancy Chodorow vuoden 1978 kirjallaan *The Reproduction of Mothering* (1978) ja Warren Farrell vuoden 1974 kirjallaan *The Liberated Man* (1974). Kaikissa näissä ulostuloissa vaadittiin miehiltä osallistuvampaa, hoivaavampaa ja läsnäolevampaa isyyttä ja kritisoitiin konservatiivista ajattelumaailmaa, jossa lastenhoito nähtiin ensisijaisesti äitien tehtävänä.

Käsitys uudenlaisesta isyydestä oli leimallisesti esillä 1990-luvulle tultaessa. Yhdysvaltojen konservatiivisten tahojen keskuudessa feminismin saavutusten nähtiin murentavan amerikkalaista ydinperhemallia ja samalla yhteiskunnan peruspilareita. Useat oikeistosiiven hyökkäykset syyttivät 1980-luvun ja 1990-luvun aikana toisen aallon feminismiä perhemallien moraalisesta rappiosta, mikä näkyy erityisesti isättömyyden nousussa (Hamad 2014, 10). Perherakenteiden monipuolistuminen, yksinhuoltajuuden esille nouseminen ja perheroolien muuttuminen nähtiin näissä hyökkäyksissä myrkyllisenä ilmiönä, joka johti perheen päänä pidetyn isähahmon katoamiseen. Konservatiivivaikuttaja Blake F. Hornin Washington Postiin kirjoittama vierasteksti spekuloi raflaavasti, että jos muutosta ei pian tehdä on amerikkalainen isä pian vain historiaan katoava asia, joka nähdään kansallismuseossa mammutin vieressä (Peberdy 2011, 126–125). Konservatiivisen oikeistosiiven kannanotot eivät kuitenkaan olleet ainoita, jotka näkivät muuttuneen isyyden yhteiskunnan kriisinä. 1990-luvulla esille nousi huomiot vastuuntunottomista tyhjäntoimittaja isistä. Vuonna 1992 Newsweek-lehti vaati Villin lännen etsintäkuulutusta mukailevan kantensa kautta tyhjäntoimittajaisia tuomiolle rikoksistaan (Peberdy 2011, 121). Samalla konservatiivivaikuttaja David Blankenhorn kuvasi tyhjäntoimittajaisia nykyajan isyyden vallitseviksi konniksi (Peberdy 2011, 121). Perheyksikön kriisiytymisen syyt ja seuraukset vaihtelivat aikakauden linjauksissa vahvasti, mutta siitä kuitenkin oltiin samaa mieltä, että isättömyydestä oli tullut todellinen ongelma 1990-luvun Yhdysvalloissa. Samaa näkökulmaa heijasteli myös presidentti Bill Clinton Teksasin yliopistossa 16 syyskuuta vuonna 1995 pitämässään puheessa, jossa hän julisti isättömyyden ”Amerikan yhteiseksi ongelmaksi” (Peberdy 2011, 123–124).

Tämä yli puoluerajojen soljunut ymmärrys isyyden kriisistä teki huolehtivasta isästä miehisisyyden uuden perusmallin. Perheestään huolehtiva isähahmo oli perusta sille maskuliinisuuden tyypille, joka monella tapaa määrittäi myös 1970-luvulta alkaen Yhdysvaltojen populaarikulttuurin kenttää. Samalla tämä on johtanut hegemonisen maskuliinisuuden uuteen ilmentymään, jota Hannah Hamad kirjassaan *Postfeminism and Paternity in Contemporary U.S. Film* kutsuu nimellä postfeministinen isyys. Postfeministisellä isyydellä Hamad tarkoittaa isyyden mallia, joka on tunnemaailmaltaan selkeäsanainen, kodinhoidollisesti osaava, kykeneväinen hoitamaan jokapäiväisiä isyyteen liittyviä tehtäviä ja löytämään tasapaino yksityiselämän isyyden ja julkisen kentän paternalismin välillä (Hamad 2014, 2). Samalla tämä isäkuva artikuloituu keskenään ristiriitaisten vastinparien kautta sopeutuen näin osaksi toisen aallon feminismin vaateita, mutta uhraamatta maskuliinisuuden hegemonista asemaa patriarkaalisessa yhteiskunnassa (Hamad

2014, 2). Käytännössä kyse on siis jälleen esimerkki kaksoissidoksisuuden läsnäolosta osana postfeministisen mieskuvan rakentamista.

Kirjassaan Yhdysvaltojen elokuvakenttää laajasti tutkiva Hamad hahmottaa, että yksi ensimmäisiä ja näkyvämpiä populaarikulttuurin vastauksia toisen aallon feminismin isäkysymyksiin oli parhaan elokuvan Oscarin vuonna 1977 voittanut *Kramer vs. Kramer*. Elokuvassa Dustin Hoffmanin esittämä Ted Kramer joutuu opettelemaan uudenlaista isyyttä, kun eron jälkeen pariskunnan yhteinen lapsi jää miehen hoidettavaksi. Hamadin mukaan elokuvassa näkyy monet orastavat askelmerkit postfeministiselle isyydelle, kuten tapa kuvata yksinhuoltajaisää ja keskittyä isän ja pojan väliseen suhteeseen (Hamad 2014, 12–13). Tämä huomio yksinhuoltajaisistä on erittäin oleellinen, kun tarkastellaan miten postfeministiset isähahmot ottavat tilaa omissa elokuvissaan. Hamad lainaa kriitikko Elaine Showalterin feminististä arvostelua *Kramer vs. Kramer* –elokuvasta, jossa hän kritisoi elokuvan tapaa marginalisoida Meryl Streepin esittämä äitihahmo. Showalter toteaa että *Kramer vs. Kramerin* kaltaisissa elokuvissa ”naiset siirretään sivuun tai tapetaan, jotta voidaan tehdä tilaa isälle.” (Hamad 2014, 18). Tätä naisten marginalisointia on huomionnut myös Jill Nelmes lukuisissa 1980-luvun ja 1990-luvun elokuvissa painottaen, että äidin siirtäminen sivuun isän tieltä on hyvin tyypillinen teema kyseisen aikakauden teoksissa (Nelmes 2012, 298). Vaikka lastensa kanssa läsnäolevammät, huolehtivammät ja hoivaavammat isät ovatkin monessa suhteessa sitä mitä toisen aallon feminismi peräänkuulutti, niin se, miten postfeministiset isähahmot ovat tähän rooliin istuneet on tapahtunut pitkälti naisten oman näkyvyyden kustannuksella. Hamad lainaa Tania Modelskia, joka *Kolme miestä ja baby* elokuvan feministisessä luennassa toteaa, ”kuten elokuva osoittaa, on täysin mahdollista, että miehet vastaavat feminismin vaateisiin lastenkasvatukseen osallistumisesta tavalla, joka jättää naiset entistä marginalisoidumpaan asemaan” (Hamad 2014, 18). Postfeministisen sensibilitettiin suhteutettuna yksinhuoltajaisähahmot antavat Hamadin mukaan hyvin vakiintuneen, kulttuurillisesti sopivan ja affektiivisesti latautuneen maskuliinisuuden paradigman, joka empatiaan ja uhrikuvaan vedoten perustelee äitihahmon marginalisoinnin postfeministisen isähahmon tieltä (Hamad 2014, 21). Nämä elokuvat artikuloivat postfeminististä isyyttä lähtökohtaisesti melodraaman kautta, mikä puolestaan lajityyppinä on aiemmin tarjonnut ensisijaisen alustan naiskeskeisille kertomuksille (Hamad 2014, 21).

*Kramer vs. Kramerin* jälkeen nämä elokuvien isäkuvat alkoivat levittäytyä yhä laajemmalle, siirtyen genrestä toiseen. 1980-luvulta aina 1990-luvun alkuun komedia oli hyvin tyypillinen alusta tarkastella tätä uutta isäkuva. *Kolme miestä ja baby* on aikakauden tyypillinen esimerkki,

mutta samaa linjaa edustavat myös *Isäksi mihin hintaan hyvänsä* (*Paternity*, USA 1981) ja *Varokaa, isä on irti!* (*Mr. Mom*, USA 1983). Näissä elokuvissa isäroolissaan usein vanhakantaisesti rakennetut tai sitten aiemmin lapsettomat miespäähenkilöt joutuvat kasvamaan uuteen maskuliiniseen identiteettiin hoivaavina ja postfeministisinä isähahmoina. Komedialla kumpuaa haasteista asettua tähän uuteen rooliin, mikä näkyy täydellisenä kyvyttömyytenä operoida lapsen kanssa. Lopulta kuitenkin miespäähenkilö oppii kasvamaan asemaansa uutena isänä ja lopulta jopa nauttimaan siitä. Mielenkiintoisesti tällainen postfeministinen isähahmo myytiin katsojille juuri traditionaalisen maskuliinisuuden vetovoimaa hyväksikäyttäen. Kahdessa yllä mainitussa elokuvassa päähenkilöä esittää Tom Selleck, joka 1980-luvulla oli vakiinnuttanut paikkansa perinteisen maskuliinisuuden ideaalina mieskuvana *Magnum* (*Magnum P.I.*, USA 1980–1988) televisiosarjan kovaksikeitettynä yksityisetsivänä. 1990-luvulla postfeministinen isyys ja siihen astuminen näkyivät erityisesti maskuliinisesti ymmärretyissä lajityypeissä, kuten toiminta- ja katastrofielokuvissa. *Terminator 2 - Tuomion päivä*, *Jurassic Park* (*Jurassic Park*, USA 1993), *Dante's Peak* (*Dante's Peak*, USA 1997) ja *End of Days* (*End of Days*, USA 1999) vuoroillaan lähestyivät isyyttä ja uutta isäkuvaakin sekä miespäähenkilöidensä kasvua osaksi sitä.

Samalla alkoi yhä korostuneemmin näkyä, miten eri tavalla elokuvat neuvottelivat postfeminististä isyyttä suhteessa elokuvien äitihahmoihin. Hyvä esimerkki tästä on James Cameronin ohjaama *Terminator 2*, joka on jatko-osa vuoden 1984 menestyselokuvalla *Terminator – tuhoaja* (*Terminator*, USA 1984). *Terminator 2*:ssa Schwarzeneggerin näyttelemä tuhoajarobotti lähetetään tulevaisuudesta nykypäivään suojelemaan ihmiskunnan viimeistä toivoa, teini-ikäistä John Connoria. Tunteeton, eleeeton ja epäinhimillinen robotti kasvaa elokuvan aikana nuoren pojan isähahmoksi, joka on sensitiivinen, ihmiselämää arvostava ja uhrautuvainen. Vaikka hahmo pystyy hypermaskuliinisen olemuksensa kautta tuhoamaan kaiken tielleen tulevan, hän soveltaa tätä potentiaalia harkitsevasti rakentuen näin sensitiivisemmäksi vastakohtaksi Schwarzeneggerin lukuisille väkivaltaisille hahmokuvasuorituksille 1980-luvun puolella. Samalla elokuva määrittää tämän uuden isäkuvan dominantiksi elementiksi suhteessa nuoren pojan äitiin. Connorin äiti, Sarah Connor, erässä kohtaa elokuvaa toteaa: ”Terminaattori ei lopettaisi koskaan. Se ei koskaan jättäisi poikaa, ei koskaan turhautuisi häneen...se olisi valmis kuolemaan tämän vuoksi. Kaikista aiemmista isäehdokkaista, joita tuli ja meni vuosien aikana, tämä kone, tämä asia, on ainoa, joka täyttää vaatimukset.”. Ironisesti terminaattori ei ole vain ylivertainen isäehdokkaaksi muihin vastaaviin suhteutettuna, vaan myös parempi suojelija ja vanhempi kuin mitä Sarah pystyisi ikinä olemaan. Sarah Connorin hahmon merkitystä ihmiskunnan taistelussa on huomattavasti kavennettu suhteessa edeltävään osaan ja hänen asemansa nuoren pojan äitinä on

typistetty epätasapainoiseksi ja maaniseksi suojelijaksi. Susan Jeffords on huomionut, että äitiroolin kaventumista on perusteltu tavalla, jolla Sarah yrittää suojella poikaansa, mutta asettuu tässä kilpailuun kykenevämmän ja osaavamman terminaattorin kanssa (Jeffords 1993, 249–250). Terminaattori ei ole vain parempi suojelija kuin hän, vaan myös osaavampi vanhempi, sillä hän leikkii, välittää ja on emotionaalisesti läsnä lapsen kanssa. Jeffords jatkaa, että Sarahin äitiys elokuvassa esitetään jonain, mikä on raakaa ja harkitsematonta. Hän on lähempänä jotain alkukantaista eläintä, kuin harkitsevaa ja kypsää kasvattajaa (Jeffords 1993, 252). Siinä missä Sarah epäonnistuu sekä maskuliinisena suojelijana että feminiinisena vanhempana, niin terminaattori täyttää kummatkin alueet ongelmitta. Hypermaskuliininen tuhoajakone on tuhoutumaton, ikuinen ja voittamaton, samalla ollen kuitenkin holhoajana kannustava, tukeva ja sensitiivinen.

*Terminator 2* on erinomainen avaus postfeministisestä isyydestä 1990-luvun kontekstissa. Siinä ilmenee tapa priorisoida mieshenkilön kasvutarina uudeksi isäksi, sivuttaa elokuvan äitihahmo tämän uudistuneen isäkuvan tieltä ja vielä postfeministisen sensibiliateetin kautta yhdistää ristiriitaiset diskurssit hypermaskuliinisesta machoudesta ja hoivaavasta feminiinisyydestä toisiinsa. Kirjassaan Hannah Hamad tarkastelee kuinka postfeministinen maskuliinisuus on muodostunut vuosikymmenien aikana hegemonisen maskuliinisuuden määrittäväksi tekijäksi. Omassa tutkimuksessani edellä kirjoitettu 1990-luvun kulttuurillinen konteksti ja postfeministisen isyyden määrittäminen juuri miehisten kasvutarinoiden ja melodraamojen kautta antavat avaimet tarkastella niitä myös suhteessa Disneyn animaatioelokuviin tuona aikana. Nämä miehiset kasvutarinat, sivuutetut äitihahmot ja toisiinsa kietoutuvat ristiriitaiset diskurssit, varsinkin maskuliinisuutta ja feminiinisyyttä määrittävinä tekijöinä, ovat hyvin näkyvästi esillä studion animaatioelokuvissa.



### 3. Tuotantokonteksti: Walt Disney Company

Walt Disney Companyn historia on vahvasti kiinni sen perustajajäsenen ja yhtiön kasvokuvana toimivan Walt E. Disneyn henkilöhistorian kanssa. Vuonna 1923 Walt Disney ja hänen veljensä Roy O. Disney perustivat Los Angelesissa sijainneen Disney Brothers Cartoon Studio, joka myöhemmin vaihtoi nimensä Walt Disney Studioksi. Studio teki suosittuja *Liisa ihmemaassa* -lyhytelokuvia, joita Walt oli työstänyt aiemmin Kansasiin perustamassaan Laugh-O-gram Filmsissä. Tuottoisat sopimukset New Yorkissa toimineen levittäjän kanssa takasivat Walt Disney Studiosille hyvät lähtökohdat lähteä viemään yritystä eteenpäin. (Wasko 2001, 8–9; Thomas 1976, 70–74; Barrier 2007, 40–42)

Walt Disney Studios vakiinnutti paikkansa Yhdysvaltojen elokuvakentällä tulevien vuosien aikana. Yhdessä animaattorina toimineen Ub Iwerksin kanssa Walt loi yhtiön tunnetuimman maskotin, antropomorfisen eläinhahmon Mikki Hiiren (Mickey Mouse), joka tähditti lukuisia yhtiön lyhytanimaatioita (Wasko 2001, 9–10; Thomas 1976, 88). Walt Disney Studion menestyksellä maine piirrosanimaatioiden saralla ehti vakiintua vuosien aikana, mutta merkittävin muutos tapahtui vuonna 1937, kun Disney teki kaikkien aikojen ensimmäisen kokopitkän piirrosanimaation *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, USA 1937). Elokuva käynnisti Disneyn kokopitkien animaatioelokuvien tuotannon, joka on jatkunut näihin päiviin asti.

Kokopitkät animaatioelokuvat ovat usein se viihdetuote, johon Disney-yhtiön nimi ja imago vahvasti liitetään. Vuosien aikana Walt Disney Company on kuitenkin laajentanut omistus- ja toiminta-alueitaan animaatiostudiosa ulkopuolelle, ja tätä nykyä Disney onkin yksi Yhdysvaltojen isoimmista media- ja viihdekonglomeraateista. Forbesin vuonna 2020 julkaisemassa listauksessa Walt Disney Company sijoittui 2 000 julkisesti noteeratun kansainvälisen yrityksen keskuudessa sijalle 36 (Forbes). Maailmanlaajuisten mediayhtiöiden vertailussa Disney puolestaan sijoittui toiseksi (Shapiro, 2020). Yhtiön suurimmat liiketoiminnalliset osa-alueet jakautuvat elokuvatuotantoon, televisiotuotantoon sekä huvipuistoihin. Disneyn omistukseen kuuluu muun muassa radio- ja televisioyhtiö American Broadcast Company (ABC), urheilu- ja viihdekanava Entertainment and Sports Programming Network (ESPN), *Tähtien sota* ja *Indiana Jones* -elokuvasarjoista vastaava Lucasfilm Ltd. LLC tuotantoyhtiö sekä Marvel Entertainment, LLC, joka tuottaa valtaosan Hollywoodin menestyneimmistä supersankarielokuvista. Vuonna 2018 Disney osti 71 miljardilla dollarilla omistusoikeudet mittavaan osaan mediayhtiö 21st Century Foxin televisio- ja

elokuvatoimintoihin, mikä vahvisti Disneyn asemaa ennestään Yhdysvaltojen mediakorporaatiokentällä. Marraskuussa 2019 Disney käynnisti oman suoratoistopalvelunsa Disney+, joka tarjoaa katsottavaksi sekä yhtiön aiempia elokuvia ja tv-sarjoja että myös uutta alkuperäistuotantoa.

Vaikka kyseessä on valtava ja joka suuntaan haarautuva viihdemediakonglomeraatti, niin Disney pitää kuitenkin kiinni omasta brändi-imagostaan. Yhtiön nimellisiin julkisuusarvoihin kuuluu perheystävällisyys, lapsikeskeisyys sekä viaton sadunomaisuus. Tätä imagollista arvoa tukee yhtiön luotsaamat animaatioelokuvat, jotka jo alkuaajoista lähtien hakivat voimavaransa eurooppalaisen satukulttuurin perinteestä. Yhtiön prinsessahahmot ovatkin yksi näkyvimpiä tuotenimikkeitä Disneyn omassa markkinakoneistossa. Disney on historiansa aikana ollut hyvin tarkka nimensä käytöstä ja tämän vuoksi animaatioelokuvat sekä kokoperheen tuotannot julkaistaan aina näkyvästi Disney-logon alaisina, kun taas aikuismaisempi viihdetuotanto ulkoistetaan Disneyn omistamille sisaryhtiöille. Tällainen segmentointi on hienovaraisesti murentunut nykyaikana, kun Disney on alkanut sekoittamaan *Tähtien sodan* ja Marvel-elokuvien kaltaisia tuotenimikkeitä osaksi kokoperheen viihdetuotantoaan. Näidenkin kohdalla Disney on kuitenkin tarkkaavaisesti varmistanut, että kyseiset elokuvasarjat eivät radikaalisti muuta totuttua imagoa yhtiöstä kokoperheen viihdetuottajana.

Tämä rakennettu imago on myös osittain perusta sille, miten Disneytä yhtiönä tai sen teoksia on lähestytty akateemisella kentällä. Disney on usein kriittisessä tarkastelussa nähty kapitalistisena ja konservatiivisena koneistona, joka on salakavalasti mukautunut osaksi Yhdysvaltojen ja länsimaiden kulttuuripolitiikkaa. Disneyn kokoperheen viihde on osa lasten elämää heidän ensimmäisistä hetkistään alkaen, mikä yhtäältä integroi heidät osaksi yhtiön laajempaa viihdeimperiumia ja sen edustamia arvoja. Tämän problematiikan esille nostaminen vaatii, että Disneyn teosten arvomaailma ja yhtiön hegemoninen luonne tuodaan näkyväksi kriittisen luennan kautta.

Elizabeth Bellin, Lynda Haasin ja Laura Sellsin *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Genre, and Culture* (1995) on yksi varhaisimpia teoksia, joka pureutui Disneyn tuotantoihin laaja-alaisesti tarkastellen niitä feministisen, rodullisen sekä kulttuurisen lukutavan kautta. Disneyn merkitystä Yhdysvaltojen sekä laajemmin globaalin kulttuurin kentällä ovat käsitelleet myös Henry A. Girouxin sekä Grace Pollockin *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence* (2010) ja Eric Smoodinin *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom* (1994). Kattavimmin Disneyn korporatiivista luonnetta on perannut Janet Wasko kirjassaan *Understanding Disney* (2001), joka on laaja-alainen läpileikkaus yhtiön eri toimintamalleihin.

Wasko käy kirjassaan läpi niin Disneyn tuottamia elokuvia, yritysrakenteita että myös alkuaikojen historiaa.

Disneytutkimuksen kriittisessä luennassa on myös nähty asenteellisuutta, mihin monet myöhemmät teokset ovat pyrkineet tuomaan tasapainoa. Amy M. Davis on kirjassaan *Good Girls & Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation* (2006) tarkastellut laajalla otannalla Disneyn kokopitkissä animaatioelokuviissa nähtyjä naiskuvia ja samalla haastanut sitä kriittistä lukutapaa, jolla elokuvien naishahmoja on yleensä lähestytty. Davis jatkoi myöhemmin samojen animaatioelokuvien mieshahmojen tarkastelua kirjassaan *Handsome Heroes & Vile Villains: Masculinity in Disney's Feature Films* (2013). Huomattavasti radikaalimpaa otetta Disneytutkimukseen on tuonut Douglas Brode kahdella teoksellaan, *Multiculturalism and the Mouse: Race and Sex in Disney Entertainment* (2005) sekä *From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture* (2004). Kirjoissaan Brode harjoittaa hyvin päinvastaista luentaa Disneyn viihdetuotannosta, esittäen sekä yhtiön että sen teokset feminismiin ja monikulttuurisuuden edelläkävijöinä.

Disney polarisoitunut asema akateemisella kentällä heijastelee vahvasti myös sitä paikkaa, joka yhtiöllä on tätä nykyä globaalissa kulttuurimaisemassa. Disneyn merkittävä asema on tarjonnut keinot assimiloitua osaksi länsimaisten kuluttajien jokapäiväistä elämää heidän lapsuudestaan asti. Samalla tämä valta-asema kuitenkin herättää väkisinkin varauksellisuutta, epäilyä ja tervettä kriittisyyttä Disneyä kohtaan. Ei ole tavatonta, että Disney voi pitää tämän takia sisällään keskenään hyvin erilaisia ja jopa ristiriitaisia diskurssiverkostoja, joiden keskinäinen vaikutus ohjaa tapaa, jolla lähdemme kirjoittamaan kyseisestä yhtiöstä ja sen mediatuotteista. Samalla tavalla, kuin kriittinen lähestyminen Disneyä ja sen tuotteita kohtaan antaa meille keinot haastaa yhtiön näennäisen neutraalia asemaa kokoperheen viatonta viihdettä tarjoavana koneistona, niin kriittinen lukutapa on syytä ulottaa myös teksteihin, jotka pyrkivät purkamaan tämän koneiston taakse kätkeytyviä ideologia- ja arvoverkostoja.

### **3.1 Walt Disney Company 1990-luvulla**

Koska gradututkimukseni aiheena on 1990-luvun Disneyn animaatioelokuvat, on syytä hieman avata millä tavalla aikakausi oli merkittävä varsinkin yhtiön animaatiotuotannon kannalta. Vielä vuosikymmen aikaisemmin Disneyn sisällä käytiin vakavaa keskustelua koko animaatio-osaston lakkauttamisesta. Taustalla vaikutti useita vuosia jatkuneet tappiot ja yhtiön sisäiset ristiriidat.

Walt Disneyn kuolema vuonna 1967 nähdään usein syynä sille, miksi Disneyn animaatio-osasto joutui laajamittaiseen kriisiin. Disneyn kiinnostus animaatioelokuvaan oli kuitenkin hiipunut jo

ennen hänen poismenoaan. Eniten tähän vaikutti vuoden 1959 animaatioelokuva *Prinsessa Ruusunen* (*Sleeping Beauty*, USA 1959). Sen kustannukset nousivat kuuteen miljoonaan dollariin, tehden siitä kaikkien aikojen kalleimman siihen asti tuotetun animaatioelokuvan. Hiljainen menekki lippuluukuilla ei kyennyt kattamaan elokuvan jättimäistä budjettia, mikä oli suurin syy siihen miksi yhtiö 1950-luvun alkupuolen menestysvaiheesta huolimatta jäi tulokseltaan tappiolliseksi. Walt Disney Company pääsi jaloilleen tulevien tuotantojen jälkeen, mutta samalla tapahtui kuitenkin drastinen muutos studion animaatiotuotannoissa, niin teknisesti kuin tarinallisesti. 1960-luvun alussa ilmestyneessä *101 dalmatialaisessa* (*One Hundred and One Dalmatians*, USA 1961) otettiin käyttöön uusi animaatiotekniikka, joka mahdollisti nopeamman ja halvemmän tavan tuottaa piirroselokuvia. Visuaalisesti muutos oli silmiinpistävä, piirrosjälki oli karkeaa ja värimaailmaltaan viimeistelemätöntä. Walt Disney itse inhosi tätä uutta animaatiojälkeä, mikä osaltaan lisäsi hänen etäänymistään animaatioelokuvien parista. Myös elokuvan tarina oli nykyaikaisempi kuin Disneyn aiemmissa satumusikaaleissa. (Thomas 1976, 307–308; Pallant 2011, 69–70)

Vaikka animaatiotuotanto olikin kokenut laadullisen kolahduksen 1960-luvulle tultaessa, niin taloudellisesti Disney onnistui pysymään toiminnassaan suhteellisen vakavaraisena. 1960-luvun loppu ja 1970-luku olivat yhtiön tuloskirjauksessa vielä verrattain tasokasta aikakautta, mutta samalla oli ilmeistä, että Disneyn asema länsimaisen animaatioelokuvan kruununkivenä oli pahasti tahriintunut. Samalla yhtiön hallinnollisen tason muutokset, jotka käynnistyivät Waltin veljen Roy O. Disneyn kuoleman jälkeen vuonna 1971, toivat kiiloja tuotannon rattaisiin sisäisillä erimielisyyksillä ja näkemyseroillaan. (Pallant 2011, 71)

Tämä lopulta kulminoitui taloudellisiin vaikeuksiin 1980-luvulla. Yhtiön tulot putosivat 40 miljoonalla ja osakearvo laski ennätykselliset 18 prosenttia, mihin oli lähtökohtaisesti syynä johdon ja organisaation sisäiset ongelmat sekä epäonnistuneet sijoitukset elokuvamarkkinoilla. Ongelmat korostuivat myös animaatio-osastolla, jossa elokuvien julkaisuväli oli pidentynyt ja animaatiotuotantoa ulkoistettiin toisille studioille. Animaattorina ja tuottajana Disneyllä tuolloin toiminut Don Hahn on myöhemmin avannut studiolla vallinnutta epävarmuuden ja turhautumisen tilaa, sekä myöhemmin seurannutta nousukautta dokumentissaan *Waking Sleeping Beauty* (*Waking Sleeping Beauty*, USA 2009). (Pallant 2011, 77–79)

Disneyn haasteena oli myös Yhdysvaltojen animaatiokentän muutos, joka 1980-luvulla alkoi kehittyä uuteen suuntaan globaalien markkinoiden ja uusien toimijoiden ansiosta. Disneyn entinen animaattori Don Bluth oli kahdella menestyselokuvallaan, *Fievel matkalla Amerikkaan* (*An American Tail*, USA 1986) sekä *Maa aikojen alussa* (*The Land Before Time*, USA 1988) tuonut

itsensä varteenotettavaksi toimijaksi animaatioelokuvien markkinoilla, lyöden lipputuloilla Disneyn kaksi kilpailevaa elokuvaa *Basil Hiiri - Mestarietsivä* (*The Great Mouse Detective*, USA 1986) sekä *Oliver ja kumppanit* (*Oliver & Company*, USA 1988). Samaan aikaan televisio nosti suosioon sarjamuotoisen animaation esittämisen, josta aikakauden merkittävin esimerkki oli *Simpsonit* (*The Simpsons*, USA 1989) 1980-luvun loppupuolella. Kotivideomarkkinat puolestaan avasivat portit ulkomaalaisille animaatioelokuville, mikä johti japanilaisen animaation kasvaneeseen suosioon Yhdysvalloissa. Vaikka animaatioelokuvat eivät välttämättä aina kilpailleet samoista katsojakunnista, niin muuttunut elokuvakenttä antaa kuvan siitä, että tarjonnan monipuolistuminen asetti myös Disneyn uudenaikaiseen kilpailuasemaan. (Pallant 2011, 90)

Vuoden 1984 jälkeen Disney alkoi kuitenkin nousta varjoistaan. Taloudellisesta kasvusta kiitosta on pitkälti annettu Disneyn tuolloiselle uudelle toimitusjohtajalle ja hallituksen puheenjohtajalle Michael Eisnerille, joka panosti vahvasti yhtiön oheistuotetoimintaan ja kaupallisiin yhteistöihin. Nämä synergiastrategiset uudistukset, yhdessä aktiivisemmän tuotannon ja globaaleille markkinoille suuntautumisen myötä, vaikuttivat laajalti Disney-brändin elinvoimaisuuteen palauttaen hiljalleen yhtiön aseman yhtenä merkittävimmistä toimijoista Yhdysvaltojen media- ja viihdekentällä. (Pallant 2011, 80–83)

Suurin muutos tapahtui kuitenkin animaatiopuolella. Disneyn elokuvaosaston, eli Walt Disney Studiosin, uudeksi puheenjohtajaksi valittiin Jeffrey Katzenberg, joka ryhdisti Disneyn taantunutta elokuva- ja animaatiotuotantoa. Tämä ei kuitenkaan tapahtunut taikauskusta. Ennen vuotta 1989 yhtiön animaatioelokuvat tekivät hyvin hajanaista tulosta lippuluukuilla (Pallant 2011, 92) ja vuoden 1985 *Hiidenpata* (*The Black Cauldron*, USA 1985) oli yhtiölle niin paha floppi, että se nykyisin tunnetaan elokuvana, joka melkein tappoi Disneyn (Kois, 2010). Disney-animaatioiden uusi kukoistuskausi alkoikin vasta vuoden 1989 *Pienen merenneidon* myötä, jota puolestaan seurasi sarja toinen toistaan menestyksekkäämpiä animaatioelokuvia sekä vastaanotollisesti että lipputuloissa katsottuna. Tätä vuosien 1989 – 1999 välistä aikakautta on yleisesti kutsuttu Disneyn renessanssikaudeksi. Kuten Chris Pallant on huomionnut, termistä on tullut yleisesti ymmärretty käsite animaatioharrastajien piirissä, mutta sen kriittinen tarkastelu on jäänyt kuitenkin vähemmälle huomiolle (Pallant 2011, 89). Tämä renessanssiaika on osaltaan kiinni myös Disneyn aiemmassa historiassa, tai kuten Pallant ilmaisee: kyseessä oli paluu Disney-animaatioiden formalistiseen aikaan (Pallant 2011, 89), mikä tässä tapauksessa tarkoittaa vuosia ennen toista maailmansotaa sekä sodanjälkeistä nousukautta. Tuona aikana Disney-animaatioiden

visuaaliseen ilmeeseen satsattiin isoin panostuksin ja elokuvien formaatti nojasi satumusikaalien perinteeseen. Nämä kumpikin tekivät paluun 1990-luvulle tultaessa.

Animaatiotuotannon elvyttäminen oli kuitenkin prosessi, joka ei tapahtunut helpolla. Ennen *Pientä merenneitoa* Disneyn animaatio-osastolla tapahtui isoja muutoksia. Tiloja vaihdettiin, kommunikaatiota Katzenbergin ja työryhmän välillä tiivistettiin ja vanhoja toimintatapoja ravisteltiin. Muutos ei ollut helppoa, kuten Katzenberg on itse todennut *Pienen merenneidon* taustoja avaavassa dokumentissa. Walt Disneyn kolossaalinen asema yhtiön historiassa jätti animaatio-osaston päälle synkän varjon. ”Kuulin jatkuvasti ympärilläni hokeman, ”Mitä Walt olisi tehnyt?”, kunnes lopulta totesin ”Me emme ole Walt. Meidän täytyy löytää oma tiemme.”” (Katzenberg 2006, *Treasures Untold*). Disneyn renessanssiaika oli siis tältä kantilta katsottuna uudenlaisen muutospolitiikan tulosta. Se oli irtautumista vanhoista tottumuksista ja perinteistä sekä sopeutumista uudelleen toimintaympäristöön. Disney-animaatioiden kannalta tämä oli elintärkeä muutos, mutta ei missään suhteessa ongelmaton. Katzenbergin tarkkasyyntä ja seurantakeskeistä toimintatapaa vieroksuttiin lähtökohtaisesti, ja mies on itse sanonutkin, että hänen toimintatapansa näytelmäelokuvien tuotannoista ei aina istunut yhteen animaatiotuotannon kanssa. ”Tarkoitukseni oli tuoda tietotaitoni ja resurssini näytelmäelokuvien puolelta osaksi animaatioelokuvia. Monissa tapauksissa se oli hyvä asia. Monissa ei niinkään.” (Katzenberg 2006, *Treasures Untold*). Tästä huolimatta Disney-animaatiot alkoivat kuitenkin nousta uudestaan sekä laadullisesti että taloudellisesti merkittäviksi vaikuttajiksi Yhdysvaltojen viihdekoneistossa. Samalla Disneystä alkoi tulla jälleen entistä oleellisempi osa monien länsimaisten perheiden jokapäiväistä arkielämää.

#### 4. Pieni merenneito ja postfeministisen isähahmon kasvutarina

Disneyn renessanssikauden aloittanut *Pieni merenneito* oli yhtiön ensimmäinen satumusikaali kolmeenkymmeneen vuoteen. Ron Clements kertoi, että idea elokuvaan tuli hänelle kun hän törmäsi Hans Christian Andersenin alkuperäiseen satukertomukseen kirjakaupassa. Clements esitteli elokuvasovituksen Katzenbergille, joka kuitenkin alun perin hylkäsi idean, koska sen nähtiin olevan liian samankaltainen Tom Hanksin ja Daryl Hannahin tähdittämän vuoden 1984 menestyskomedian *Splashin* (*Splash*, USA 1984) kanssa, jolle Disney oli tuolloin kehittelemässä jatko-osaa. Katzenberg kuitenkin luki seuraavana päivänä Clementsin kehittämän tarinasynopsin uudestaan ja lopulta päätyi näyttämään elokuvalla vihreää valoa. (Clement, Musker & Katzenberg 2006, *Treasures Untold*)

Varhaisessa vaiheessa tekijöille paljastui, että Walt Disney oli 1940-luvun alussa suunnitellut animaatioversiota *Pienestä merenneidosta*. Kyseinen animaatioelokuva oli tarkoitus tehdä osaksi laajempaa Andersenin satujen pohjalta tehtyä pakettielokuvaa. Tanskalaisen kuvittajan Kay Nielsenin luoma konseptitaide 1940-luvun elokuvaversiota varten toimi vahvana inspiraationa tekijöille ja elokuvan visuaaliselle tyylille. (Clements & Musker 2006, *The Little Mermaid: The Story Behind the Story*)

Ron Clements ja John Musker kirjoittivat elokuvan käsikirjoituksen. Alkuperäistä satukertomusta muokattiin ja modernisoitiin vahvasti. Päähenkilönä nähtävän merenneidon isoäiti jätettiin elokuvasta kokonaan pois, samalla kun nuoren tytön isän ja tätä vastustavan meren noidan rooleja laajennettiin huomattavasti.

Elokuvan päähenkilönä on meren kuninkaan Tritonin nuorin tytär, viisitoistavuotias merenneito Ariel. Isänsä toistuvista varoituksista huolimatta Ariel vierailee jatkuvasti meren pinnan yläpuolella keräten kokoelmaansa erilaisia ihmismaailman tavaroita. Esineet eivät kuitenkaan ole onnistuneet täyttämään tytön suurinta haavetta, pääsyä osaksi ihmisten maailmaa. Eräänä päivänä Ariel pelastaa veden varaan jääneen prinssi Erikin, johon nuori neito rakastuu palavasti. Kuullessaan tyttärensä rakastuneen ihmiseen Triton suuttuu tulisesti ja tuhoaa Arielin tavarakokoelman. Lopullisesti murtunut Ariel päätyy tekemään kohtalokkaan virheen ja kirjoittamaan sopimuksen merenneito Ursulan kanssa, joka taikavoimillaan muuttaa Arielin ihmiseksi, mutta vastakauppana riistää nuoren tytön äänen. Ellei Ariel kolmanteen auringonlaskuun mennessä saa prinssiä suutelemaan itseään, on hän lopullisesti tuomittu päätyttyään Ursulan omistukseen.

#### 4.1 Pieni merenneito ja postfeministisyys

*Pieni merenneito* edusti sekä tyyliältään että muodoltaan Disney-animaatioiden uutta aikakautta kumartaen kuitenkin samalla yhtiön aiemmalle perinteelle. Elokuva sijoittuu osaksi *Lumikin ja seitsemän kääpiön*, *Tuhkimon* (*Cinderella*, USA 1950) ja *Prinsessa Ruususen* kaltaisten satumusikaalien perinnettä, joiden keskiössä oli aikuisiän kynnyistä lähestyvät prinsessahahmot. Samalla kuitenkin näiden prinsessahahmojen luonne koki *Pienen merenneidon* myötä voimakkaan muutoksen päivittyen lähemmäksi 1980-luvun lopun postfeministisiä standardeja. Ariel oli elokuva-sarisiaan aktiivisempi ja itsenäisempi toimija, joka tavoittelee omatoimisesti unelmiaan pääsystä osaksi ihmisten maailmaa. Andersenin alkuperäinen satukertomus on tulkittu kirjoittajansa omaelämäkerrallisena kertomuksena niistä vaaroista, kivuista ja nautinnoista, joita hän itse ulkopuolisena koki päästyään köyhälistön kasvattina osaksi yläluokan sosiaalisia piirejä. Laura Sells on nähnyt, että Disneyn elokuvaversiossa tämä luokka-asetelma on vaihtunut kysymykseksi sukupuolesta. Ihmisten maailma edustaa elokuvassa valkoisen miehen maailmaa, joka operoi tiettyjen myyttien varassa. Näissä myyteissä pidetään yllä ajatusta, että mikään tämän maailman ulkopuolella ei ole todellista ja ainoastaan heidän todellisuutensa toimii täydellisen järjen ja ymmärryksen valossa. Merten valtakunta puolestaan edustaa tämän maailman ulkopuolista toiseutta, joka on sekä tietoinen omasta maailmastaan että myös yläpuolella pilkehtivästä valkoisten miesten maailmasta. Arielin haave päästä osaksi tätä ylhäällä olevaa maailmaa on siis kertomus naisen yrityksestä päästä osaksi valkoisen miehen maailmaa ja sen itsenäiseksi ja vapaaksi toimijaksi. (Sells 1995, 177–178)

Sellsin mukaan elokuvan kertomus naisen emansipaatiosta kuitenkin valkopeseä itsensä kääntymällä lopussa perinteiseksi heteroromanssiksi. Päähenkilön autonomia ja itsenäisyys pyyhitään pois lopun onnellisessa kohtauksessa, jossa nuori nainen päätyy naimisiin isänsä hyväksynnän myötä. Ariel lopulta siirtyy vain yhden miehen omistuksesta toiselle, korostaen kuinka emansipaation sijaan nuoren naisen todellinen tavoite on miehen rakkaus ja avioliitto. Tuhoamalla merenneito Ursulan, elokuvan ainoan toisen naishahmon, Ariel samalla pyyhkii oman yhteytensä naiseuteen ja mukautuu äänettömäksi osaksi patriarkaattia miesten valtakuntaa. (Sells 1995, 179–181.)

*Pienen merenneidon* kahteen suuntaan kulkevat sisäiset äänet, yhtäältä feministisenä kertomuksena naisen tarpeesta tavoitella omaa itsenäisyyttään, mutta samalla myös vanhakantaisiin malleihin tukeutuvana patriarkalisena satufantasiana kertovat siitä, miten elokuva on luettavissa postfeministisen aikakauden tuotteena. Samalla sen ulkonäkökeskeinen



tulokulma toisintaa postfeminismin peruseriaatteita. Ariel on solakalla vyötäröllä, uhkealla povella ja isoripsisen suurilla silmillä varusteltu barbimainen figuuri, kun taas vastakohtaisesti merennoita Ursulan feminiinejä sekä maskuliinisia piirteitä yhdistelevä tanakka ulkomuoto näyttäytyy elokuvassa pahana ja epäilyttävänä.

Postfeminististä luentaa on hyödyntänyt muun muassa Pamela Colby O'Brien, joka näkee, että elokuva on selvästi yhtenäinen Reaganin ajan konservatiivisen arvokulttuurin kanssa, jossa nuoret naiset alkoivat etäännyä feminismin tavasta haastaa totuttuja sukupuolimalleja ja omaksuivat perinteisempiä käsityksiä naiseudesta ja naisten asemasta (O'Brien 1996, 170). Samoja näkemyksiä heijastelee Beatrice Frasl huomioimalla, että elokuvan tapa tehdä nuoresta naisesta sekä kuluttaja että kulutettava korostaa teoksen mukautumista postfeministisen sensibilitateetin edustamiin uusliberalistisiin arvoihin (Frasl 2018, 352). Samalla hän painottaa, että elokuvasta on nähtävissä myös pilailua maskuliinista auktoriteettimallia kohtaan, erityisesti tavassa, jolla Triton toistuvasti epäonnistuu yrityksissään kontrolloida Arielin pyrkimyksiä päästä osaksi ihmisten maailmaa (Frasl 2018, 347).

*Pienen merenneidon* lukeminen postfeministisen linssin läpi on painotuksiltaan ymmärrettävästi kohdistunut paljon elokuvan päähenkilöön. Kuitenkin jo Fraslille esille nostama isähahmo, sekä maskuliiniselle auktoriteetille nauraminen, antavat syitä tarkastella lähemmin myös Arielin isää, kuningas Tritonia. Triton ei ole mikään olematon sivuhahmo, vaan hän on erittäin merkittävässä asemassa suhteessa elokuvan kokonaistarinaan. Nuoreen päähenkilöön verrattuna isähahmo nousee jopa oleellisemmaksi tavassa, jolla elokuvan keskeinen kasvutarina kietoutuu hänen ympärilleen. Mielenkiintoisen huomion tästä teki videoesseisti Lindsay Ellis, joka elokuvasta puhuessaan kritisoi, kuinka Ariel on päähenkilöksi äärimmäisen staattinen. Ellis kommentoi: ”hän on kuin fanityttö, joka saa haluamansa, eikä hahmossa nähdä mitään muutosta tai kasvua” ja hänen mukaansa elokuvan ainoa kehittyvä hahmo on Arielin isä, kuningas Triton, joka oppii omien kasvatusmetodiensa tehottomuuden ja samalla päästämään irti tyttärestään (Ellis, 2011). Tässä mielessä Triton onkin ensimmäinen esimerkki Disneyn isähahmosta, joka oppii mukautumaan postfeministisen isyyden kehyksiin.

## **4.2 Triton postfeministisenä isähahmona**

*Pienen merenneidon* isäkuvan tarkastelussa on hyödyllistä lähteä hahmottamaan sitä yksinhuoltajaisyyden ja miehisen melodraaman kautta. Triton on elokuvan ainoa biologinen vanhempi eikä Arielin äitiä mainita sanallakaan koko elokuvan aikana. Triton on hahmona korosteisen maskuliininen, lihaksikas, matalalla baritonilla puhuva hallitsija, jonka auktoriteettia

ja valta-asemaa kaikki pelkäävät ja kunnioittavat. Hänen kasvatustapojensa heijastelevat tätä autoritaarista valtaa ja sen voimakasta käyttöä, mutta epäonnistuneesti ja huonoin lopputuloksin. Tritonin toimintamallit näyttävät elokuvassa negatiivisina, joskin tarkoitukseltaan puhtaina. Hän kokee tehtäväkseen suojella Arielia ulkopuolisilta vaaroilta ja viimekädessä hän on myös valmis uhrautumaan lapsensa puolesta. Kun Ariel elokuvan loppupuolella epäonnistuu täyttämään sopimuksensa Ursulalle, ottaa Triton tyttärensä paikan ja muuttuu sopimuksen myötä Ursulan puutarhan merikasviksi.

Tritonin toiminta ei kumpua pahoista lähtökohdista vaan kyvyttömyydestä ymmärtää nuoren tyttärensä mielihaluja. Yksinhuoltajaisän painotaakka antaa hahmolle sympatiaa eräänlaisena vaeltajana vailla suuntaa taikka kompassia. Tritonin tukena ei ole naisellista kasvattajaa, joka osaisi tarjota neuvoja teini-ikäisen tyttären kanssa toimimiseen. Miehisen melodraaman muoto kumpuaakin kasvutarinasta, jossa Triton oppii viimein ymmärtämään tyttärtään, eli löytämään tämän naisellisen kasvattajan itsestään. Kun Ariel pakenee kotoaan ihmisten maailmaan Tritonin aggressiivisten toimien seurauksena, niin isähahmo joutuu kohtaamaan suurimman pelkonsa tyttärensä menettamisestä ja kuinka hänen kasvatustapansa on ollut suurin syy tähän. Kasvutarina saa emotionaalisen päätöksensä elokuvan lopussa, kun Triton lopulta oppii ymmärtämään tyttärtään, päästämään irti tästä ja tarjoamaan mahdollisuuden elää omaa elämäänsä. Isän kaihomielinen luopuminen tyttärestään näyttää elokuvassa myös eräänlaisena uhrauksena korostaen Tritonin asemaa ensisijaisesti sympaattisena hahmona.

Miehisen melodraaman ohella mukana kulkee myös Frasin aiemmin mainitsemaa pilailua hypermaskuliinisuutta kohtaan. Pelkän pilailun sijaan voidaan kuitenkin tulkita, että kyseessä on myös elokuvan keino alleviivata hypermaskuliinisen luonteen keinotekoisuutta. Tämän macholuonteen murtuminen näkyy kohtauksessa, jossa Triton ensimmäisen kerran kuulee tyttärensä olevan rakastunut. Tietämättä vielä, että kyseessä on ihmismaailman asukki, Triton näytetään istuvan valtaistuimellaan pohtien tyttärensä mahdollista sulhasehdokasta. Kädessä hänellä on kukka, jota hän katselee myhäilevästi. Kohtaus on yhteneväinen tätä edeltäneen kohtauksen kanssa, jossa Ariel lepää kiven päällä nyppiä kukan terälehtiä irti arvuutelllessaan Erikkin rakkautta itseään kohtaan. Kyseessä on esimerkki hetkestä, jossa Triton on kosketuksissa tyttärensä tunnemaailman kanssa. Hän kuitenkin palauttaa hypermaskuliinisen luonteensa takaisin, kun kuninkaan oikea käsi, punainen antropomorfinen rapu, Sebastian yllättää hänet huoneessaan. Alamaisilleen Triton joutuu pitämään yllä autoritaarista ja maskuliinista ulkokuorta aivan kuin opittuna keinona hallita valtakuntaansa. Maskuliinisuuden myrkyllinen luonne näyttää elokuvassa machomaisena aggressiivisuutena, autoritaarisuutena sekä

ylisuojelevuutena, joka korostuu muukalaispelkona ihmismaailman asukkaita kohtaan. Tritonin ulkokuoren alla piilee kuitenkin sensitiivinen ja pehmeämpi puoli, jonka kanssa hänen pitää oppia pääsemään sinuiksi saavuttaakseen postfeministisen maskuliinisuuden ja täten myös postfeministisen isyyden aseman.

Tässä pelkistyy myös elokuvan isähahmon postfeministinen kasvutarina. Hypermaskuliinisen mieskuvan astumisena osaksi feminiinisempää maailmaa. Lopussa kun Triton näkee Arielin ja Erikin yhdessä hänen sydämensä sulaa todellisen rakkauden edessä ja hän on valmis hyväksymään näiden kahden välisen liiton. Tunnemaailmaltaan suljettu, kova ja järkähtämätön ulkokuori murtuu todellisen rakkauden edessä, mikä tuo miehisen melodraaman päätökseensä.

On syytä kuitenkin huomioida, että Triton ei ole elokuvan ainoa kasvatusaseman omaava hahmo. Kuninkaan apulaisena toimiva Sebastian ottaa kasvatuksellisen roolin elokuvan puolenvälin jälkeen, kun Ariel muuttuu ihmiseksi. Sebastianissa feminiinisten ja maskuliinisten tyyppiirteiden sekoittuminen nousee myös mielenkiintoisella tavalla esille.

### **4.3 Sebastian ja toisvanhemmuus**

Jeanne Holocomb, Kenzie Latham ja Daniel Fernandez-Baca ovat kiinnittäneet huomiota siihen kuinka paljon Disneyn animaatioelokuvissa esiintyy niin sanottua toisvanhemmuutta (other-parenting). Tilanteet, joissa lasten kasvatuksellisen aseman ottaa välittömän lähipiirin sijaan ulkopuoliset henkilöt, on yleisemmin yhdistetty heikkotuloisiin ja etnisiin vähemmistöryhmiin, joissa yhteisöllisyyden merkitys on korostuneempaa (Holocomb, Latham & Fernandez-Baca 2015, 14). Tässä suhteessa toisvanhemmuuden esiintyminen juuri Disneyn animaatioelokuvissa onkin varsin yllättävää.

Holocomb, Latham ja Fernandez-Bacan huomioivat, että toisvanhemmuuden muodot Disneyn animaatioelokuvissa yhdistetään yleensä maagisiin apureihin, iäkkäisiin sivuhenkilöihin sekä eläinhahmoihin. He auttavat ja neuvovat päähenkilöä tämän matkan aikana vanhemman tai ainakin huoltajan tavoin. (Holocomb, Latham, Fernandez-Baca 2015, 14–15) Juuri tässä kontekstissa *Pienen merenneidon* Sebastian osoittautuu erittäin mielenkiintoiseksi hahmoksi. Elokuvan eläinhahmoista hän on selkeästi lähimpänä Arielin huoltajaa, toisin kuin elokuvan kaksi muuta sivuhahmoa, nuori keltainen poikakala Pärsky ja merilokki Joonas.

Sebastianista käy hyvin nopeasti ilmi, että hän omaa Arelia kohtaan saman tiukan asenteen kuin Triton. Sebastian onkin tavallaan Tritonin autoritaarisen kasvatusmallin eräänlainen oikeuttajana. Kun Triton Arielille ärähtäessään kysyy Sebastianilta, että onko hän liian ankara lastaan kohtaan,

niin Sebastian painottaa, että Arielia kohtaan tulisi olla vielä ankarampi. On kuitenkin ilmeistä, että Sebastian ei omaa samaa valta-asemaa kuin Triton, ja hänen maskuliininen luonteensa on kaukana Arielin isän edustamasta hypermaskuliinisuudesta. Sebastian on pienikokoinen ja arka, hienostunut ja pöyhkeilevä sekä helposti pulaan joutuva. Samaan aikaan hän myös ajattelee Arielin parasta ja hänenkin vastahakoisuutensa murenee, kun hän ymmärtää, että Ariel on onnellisempi Erikin kanssa.

Sebastianin hahmossa nousee myös esille postfeminismin tapa asettaa mieshahmo sekä äidin että isän rooliin. Kun Arielin on määrä päätyä suutelemaan Erikiä ennen kolmatta auringonlaskua, antaa Sebastian neuvoja, kuinka tytön tulisi käyttäytyä, toimia tai miltä hänen tulisi näyttää, jotta hän saisi prinssin huomion kiinnittymään itseensä. Nuoren tytön kohdalla tällaisen kasvatuseräilyttämisen ottaminen, eräänlaiseen naistoimijuuteen kasvattaminen, on yleensä nähty äidille kuuluvaksi. *Pienessä merenneidossa* postfeministinen luonne kuitenkin siirtää tämän vastuun elokuvan mieshenkilölle, joka toimii sekä isänä että äitinä päähenkilölle. Sebastianin neuvot esitetään kuitenkin osittain virheellisenä ja tiedottomina korostaen tämän asemaa elokuvan koomisena sivuhahmona. Kuitenkin kohtauksessa, jossa Ariel ja Erik ovat romanttisella veneretkellä, Sebastianin orkestroima musiikki auttaa tunnelman nostattamisessa. Nuori pari onkin melkein suutelemassa toisiaan, kunnes Ursulan käytyreinä toimiva ankeriaspari kaataa heidän veneensä.

Kuten Triton myös Sebastian käy läpi kasvutarinan, ja elokuvan lopussa kaksikko yhdessä keskusteleekin Arielin kohtalosta. Kun Triton toteaa Arielin ja Erikin välisestä suhteesta, ”Hän todella rakastaa häntä”, niin Sebastian sanoo aiemmista kommenteistaan poiketen, ”Kuten olen aina sanonut, lasten tulee antaa kasvaa vapaina ja valita oma tiensä”, tähän puolestaan Triton kommentoi, ”Oletko sinä todella aina sanonut noin?”.

## 5. Pocahontas ja postfeministinen isähahmo uuskolonialismin vaatteissa

Vuoden 1995 animaatiomusikaali *Pocahontas* oli yksi Disneyn kunnianhimoisimpia hankkeita 1990-luvulla. Kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun Disney teki animaatioelokuvan pohjautuen todelliseen historialliseen henkilöön. Pohjana lepäsi Yhdysvaltojen siirtokunta-ajan varhaishetkiin sijoittuva tarina nuoresta alkuperäisamerikkalaistytöstä Pocahontasista, joka auttoi Virginiaan saapuvia Jamestownin uudisraivaajia ja pelasti tutkimusmatkailija John Smithin heimonsa teloitukselta.

Idea elokuvaan lähti liikkeelle *Pocahontasin* toiselta ohjaajalta Mike Gabrielilta. Disneyn seikkailuanimaation *Bernard ja Bianca Australiassa* (*Rescuers Down Under*, USA 1990) jälkeen Gabriel halusi tehdä suuren luokan eepin lännenelokuvan, joka olisi sovitettavissa Disneyn uudeksi animaatiomusikaaliksi. Disneyn animaatio-osaston toimitusjohtajana toiminut Peter Schneider puolestaan oli suunnitellut useita vuosia animaatioversiota *Romeosta ja Juliasta*. Nämä kaksi ajatusta sulautuivat yhteen lopulta *Pocahontasissa*. (Edgerton & Jackson 1996, 91)

Disney tiedosti haasteet, jotka olivat vastassa, kun lähdettiin tekemään elokuvaa pohjautuen alkuperäisamerikkalaisten historiaan. Studio oli muutama vuosi aiemmin ollut ongelmissa *Tuhannen ja yhden yön satuihin* pohjautuneen animaatioelokuva *Aladdinin* kohdalla, joka oli saanut osakseen voimakasta kritiikkiä useiden arabialaisamerikkalaisten ryhmien toimesta. Myös vuosi ennen *Pocahontasia* ilmestynyt *Leijonakuningas* oli ensi-iltansa aikoihin kerännyt paheksuntaa sen tavasta toisintaa rasistisia stereotyyppisiä keskikaupunkien latino- ja afroamerikkalaisväestöstä. (Edgerton & Jackson 1996, 90)

*Pocahontasin* kohdalla Disney pelasikin korttinsa varman päälle. Ääninäyttelijöiksi palkattiin isonimisiä alkuperäisamerikkalaisia näyttelijöitä, kuten Irene Bedard sekä AIM-järjestön (American Indian Movement) entinen puheenjohtaja Russell Means. Disney myös avoimesti tiedotti, että studio oli hankkinut lukuisia alkuperäisamerikkalaisten historiaa ja kulttuuria tuntevia konsultteja varmistaakseen mahdollisimman tarkan historia- ja representaatiokuvauksen. Yhtenä tällaisena konsulttina toiminut Shriley ”Little Dove” Custalow McGowan on kuitenkin myöhemmin todennut, että hän huomasi hyvin nopeasti, että historiallinen tarkkuus ei ollut tekijöiden tavoitteena ja on myös katunut omaa osallistumistaan elokuvan tekemiseen (Edgerton & Jackson 1996, 93).

*Pocahontas* ottaa eepinä historiallisena musikaaliromanssina erittäin suuria vapauksia lähdemateriaalinsa kertomisessa. Päähenkilö on muuttunut varhasteini-ikäisestä tytöstä nuoreksi aikuiseksi, ja hänen sekä John Smithin välinen ystävyysuhde on vaihtunut suureksi Hollywood-

romanssiksi. Elokuvan Pocahontas on nuori nainen, joka haaveilee seikkailusta ja elämästä turvallisen heimoyhteisönsä ulkopuolella. Hänen isänsä Powhatan on luvannut tyttären käden heimon rohkeimmalle soturille Kocoumille, mutta Pocahontas ei tunne samaa viehätystä vakavaa soturia kohtaan. Kun englantilaisia siirtolaisia kuljettava laiva saapuu rantaan kuvernööri John Ratcliffen johtamana, kohtaa Pocahontas nuoren seikkailijasoturi John Smithin. Kaksikon välille syttyy romanssi, mutta samalla Powhatanin heimon ja siirtolaisten välit alkavat kiristyä. Rikkauksien perässä uuteen maailmaan matkannut Ratcliffe uskoo, että alkuperäisamerikkalaiset piilottelevat kultaa omilla maillaan, samalla kun Powhatan näkee valkoiset tulokkaat uhaksi omalle väestölleen. Pocahontasin on estettävä hiljalleen käynnistyvä sota kahden eri maailman välillä.

*Pocahontas* oli budjetiltaan kallein Disney-animaatio vuoteen 1995 tultaessa. Vaikka studio odotti elokuvalta suurta menestystä, niin lipputulot jäivät vaatimattomiksi varsinkin verrattuna edeltäneeseen *Leijonakuninkaaseen*, joka oli nopeasti noussut studion menestyneimmäksi animaatioelokuvaksi. Elokuva sai myös ristiriitaisen vastaanoton kriitikoilta ja teoksen kerronnalliset vapaudet, tapa kirjoittaa uudestaan Yhdysvaltojen kolonialistista historiaa sekä keskiössä olevat representaatiokysymykset herättivät voimakasta kritiikkiä heti ilmestymisensä jälkeen.

Nykyäänkin *Pocahontasista* on vaikea puhua ilman, että huomioisi elokuvan ympärillä käytävää kriittistä keskustelua. Elokuvan on nähty valkopesevän kolonialismin raadollista historiaa esittäen, että kummankin osapuolen muukalaispelko ja ennakkoluulot ruokkivat sodan syttymistä tasapuolisesti (Byrne & McQuillan 1999, 109–110). Huomiot ovat kiinnittyneet myös koskemaan elokuvan hahmosuunnittelua, varsinkin nimihenkilö Pocahontasin kohdalla, joka elokuvassa näyttäytyy itämaisten piirteiden, pitkien säärten ja mustan silkkisten hiusten kanssa eräänlaisena monikulttuurisena pastissina todellisen alkuperäisamerikkalaisprinsessan sijaan (Edgerton & Jackson 1996, 95).

Näiden rinnalla kulkee myös monia vähemmälle huomiolle jääneitä äänenpainoja, joiden kautta avautuu myös mahdollisuus tarkastella Pocahontasia laajemmin postfeministisenä elokuvana.

## **5.1 Pocahontas, uuskolonialismi ja postfeminismi**

Derek T. Buescher ja Kent A. Ono tarkastelevat artikkelissaan *Civilized Colonialism: Pocahontas as Neocolonial Rhetoric* (1996) miten *Pocahontas* lukeutuu osaksi modernia uuskolonialistista retoriikkaa, joka pyrkii oikeuttamaan kolonialismin historian feminismin, ekologisuuden ja monikulttuurisuuden verhoon kiedottuna. Kirjoittajien mukaan *Pocahontasissa*

alkuperäisamerikkalaisista rakennetaan patriarkaatti ja vanhoillinen yhteiskunta, joka kaipaa länsimaista sivistystä vapautuakseen omista kahleistaan (Buescher & Ono 1996, 132 – 133). Pocahontas itsessään on tässä eräänlainen välikappale, vapaa nainen, joka ei halua asettua isänsä määräämään pakkoavioliittoon, vaan kaipaa elämältä jotain uutta ja kiehtovaa (Buescher & Ono 1996, 133). Tämä uusi ja kiehtova saapuu sitten John Smithin esittämän uuskolonialistisen sankarihahmon muodossa. Hän saapuu vapauttamaan Pocahontasin patriarkaatin yhteiskunnan otteesta tarjoten pro-feministisen ja länsimaisesti sivistyneen vaihtoehdon sotaisalle ja impulsiiviselle alkuperäisamerikkalaiskansalle (Buescher & Ono 1996, 139).

Tätä John Smithin uuskolonialistista valloitusreissua peilataan elokuvan tavassa kuvata naishahmot ja luonto samoissa kehyksissä. *Pocahontasin* kaikki naishahmot ovat joko tekemisissä tai suorassa yhteydessä luontoon, ja osa heistä on jopa ihan virallisia luontokappaleita, kuten Pocahontasia auttava myyttinen puolento Kaarnamuori. Samalla tavalla kuin kolonialismi oli luonnon valloittamista ja sen hyödyntämistä, niin elokuvassa tämä valloitus toteutuu nyt suhteessa sen naishahmoon. John Smith kolonialistin tavoin valloittaa Pocahontasin itselleen, perustellen tämän kuitenkin vapautuksena patriarkaatin yhteiskunnan otteesta. (Buescher & Ono 1996, 135–138)

John Smithin pro-feministinen sankarihahmo on vastinkappale Pocahontasin luvatululle aviomiehelle Kocoumille, joka elokuvassa näkyy impulsiivisena ja sotaisana villinä, joka ei ole mukautunut Smithin edustaman feminismin ja samalla myös uuskolonialismin aatteisiin. Tämän vuoksi elokuvan kohtausta, jossa Smith sekä Kocoum taistelevat keskenään metsässä ja Kocoum tulee ammutuksi nuoren siirtolaisen Thomasin toimesta, on merkittävä. Alkuperäisamerikkalainen soturi tapetaan, koska hän ei suostunut mukautumaan niihin uudistuksiin, joita Smith toi mukanaan. Pocahontasin isä ja heimopäällikkö Powhatan sen sijaan kasvaa elokuvan aikana postfeministiseksi hahmoksi, jonka puolesta Smith on myös valmis uhraamaan itsensä. (Buescher & Ono 1996, 142–144)

Pocahontasin luenta uuskolonialistisesta näkökulmasta avaa elokuvaa miehisenä tarinana, jossa feminiininen luontoyhteys ja maskuliininen tuhovoima käyvät keskustelua keskenään. Myös Kutsuzawa Kiyomi on artikkelissaan *Disney's Pocahontas: Reproduction of Gender, Orientalism and the Strategic Construction of Racial Harmony in the Disney Empire* (2000) huomionnut, kuinka elokuvan nimihenkilön tarina muuttuu edetessään enemmän John Smithin tarinaksi, ja samalla hänen uhrautuvaisuutensa kautta läntisen kulttuurin puhdistumiseksi kolonialismin synkistä historiasta (Kiyomi 2000, 57–58). Tämän kautta elokuva voidaan myös hahmottaa eräänlaiseksi valkoisen miehen spiritualistiseksi kehyskertomukseksi, jossa feminiinin

luontomystiikan kautta valkoinen eurooppalainen mies pääsee osaksi jotain puhdasta ja alkukantaista. Elokuva siis luo tilaa patriarkaatille mieskeskeisyydelle kasvutarinallaan, mutta korostaen naiseuden merkitystä osana tätä muutosprosessia.

Jos postfeminismin ajatellaan sisällyttävän mukaansa yhtäältä sekä feministisiä että antifeministisiä ideologioita, niin elokuvan mieskeskeinen kehitystarina istuu tähän linjaan siinä missä myös teoksen feministiseksi luettavat tulkinnat nimihahmon omatoimisuudesta, feminiinisyydestä rauhan ja viisauden symbolina sekä elokuvan irtautuminen heteroromanssien perinteistä, joissa pääparin odotetaan päätyvän yhteen elokuvan lopussa.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että elokuva olisi täysin yhtäläinen omassa postfeministisessä kehityksessään esimerkiksi *Pienen merenneidon* kanssa. Siinä missä Ariel voitiin lukea Disneyn prinsessahahmojen kentässä edustamaan studion aktiivisempaa ja omatoimisempaa naiskuvaa, mutta samalla kuitenkin istuen hyvin patriarkaalisen heteroromanssin kahleisiin, on Pocahontas hahmona huomattavasti monisyisempi. Amy M. Davisin mukaan Pocahontas edustaa Disneyn 1990-luvun naiskuvastossa vahvasti omaäänisintä toimijaa, joka huolimatta romanttisesta kehitystarinastaan ei sitoudu täyttämään sen lupauksia elokuvan lopussa. Pocahontasille toteutunut romanssi on vain toissijainen tavoite oman itsensä ja polkunsä löytämisen rinnalla, mikä Davisin mukaan näkyy myös elokuvan lopussa, jossa Pocahontas ottaa paikkansa heimonsa tulevana johtajana. (Davis 2009, 184)

Tästä huolimatta naispäähenkilön kasvutarina on jatkuvasti yhteydessä rinnalla kulkevan heteroromanssin kanssa. Pocahontas kertoo Kaarnamuorille unestaan, jossa näkyy kaksi eri suuntaan osoittavaa nuolta. Tämä lopulta paljastuu Smithin mukana tuomaksi kompassiksi, joka osoittaa Pocahontasille hänen oikean tiensä. Elokuvan ytimessä oleva heteronormatiivinen romanssi on toisin sanoen edelleen kasvutarinaa määrittävä tekijä, mutta poikkeavaa on se, mitä Pocahontas tämän kautta lopulta oppii itsestään. Sen sijaan, että hän asettuisi ihastumansa miehen rinnalle ja matkaisi tämän mukana Eurooppaan, hän jää heimonsa pariin Smithin pyynnöistä huolimatta. Pocahontasin asettuminen johtaja-asemaan elokuvan lopussa korostaa myös hahmon mukana kulkevaa viisautta ja suurempaa ymmärrystä. Tämä yhtäältä on myös osa elokuvan alkuperäisamerikkalaisuuden kuvausta, joka näyttäytyy elokuvan naishahmoissa liki idealistisena ja fantasiamaaisena luonnonviisautena. Tämä kuitenkin myös erottaa hahmon Arielin kaltaisista prinsessahahmoista, joita määritti enemmän teini-iän naiivius sekä epävarmuus.

Feministisestä hahmoasetelmasta huolimatta Pocahontas kuitenkin jää miesvastinetta staattisemmaksi ja lukittautuneemmaksi. Pocahontas löytää unelleen tarkoituksen ja lopulta



päätyy asettumaan rauhan puolesta puhuvaksi viisauden ääneksi siirtolaisten ja alkuperäisamerikkalaisten välillä. Tätä aiemmin Pocahontas on toteuttanut samaa roolia opastaessaan John Smithiä erilaisuuden hyväksynnän ja luonnon harmonian ymmärtämisessä. Pocahontas ei juuri astu näiden ennalta määrättyjen opettajan, neuvojan ja sovittelijan roolien ulkopuolelle, mikä tekee hänen kasvutarinastaan staattisen verrattuna John Smithin vastaavaan, josta kasvaa elokuvan aikana luonnon ja erilaisuuden puolesta puhuva, kaikkeen kykenevä, valkoinen miessankari.

Samalla tavalla kuin kehityskertomukset postfeminististen isähahmojen kohdalla, John Smithistä kasvaa feminiinisen viisauden ymmärtävä hahmokuva, joka kuitenkin ei uhraa asemaansa elokuvan maskuliinisena sankarina. Jopa kohtaus, jossa Pocahontas astuu miehelle maastolle heittäytyen John Smithin päälle, kun hänen isänsä on teloittamassa tätä, tuntuu jäävän painotuksiltaan vähemmälle huomiolle, kun John Smith heti tämän perään uhrautuu samalla tavalla Powhatanin puolesta, hyppäämällä Ratcliffen ampuman luodin eteen. Elokuvan lopussa Smith lopulta saa oman sankariviittansa, kun alkuperäisamerikkalaiset tulevat kiittämään häntä uhrauksestaan heimopäällikön puolesta.

Kutsuzawa Kiyomi on myös huomionut, että Pocahontasin eksoottinen ja estetisoitu ulkonäkö asettaa hahmon asemaan, josta hänen omatoimijuutensa joutuu helposti kyseenalaistetuksi. Elokuva antaa rivien välissä ymmärtää, että alkuperäisamerikkalainen nainen voi tulla toimijaksi ainoastaan, jos hän ulkonäöllisesti istuu valkoisen miehen halujen kohteeksi. Kiyomi kysyykin, kuuntelisiko John Smith Pocahontasin neuvoja, jos hän ei olisi ensisijaisesti kiinnostunut tämän ulkonäöstä (Kiyomi 2000, 55). Ottaen huomioon, miten paljon elokuva korostaa Smithin häkeltymistä Pocahontasin kauneuden edessä heidän kohdattuaan ensimmäisen kerran, on kysymys kontekstissaan täysin validi.

Vaikka *Pocahontasin* voidaankin katsoa edustavan elokuvana tietyiltä osa-alueiltaan feministisempää katsantokantaa, kuin *Pieni merenneito*, niin postfeministisenä elokuvateoksena se silti mukautuu osaksi miehisiä sankaritarinoita, joiden pääpiste on mieshahmojen kehitystarinoissa sekä pelastajamynteissä. Ulkonäkökeskeisyydessään se jatkaa puolestaan *Pienen merenneidon* edustamaa linjaa, jossa elokuvan naishahmot laitetaan istumaan miesten kauneusihanteiden määreisiin.

## **5.2 Powhatan postfeministisenä isähahmona**

Elokuvan postfeministinen kasvutarina näkyy myös sen keskeisestä isähahmosta Powhatanista. *Pienen merenneidon* Tritonin tavoin Powhatan kuvataan auktoriteettisena ja korostuneen

maskuliinisena isähahmona. Hän ei ole ulkoisesti samalla tavalla hypermaskuliinisen raamikas ja karikatyyrimäinen kuin Triton, mutta hahmon machomainen olemus nousee esille hänen soturiluonteestaan. Elokuvan alussa Powhatan palaa sodasta miehiensä kanssa. He ovat olleet taistelemassa toista heimoa vastaan ja saapuneet takaisin voitokkaina. Powhatan nostaa esille sotureista parhaimman, Kocoumin, jolle hän on myös luvannut tyttärensä käden. Tämä soturiolemuksen ihannoiti ja sotaisuus toimivat pohjustuksena elokuvan tuleville tapahtumille, joissa Powhatan julistaa sodan valkoisia siirtolaisia vastaan. Vaikka siirtolaisten hyökkäykset heimon tarkkailijoita kohtaan ja lopulta Kocoumin kuolema esitetäänkin perimmäisenä syynä sotaan lähdölle, niin elokuva haluaa silti rakentaa Powhatanista kuvan miehenä, joka ihanoi sotaa ja sotaisuutta miehisyyden ensisijaisena määrittäjänä.

Tämän myrkyllisen maskuliinisuuden rinnalla Powhatan kuitenkin osoittaa myös herkkyyttä ja malttia tyttärensä kanssa. Hän muistelee lämmöllä ja rakkaudella Pocahontasin edesmennyttä äitiä ja samalla kuuntelee tytärtään tämän kysymysten äärellä. Tämä sensitiivisempi puoli erottaa Powhatanin isäkuvauksen huomattavasti Tritonin vastaavasta, joka yritti piilottaa näitä piirteitä maskuliinisen ulkokuorensa alle. Powhatan on tietyllä tavalla astunut jo siihen postfeministiseen kehykseen, johon Triton on vasta *Pienessä merenneidossa* hiljalleen liikkumassa. Samalla kuitenkin elokuva antaa ymmärtää, että Powhatan edelleen luottaa auktoriteettiasemansa oikeudenmukaisuuteen, niin sodan julistuksessa kuin tyttärensä järjestetyssä avioliitossakin. Powhatanin postfeministinen matka onkin enemmän astumista pois näistä vanhakantaisista normeista, jotka elokuvassa näyttäytyvät kahlitsevina ja tuhoon johtavina.

Buescher ja Ono ovat nähneet Powhatanin postfeministisen kasvutarinan tapana kuvata hahmoa muutoskelpoisena villinä, joka ottaa vastaan kolonialismin mukanaan tuoman kesytyksen ja vaimennuksen (Buescher & Ono 1996, 143). Vaikka elokuvan valkokeskeinen näkökulma tuokin kasvutarinaan näitä problemaattisia sävyjä, niin on hyvä huomioida, että Powhatanin kohdalla se kumpuaa myös ensisijaisesti Pocahontasista ja tämän luontoyhteydestä. Luonto, joka elokuvassa edustaa naisellisuutta, feminiinisyyttä sekä myös viisautta ja muutoksen ääntä, on jotain mihin Powhatan on heimonsa edustajana menettänyt kosketuksen. Elokuvan luontokuvauksessa korostetun aseman saa tuuli, joka edustaa symbolisesti Pocahontasin edesmennyttä äitiä. Powhatan sanoo tyttärelleen, että kuulee tämän äidin äänen tuulessa ja heimon shamaani puolestaan kommentoi Powhatanille tämän kysellessä tyttärensä perään, ”Tunnethan Pocahontasin. Hänellä on äitinsä sielu, kulkee minne tuuli häntä kuljettaa.”

Äidin läsnäolo onkin viimekädessä Powhatanin postfeministisen siirtymän suurin vaikuttaja. Kohtaus, jossa Powhatan on mestaamassa Smithiä ja Pocahontas asettuu heidän väliinsä, on tästä

näkyvä esimerkki. Pocahontas sanoo, ”Jos aiot tappaa hänet, saat tappaa myös minut.”, jolloin Powhatan komentaa tyttärtään väistymään, mihin Pocahontas vastaa, ”Ei isä. Minä rakastan häntä. Katso mihin vihan polku on sinut johtanut. Tämä on minun polkuni, mikä on sinun?”. Tämän jälkeen tuuli puhaltaa näkyvästi Powhatanin läpi ja heimopäällikkö vastaa, ”Tyttäreni puhuu äänellä viisaammalla. Olemme saapuneet tänne viha sydämessämme, mutta hän on tullut rohkeudella ja ymmärryksellä. Tästä päivästä eteenpäin, jos tappaminen jatkuu, niin se ei ainakaan ala minusta.”. Tämän jälkeen tuuli tyyntyy.

Kohtauksessa näkyy selvästi, miten tuulen, ja täten Pocahontasin äidin, edustama feminiininen viisaus ja ymmärrys auttavat Powhatania irtautumaan myrkyllisen maskuliinisuuden väkivaltaisesta luonteesta. John Smithin tavoin hän on valmis astumaan postfeministiseen kehykseen, jossa hän omaksuu feminiinisen maltin ja viisauden osaksi omaa johtamistaan.

### **5.3 Kaarnamuori toisvanhempana**

Samalla tavalla kuin *Pienen merenneidon* kohdalla, myös *Pocahontasissa* voidaan nähdä keskeisen isähahmon lisäksi niin sanottuja toisvanhempia. Näistä merkittävin on elävä puuolento Kaarnamuori, joka auttaa ja neuvo Pocahontasia. Jo nimensä puolesta hahmo linkittyy eräänlaiseksi kasvattajaksi ja vanhemmaksi. Suomenkielisessä nimessä ”muori” sana voidaan nähdä tarkoittavan pelkästään vanhempaa naista, mutta alkuperäisnimi ”Grandmother Willow” viittaa Kaarnamuoriin nimenomaan isoäitinä.

Kaarnamuori on toisvanhempana huomionarvoinen erityisesti siksi, että hän on selkeästi nainen. Alun perin Kaarnamuorin tilalle oli tarkoitus luoda luontoa edustava mieshahmo nimeltä ”Old Man River”, joka kuitenkin vaihdettiin, kun hahmon ääneksi suunniteltu Hollywood-legenda Gregory Peck ehdotti hahmon vaihtamista naiseksi (Hischak 2011, 105). Onkin tavallaan mielenkiintoista, ja samalla hyvin kertovaa, että elokuvan feminiinisyteen linkittyvä luontoasetelma ei tuntunut olevan ensisijainen ajatus tekijöiden päässä, vaan tälle naiskeskeiselle alueelle suunniteltiin mukaan jälleen yhtä mieshahmoa. Kaarnamuorin kautta elokuva kuitenkin onnistuu lopulta luomaan selkeämmän kuvan Pocahontasista ja tämän äidistä, osin jopa rikkoen elokuvan mieskeskeistä asetelmaa.

Kaarnamuori näyttäytyy elokuvassa Pocahontasin ohjeistajana ja neuvojana, hahmona jolle nuori nainen tulee puhumaan huolistaan ja ongelmistaan. Kaarnamuorin puheista käy ilmi, että hän on ollut myös tässä asemassa Pocahontasin äidin kanssa, joka kamppaili samojen kysymysten äärellä. Hahmossa näkyy siis ikaikainen viisaus, joka yhtäältä yhdistää hänet osaksi elokuvan tapaa kuvata juuri feminiini luonto järjen, sydämen ja rauhan puolestapuhujana. Samalla hän on näkyvin

esimerkki äitihahmosta, joka neuvoo, auttaa ja lohduttaa päähenkilöä tämän ongelmien keskellä. Erityistä on kuitenkin, että toisvanhemmuuden lisäksi Kaarnamuori toimii myös linkkinä Pocahontasin ja tämän edesmenneen äidin välillä.

Kaarnamuoria kuitenkin määrittää sama fyysisen toimijuuden puute, kuin elokuvan lukuisia muita naishahmoja. Buescher ja Ono ovat huomioineet, että hahmoa leimaa tämän fyysinen staattisuus. Hän ei pysty vaikuttamaan ympäröiviin tilanteisiin, vaan on puolentona kiinni maassa ja täten olosuhteiden armoilla (Buescher & Ono 1996, 137). Elokuva kyllä näyttää, että Kaarnamuori pystyy tarpeen tullen puolustamaan itseään, hän esimerkiksi säikyyttää ympärillä pyörivät uudisraivaajat pois. Nämä satunnaiset fyysisen toiminnan mahdollisuudet ovat kuitenkin hänelle paikkaan sidottuja.

*Pocahontas* tavallaan tuntuukin neuvottelevan naishahmot ohjeistajiksi, neuvojiksi ja diplomaateiksi, joiden fyysinen toimijuus on kuitenkin kokonaisvaltaisesti rajattu. Niissä hetkissä, joissa elokuvan naiset ottavat fyysisen aseman, tämä merkitys jää alisteiseksi mieshahmojen fyysisen toimijuuden rinnalla. Tästä huolimatta *Pocahontasin* tapa rakentaa tyttären ja äidin välistä suhdetta, ja samalla antaa edes jossain määrin autonominen ääni naistoimijalle, poikkeaa monista 1990-luvun Disney-animaatioista. Siinä missä *Pieni merenneito* hakeutui lähelle miehisen melodraaman kasvukehystä, jossa heteroromanssin edustama todellinen rakkaus sulatti isähahmon hypermaskuliinisen ulkokuoren, *Pocahontas* antaa huomattavasti enemmän tilaa feminiiniselle viisaudelle tämän muutoksen aikaansaajana.

*Pocahontasin* tapa rakentaa naistoimijuutta on tässä suhteessa erityislaatuinen kun sitä tarkastellaan suhteessa postfeministisen aikakauden elokuvateoksiin. Kokonaisuus tukeutuu perusrakenteissaan miehisen kasvutarinan kehyksiin korostaen isähahmon läsnäoloa ainoana fyysisenä toimijana nuoren naispäähenkilön elämässä, mutta samalla se paikantaa äidin roolia ja asemaa huomattavasti näkyvämmiin kuin monet muut aikakauden Disney-animaatiot.

## 6. Leijonakuningas ja kuollut isä postfeministisenä kasvattajana

Disney'n nousukausi 1990-luvulla voidaan nähdä kulminoituvan vuoden 1994 *Leijonakuninkaaseen*. Kyseessä on näihin päiviin mennessä menestynein Disney'n kokopitkä piirrosanimaatio (*List of highest-crossing animated films*, Wikipedia), jonka taloudellinen läpilyönti oli yllätys myös studioille itselleen. Elokuva edeltäneet *Pieni merenneito*, *Kaunotar ja hirviö* sekä *Aladdin* olivat olleet valtavia menestyksiä lippuluukuilla, eikä *Leijonakuninkaan* uskottu yltävän samoille tasoille. Elokuva syntyikin eräänlaisena kokeilumuotoisena sivuprojektina vuotta myöhemmin ilmestyneen ja isoin odotuksin pedatun *Pocahontasin* rinnalla.

*Leijonakuningas* on harvoja Disney'n animaatioelokuvia, joka ei pohjautu suoraan mihinkään tunnettuun satuun tai kirjalliseen teokseen. Elokuva kävi läpi lukuisia eri tarinamuotoja tuotannon aikana. Mallia haettiin varsinkin Disney'n vuoden 1942 eläinsatu *Bambista* (*Bambi*, USA 1942) ja myöhemmin *Raamatun* tarinoista sekä William Shakespearen *Hamletista* (Hahn & Minkoff 2011).

Elokuva kertoo nuoren leijonaprinssi Simban tarinan tämän lapsuudesta, isän kuolemasta, laumansa hylkäämisestä ja palaamisesta takaisin hallitsijan paikalle. Nuoren leijonapojan on määrä periä tulevaisuudessa isänsä, Jylhämaan kuningas Mufasan paikka valtakunnan uutena hallitsijana. Samaa kruunua kuitenkin tavoittelee myös Mufasan katkeroitunut veli Scar. Taatakseen paikkansa valtaistuimella Scar päättää surmata sekä Mufasan että Simban, mutta onnistuu ainoastaan veljensä tappamisessa. Kun Simba luulee itse aiheuttaneensa isänsä kuoleman, hän setänsä painostamana pakenee Jylhämaasta. Scar valehtelee muille leijonille, että hallitsijasuvun molemmat jäsenet ovat kuolleet ja näin hänen tulee ottaa paikka kuningaskunnan uutena hallitsijana. Valtakunta syöksyy uuden kuninkaan alaisuudessa tuhon partaalle, kun Scar päästää alueelta aiemmin kielletyt hyeenat metsästämään Jylhämaahan.

Simba pakenee savannin läpi, kunnes törmää hylkiönä kuljeskelevaan kaksikkoon, nelisormimangusti Timoniin ja pahkasika Pumbaan. Leijonanpoika kasvaa aikuiseksi Timonin ja Pumban poikamiesoloissa. Menneisyyden virheet on jätetty taakse ja huolettoman elämän tunnuslauseeksi on otettu ”Hakuna matata”, joka tarkoittaa ”Ei huolia”. Isänsä jättämää jälkeä Simba ei kuitenkaan onnistu pakenemaan. Törmätessään lapsuusajan ystäväänsä Nalaan, Simba saa kuulla mitä Jylhämaassa on tapahtunut, jolloin leijonanuorukainen päättää viimein ottaa paikkansa tulevana kuninkaana. Simba palaa Jylhämaahan, paljastaa Scarin tappaneen isänsä ja syöksee tämän vallasta sekä karkottaa hyeenat pois Jylhämaasta. Lopulta hän ottaa paikkansa uutena kuninkaana ja Nala hänen rinnallaan kuningattarena.

## 6.1 Leijonakuningas ja isän kuoleman merkitys

Disneyn animaatiotuotannon luovana johtajana toimineen Roy E. Disneyn mukaan *Leijonakuningas* on tarina itsensä löytämisestä, itselle uskollisena olemisesta ja vastuun kantamisesta (Disney 1994, *The Making of The Lion King*). Kyseessä on juonellisesti hyvin tyypillinen aikakautensa Disney-animaatio nuoresta päähenkilöstä ja tämän matkasta kohti todellista aikuisuutta. Postfeministisessä luennassa elokuva kuitenkin tarjoaa yhden oleellisimmista teoksista suhteessa sen käsitykseen isyydestä ja maskuliinisuudesta.

Isähahmon merkitys *Leijonakuninkaassa* ja varsinkin tapa, jolla se istuu 1990-luvun postfeministiseen sensibiliateettiin, voidaan hahmottaa parhaiten tarkastelemalla elokuvan rinnastumista teoksen inspiraationa toimineeseen animaatioelokuvaan *Bambi*.

Yhtäläisyydet kahden elokuvan välillä ovat ilmeiset. Kummatkin ovat eläintarinoita, joiden keskiössä on nuoren päähenkilön kasvukertomus valtakunnan uudeksi johtajaksi. Kummassakin elokuvassa esiintyy myös vanhemman kuolema. Mufasa kuolee Scarin vauhkoonnuttaman antilooppilauman jalkoihin, kun taas Bambin äiti kuolee metsästäjän luoteihin elokuvan puolessa välissä. Tapa, jolla vanhemman kuolemaan kuitenkin suhtaudutaan, on kahdessa elokuvassa hyvin erilainen. *Bambissa* nuori peuranpoika siirtyy äidin kuoleman jälkeen aiemmin täysin sivussa olleen isän hoiteisiin. Vanhemman kuolema esitetään traagisena, mutta sen merkitys päähenkilön kasvutarinaan on kokonaisuuden kannalta mitätön. Erityisesti Lynda Haas on kritisoinut *Bambia* tavasta, jolla se tappaa matriarkaatin äitihahmon, vain jotta voisi tuoda tilalle uuden ja toimivamman isähahmon (Haas 1995, 197).

*Leijonakuninkaassa* isän kuolema puolestaan vaikuttaa merkittävästi päähenkilön kasvutarinaan. Sen sijaan että Simba jatkaisi elämäänsä äitinsä hoiteissa, hän pakenee Jylhämaan ulkopuolelle ja hänestä tulee orpo. *Leijonakuninkaan* kohdalla onkin huomionarvoista, että kuolemankin jälkeen Mufasa näkyy ja kuuluu Simban jokapäiväisessä elämässä. Kun Simba pakenee kohtaloaan Jylhämaan ulkopuolelle, saapuu hänen isänsä haamu, vahvasti *Hamlettiin* yhdistettävässä kohtauksessa, muistuttamaan kuka tämä oikeasti on, ”Sinä olet minun poikani ja täten tuleva kuningas.”. Vaikka Simban äidillä on nimi ja hän on näkyvässä roolissa elokuvassa, niin hänen asemansa Simban kasvutarinaan on kokonaisuuden kannalta mitätön. Huolehtivaa äitiä muistuttaa enemmän aikuinen Nala, joka ojentaa Jylhämaalta paennutta Simbaa velvollisuuksiensa unohtamisesta. Tässäkin yhteydessä Simba sanoo Nalalle ”Kuulostat aivan isältäni.”

Berit Åström on huomionoinut, että *Leijonakuninkaan* tapa käsitellä isähahmon kuolemaa on hyvin tyypillinen suhteessa yhdysvaltalaisiin elokuviin yleensä. Isän poissaoloa tai menetystä ei yleensä

ohiteta niin helposti kuin äidin vastaavaa ja useissa elokuvissa äidin kuolema toimiikin vain oivallisena juonityökaluna, jolla voidaan rakentaa isän ja lapsen välistä suhdetta (Åström 2015, 596). *Leijonakuninkaan* tapa korostaa isähahmon merkitystä tämän poismenon jälkeenkin, on siis tässä suhteessa osa pitkää jatkumoa yhdysvaltalaisen elokuvien perinteessä. Samalla se on kuitenkin myös luettavissa osaksi postfeministisen isyyden kehyskertomusta. Vaikka Simballa Arielista ja Pocahontasista poiketen onkin molemmat vanhemmat, niin isän merkitys suhteessa äitiin on niin korostunut, että tämä voisi ottaa molemmat roolit lapsensa kasvattajana. Äidin rooli tässä tarinassa on toimia lähinnä sivustakatsojana ja lapsensa ajoittaisena kylvettäjänä. Elokuvan seksistinen luonne nostettiin esille jo aikalaiskritiikeissä (Ward 1996, 174), mutta sen osuus postfeministisen isäkuvan rakentamiseen on kuitenkin jäänyt käytännössä huomioimatta.

## 6.2 Postfeministinen isyys ja siihen kasvaminen

Kuten sekä *Pienen merenneidon* että *Pocahontasin* kohdalla voitiin huomata, oli postfeministinen isyys eräänlainen päämäärä isähahmojen kasvutarinoissa. Isät joutuivat mukautumaan uuteen rooliin hyläten vanhat patriarkaaliset arvonsa ja sopeutuen feminiinisempään asemaan kasvattajana. Naispäähenkilön merkitys tässä kasvutarinassa oli olla tämän muutoksen aikaansaaja, joskin hahmojen oma toimijuus tämän osalta oli hyvin vaihtelevaa.

*Leijonakuningas* puolestaan osoittaa, miten postfeministisen isyyden käsittely muuttuu, kun puhutaan elokuvasta, jonka päähenkilönä on miespuolinen hahmo. Tässä postfeministinen isyys on jo nähty toteutuneena ja kasvutarina tämän maskuliinisen ideaalin jatkajaksi asettuu päähenkilön harteille. Mufasa onkin tässä suhteessa elokuvan tarjoama ideaali postfeministinen isähahmo. Postfeministisestä luennasta katsottuna hän on *Pienen merenneidon* Tritonin tai *Pocahontasin* Powhatanin sijaan onnistunut löytämään paikkansa emotionaalisesti läsnä olevana sekä lastaan kuuntelevana isänä, mutta uhraamatta maskuliinisuuttaan tai patriarkaattia asemaansa perheen päänä. Hän on urhea, rohkea sekä fyysisesti uhkaava mutta samalla myös maltillinen ja oikeamielinen.

The New York Timesiin kirjoittamassaan artikkelissa Perri Klass huomioi, kuinka *Leijonakuninkaan* isähahmo istuu 1990-luvulle tyypilliseen läsnä olevan isyyden juhlintaan. Hän painottaa varsinkin tapaa, jolla elokuvan isähahmon osallistuva ja neuvova läsnäolo poikkeaa menneiden vuosikymmenien vastaavasta (Klass 1994). Tämä Klassin mainitsema uusi isähahmo edustaa mieskuvan muutosta postfeministisellä aikakaudella. Samalla tämä on se miehisyyden ja isyyden malli, johon elokuvan päähenkilön tulee pyrkiä. Simban ei tule olla vain kuninkaan perinnön jatkaja, vaan myös arvoiltaan ja toimiltaan samanlainen kuin isänsä. Simban kasvutarina

voidaankin nähdä sopeutumisenä tähän postfeministisen isyyden rooliin, jossa maskuliinisuus tulee ymmärtää muunakin kuin uhkarohkeana voiman näyttämisenä. Elokuvan yhdessä avainkohtauksessa Mufasa joutuu pelastamaan Simban ja Nalan, kun he ovat menneet luvatta Elefanttien hautausmaalle. Täällä Scarin usuttamat hyeenat käyvät Simban ja Nalan kimppuun, kunnes Mufasa astuu väliin ja pelastaa kaksikon.

Kohtauksessa on monta kertovaa hetkeä. Yksi on Simban tapa ymmärtää väärin isänsä edustama maskuliinisuus. Hän astuu uhkarohkeasti vaaralliselle alueelle vain huomatakseen, että hänen fyysinen voimansa ja uhkaavuutensa ei riitä pelottamaan kimppuun hyökkäviä hyeenoja. Tätä aiemmin Simba on leikkimielisesti koetellut voimiaan Nalan kanssa häviten tälle joka kerta. Simban maskuliininen asema on täten uhattuna ja hän on selvästi epäonnistunut siinä roolissa, jollaisena hän on oman isänsä nähnyt. Kun Mufasa on pelastanut kaksikon, hän pyytää heidän mukanaan kulkenutta Zazu-lintua viemään Nalan kotia todeten, ”Minun on opetettava poikaani.”. Kun Zazu sanoo Simballe vakavasti ja syvään huokaisten ”Onnea.” herää oletus ”opetuksesta” heti fyysisenä kurittamisena. Tämä vain korostuu, kun Mufasa komentavalla äänellä kutsuu poikansa nimeä ja tämä lähtee varovaisesti kulkemaan kohti selin kääntynyttä isäänsä. Fyysisen kurituksen sijaan Mufasa kuitenkin alkaa keskustella poikansa kanssa, opettaen tälle, että ”Todellinen rohkeus ei ole sama kuin etsisi vaaraa.” ja kun Simba sanoo ”Sinä et pelkää mitään.”, niin Mufasa toteaa ”Pelkäsin tänään. Pelkäsin menettäväni sinut.”. Mufasa ei ainoastaan tuo esille sitä, että maskuliinisuus on muutakin kuin aggressiivista väkivaltaa ja uhkarohkeutta, vaan on myös emotionaalisesti läsnä lapsensa elämässä paljastaen omat tunteensa vanhempana.

Elokuvan tarina paikkansa löytämisestä ja itselleen uskollisena olemisesta on monessa suhteessa luettavissa myös menetetyt isän jättämän aseman täyttämisenä. Tämä ei tarkoita pelkästään paikkaa valtakunnan uutena hallitsijana, vaan myös hänen edustamiensa postfeminististen arvojen jatkajana. Nämä arvot liittyvät oikeudenmukaisuuteen, vastuuntuntoon ja dynastian pysyvyyteen, mutta yhtäältä ne viestivät niistä isyyden ja maskuliinisuuden arvoista, jotka Simban tulee uutena kuninkaana ja isähahmona täyttää. Kuninkaan asema on kaikkien näiden arvojen yhdistelmä, postfeministisen maskuliinisuuden ideaali ilmentymä, jonka kautta on helppo tarkastella kuka elokuvan hahmokatalogista istuu näiden arvojen edustajaksi.

### **6.3 Maskuliininen vs. Feminiininen**

Postfeministinen maskuliinisuus voidaan nähdä yhdellä tapaa feminiinisen ja maskuliinisen position taisteluna, jossa mies pyrkii pitämään asemaansa maskuliinisenä yksilönä mutta samalla sopeutuen feminiinisten vaateiden odotuksiin. Onnistunut postfeministinen maskuliinisuus ja



täten myös isähahmo löytävät tasapainon näiden kahden vastakkaisen vaateen väliltä. Kuten *Pienen merenneidon* Triton ja *Pocahontasin* Powhatan osoittavat, on myrkyllinen maskuliinisuus lopulta pahe, josta postfeministisen isähahmon pitää oppia päästämään irti ja omaksua feminiinisuuden voimavarat osana isäkuvaansa. *Leijonakuninkaassa* kuitenkin osoitetaan, että samalla tavalla kuin myrkyllinen maskuliinisuus, niin myös korostunut feminiinisyys voi olla este postfeministiseen isyyteen astumiselle.

Tämä näkyy varsinkin elokuvan antagonistissa Scarissa. Useat tutkijat ovat tulkinneet Scarin hienovaraisen liikehdinnän, fyysisten voimavarojen puutoksen, hienostelevan käytöksen ja korosteisen aseksuaalisuuden ilmentävän homostereotypioita, joita Disneyn animaatioelokuvat ovat usein antagonististen hahmojensa kohdalla käyttäneet. Esimerkiksi John Morton on huomionnut kuinka Scar suhteessa Mufasaan ja Simbaan näyttäytyy ”ei-heteroseksuaalina” ”campina” ja ”naismaisena” (Morton 1996, 316). Henrique Does jatkaa puolestaan huomioimalla, kuinka Scar näyttäytyy elokuvassa ”laihana”, ”sairaana näköisenä” ja ”homomaneerein toimivana”, kun taas Mufasa ja Simba ovat vahvoja, kauniita leijonia ”oikeaoppisilla” persoonallisuuksilla (Does 2019, 4).

Tämä korostunut feminiinisyys elokuvan antagonistissa voidaan lukea osana elokuvan sisäistä homofobista linjaa sekä myös tapana luoda vastustajasta vähemmän uhkaava maskuliinisten päähenkilöiden rinnalla. Postfeministisessä luennassa tästä representaatiosta voidaan kuitenkin paikantaa myös osoitus siitä, kuka elokuvassa on oikeutettu pitämään postfeministisen isyyden viittaa hartioillaan.

Scar on katkeroitunut veljensä pääsystä valta-asemaan. Hän ei kuitenkaan uskalla haastaa veljeään suorassa taistelussa, koska tietää jäävänsä fyysisessä ottelussa toiseksi. Elokuvan alussa Scar kääntää selkensä keskustelun aikana veljelleen, johon Mufasa toteaa ”Sinä et käännä selkääsi minulle” ja Scar vastaa, ”Ei Mufasa, ehkä sinun ei pitäisi kääntää selkääsi minulle.”. Kun Mufasa hyökkää Scarin eteen ja kysyy tältä aggressiivisesti ”Oliko tuo haaste?”, niin Scar vastaa ”Rauha, rauha. En unissanikaan haastaisi sinua.”. Tämän jälkeen hän perustelee syyt samalla alleviivaten omaa maskuliinista vajaavaisuuttaan Mufasan rinnalla: ”Sain leijonan osan, kun aivoja jaettiin. Mutta pelkkä brutaali voima...taisinpa unohtaa mennä siihen jonoon.”. Scar joutuu hyödyntämään apureitaan ja lakeijoitaan voidakseen tuhota Mufasan, koska hän ei yksin kykene haastamaan veljeään. Tämä katkeruus näkyy tavassa, jolla muut vertaavat häntä Mufasaan. Eräässä kohtauksessa hyeenat toteavat Scarille, ”Ai se olet sinä? Me luultiin, että se olisi joku tärkeä. Kuten Mufasa”, ”Joo. Siinä vasta on poweria. Kun kuulenkin sen nimen, niin vapisen kauhusta.”

Mufasan edustama postfeministinen maskuliinisuus näkyy myös siinä, että hän on luonnostaan pätevämpi johtaja kuin veljensä. Scar kyllä saavuttaa valta-aseman elokuvan aikana, mutta hallitsijana hän ei omaa valmiuksia toimia veljensä tasoisesti valtakunnan johtajana. Tässä korostuu myös Scarin kyky olla vastaamatta tiettyihin maskuliinisuuden odotuksiin. Siinä missä Mufasa suojeli Jylhäkalliota hyeenoilta itse, niin Scar jättää taistelun ja metsästämissä naarasleijonille, siirtäen maskuliiniset velvoitteet lauman naisille. Kun hyeenat tulevat valittamaan Scarille, että ruokaa ei ole, niin hän vain toteaa, ”Se on naaraiden hommaa metsästäminen.”. Huolimatta asemastaan uutena kuninkaana Mufasan jättämä varjo seuraa häntä mukanaan. Kun Simban äiti, tyytymättömänä tilanteeseen, johon Jylhämaa Scarin hallinnassa on ajautunut, toteaa ”Jos olisit edes puolet siitä mitä Mufasa oli...”, niin Scar keskeyttää hänet lyömällä tätä ja sanomalla ”Olen kymmenen kertaa sen mitä Mufasa oli.”. Toisin sanoen jopa kuoleman takaakin Mufasan maskuliininen ylivoima piinaa Scaria ja tämän omaa asemaa hallitsijana.

Elokuvan lopussa, kun Simba tulee haastamaan setänsä, Scar aluksi erehtyy luulemaan tätä yhdennäköisyyden takia Mufasaksi, mikä saa hänet perääntymään nurkkaan sanoen ”Mufasa? Ei. Olet kuollut.”. Tässä elokuva osoittaa, kuinka myös Simban oma kasvutarina tulee päätökseensä. Hän on muiden silmissä isänsä veroinen hallitsija, joka on astunut siihen postfeministiseen kehykseen, jonka kautta elokuvan versio ideaalista maskuliinisuudesta ymmärretään.

On syytä myös huomioida, että Scar ei ole ainoa elokuvan feminiinisesti korostettu mieshahmo. Tätä feminiinistä tyyliä voidaan nähdä myös Simban kavereissa ja eräänlaisissa toisvanhemmissa Timonissa ja Pumbassa. Timonin ja Pumban kohdalla nousee myös esille kysymykset ja tulkinnat hahmojen homoseksuaalisuudesta. Gael Sweeney menee jopa niin pitkälle, että väittää hahmojen olevan ilmiselvästi Disneyn ensimmäinen avoin homoparikunta. (Sweeney 2013, 130). Hänen mukaansa Timon ja Pumba elävät yhdessä, työskentelevät yhdessä ja kauan sen jälkeen, kun heidän parisuhteensa on vahvistettu, he kasvattavat lapsen yhdessä (Sweeney, 2013, 132).

Sweeneyn luenta hahmojen homopiirteiden avoimuudesta on kuitenkin vahvasti tulkinnanvarainen. Kaksikon suhdetta on kovin vaikea lukea romanttiseksi tai seksuaalissävytteiseksi ja vanhemmuuden roolinkin he ottavat ainoastaan Simban ollessa pentu. Päähenkilön aikuistuttua kolmikko muistuttaa enemmän poikamieselämää viettäviä kaveruksia. Löysäilevä vapaa-ajan vietto sekä röyhtäily ja piereskely selkeästi korostavat, että kolmikko elää nuorekasta kommuunielämää, joka on homososiaalista mutta ei automaattisesti homoseksuaalista. Timonin ja Pumban kohdalla ymmärrys hahmojen homoseksuaalisuudesta tuntuu saavan perusteita

muutamista viitteellisistä huomioista. Varsinkin Timonin vahva feminiininen painotus tuntuu toimivan eräänlaisen queer-luennan lähtökohtana. Hahmo omaa korkean äänen, siirtää fyysisen työn (Simban kantamisen jne.) Pumban harteille ja ei ole kykeneväinen fyysisesti puolustamaan itseään. Vaikka Timon onkin mieshenkilö, niin eräässä kohtauksessa hän ongelmitta sulautuu naiseuden performanssiin. Kun Simba pyytää Timonia hämäämään hyeenoiita, tämä kysyy retorisesti ”Ai mitä sä haluat? Että pukeudun naiseksi ja heitän hulaa?”, jonka jälkeen tapahtuu suora leikkaus Timoniin suorittamassa tätä toimintaa.

Pumba puolestaan on kaksikosta vahvemmin kiinni maskuliinisuuden karikatyyrisissä tyyppiipiirteissä. Hän piereskelee, haisee pahalle ja on tietämätön sekä yksinkertainen. Hänellä on myös matalan rouheaa ääni ja hänen fyysinen olemuksensa on pyöreä ja lihava. Kahden mieshahmon jakautuminen maskuliinisiin ja feminiinisiin äärilaitoihin näyttäytyy elokuvassa koomisena, korostaen ja alleviivaten heidän sukupuolitettuja tyyppiipiirteitään. Tämä yhtäältä jatkaa elokuvan postfeminististä linjaa, jossa naiseuden ja mieheyden määritteitä joko tarkastellaan ideaalina sulautumana tai sitten vahvasti karrikoiden ja stereotyyppien luottaen. Timon ja Pumba ovat mies- ja naiskuvaston ääri-ilmentymiä ja täten jäävät Simbasta poiketen lähinnä huumorin ja vitsailun kohteiksi.

Toisin kuin Scar heidät kuvataan elokuvassa Simbaa auttavina ja hänestä välittävinä yksilöinä, mutta elämä heidän kanssaan ei kuitenkaan ole sitä mitä Simban kuuluu tehdä. Kaksikon edustama huoleton elämä on vastuiden ja ongelmien pakenemista. Mutta samalla se myös ruokkii elokuvan postfeministiseen tulkintakehykseen istuvaa sanomaa siitä, että näennäisesti aseksuaalinen poikamieselämä tai kahden miehen kasvatettavana oleminen, eivät ole postfeministisen isäkuvan täyttämistä. Lopulta Simban on palattava heterosuhteeseen ja otettava paikkansa patriarkaattina johtajana, jotta luontainen elämänpolku voisi jatkua.

## 7. Notre Damen kellonsoittaja ja postfeministisen isähahmon antiteesi

*Notre Damen kellonsoittaja* oli Disneyn 34. kokopitkä animaatioelokuva, ja sai ensi-iltansa vuosi taloudellisesti alle odotusten suorittaneen *Pocahontasin* jälkeen. Idea itse elokuvaan lähti liikkeelle vuonna 1993, jolloin Disneyn luovan osaston johtaja David Stainton sai idean piirroselokuvasta pohjautuen Victor Hugon vuonna 1831 julkaiseman klassikkoromaaniin. Inspiraationa toimi romaanista sovitettut Classic Illustrated -sarjakuvakirjat, jotka olivat muokanneet romaanin sarjakuvaversioksi jo vuonna 1944. (Norden 2013, 163)

Aluksi ajatuksena oli kehittää kaksi erillistä elokuvaa, näytelty- sekä animaatioversio. Näytelmäelokuvasta luovuttiin kuitenkin nopeasti, mutta ajatus Disneyn animaatioelokuvien 1990-luvun trendiä jatkavasta animaatiomusikaalista jäi elämään. Lopulta teos tuotiin valkokankaille Don Hahnin tuottamana ja Jeffrey Katzenbergin toimiessa vastaavana tuottajana. Ohjauksesta vastasi *Kaunottaren ja hirviön* ohjaajana toiminut kaksikko Gary Tousey ja Kirk Wise. (Norden 2013, 163)

*Notre Damen kellonsoittaja* jatkoi *Pocahontasin* tavoin Disneyn pyrkimyksiä sovittaa animaatioelokuviinsa aikuismaisempia ja vakavasti otettavampia teemoja. Amerikan kolonialistinen historia oli kääntynyt valkokankaille vuotta aiemmin ja nyt vuorossa oli Hugon synkkäsävyinen ja kohtalokas tragedia. Alkuperäisen romaanin sovittaminen Disneyn animaatioiden hengenperimään oli haaste myös tekijöille. Kirk Wise myönsikin hyvin varhaisessa vaiheessa, että romaanin kohtalokas loppu ei tulisi päätymään sellaisenaan animaatioelokuvaan. Elokuvan tuottajana toiminut Don Hahn yhtäältä kommentoi, että ulkopuolelta katsottuna Hugon alkuperäisromaanin adaptoiminen Disneyn animaatiomusikaaliksi vaikutti järjettömältä idealta. Lähdeteksti sisälsi monia sudenkuoppia, varsinkin sen tavassa kuvata vammaisia, rasismia, romanivähemmistöä ja katollista kirkkoa. (Norden 2013, 165)

Annalee R. Ward on puhunut *Notre Damen kellonsoittajasta* elokuvana, joka asettaa koomisen kehyksen traagisen kehyksen sisään ja aiheuttaa samalla ristiriitaisen moraalikuvauksen (Ward 2002, 58). Nämä sävylliset ristiriidat nousivat esille myös aikalaiskritiikeissä. The New York Timesin Janet Maslin sanoi, että selkeistä yrityksistä huolimatta lapsia on yksinkertaisesti mahdoton ilahduttaa Hugon alkuperäistarinan hyvän mielen -versiolla (Maslin, 1996). Elokuva jäi myös katsojamääriltään vuotta aiemmin ilmestynyttä *Pocahontasia* heikommaksi, vaikka mistään flopista ei Yhdysvaltojen ja ulkomaisten teatterikierrosten yhteen laskettujen lipputulojen osalta voidakaan puhua.

Vaikka *Notre Damen kellonsoittaja* tuntuikin ilmestymisvuonnaan jäävän Disneyn edeltävien animaatioelokuvien varjoon, niin teos on kokenut uudelleen heräämisen viime vuosina, kun 1990-luvulla kasvanut sukupolvi on astunut aikuisikään. Simon Brew huomioi, kuinka elokuva asettuu vastakohtaksi Disneyn tyypillisille pehmeille ja hyvämielisille animaatioelokuville synkkäsävyisenä ja brutaalina aikalaisteoksena (Brew, 2011). Kyseessä on myös ensimmäinen kerta, kun Disneyn animaatio avoimesti käsittelee uskonnollisia kysymyksiä. Mark I Pinsky on kiitellyt teoksen tapaa puoltaa kristinuskoa ja sen konservatiivisia äänenpainoja (Pinsky 2004, 167). Elokuvan ilmestymisen aikoihin The Orlando Sentinel kirjoittamassaan artikkelissa Pinsky myös huomioi, kuinka konservatiivisia arvoja ajavat aktivistit ovat innoissaan Disneyn uudesta animaatiomusikaalista (Pinsky, 1996). Teoksen vahvoista kristillismytologisista sävyistä huolimatta on kuitenkin syytä huomioida, että *Notre Damen kellonsoittaja* on myös suoran kriittinen uskonnollista tekopyhyyttä, konservatiivista syntiajattelua, muukalaisvihaa sekä uskonnollisia auktoriteetteja kohtaan. Täten sen kompleksinen ja osin myös ristiriitainen temaattinen sisältö ei ole aivan niin yksiselitteinen kuin Pinsky antaa ymmärtää.

## **7.1 Tarina mystisestä kellonsoittajasta**

Elokuva alkaa, kun joukko romaneja saapuu salaa Pariisin satamaan. Paikalliset sotilaat pysäyttävät heidät johtajanaan Pariisin oikeusjärjestelmää ylläpitävä auktoriteettinen ja säälimätön Claude Frolo (alkuperäisen romaanin arkkidiakoni on elokuvassa vaihdettu tuomariksi). Eräs romaneista kantaa mukanaan kääröä, ja kun Frolo yrittää repiä käärön naisen käsistä, niin tämä pakenee. Frolo saavuttaa naisen Notre Damen kirkon portailla ja potkaisee tätä, niin että naisen pää osuu kirkon porraskivetykseen ja hän kuolee. Kun Frolo katsoo käärön sisään, hän näkee epämuodostuneen lapsen. Kauhistanut Frolo on pudottamassa lasta kaivoon, mutta Notre Damen arkkidiakoni estää tämän. Frolo lupautuu pitämään huolta lapsesta, mutta vaatii että tämä asuu Notre Damen kirkkotornissa, jossa kukaan ei näe häntä.

Vuosia myöhemmin lapsi on kasvanut nuoreksi aikuiseksi, jolle Frolo on antanut muotopuolta tarkoittavan nimen, Quasimodo. Quasimodo elää kirkon tornissa hoitaen kellonsoittajan virkaa. Kun kaupungilla järjestetään työpoikien kansanjuhla, niin kellotornissa läpi elämänsä yksin muilta piilossa asunut mies haaveilee pääsevänsä osaksi juhlatunnelmaa. Torniin saapuva Frolo kuitenkin estää Quasimodoa osallistumasta, painottaen että ulkopuolella oleva maailma on julma ja Quasimodon kaltaista muotopuolta ei hyväksyttäisi heidän joukkoonsa. Samalla paljastuu, että Frolo on myös valehdellut Quasimodolle tämän äidin kohtalosta, väittäen että hänet on hylätty lapsena Frollon suojiin. Frollon varoituksista huolimatta Quasimodo päättää kuitenkin tehdä

vasten hänen tahtoaan ja mennä kansanjuhlaan mukaan. Juhlissa nuori mies palkitaan houkkien kuninkaana tämän ruman ulkonäön takia. Pian kuitenkin karnevaalien juhlatunnelma kääntyy Quasimodoa vastaan, kun väkijoukko sotilaiden innoittamana sitoo nuoren miehen köysillä ja alkaa heitellä tätä mädillä vihanneksilla. Nuori romaninainen Esmeralda pelastaa Quasimodon pulasta, vaikka paikalla oleva Frollo tätä kieltääkin. Tapahtumasta järkyttyneenä Quasimodo lupaa Frollolle, että tottelee tätä tästä lähtien aina.

Kellotornissa Quasimodo törmää Esmeraldaan, joka on paennut Pariisiin vartijoita ja Frolloa kirkon sisälle. Quasimodo ja Esmeralda ystävystyvät ja nuori mies auttaa naista pakenemaan kirkosta vartijoiden huomaamatta. Esmeralda antaa Quasimodolle riipuksen, joka paljastaa romanien salaisen piilopaikan Pariisin keskustassa. Samaan aikaan paikalle saapuu kaupungin uusi vartiokapteeni Phoebus, joka aiemmin on osoittanut myötätuntoa romaneja ja Esmeraldaa kohtaan. Vaikka Phoebus yrittää selittää, että hän ei ole Frollon vakooja, niin Quasimodo häättää hänet kirkosta. Samalla Frollo tuomiokapitulissaan pohtii keinoja Esmeraldan kaappaamiseksi. Hän kokee himoa nuorta naista kohtaan, mutta päässään selittää tämän noituutena ja paholaisen viettelynä, johon syyllinen on joku muu kuin hän itse. Uskonnollisen tekopyhyytensä riivaamana Frollo päättää lopulta aloittaa massiiviset etsinnät Esmeraldan löytämiseksi. Phoebuksen johtamana sotilaat vangitsevat vastaantulevat romanit ja rikkovat heidän vankkurinsa ja tavaransa. Kun Frollo lopulta käskee Phoebusta polttamaan myllärin talon, koska hän on varma, että perhe on auttanut Esmeraldaa karkaamaan, niin Phoebus kieltäytyy. Frollo käskee vartijoiden mestata Phoebusin, joka onnistuu pakenemaan, mutta samalla saa nuolesta osuman sydämensä yläpuolelle. Veteen pudottuaan Phoebus kuitenkin pelastuu, kun Esmeralda vie hänet turvaan Quasimodon luo kellotorniin.

Pian Frollo alkaa epäillä, että Quasimodolla on jotain tekemistä romaninaisen karkaamisen kanssa. Hän huijaa tätä uskomaan, että tietää missä romanien salainen piilopaikka on. Tiedon kuulleena Phoebus ja Quasimodo pakenevat varoittamaan Esmeraldaa, kuitenkin vain johdattaen Frollon tämän luokse. Frollo pidättää piilopaikan asukkaat ja määrää Esmeraldan poltettavaksi Pariisin aukiolla. Quasimodon hän kahlitsee kellotorniin. Kellotornissa Quasimodo kuitenkin kerää voimansa ja murtautuu irti kahleista. Hän heilahtaa alas kirkosta köyden varassa ja pelastaa Esmeraldan liekeistä. Hän vie pyörtyneen naisen turvaan kellotorniin, samalla kun Frollo käskee vartijoitaan murtautumaan sisään kirkkoon. Phoebus kuitenkin onnistuu nostattamaan väkijoukon kapinaan ja ajamaan vartijat pakosalle. Frollo menee yksin kirkkoon ja paljastaa samalla Quasimodolle tämän äidin todellisen kohtalon. Quasimodo ja Esmeralda pakenevat Frolloa kirkon harjannetta pitkin, kunnes lopulta Frollo ja Quasimodo horjahtavat kaiteen yli ja Quasimodo jää

roikkumaan Esmeraldan käden varasta. Frollo kiipeää kaiteella lepäävän gargoilipatsaan päälle ja on valmiina lyömään kaksikko miekallaan. Samalla kuitenkin kivipatsas murenee tämän alta ja Frollo putoaa alhaalla olevaan liekkimereen. Esmeralda menettää otteensa Quasimodosta, mutta alemmalla tasanteella oleva Phoebus ottaa tämän kiinni.

Lopussa Quasimodo siunaa Esmeraldan ja Phoebuksen parisuhteeseen ja astuu kansanjoukkoon, joka ottaa hänet avosylin vastaan kantaen hänet eteenpäin voittajana ja päivän pelastajana.

## **7.2 Postfeministinen maskuliinisuus Notre Damen kellonsoittajassa**

Postfeministisen maskuliinisuuden yhtenä peruskysymyksenä on maskuliinisuuden kriisin sovittaminen. Toisen aallon feminismi asetti kriittisen katseen alle traditionaalisen käsityksen maskuliinisuudesta, mikä johti tilanteeseen, jossa mieheyden muuttunutta mallia jouduttiin neuvottelemaan uudestaan. Postfeministisen maskuliinisuuden kohdalla kyse on feminististen arvojen mukauttamisessa osaksi miehisyuden malleja, mutta samalla kuitenkin pitäen kiinni miesten asemasta yhteiskunnallisen ja kulttuurisen keskustelun keskiössä.

Postfeministisen maskuliinisuuden eräänlaisena muotona voidaan näin nähdä mieskuva, jossa feminiinit ja maskuliinit piirteet ovat sovinnaisessa tasapainossa. Tämä hahmotyyppi on läsnä myös Disneyn animaatioelokuvissa. Kuten Michael Macaluso on huomionut käsitelleessään vuosituhannen vaihteen jälkeisiä Disneyn mieskuvastoja, yksi postfeministisen kulttuurin mieskuva on niin sanottu ”postfeministinen sankari”, joka putoaa jonkin hegemonisen maskuliinisuuden ja täydellisen epämaskuliinisuuden välimaastoon. (Macaluso 2018, 4)

Kuten *Leijonakuninkaan* kohdalla myös *Notre Damen kellonsoittaja* on ensisijaisesti tarina johonkin tiettyyn asemaan kasvamisesta. Tässä tapauksessa kyse onkin Macaluson mainitsemasta postfeministisestä sankaruudesta, johon kummatkin elokuvan kahdesta miessankarista kasvutarinoissaan tähtäävät. Heidän lähtökohtansa maskuliinisuuden arenalla ovat kuitenkin täysin erilaiset.

*Notre Damen kellonsoittajassa* on nähtävissä postfeministisen maskuliinisuuden kannalta kaksi oleellisesti sitä määrittävää hahmoa, Quasimodo ja Phoebus. Näistä Phoebus ulkoisesti omaa ihanteellisen maskuliinisuuden tyyppi- ja piirteet. Hän on komea, raamikas ja taitava soturi, joka istuu ongelmitta tyyppillisen Disney-prinssin vaateisiin. Hegemonisen maskuliinisuuden asemasta huolimatta hän omaa orastavan potentiaalinsa postfeministisen sankaruuden täyttymiseen. Hän on ymmärtäväinen, suvaitsevainen ja heikompia puolustava. Silti hän ei lähtökohtaisesti asetu Frollon sääntövaltaa vastaan, vaikka kyseenalaistaakin tämän toimet sanattomien ilmein.

Phoebuksen postfeministisen kasvutarinan päätepiste onkin, kun hän nousee Frolooa vastaan oman henkensä uhalla. Tämän jälkeen hän lopulta perustelee asemansa Esmeraldan silmissä ja on oikeutettu tämän rakkauteen.

Quasimodon kohdalla postfeministinen maskuliinisuus määrittyy hieman erillä tavalla. Hän omaa hahmona lähtökohtaisesti feminiinemmän luonteen ja hahmotyyppin kuin Phoebus. Hänellä on korkea tenorimainen ääni, hän on alistuvainen, passiivinen, herkkä ja sentimentaalinen. Tämän vastapainona hänen täytyykin oppia hyödyntämään maskuliinisia piirteitään noustakseen Frolooa vastaan ja puolustaakseen itseään. Fyysisiltä voimavaroiltaan Quasimodo on tähän enemmän kuin kykenevä. Hän on lihaksikas ja yli-inhimillisen vahva, mutta hänen feminiini alistuvainen luonteensa estää näiden fyysisten voimavarojen täydellisen hyödyntämisen. Käsitellessään Disneyn toista animaatioelokuvaa *Kaunotarta ja hirviötä*, Susan Jeffords on kuvaillut, että elokuvan hirviö näyttäytyy kirouksena maskuliinisista ihanteista, aggressiivisena ja raadollisena petona, joka ei osaa hallita tunteitaan (Jeffords 1995, 171). Tähän suhteutettuna Quasimodo on tapauksena päinvastainen. Fyysisesti vahva yksilö, jonka feminiini tunteellisuus on hänen suurin heikkoutensa.

Samoin Quasimodon maskuliininen epäonnistuminen voidaan nähdä siinä, kuinka hän ei pysty valloittamaan Esmeraldan sydäntä vaan häviää tässä taistossa Phoebukselle. Hahmona hän ei voi tavoittaa paikkaansa maskuliinisena ideaalina, tai kuten hän itse sanoo, ”kiiltävähäärniskaisena ritarina”. Postfeministisessä kehyksessä luettuna tämä on kuitenkin ehkä juuri osa Quasimodon kasvutarinaa. Perinteinen maskuliininen kasvutarina totutusti vaatii, että miespäähenkilön täytyy myös päätyä naispäähenkilön kanssa yhteen, mutta postfeministisessä luennassa tämä voidaan ymmärtää erillä tavalla. Quasimodon postfeministinen kasvutarina onkin siinä, että hän ymmärtää, että naisen saaminen ei ole maskuliinisen aseman kannalta hänelle oleellista, vaan hän voi vakiinnuttaa mieheydensä muutenkin, kuin vastakkaisen sukupuolen valloittamisella.

Elokuva haluaa kuitenkin tehdä selväksi, että fyysisessä mittelössä Quasimodo on Phoebukseen suhteutettuna ylivertainen. Kun elokuvan eräässä kohtauksessa Phoebus tulee kellotorniin Esmeraldan perässä, niin Quasimodo häätää tämän soihdun avulla. Kun kaksikko astelee alas kirkkotornin portaita, niin Phoebus lyö miekallaan Quasimodon soihdun seinää vasten, samalla kun Quasimodo ottaa Phoebusta rinnuksista kiinni. Kohtaus siirtyy lähikuvaan, jossa kaksikon kasvot ovat toisiaan vasten. Phoebus selittää, että hän ei halua Esmeraldalle pahaa, vaan ainoastaan varmistaa, että tämä on turvassa. Kun Quasimodo on rauhoittunut, Phoebus hieman virnistäen kysyy, että voisiko Quasimodo laskea hänet alas, jolloin leikataan kokokuvaan, jossa



näkyä, että Quasimodo pitää Phoebusta rinnoista ilmassa, näin todistaen, että hän on fyysisesti tätä vahvempi henkilö.

### 7.3 Notre Damen kellonsoittaja ja paha ottoisä

Kun *Notre Damen kellonsoittaja* ilmestyi valkokankaille vuonna 1996, monet näkivät teoksessa selviä yhtymäkohtia ohjaajakaksikko Tousdalen ja Wisen sekä tuottaja Don Hahnin aiempaan elokuvaan *Kaunottareen ja hirviöön*. Hahn onkin vitsaillut teosten samankaltaisuudella, sanoen että heidän tulisi vain tehdä animaatioelokuva *Cyranosta*, jotta Pariisiin sijoittuvat muotopuolitarinat saataisiin viimein päätökseensä (Norden 2013, 165). Elokuvan kommenttiraidalla ohjaajat Wise ja Trousdale huomioivat myös, että Hugon alkuperäistarina omaa paljon yhtymäkohtia klassisten satukertomusten perinteeseen. Kun ympäriltä riisutaan kaikki muu, niin kyseessä on tarina tornissa elävästä hirviöstä, jonka sinne on lukinnut paha isäpuoli. (Norden 2013, 165–166)

Wisen mainitsema paha isäpuoli on mielenkiintoinen heitto, sillä se tarjoaa avaimet lukea *Notre Damen kellonsoittajaa* tulokulmasta, josta teosta on harvoin totuttu tarkastelemaan. Frollo on Disneyn animaatiokaanonissa harvinaislaatuinen hahmo. Hän edustaa pahaa ottoisää, jollaisia Disneyn tuotannoissa on harvemmin nähty. Kun lähdetään tarkastelemaan Frolloa suhteessa postfeministiseen sensibilibiteettiin, niin hahmo on hyvä heijastaa vasten Disneyn totutumpia hahmokuvastoja, eli pahoja äitipuolia. Elizabeth Bells on hahmotellut Disneyn naiskonnien rakentuvan tukemaan film noir –elokuvien tyypillistä femme fatale –arkkityyppiä. He ovat seksualisoituja, juonikkaita sekä läpikohtaisen katkeroituneita (Bells 1995, 115). Tämä seksualisoinnin ja katkeruuden linjaus voidaankin hahmottaa jo Disneyn ensimmäistä animaatioelokuvasta *Lumikki ja seitsemän kääpiötä*, sekä elokuvan pahasta kuningattaresta eli Lumikin äitipuolesta. Kuningatar on keskittynyt omaan ulkonäköönsä ja kysyy peililtä päivittäin ”Ken on maassa kaunehin?”. Kun peili eräänä päivänä vastaakin, että Lumikki on maassa kaunein, pyrkii kuningatar tappamaan neitokaisen.

*Tuhkimossa* (*Cinderella*, 1950) paha äitipuoli, Lady Tremaine ei tavoittele ulkoista kauneutta itselleen, mutta hän haluaa alistaa Tuhkimon kotipiian asemaan suhteessa omiin lapsiinsa, kahteen sisarukseen, jotka hän haluaa naittaa kunnon aviomiehille, mieluiten prinssille. Tässä Tuhkimon kauneus on uhka Lady Tremainella, sillä jos Tuhkimo pääsee hyvin pukeutuneena ulkoisesti täysiin oikeuksiinsa, ei siskoilla olisi mitään mahdollisuuksia valloittaa yhdenkään miehen sydäntä. Naispäähenkilön kauneus taas ajaa katkeroituneen ja mustasukkaisen naisantagonistin tekemään pahojaan.

Pahan äitipuolen perinne jatkui myös myöhemmissä Disneyn animaatioelokuvissa. Elokuvassa *Kaksin karkuteillä* (*Tangled*, USA 2010) pääantagonisti Gothel-äiti kaappaa elokuvan päähenkilön Tähkäpään torniinsa ja pitää tätä vangittuna esiintyen tämän kasvattiäitinä. Syynä on, että tytön pitkien hiusten taikavoima auttaa naista pysymään ikuisesti nuorena. Elokuvassa Tähkäpään ulkonäkö itsessään ei ole kateuden kohde, mutta äitipuolen kiinnostus on silti kiinnittynyt omaan ulkonäköön, joka on myös riippuvainen elokuvan päähenkilöstä. Huomion arvoista on myös, että Gothel tämän tästä huomauttaa Tähkäpäälle tämän omasta ruumiinkuvasta, vähätellen tätä ja pyrkien tekemään työstä ulkoisesti epävarmemman ja alistuvamman.

Näiden kolmen hahmon kautta voidaan nähdä, että äitipuolten ja päähenkilöiden välinen suhde rakentuu aina ulkonäöstä johtuvaan katkeruuteen tai riippuvuuteen. Frolloon suhteutettuna asetelma on kiehtova, koska hänen toimensa ovat myös rinnasteisia elokuvan naishahmon ulkonäköön. Esmeraldan fyysinen olemus ja luonne herättävät Frollossa himoja, jotka hän tulkitsee viekoitteluksi ja noituudeksi, synniksi, jollaista hänen kaltainen vanhurskas mies ei voi kuitenkaan toteuttaa. Siinä missä pahoilla äitipuolilla kyse on oman ulkonäön kautta määrittävästä seksuaalisesta itseisarvosta, on pahalla isäpuolella kyse enemmän hallitsemisesta, omistamisesta ja lihallisesta himosta elokuvan naishahmoa kohtaan. Itse miespäähenkilöön Frollo ei omaa mitään katkeruuden tunnetta, enemmänkin kyse on omistamisesta ja Quasimodon näkemisestä hyödykkeenä, joka oikein käytettynä voi koitua vielä hänelle eduksi. Hahmo itse alleviivaa tämän näkemyksen elokuvan alkulaulussa, jossa hän sanoo ”Ehkä rujan olennon vielä voin näin hyödyntää, mun luo kun jää.”.

Postfeminismin kautta tarkasteltuna Frollon pakahdutettu himo ja sen väärintulkinta istuu osaksi elokuvan kahden muun mieshahmon kasvutarinaa. Esmeraldan herättämä himo ja ihastus on keskiössä niin Phoebuksen kuin Quasimodonkin kasvutarinoissa. Kuitenkin siinä, missä Phoebus onnistuu perustelemaan paikkansa Esmeraldan tulevana rakastettuna, ja Quasimodo puolestaan ymmärtämään, että hänen ei tarvitse määrittää omaa maskuliinisuuttaan romanssin kautta, niin Frollo ei ole valmis irtautumaan myrkyllisen maskuliinisuuden kahleista. Hän on himonsa sokaisema ja kokee oikeudekseen Esmeraldan huomion saamisen, vaikka sitten väkisin. Tämä maskuliinisuuden myrkyllinen muoto ajaa lopulta Frollon tuhoonsa. Mielenkiintoisesti hahmosta on myös nähtävissä uskonnollisen tekopyhyden taakse kätkeytyvää patriarkaalisuutta. Frollo on kuin *Vanhan testamentin* rankaiseva ja auktoriteettinen isähahmo, joka kuitenkin toteuttaa omaa valtaansa sokeutuneena pyhydestään. Hänen syntinsä ja paheensa eivät ole hänen syntejään ja paheitaan, vaan ulkoa tulevia koettelemuksia, joista Frollo päätyy syyttämään ei vain Esmeraldaa, paholaista vaan myös itse jumalaa, joka on luonut viettelyksistä liian voimakkaita. Raamatun

moraalipohjaa tukien Disneyn elokuva kuitenkin lopulta syöksee hahmon tuhoonsa ylhäältä tulevan väliintulon kautta. Ollessaan valmis lyömään Quasimodoa ja Esmeraldaa miekalla Frollo toteaa viimeisenä lauseenaan raamatullissävyytteisen, ”Ja hän rankaisee syntisiä ja syöksee nämä tuliseen pätsiin” lopulta päätyen kuitenkin sinne itse.

Frollo on autoritaarinen ja maskuliinisuuttaan väärin käyttävä hahmo. Toisin kuin Triton tai Powhatan hän ei kuitenkaan opi virheistään ja kasva postfeministiseen kehykseen, vaan pitäytyy kiinni myrkyllisessä maskuliinisuudessa oikeuttaen toimintansa itselleen asemansa ja pyhyytensä turvaamana.

#### **7.4 Notre Damen kellonsoittaja ja nainen postfeministisessä elokuvassa**

*Notre Damen kellonsoittaja* asettaa postfeministisen kasvutarinan kehykseen, jossa vastassa on paha isähahmo. Tämän kautta elokuva käsittelee eri tapoja lähestyä postfeministisen maskuliinisuuden muotoja sekä sitä miten myrkyllinen maskuliinisuus asettuu vasten näitä kasvutarinoita. Miespäähenkilöidensä kehyksessä kyseessä on postfeministisen teoriakentän mukaisesti feminististä perusajatusta toisintava näkemys, jossa nainen ei ole palkinto elokuvan päähenkilölle. Quasimodo ei ole oikeutettu Esmeraldan rakkauteen sen enempää kuin Phoebuskaan, vaan valinta on Esmeraldan yksistään. Frollon tukahdutetut intohimot eivät johdu Esmeraldan toimista vaan hänen omasta vinoutuneesta ajatusmaailmastaan.

Yhtäaikaisesti elokuvan postfeministinen luonne kuitenkin asettaa mieshahmojen tarinan etusijalle suhteessa naispäähenkilöön. Esmeralda hahmona jää kohteeksi, johon Quasimodo, Phoebus ja Frollo heijastavat omia mielihalujaan. Tämä käy ilmi varsin selvästi kahdesta kappaleesta, jotka soivat peräjälkeen elokuvassa. ”Taivaan valot” kappaleessa Quasimodo rinnastaa Esmeraldan enkeliksi, joka on saapunut maan päälle häntä varten. ”Helvetin liekeissä” Frollo taas tuomitsee naisen noidaksi, joka on paholaisen lähettämä viettelijä. Esmeralda tämän kaiken keskellä jakaa aseman ulkopuolisuuttaan voivottelevana pyhimyksenä, joka kuitenkin yhtäaikaisesti näyttäytyy vahvasti estetisoituna ja seksualisoituna naisfiguurina. Tällainen erotisointi ja seksualisointi ei ole mitenkään epätyypillistä 1990-luvun Disney-animaatioiden jatkumossa, mutta kuten Celeste Lacroixin on huomoinut, tällaisen representaation painotus on näkynyt varsinkin värillisten ja ei-valkoisten naishahmojen kohdalla (Lacroix 2009, 213). Huolimatta Disney-elokuvien konservatiiviseksi luetusta maailmankuvasta, elokuva ei kuitenkaan tuomitse tai halveksu Esmeraldan viekoittelevaa luonnetta, vaan enemmänkin esittää sen osana vahvan ja itsenäisen naisen arkkityyppiä. Tässä suhteessa teos astuukin näkyvämmiin

osaksi postfeministisen aikakauden perinteitä, joissa omatoimisen ja itsenäisen naishahmon mukana kulkee selkeä painotus ulkonäköön ja seksuaaliseen vetovoimaan.

## 8. Loppupäätelmät

Johdannossa esittämäni tutkimuskysymys oli: *Miten postfeministinen sensibiliateetti ilmenee tutkimuksen neljässä Disneyn kokopitkässä animaatioelokuvassa ja niiden isähahmoissa?*

Tutkimuksessa käsitellyt neljä elokuvaa sekä niissä esiintyvät isähahmot sisälsivät kaikki samankaltaisia postfeministisen sensibiliateetin piirteitä. Elokuviissa esille nousi niiden tapa rakentaa postfeminististä isyyttä feminiinisten ja maskuliinisten piirteiden yhteen sopeutumana. Postfeministiseen isyyteen elokuvien aikana kasvetaan, joko isähahmon tai elokuvan miespuolisen päähenkilön toimesta. Äidin rooli elokuvissa jää sivummalle tai hänet kirjoitetaan elokuvasta kokonaan pois isähahmon tieltä.

Elokuviissa korostuu niiden tapa tuoda esille hypermaskuliinisuuden myrkyllinen luonne. Aggressiivinen, autoritaarinen ja väkivaltainen olemus estää isähahmoja astumasta postfeministiseen kehykseen. Traditionaalisen maskuliinisuuden rinnalle kaivataan feminiiniä pehmeyttä ja tunneherkkyyttä. Samalla elokuvat kuitenkin argumentoivat, että korosteisen feminiinit tai selkeän epämaskuliiniset mieshahmot eivät istu postfeministisen isähahmon vaateisiin. Kyse on lopulta hahmokuvasta, jossa yhdistyy oikeamielisyys, fyysinen kykeneväisyys sekä sensitiivinen tunneherkkyys.

Sekä *Pienessä merenneidossa* että *Pocahontasissa* elokuvien naispäähahmot ovat tämän postfeministisen kasvutarinan mahdollistajia. Heidän kauttaan isähahmot oppivat päästämään irti hypermaskuliinisesta luonteestaan ja sulautumaan osaksi feminiiniä pehmeyttä. *Leijonakuninkaassa* ja *Notre Damen kellonsoittajassa* tämä sama kasvutarina toteutuu miespäähenkilöiden kohdalla, jotka joko seuraavat postfeministisen isän jälkiä tai sitten pyrkivät irtautumaan isän edustamasta myrkyllisestä maskuliinisuudesta.

Äidit jäävät elokuvissa sivuluontoisiksi hahmoiksi tai he eivät esiinny elokuvissa lainkaan. Äitien merkitys tutkimuksen neljässä elokuvassa kuitenkin vaihtelee vahvasti. *Pocahontasissa* äidin läsnäolo näkyy elokuvan feminiinisessä luontomystiikassa sekä toisvanhempana toimivassa Kaarnamuorissa. Vaikka äitihahmo ei olekaan fyysisesti läsnä, niin hänen asemansa elokuvan tarinassa on huomattavampi kuin kolmessa muussa tutkimuksen elokuvassa ja haastaa tältä osin elokuvan mieskeskeistä luonnetta.

Postfeministinen sensibiliateetti näkyy myös elokuvien naishahmoissa. Angela McRobbien määrittämän kaksoissidoksisuuden kautta naishahmoissa korostuu sekä niiden feministiset että antifeministiset diskurssit. Nuorissa naispäähenkilöissä korostuu omatoimisuus, autonomisuuden

kaipuu ja itsenäisyys. Tämän vastapainona hahmot kuitenkin istutetaan miesten kauneushanteiden määritteisiin, joita korostetaan myös näiden hahmojen vahvalla seksuaalisoinnilla. Toimijuudesta huolimatta elokuvien naishahmot samalla myös jäävät usein alisteisiksi tai staattisemmiksi mieshahmojen rinnalla.

## 8.1 Disney-tutkimuksen uudet suunnat

Vuonna 2018 ilmestyneessä Disneyn animaatioelokuvassa *Räyhä-Ralf valloittaa Internetin* (*Ralph Breaks the Internet*, USA 2018) on kohtaus, jossa elokuvan naispäähenkilö Nelli Karamelli päätyy tentattavaksi aiemmissa Disney-animaatioissa esiintyvien prinsessoiden toimesta. Kun *Aladdin*-elokuvan prinsessa Jasmine kysyy, onko tällä pulmallinen isäsuhde, niin Nelli vastaa ”Ei mulla oo ees äitiä”, johon kaikki prinsessat joukolla innostuvat huutamaan ”Ei meilläkään!”.

Kyseinen kohtaus on hyvä esimerkki siitä, kuinka tietoiseksi Disney on tullut omista konventioistaan ja perinteistään. Vaikka vitsailun voikin nähdä myös tiedostettuna kritiikkinä menneiden aikojen isäkeskeisiä perhekuvia kohtaan, niin silti on oleellista kysyä, että mitä muutosta Disney-animaatioiden perhekuviissa on sitten tapahtunut?

Disney tuottamien animaatioelokuvien nykylinjassa tuntuu korostuvan aiempaa vahvemmin perherakenteiden monimuotoisuus. Tarkkarajainen isäkeskeisyys on vaihtunut sisarsuhteisiin, kokonaisuun perhekuviin ja ylipäänsä perhekäsityksen uudelleen määrittymiseen. Samalla kuitenkin kysymys siitä, mihin tällainen muuttuva kuvasto pyrkii vastaamaan, jää avoimeksi. Minkälaisia ideologioita ja arvopohjia näiden perherepresentaatioiden taakse kätkeytyy? Mitä ne sisällyttävät itseensä ja mitä puolestaan jättävät ulkopuolelle?

Näiden kysymysten esittäminen on entistä oleellisempaa, kun huomioidaan Disneyn asema nykyajan kulttuurisella kentällä. Yhtiön *Frozen 2* (*Frozen 2*, USA 2019) nousi hiljattain kaikkien aikojen toiseksi menestyneimmäksi animaatioksi, ja uusi sukupolvi kasvaa Disney-elokuvien virtauksessa aivan erillä tavalla kuin aiempina vuosikymmeninä. Disneyn asema länsimaisen elokuvatuotannon tukipilarina on vain vuosien aikana vahvistunut, ja yhtiön elokuvatuotantojen suosio noussut aivan uusille tasoille.

Tämä muuttunut hierarkiarakenne kutsuu yhä aktiivisempaan tutkimukselliseen valppauteen ja kriittiseen luentaan Disneyn mediakuvastojen kohdalla. Samalla Disney tuotantojen historiallinen ymmärrys ja kulttuurinen käsitys nousevat entistä arvokkaampaan asemaan. Käsitys siitä miten perhekuvastojen muoto ja dynamiikka on muuttunut yhtiön animaatioelokuvissa reilun 80-vuoden aikana antaa tarkastelupintaa ja tarkempaa näkökulmaa nykyhetken ymmärtämiseen.

Onneksi näihin vaateisiin on myös kyetty vastaamaan akateemisen kentän toimesta. Disney-tutkimuksessa aiemmin esillä olleita sokeita pisteitä on viimein alettu huomioida ja tarkastelukehikko on laajentunut entisestään. Sukupuoleen, seksuaalisuuteen, etnisyyteen ja perherakenteisiin keskittyviä tutkimuksellisia linjoja on alkanut nousta esille ja samalla aiempia tulkintoja näillä sarjoilla haastettu.

Animaatioelokuvien perhekuvastojen kohdalla tämä tutkimuksellinen monimuotoisuus on elinarvoisen tärkeää. Muuttuvien mediamaisemien keskellä hahmotuspinnan laaja-alaisuus muodostuu oleelliseksi, kun yritetään tarkastella ja kohdentaa kriittisiä huomioita elokuvien representaatiomalleihin. Disneyn tuotannoissa tätä merkityksellisyyttä ei voi liiaksi painottaa.

## 9. Lähdeluettelo

### 9.1 Kirjalliset lähteet

- Barrier, Michael (2007) *The Animated Man: A Life of Walt Disney*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, Ltd.
- Bells, Elizabeth (1995) Somatexts at the Disney Shop: Constructing the Pentimentos of Women’s Animated Bodies. Teoksessa Bell, Elizabeth, Haas, Lynda and Sells, Laura *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 107 – 124
- Beynon, John (2002) *Masculinities and Culture*. Buckingham and Philadelphia: Open University Press
- Brummett, Barry (2019) *Techniques of Close Reading: Second Edition*. Los Angeles: SAGE Publications.
- Buescher, Derek T. & Ono, Kent A. (1996) Civilized Colonialism: Pocahontas as Neocolonial Rhetoric. *Women’s Studies in Communication* Vol 19:2, 127 – 153
- Butler, Jess (2013) For White Girls Only? Postfeminism and the Politics of Inclusion. *Feminist Formations* Vol 25:1, 35 – 58
- Chapman, Rowena (1988) The Great Pretender: Variations on the New Man Theme. Teoksessa Chapman, Rowena & Rutherford, Jonathan *Male Order: Unwrappin Masculinity*. Oxford: University Printing House
- Davis, Amy (2006) *Good Girls & Wicked Witches: Women in Disney’s Feature Animation*. London: John Libbey Publishing Ltd.
- Does, Henrique (2019) Ego, discourse and power: the Lion King through the eyes of Metz, Foucault and Bettelheim. *Rhetoric and Communications Journal* 39, [http://journal.rhetoric.bg/?page\\_id=2339](http://journal.rhetoric.bg/?page_id=2339)
- Dosekun, Simidele (2015) For Western Girls Only? Post-feminism as transnational culture. *Feminist Media Studies* Vol 15:6, 960 – 975
- Edgerton, Gary & Jackson, Kathy Merlock (1996) Redesigning Pocahontas: Disney, the “White Man’s Indian,” and the Marketing Dreams. *Journal of Popular Film and Television* Vol 24:2, 90 – 98



- Edwards, Tim (2006) *Cultures of Masculinity*. London and New York: Routledge
- Elliott, Karla (2016) Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept. *Men and Masculinities* Vol 19:3, 240 – 259
- Faludi, Susan (2006) *Backlash: The Undeclared War Against American Women, The 15<sup>th</sup> Anniversary Edition*. New York: Three Rivers Press.
- Frasl, Beatrice (2018) Bright young women, sick of swimmin’, ready to...consume? The construction of postfeminist femininity in Disney’s *The Little Mermaid*. *European Journal of Women’s Studies* Vol 25:3, 341 – 354
- Genz, Stephanie & Brabon, Benjamin A. (2009) *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd
- Gill, Rosalind (2007) Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies* Vol 10:2, 147 – 166
- Gill, Rosalind (2017) The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on. *European Journal of Cultural Studies* Vol 20:6, 606 – 626
- Haas, Lynda (1995) Eighty-Six the Mother: Murder, Matricide and Good Mothers. Teoksessa Bell, Elizabeth, Haas, Lynda and Sells, Laura *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 193 – 211
- Hamad, Hannah (2014) *Postfeminism and Paternity in Contemporary U.S. Film*. London and New York: Routledge
- Heath, Melanie (2003) Soft-Boiled Masculinity: Renegotiating Gender and Racial Ideologies in the Promise Keepers Movement. *Gender and Society* Vol 17:3, 423 – 444
- Hischak, Thomas S. (2011) *Disney Voice Actors: A Biographical Dictionary*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company
- Holocomb, Jeanne, Latham, Kenzie & Fernandez-Bacan, Daniel (2015) Who Cares for the Kids? Caregiving and Parenting in Disney Films. *Journal of Family Issues* Vol 36:14, 1957 – 1981
- Jeffords, Susan (1993) Can Masculinity be Terminated?. Teoksessa Cohan, Steven & Hark, Ina Rae (Eds.) *Screening the male: Exploring masculinities in the hollywood cinema*. London and New York: Routledge, 245 – 262

- Jeffords, Susan (1994) *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers University Press
- Kipnis, Aaron (1994) Men, movies, & monsters: Heroic masculinity as a crucible of male violence. *Psychological Perspectives* Vol 29:1, 38 – 51
- Kiyomi, Kutsuzawa (2000) Disney’s Pocahontas: Reproduction of Gender, Orientalism, and the Strategic Construction of Racial Harmony in the Disney Empire. *Asian Journal of Women’s Studies* Vol 6:4, 39 – 65
- Lacroix, Celeste (2004) Images of Animated Others: The Orientalization of Disney’s Cartoon Heroines From The Little Mermaid to The Hunchback of Notre Dame. *The International Journal of Media and Culture* Vol 2:4, 213 – 229
- Macaluso, Michael (2018) *Postfeminist Masculinity: The New Disney Norm?* *Social Sciences* Vol 7:11, 221.
- Malin, Brenton J. (2005) *American Masculinity under Clinton: Popular Media and the Nineties “Crisis of Masculinity”*. New York, Washington D.C., Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford: Peter Lang Publishing
- McRobbie, Angela (2009) *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London, Los Angeles, New Delhi and Singapore: SAGE Publications
- Nelmes, Jill (2012) *Introduction to Film Studies: Fifth Edition*. London and New York: Routledge
- Norden, Martin F. (2013) “You’re a Surprise from Every Angle”: Disability, Identity and Otherness in The Hunchback of Notre Dame. Teoksessa . Teoksessa Cheu, Johnson, *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, 163 – 178
- O’Brien, Pamela Colby (1996) The Happies Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney’s Cinderella and The Little Mermaid. *Women’s Studies in Communication* Vol 19:2, 155 – 183
- Pallant, Chris (2011) *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. London and New York: Bloomsbury Publishing Plc.

- Peberdy, Donna (2011) *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. London: Palgrave Macmillan
- Pinsky, Mark I (2004) *The Gospel according to Disney: Faith, Trust, and Pixie Dust*. Louisville and London: Westminster John Knox Press
- Projansky, Sarah (2001) *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York and London: New York University Press
- Rivers, Nicola (2017) *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave: Turning Tides*. London: Palgrave Macmillan
- Ryan, Michale & Kellner, Douglas (1988) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Salter, Anastasia & Blodgett, Bridget (2012) Hypermasculinity & Dickwolves: The Contentious Role of Women in the New Gaming Public. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* Vol 56:3, 401 – 416
- Sells, Laura (1995) Where Do the Mermaids Stand?. Teoksessa Bell, Elizabeth, Haas, Lynda and Sells, Laura *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 175 – 192
- Sweeney, Gael (2013) “What Do You Want Me to Do? Dress in Drag and Do the Hula?” Timon and Pumbaa’s Alternative Lifestyle Dilemma in *The Lion King*. Teoksessa Cheu, Johnson, *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, 129 – 146
- Tasker, Yvonne & Negra, Diane (edit.) (2007). *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham and London: Duke University Press.
- Tasker, Yvonne (1993) *Spectacular Bodies: Gender, Genre and Action Cinema*. New York and London: Routledge
- Thomas, Bob (1976) *Walt Disney elämäkerta*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2001.
- Waling, Andrea (2019) Rethinking Masculinity Studies: Feminism, Masculinity, and Poststructural Accounts of Agency and Emotional Reflexivity. *Journal of Men’s Studies* Vol 27:1, 89 – 107

- Ward, Annalee R. (1996) The Lion King's Mythic Narrative: Disney as Moral Educator. *Journal of Popular Film and Television* Vol 23:4, 171 – 178
- Wasko, Janet (2001) *Understanding Disney*. Cambridge and Malden: Polity Press and Blackwell Publishing Ltd.
- Åström, Berit (2015) Postfeminist Fatherhood in the Animated Feature Films Chicken Little and Cloudy with a Chance of Meatballs. *Journal of Children and Media* Vol 9:3, 294 – 307

## 9.2 Journalistiset lähteet

- *Los Angeles Times* 25.11.1993, Robert W. Welkos, The Genie Has a Gripe With Disney: Robin Williams goes public with his beef with Disney over 'Aladdin' marketing and says he won't work for 'The Mouse' again.
- *Orlando Sentinel* 21.6. 1996, Mark I Pinsky, 'Hunchback' Arrives at Right Time for Disney.
- *The Independent* 15.11.1994, Mark Simpson, Here Come the Mirror Men: Why the Future is Metrosexual
- *The New York Times* 17.9.1982, Susan Bolotin, Voices from the Post-Feminist Generation.
- *The New York Times* 6.19.1994, Perri Klass, Film View; A Bambi For the 90's, Via Shakespeare.
- *The New York Times*, 6.21.1996, Janet Maslin, The Hunchback of Notre Dame. Arvostelu elokuvasta.
- *The Washington Post* 6.7.1970, Gloria Steinem, 'Women's Liberation' Aims to Free Men, Too.

## 9.3 Internet-lähteet

- Brew, Simon (2011) Looking back at Disney's The Hunchback of Notre Dame. <https://www.denofgeek.com/movies/looking-back-at-disneys-the-hunchback-of-notre-dame/>. Linkki tarkistettu 2.8.2020
- Forbesin listaus julkisesti noteeratuista kansainvälisistä yrityksistä. <https://www.forbes.com/global2000/#a98dd5b335d8>. Linkki tarkistettu 5.8.2020
- Kois, Dan (October 2010). The Black Cauldron: Is the movie that almost killed Disney animation really that bad?

[http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2010/10/the\\_black\\_cauldron.single.html?via=gdpr-consent&via=gdpr-consent](http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2010/10/the_black_cauldron.single.html?via=gdpr-consent&via=gdpr-consent). Linkki tarkistettu 5.8.2020

- Leijonakuningas elokuvan ohjaajien ja tuottajan haastattelu. <https://www.bluray.com/news/?id=7433>. Linkki tarkistettu 2.8.2020
- List of highest-crossing animated films. Luettelo eniten tuottaneista animaatioelokuvista. Inflaatiota ei ole laskettu mukaan. [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_highest-grossing\\_animated\\_films](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_animated_films). Linkki tarkistettu 2.8.2020
- Shapiro, Ariel (May 2020). The World's Largest Media Companies 2020: Comcast and Disney Hold A Precarious Lead. <https://www.forbes.com/sites/arielshapiro/2020/05/13/the-worlds-largest-media-companies-2020-comcast-and-disney-hold-a-precarious-lead/#680b5f6a469c>. Linkki tarkistettu 5.8.2020

#### **9.4 Videomateriaali ja kommenttiraidat**

- Ellis, Lindsay (2011) *Nostalgic Woman: The Little Mermaid*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZdYQNOeeynI&t=3s>. Linkki tarkistettu 2.8.2020
- *The Little Mermaid: The Story Behind the Story*, 2006
- *Treasures Untold: The Making of Disney's The Little Mermaid*, 2006