

# Gettin' Mad, Baby –

## MASKULIINISUUS, ISYYS SEKÄ LIIKEKIELEN JA SEKSUAALISEN VAPAUTUMISEN ESTETIIKKA WALT DISNEYN 1960-LUVUN KOKOPITKISSÄ PIIRROSANIMAATIOELOKUVISSA

**Aino A. T. Isojärvi**

Walt Disneyn kokopitkät piirrosanimaatioelokuvat *101 Dalmatialaista* (1961), *Miekkakivessä* (1963), *Viidakkokirja* (1967) ja *Aristokatit* (1970) ovat teknisesti, sisällöllisesti ja temaattisesti poikkeuksellisia yhtiön historiassa, kun tarkastellaan niiden ilmentämää miehisyyttä. Artikkelissa analysoin näiden elokuvien maskuliinisuus- ja isyyskuvaa kontekstualisoiden ne toisen aallon feminismiin edesauttamiin sosiokulttuurisiin yhteiskunnallisiin muutoksiin sekä niiden myötävaikutuksella syntyneisiin diskursiivisiin sovitteluihin yhdysvaltalaisessa populaarielokuvassa. Elokuvatutkimuksen metodologisia lähtökohtia soveltavassa tutkimuksessani osoitan, kuinka sukupuoliroolien ja seksuaalisuuden vapautumisen tematiikka välittyy tarkastelemieni animaatioelokuvien performatiivisessa kehoillisuudessa sekä uudenaikaisessa liikekielessä ja sen rytmityksessä, jossa liike on jatkuvassa vuoropuhelussa tyylin ja muotokielen kanssa. Tanssin, katseen, kosketuksen, musiikin ja eläimellisyyden risteymäkohdat mahdollistavat valkoiseen maskuliinisuuteen yhdistyvien sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsitysten sekä perheasetelmien uudenaikaiset, liukuvat neuvottelut.

AVAINSANAT: ISYYS, LIIKE, MASKULIINISUUS, TANSSI, WALT DISNEY

1960-lukua pidetään populaarissa ja poliittisessa kulttuurissa Yhdysvaltojen historian aikakautena, josta on tullut eräänlainen synonyymi vasemmistoaktivismille: se on kuin kiteytetty symboli niille kuville, ideoille ja protestitoiminnalle, jotka tuolloin haastoivat perinteisinä pidettyjen amerikkalaisarvojen valta-aseman, vakiintuneisuuden ja paikkansapitävyyden (Hoerl 2018, 6). Samasta syystä Markku Henriksson (2021, 791) kuvailee 1960-lukua vastakulttuurien vuosikymmeneksi, huomioiden erityisesti, kuinka tuolloin taide ja politiikka tarkastelivat ja kyseenalaistivat yhtenäisesti samoja keskustelunaiheita: taide liittyi kiihkeästi mukaan tukemaan kansalaisoikeusliikettä, sodanvastaista liikettä, hippiliikettä sekä muuta yhteiskunnan ja kulttuurin muutosta tukevaa liikehdintää. Keskeinen osa vas-

tarintaa oli kehittyneen mediateknologian ja sen käyttömahdollisuuksien siivittämä audiovisuaalisuus, joka oli osallisena luomassa uudenlaista koodistoa erilaisten kamppailujen ja kiistelykohteiden sosiaalisille merkityksille. Kristen Hoerl (2018, 9–10) luonnehtiikin tämän myöhemmin toisen aallon feminismiksi nimetyn ajanjakson aikana julkaistuja elokuvia julkisen muistin työkaluiksi. Hänen mukaansa fiktiiviset elokuvat ovat merkittäviä lähteitä tarkasteltaessa yleisön jaettua ymmärrystä aikakaudesta, sillä ne tarjoavat kaikkein saavutettavimman audiovisuaalisen mediumin vuosikymmenen sosiaalisten liikehdintöjen tarkasteluun. Erityisesti populaarielokuva oli tärkeä kulttuurisen diskurssin areena, joka osallistui aikalaispoliittisiin ponnisteluihin: 1960-luvulla populaariteokset tarjosivat

kontekstin, jossa nämä progressiiviset ideat löivät itsensä läpi valtakunnallisesti ja jossa niitä levitettiin eteenpäin uusille yleisöille. Juuri populaarikulttuuri mahdollisti toisen aallon feministisen keskustelun nousun osaksi valtavirtaa Yhdysvalloissa (Bronski 2011, 214).

Näiden lähtökohtien viitoittamana tämä artikkeli pohtii 1960-luvun fiktiivisiä, populaareja yhdysvaltalaiselokuvia ja niiden todellisuuskäsityksiä rinnakkain aikalaishistorian ja yleisen tapakulttuurin kanssa, kiinnittyen erityisesti alan teollisuuden näkökulmaan. Kuten tulen havainnollistamaan, uudet mediumin monipuolisuudesta ammentavat yllätykselliset ilmaisutavat edesauttoivat stimuloimaan vaihtoehtoisia tulokulmia etenkin sukupuolen ja seksuaalisuuden konventioihin. Esimerkiksi 1960-luvun Hollywood-elokuvatuotannoissa hengen ravistelun ilmapiiri purkautui innovatiivisena kinematografisena eli liikettä kirjoittavana tyylinä: kokeellisina tekniikoina, kuten villeinä väreinä, kuvakulmakallistumina, ja nopeina leikkauksina (Hoerl 2018, 43), sekä monivivahteisena, kasvavana itsetietoisuutena (Worland 2018, 10). Samalla vuosikymmenellä myös The Walt Disney Company julkaisi ensimmäiset kokopitkät animaatioelokuvansa, jotka joko sijoittuivat tunnustettavasti nykyaikaan tai loivat itsetietoisesti intertekstuaalisia yhteyksiä moderneihin ilmiöihin ja trendeihin: elokuvissa naureskellaan televisiorippuvuudelle (*101 Dalmatialaista*, 1961), sivalletaan massaturismia (*Miekkä kivessä*, 1963), esitetään moppitukkainen The Beatles-pastissi (*Viidakkokirja*, 1967) ja viihteellisten salapoliisiromaani konventioita mukaillen paljastetaan hovimestarin syällisyys (*Aristokatit*, 1970). Viimeisinä vuosinaan Walt Disney (1901–1966) oli enemmän kiinnostunut teemapuistostaan kuin animaatioelokuviensa toteutuksesta, ja hän ei enää juurikaan valvonut niiden tuotantoa (Ward 2014, 102). Hän hyväksyi taloudellisen pakon edessä yhtiön piirroselokuvaan kustannustehokkaamman, poptaidemaista kopioprosessia hyödyntävän uuden tyylin, joka rikkaista, uranuurtavista ilmaisul-

lisista vivahteistaan huolimatta ei vastannut hänen omaa käsitystään Disney-estetiikalle tuolloin omak-sutuista standardeista (Ghez 2019, 39). Täten jo *101 Dalmatialaista* aiheutti Walt Disneylle valtavan järkytyksen, sillä se oli sekä teknisesti, sisällöllisesti että temaattisesti hyvin poikkeava suhteessa aikaisempaan, vakiintuneeseen Disney-kerrontasapluunaan (Ghez 2019, 40; Maltin 1995, 184), ja hän mietti jopa animaatioyksikön lopettamista (Ward 2014, 102). Esimerkiksi Charles Solomon (2016, 539) kutsuu koira-elokuvaa graafiseksi väittämäksi tai julkilausumaksi (*statement*): kursailematon tyyli ja muotokieli rohkaisivat samalla uudenlaiseen sisällölliseen avoimuuteen, mikä oli odottamatonta animaatioyhtiölle, joka oli kahtena edellisenä vuosikymmenenä profiloitunut konservatiivishenkiseksi sovinnaisempien tyyllilajien, ennen kaikkea akateemisen realismin ja nationalististaustaisen, traditionalistisen regionalismin ansiosta (Isojärvi 2021, 8)<sup>1</sup>.

Tässä suhteessa yhtiö ei kuitenkaan poikennut elokuvateollisuuden esitystapatrendeistä ja muotivirtauksista, joilla sosiaaliin liikehdintöihin ensisijaisesti tartuttiin. Rick Worland (2018, 1) havainnollistaa, kuinka 1960-luvulla uusi, aiempia vuosikymmeniä nuorempi, laajentuva mediayleisö katsoi määrällisesti enemmän ja näin samalla palkitsi sellaisia elokuvia, jotka koettelivat sallitun ilmaisun rajoja puhutellakseen paremmin aikalaisasenteita. Worlandin (2018, 40) mukaan aikalaiselokuvien analyttinen arvo piileekin erityisesti siinä, kuinka ne onnistuvat mediumin keinoin neuvottelemaan sukupuolta ja seksuaalisuutta vapautumisen kontekstissa, mutta teollisesti säädelyssä taiteenmuodossa, jolle jatkuvasti tuotiin painetta ja jota haastettiin julkisen maailmankuvan murroksessa. Ennen kaikkea sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden tematiikka yhdistettynä aikalaispopulaarielokuvan kekseliääseen kinemaattiseen estetiikkaan kiinnitti keskustelua liikkeeseen ja sitä kautta loi polkuja kehollisuuteen, mitä tulen käsittelemään tämän tutkimuksen johtoajatuksena. Aikaisempien Disney-isyttä tarkastelevien tutkimusten (Isojärvi

1 Piirrosanimaatiossa akateemisella realismilla viitataan tyyliisuuntaukseen, joka suosii selkeitä ja puhtaita linjoja, pyöreitä muotoja sekä pyrkii fysiikan lakeja tarkasti myötäilevään luonnehdintaan liikkeen ja massan välisissä suhteissa, minkä vuoksi sen tyyllinen ilmaisu on melko rajautunutta. Regionalismilla tarkoitetaan kansallisromantisovaa, korostetun yhdysvaltalaisesta otetta tilallisuuden ja maisemointien esillepanoissa (ks. myös Isojärvi 2021).

2019; 2021) tapaan tämä artikkeli keskittyy yksittäiseen ajanjaksoon ja vuosikymmeneen Disney-elokuvahistoriassa, arvioiden nyt yhtiön 1960-luvulla julkaistuja kokopitkiä animaatioelokuvia ja edustaen täten kronologista, tutkimuksellista jatkumoa edeltäville huomiolle. Tarkastelen siis tässä artikkelissa lähiluvun ja vertailevan analyysin keinoin, kuinka Disney-filmatisointien *101 Dalmatialaista*, *Miekka kivessä*, *Viidakkokirja* ja *Aristokatit* ilmentämiä isyyden ja miehisyden esitystapoja on mahdollista lukea toisen aallon feminismin synnyttämän kulttuuri-ilmapiirin seurauksina, mutta myös itse aktiivisesti siihen osallistuneina, diskursiivina sovitteina, huomioiden erityisesti animaatiomediumin ilmaisulliset piirteet vastakulttuurisessa, uudelleenmäärittävässä artikuloinnissa.

Sosiokulttuurisista lähtökohdista katsoen yhtenä toisen aallon feminismin alkuun saattaneena voimana pidetään Betty Friedanin pamflettia *The Feminine Mystique* (1963, suom. *Naisellisuuden harhat*, 1967), jossa hän esitti, että elääkseen kokonaisvaltaisen elämän nainen tarvitsee muutakin sisältöä arkeensa kuin kodin ympäristöön eristettyä puolisosta ja lapsista huolehtimista – muun identiteettinsä todennuksen kuin aviomiehensä. Toisinpäin, naisen näkökulmasta havainnotuna, miehisyys näyttäytyi nyt tukahduttavana, hallitsevana ja määrittänyt ihmisuhteen kautta negatiivisena, manipulatiivisena energiana. Puhuessaan ”nimettömästä ongelmasta” (Friedan 1967, 9) Friedan tuli siis kääntäneeksi yhteiskunnan katseen miehiin ja miehiseen toimintaan (Bruzzi 2005, 78). Michael Kimmelin (1997, 271) mukaan niin naisasianliike, kansalaisoikeusliike kuin seksuaalioikeusliike antoivat kaikki murskakritiikkejä traditionaalille maskuliinisuudelle ja miehen päätösvaltaiselle leiväntuotajaroolille perheessä. Stella Bruzzin (2005, 78) mukaan ymmärrys patriarkian käsitteestä laajeni tarkoittamaan isänvallasta ylipäänsä miehistä valtaa – kääntöpuolena oli, että radikaaleimmista tulkinnoista isyys kiteytyi systemaattiseen omistussuhteeseen ja sortoon, samalla kun jokainen mies oli yhtäaikaaisesti potentiaalinen isä: kykeneväinen vaatimaan ja saamaan aikaan järjestelmällistä alistamista.

Audiovisuaalisissa konteksteissa isyyden esitystavoilla sekä kerronnallisella tehtävällä oli jo pitkä historia: isyyden historiallista, yhteiskunnallista ja

sosiokulttuurista merkitystä oli 1960-luvulle tultessa perusteltu ja asemoitu lukuisin eri tavoin yhdysvaltalaisessa populaarielokuvassa, niin sodan kuin jälleenrakennuskehityksenkin viitekehysesä, ja myös kokopitkissä Disney-animaatioelokuvissa (Isojärvi 2019, 39; 2021, 26). Elokvateollisuus on totunnaisesti reagoinut uuden ajan kulloisiin kiini muutoksiin ja uhkakuvii keskittymällä miehisen roolitalan uudelleenmäärittelyyn ja vahvistamiseen, minkä voi samalla nähdä väläyttävän jotain oleellista yhteiskunnallisesta arvomaailmasta ja sen sisään koodatusta rakenteellisesta eriarvoisuudesta. Tästä johtuen Hoerl (2018, 13) katsoo, että jopa toisen aallon feminististä ajatusilmapiiriä sivuavissa aikalaisyhdysvaltalaiselokuviissa on yksi leimaava piirre: vaikka ne sisältävät sosiaalista reformointia, ne tulevat myös vastustaneeksi sitä toistaessaan samalla kaikuja aiemmin vallalla olleista narratiiveista. Sukupuolinäkökulmasta tarkasteltuna 1960-luvun valtavielokuviissa oli siis vallankumouksellisia nyanseja, sillä ne pyrkivät muun muassa purkamaan aikaisempaa paheksuvaa suhtautumista esiavioliiseen flirttiin tai avioliiton jälkeen uuden ihmisuhteen solmimiseen (Worland 2018, 42) sekä yksineläviin miehiin (Isojärvi 2021, 4). Teokset painottivat avoimuutta ja suvaitsevaisuutta heteronormatiivisen avioliittojärjestelmän sekä kurinalaisen ydinperhearjen ulkopuolelle sijoitettavia perhekäsityksiä kohtaan, alleviivaten samalla ajalle ominaista uskoa yksilönvapauteen ja yksilön kykyyn vaikuttaa olosuhteisiin ilman sosiaalisten lähtökohtien asettamia rajoituksia (Hoerl 2018, 11; Farber 1994, 6). Näin myös ihmisuhteluonnehdinnoissa pyrittiin pois päin yhteiskunnallisen ilma-piirin aiemmasta, sukupuolittuneesta, päämäärätietoisien roolisidonnaisesta painostuksesta. Tästä huolimatta kerronta asemoitui ja rajautui traditionaallemman arvohierarkiäkäsityksen mukaisesti, maskuliinista ja paternaalista perspektiiviä tähdentäen. Tämä näkökulma siivitti jopa uusien elokuvagenrenjen syntymistä: tällaisia lajityyppisiä edustivat yksinhuoltajaisyyttä käsittelevät elokuvat, jotka painottivat miesten vastuunkantokykyä, lempeyttä, lämpöä ja huolehtivaisuutta sekä heidän oma-aloitteisuuttaan kodinhoidossa, samalla kun tuotiin esiin näiden yksinhuoltajaisien potentiaalia romanttisen rakkauden kohteina (Bruzzi 2005, 85).

Lisäksi on mainittava miesten sinkkukämppeäreen pureutuvat elokuvat (Worland 2018, 41), jotka ilmensivät miesten vaistonvaraista joustavuutta ja spontaania muuntautumiskykyä sekä sosiaalisia taitoja, kuten kykyä viettelyyn – nämä kyvykkyudet mahdollisesti johtivat tai eivät johtaneet isyyteen. Oli selvää, että myös fiktiivisen, audiovisuaalisen isän täytyi muuttua, ”jos hän aikoi selvitä hengissä” (Bruzzi 2005, 79). Aikaisemman auktoriteettiaseman pehmentämiseksi sekä miehisen persoonan esiintuomiseksi yhteiskunnallisen, isäoletetun roolin takaa luonnehdinnoissa vuorottelivatkin pian henkilökohtaisten halujen ja tarpeiden, vuorovaikutuksen, seksuaalisuuden ja orgaanisten kiintymyssuhteiden vivahteet. Kaikki nämä edellä mainitut ominaisuudet edellyttivät uudenlaista suhtautumista maskuliiniseen liikekieleen, kehollisuuteen ja kosketukseen, mikä populaarielokuvan kontekstissa sai uusia merkityksiä juuri audiovisuaalisen mediumin ominaispiirteiden ansiosta.

Hollywoodissa toisen aallon feminismiin synnyttämiä keskustelunaiheita kuitenkin neuvoteltiin pääasiallisesti valkoisen, keskiluokkaisen maskuliinisuuden, eli kaikista etuoikeutetuimpien toisinaajattelijoiden näkökulmasta, samalla kun rodullistettujen tai naisten järjestäytymisen dynaamisuus, merkitys ja laajuus pyrittiin sivuuttamaan (Hoerl 2018, 38). Tästä juonnettuna 1960-luvun populaarielokuvat ovat hedelmällisiä puntarointaessa toisen aallon feminismiin vaikutuksia valkoiseen maskuliinisuuteen ja sitä kautta myös isyyteen. Samalla elokuvat valottavat, miten valkoisen maskuliinisuuden esitystavat vastasivat kritiikkiin luodakseen moniulotteisempaa, positiivista ja sallivampaa mieskuvaa: ne siis auttavat ymmärtämään – sukupuolisesti ja rodullisesti rajautuneesta näkökulmastaan huolimatta – kuinka vallalla olevat sukupuoliroolit ja etenkin traditionaalinen maskuliinisuus olivat tähän asti edustaneet taakkaa ja sorron muotoa myös miehille itselleen (Kimmel 1997, 280).

Kaikissa pian käsittelemissäni animaatioelokuvissa näemme miesten omaehtoista, itsenäistä elämää sekä isyyden näkökulmasta uudenlaista suhtautumista lapsiin, kotiin ja seksuaalisuuteen. Aikaisempi määränpää, suvun perintöylpeyden takaavaan asemaan kohotettu biologinen isyys, sulaa viehättävän arkiseksi, valinnanvapaiseksi asiaksi jo

elokuvassa *101 Dalmatialaista*, jossa tutustutaan modernissa Lontoossa elävään säveltäjä Roger Radcliffeen sekä hänen koiransa Pongoon ja heidän poikamiesboksiinsa. Isännän ja lemmikin suhteessa on lajit ylittävää paternaalisuutta: vaikka kaksikosta molemmat löytävät itselleen kumppanin, Anitan ja Perdita-dalmatialaisen, vain Pongosta tulee biologinen isä, mikä ei kuitenkaan millään tavalla häiritse kasvavan, myös muita koiria adoptoivan suurperheen sukupuoli- ja lajirajoja ylittävän jaetun huolehtimisen dynamiikkaa. *Miekkä kivessä* ja *Aristokatit* puolestaan sijoittuvat Disneylle tyypilliseen, kvasi-historialliseen kontekstiin, keskiajan Englantiin ja 1910-luvun Ranskaan, joskaan kumpikaan elokuva ei hyödynnä viitekehystä traditionalisoivassa merkityksessä, vaan käyttää sitä luodakseen huvittavia kontrasteja nykyajan mukavuuksiin ja sukupuolirooleihin (*Miekkä kivessä*) sekä yhdistelläkseen boheemiksi miellettyä eurooppalaiskulttuuria seksuaalisesti vapaamieliseen hippi-ideologiaan (*Aristokatit*).

Elokuvassa *Miekkä kivessä* tutustutaan nuoreen orpoon Arthur-poikaan, joka lempinimensä (*Wart*, ’syyli’) mukaisesti on kasvatti-isänsä Sir Ectorin mielestä häiritsevä, pieni ja merkityksetön kiusa. Velho Merlin, josta tulee Wartin oppi-isä, kuitenkin löytää pojasta piileviä, nokkeluutta ja älyä pursuavia voimavaroja, jotka eivät ensin aukene yksinomaan fyysisen yltiömaskuliinista miehen mallia arvostaville Sir Ectorille ja tämän pojalle, Wartin kasvattiveljelle Sir Kaylle. Merlin on opettajana nykyaikainen mies, joka tekee mieluusti kotityötkin itse ja närkästytyy Sir Ectorin vanhanaikaisuudesta.

*Aristokateissa* yksinhuoltajakissaäiti Herttuatar ja tämän kolme kissanpentua, Marie, Toulouse ja Berlioz, kidnapataan entisen oopperalaulajan ja nykyisen sinkkuvapaaherrattaren Madame Adelaide Bonfamillen kartanosta petollisen hovimestari Edgar Balthazarin toimesta, sillä tämä järkyttyy saadessaan salakuuntelulla selville, että Madame Bonfamille aikoo jättää valtavan perintönsä ensisijaisesti kissoilleen. Etsiessään paluutietä kotiin Herttuatar tutustuu kulkurikolli Thomas O'Malleyyn, joka puolestaan esittelee Herttuattaren katukissajengilleen. Thomasin silmissä Herttuattaren vetovoima ei vähenny piiruakaan, vaikka kolme kissapentua vahvistavat, että tällä on ollut sukupuolielämä jo ennen kujakollin astumista kuvioihin, ja vaikka Herttua-

tar flirttailee ja tanssii intiimisti muidenkin kissojen kanssa.

Rajusti lähdetekstistään irtautuvassa, musiikkiesityksiin keskittyvässä *Viidakkokirjassa* nähdään niin ikään lajit ylittävää paternaalisuutta, kun pantteri Bagheera ja karhu Baloo ottavat viidakosta löytyneen ihmislapsen, Mowglin, siipiensä suojaan. Kaksi eritemperamenttista isähahmoa – joista etenkin Baloo varastaa show'n – osoittautuu kiehtovaksi yhtälöksi auttaessaan poikaa määrittämään, eläkö ihmisten vai eläinten keskellä.

Kaupallisesta näkökulmasta katsoen nämä animaatioelokuvat ovat olleet *Miekka kivessä* -teosta lukuun ottamatta Disneyn kaikkien aikojen menestyneimpien piirrosanimaatioiden joukossa. Taiteellisista erimielisyyksistä huolimatta *101 Dalmatialaista* antoi yhtiön animaatio-osastolle uutta nostetta lipputulollaan ja saamallaan ylistävillä arvosteluilla (Solomon 2016, 539). *Viidakkokirja* puolestaan sai jo julkaisuajankohtanaan vuonna 1967 odotettua medianäkyvyyttä ja yleisön huomion Walt Disneyn menehdyttyä elokuvaprosessin aikana. *Aristokatit*-elokuva, joka pääsi julkaisuvoiteenaan 1970 Yhdysvaltain *top-ten box office* -listalle, on puolestaan yleisesti pidetty Disney-yhtiön ainoana animaatioalopilkkuna Walt Disneyn kuolemaa seuranneena niin kutsuttuna hiljaisena ajanjaksona, joka kesti aina 1980-luvun loppupuolelle asti (Brown 2021, 7). Huomionarvoisena voi poimia myös sen, että niin *101 Dalmatialaista* kuin *Viidakkokirja* edustavat sellaisia Disneyn animaatioelokuvia ja franchiseja<sup>2</sup>, jotka ovat poikineet määrällisesti eniten jatko-osia ja uudelleenfilmatisointeja yhtiön toimesta aina tähän päivään asti, viimeisimpinä elokuvat *Viidakkokirja* (2016) ja *Cruella* (2021) sekä suoratoistosarja *101 Dalmatian Street* (2019–2020). Selitystä tähän suosioon voi etsiä alkuperäisten piirroselokuvien tyylistä ja sen myötä raikkaasta epäkonventionaalisuudesta, joka on puhutellut paitsi aikalais- myös nykyaikaisia elokuvien lukuisten uudelleenjulkaisujen ja -versiointien myötä (Malin 1995, 184, 256, 262). Erityisesti uudenaikaisuus

välittyi animoitujen mieshahmojen kehoissa, jotka korreloivat muuhun kokonaisuuteen. Uuden muotokielen ja estetiikan edesauttamana miesten fyysisessä toimivuudessa ja tavassa kantaa itseään tapahtui muutoksia, joiden seurauksena aikaisempien vuosikymmenten ennalta määriteltyihin sankari-, perheenpää-, auktoriteetti- ja elättäjärooleihin kytkeytynyt jäykkyys, ilmaisullinen rajallisuus ja väkinäisesti ylläpidetty vakaumus sekä epäseksuaalisuus poistuivat.

## 1960-LUKU JA MIEHINEN KEHO

Bronskin (2011, 207) mukaan 1960-luvun sukupuoliymmärrys oli erittäin kehollinen, välittäen uudenlaista kehotietoisuutta. Vuosikymmenen aikana seksuaalinen itsemääräämisoikeus kasvoi: Bronski näkee toisen aallon feminismin liikkeellepanevana voimana ehkäisy pillerin käyttöönoton vuonna 1960, mikä erotti seksuaalisuuden ja intiimin kanssakäymisen lisääntymisestä, avioliitosta ja perheestä. Bronskin (2011, 207) mukaan tämä auttoi samalla purkamaan homoseksuaalisuuteen liittyviä ennakkoluuloja, koska homoseksuaalisuuden ”luonnottomuutta” oli moraalisesti, tieteellisesti ja juridisesti perusteltu ensisijaisesti sillä, ettei se johtanut lisääntymiseen. Uusi edistyksellinen poliittinen keskustelu linjautui niin kehotietoisuuden kuin kehorauhakeskustelun pohjalta. Yksilönvapautta painottavassa ilmapiirissä jokaisella oli täysi autonomia ja hallinta omaan kehoonsa, eikä tämä tarkoittanut ainoastaan lisääntymisen kontrollointia, kuten aborttioikeutta, tai kykyä vihkiytyä mihin tahansa yhteisymmärrykseen perustuvaan seksuaaliseen kanssakäymiseen, vaan myös vapautta huumeidenkäyttöön ja keholliseen väkivallattomuuteen, mikä korostui Vietnamin konfliktin eskaloituessa täysimittaiseksi sodaksi ja jatkuessa seuraavalle vuosikymmenelle. Kehollisuus oli myös kiistanaihe: Bronskin (2011, 217) mukaan esimerkiksi homoseksuaalisuuden luokittelu sairaudeksi ja sen näkeminen tartuntatautina sitoi kes-

2 Disney franchiseilla viitataan multimediaaliseen tuoteperheeseen, joka on syntynyt, kehittynyt ja kasvanut yksittäisen animaatioelokuvan menestyksen seurauksena. Se koostuu sekä elokuvan pohjalta tehdyistä jatko-osista, sarjoista ja muista uudelleenversioinneista mutta myös kuluttajille suunnatuista kaupallisista oheistuotteista, kuten leluista ja peleistä, sekä esimerkiksi teemapuistoelämyksistä. Niin *101 Dalmatians franchise* kuin myös *The Jungle Book franchise* ovat esimerkkejä tunnetuista Disney-tuoteperheistä.



kustelua toistuvasti etenkin miesvartaloon. Hoerl (2018, 41) huomioi, kuinka valtavirtaelokuvien vastakulttuurinen, feministinen kapina operoi lähtökohdaisesti tunnistettavalla koodistolla, joka niin ikään kiinnittyi miehisyysviitekehukseen. Koska tähän koodistoon sisältyivät lainvastaisuuden ja auktoriteettien vastustuksen lisäksi musiikki (rytmisyys), päihteenkäyttö ja avoin seksi, senkin voi arvioida mukailleen juuri kehollisuuden moderneja tunteja ja näkökulmia.

Myös tarkastelemiani animaatioelokuvia on mahdollista hahmotella tämän populaarielokuva-koodiston viitekehyksessä. Näiden filmatisointien isähahmot eivät luota ylempien tahojen tai auktoriteettien tapaan selvittää asioita, vaan tarttuvat dynaamisesti toimeen mieluiten itse: Pongo lähtee Perditan kanssa omin toimin koiranpentujen pelastusretkelle, kun ihmispoliiseista ei ole apua, ja samaan tapaan Thomas kasaa kissaporukkansa hyökkäykseen luhua hovimestaria vastaan. Merlin edesauttaa omalla toiminnallaan uuden kuninkaan valtaan astumista, eli vaikuttaa kohtaloon, ja Baloo yrittää ensin pitää Mowglin itsellään, vaikka Bagheera muistuttaa muun viidakon olevan toista mieltä ja toivovan pojan muuttavan ihmiskylään. Elokuvien isähahmojen eteenpäin ajavia voimia ovat luovuus ja leikkisyys, kuten Rogerin ja Pongon tai Merlinin ja Wartin välisissä suhteissa, tai hedonismi, kuten kulkurimaisten Baloon ja Thomasin kohdalla: samastuttava mieshenkilö voi olla jopa anarkistinen, letkeä laitapuolen kulkija – varaton pummi, joskaan ei väkivaltainen öykkäri. Kiihkoilu ja vihanhallintaongelmat on varattu ikään-tyneemmille mieshenkilöhahmoille, mikä edustaa kaikuja 1950-luvulta. Tuolloin populaarielokuvis- sa nähdyt, domestikoidut isät eivät aina suhtautu- neet uuteen kotirooliinsa välittömän varauksetta, vaan kärsivät toisinaan raivokohtauksista ja vaike- uksista hillitää äkkipikaisuuttaan johtuen jatkuvas- ta tunteiden peittelyn ilmapiiristä (Isojärvi 2019, 27). Jokaisessa tarkastelemassani elokuvassa on li- säksi Disneylle epätyypillinen, viipyilevästä iskel- mämpainotteisesta musikaalilaulelmasta ja klassises- ta musiikista irtautuva, kiihkeään jazziin nojaava soundtrack (Bohn 2017, 172, 187, 192), joka rytmisyy- dessään kehystää toimintaa ja korostaa kehollista reagoitua. Niin Rogerin ja Pongon, Merlinin, ka-

tukissojen kuin Baloonkin kohdalla elämä piirtyy poikamiesboksiajattelun eli oman fyysisen tilan ot- tamisen ympärille, jolloin keskiössä on paitsi itsen- sä toteuttaminen myös erilaiset fyysiset nautinnot, kuten railakas juhliminen, päihheet ja herkuttele- lu. Erilaiset selkkaukset kehittyvät ja maailma laa- jenee hahmojen kehollisuudesta käsin, sen sijaan että heidän kehollisuutensa supistuisi ja taipui- si ympäristön vaatimuksista. Siksi isähahmot ei- vät ole enää tunteitaan piilottavia, hievahtamatto- mia peruskallioita vaan kuohuvia persoonia, jotka uhkuvat itsemääritelyä, kokonaisvaltaisen kehol- lista hyvinvointia. He huokuvat myös seksuaalista halua ja/tai vetovoimaa (Bruzzi 2005, 83): Thomas luonnehditaan seksuaalisen halun kohteeksi, ja Baloo vähintään vertauskuvallisesti nauttii omasta seksuaalisuudestaan. Tästä johtuen isähahmot ovat myös luonnostaan inhimillisen epätasapainoisia ja epätäydellisiä, toisinaan myös epäluotettavia ja häily- viä – mikä on Hoerlin (2018, 45) mukaan jälleen yksi kerronnan trooppi – he voivat vaikkapa yhtä- kiä loukkaantua ja häipyä paikalta, kuten omanar- vontuntoinen Merlin tai herkkähäipiäinen Baloo, tai lasketella valkoisia valheita, kuten lentävistä ma- toista viettelysmielessä runoileva Thomas.

Keho ja liike ovat siis avainasemassa pohdittaes- sa Disneyn 1960-luvun piirroselokuvien miehisyys- kuvaa. Vartalo on dramaturginen tarinankertoja, tapahtumien näyttämö, toteaa animaattori Walt Stenchfield (2009b, 273). Stenchfield oli yksi 1960-lu- vun merkityksellisimmistä Disney-animaattoreista, ja hänen opetusmateriaalinsa (Stenchfield 2009a; 2009b) käsittelevät laajalti tämän aikakauden piir- roselokuvaa. Nimitys animaatio tulee latinan kie- len ilmaisusta *animatio*, jolla viitataan elävöittämi- seen. Piirrosanimaattori ei piirrä pysäytyskuvia, hän piirtää liikettä: jokaisessa piirroksessa on ehdotelma tai viite liikkeen suunnan ja muodon kehityksestä. Kehonkieli ja sen rytmitys on animaatiossa elintär- keää: jokaisella liikkeellä hienovaraisesta silmän- räpäytyksestä suurelliseen vartalolliseen elehtimi- seen on kommunikatiivinen merkitys, joka selittää hahmon persoonallisuutta, ajatuksia ja toimintaa, hänen sosiaalista asemaansa, asennettaan ja tarpei- taan. Kehonkielellä luodaan hahmolle tila, joka voi olla henkilökohtainen, sosiaalinen, julkinen tai alu- eellinen (Stenchfield 2009a, 131).

Kun liikettä analysoidaan yksilön identiteetti-prosessina, korostuu animaation performatiivisuus: Judith Butlerin teoriaa mukaillen animaatioissa esitetään ja toisinnetaan, joskus jopa lukitaan ymmärrystä sukupuolisuudesta ja seksuaalisuudesta piirrosten luomien liikevaikutelmien sekä illuusion keinoin (Griffin 2000, 69). Toisaalta juuri animaatiomuodon elävyyden ansiosta sukupuoli asetetaan orgaaniseen, jatkuvaan muutostilaan (Wells 2009, 67). Kuten Butler (2011, xi) pohtii, kehon materiaalisuutta ei tulisi katsoa irrallisena sukupuolen performatiivisuudesta, sillä juuri sukupuolen performatiivisuus ohjaa fokuoitoimista kehojen materiaaliin eroihin, niiden toiminnallisuuden muodostamiin valtasuhteisiin ja operoimiseen jokapäiväisessä elämässä, jatkaa Anita Jetnikoff (2004, 125). Judith Lynne Hannan (1988, 13) mukaan vartalo onkin vallan ensimmäinen muoto, johon jokainen pystyy samastumaan, ja myös todellisessa elämässä kehon liikkeet ovat nonverbaalista kommunikaatiota, jonka avulla suhteutamme itsemme muihin ajassa ja tilassa. Samaa tapaan sukupuolisuus ja esimerkiksi maskuliinisuuden projektiot ovat relationaalisia ja kehollisia, muista peilautuvia. Vartaloon voi pyrkiä sukupuolittamaan kulttuurisesti omaksumalla siihen tiettyjä totunnaisia liiketapoja tai vastaavasti pyrkimällä niistä pois (Craig 2014, 7). Toisaalta esimerkiksi Yhdysvalloissa liikkuvaa kehoa on kautta historian sukupuolitettu, seksualisoitu ja rodullistettu myös muiden kuin liikkujan itsensä toimesta (Craig 2014, 112), mistä hyvänä esimerkkinä valkokankaalla toimivat rasistiset *minstrel*<sup>3</sup>-animaatiohahmot.

Tässä yhteydessä on tärkeää huomioida yhdysvaltalaisen animaatioteollisuuden historiallisesti ongelmallinen suhde rodullisuuteen, liikekieleen ja kehollisuuteen (Sammond 2015, 25). Alkujaan sen 1920-luvulla kehittyneet, ensimmäiset tunnetut hahmot, mukaan lukien Disneyn Mikki Hiiri, edustivat ulkoasuiltaan mutatoitunutta, rasistista

jatkumoa *minstrel show* -viihdemuodolle ja *black-facelle* tummine kasvoineen, suurine silmineen ja suineen, valkoisine hanskoineen ja ilkikurisine käytäytymisineen. Etenkin lyhytanimaation saralla vaikuttaneet stereotyyppiset käsitykset rodullistetusta vartalosta alkoivat muuttua vasta 1960-luvulle tultaessa kansalaisyhteiskeskustelun myötä (Sammond 2015, 30). Tärkein osa rodullistetun *minstrel*-vartalon olemusta liittyi sen tanssahtelevaan performatiivisuuteen, jota korostettiin kehollisuuden yliseksualisoinnilla. ”Sulava, kyltymätön, libidinaalinen” *minstrel*-vartalo (Sammond 2015, 27) merkitsi ennen kaikkea vapautumista protestanttisten, keskiluokkaisten moraliteettien rajoituksista. Täten siinä merkityksellistyivät samat estetiikan ja seksuaalisuuden kysymykset, jotka ponnahtivat pinnalle myös 1960-luvun valtavirtaviihteesä. Linda G. Tuckerin (2007, 52) mukaan fiktiivisissä konteksteissa *minstrel*-vartalo oli jo alkujaan ilmaissut valkoista haavetta mahdollisuudesta olla ja käyttäytyä kuin musta, ja toisaalta pyrkimystä korvata musta presenssi valkoisilla representaatioilla. Kriittisen suhtautumisen lisäksi 1960-luvulla tapahtuikin myös toinen käänne: esimerkiksi Disneyn kokopitkissä animaatioelokuvissa valkoisten mieshenkilöhahmojen kehollisuudessa ja liikekielessä alkoi ilmentyä edellä esiteltyjä, vastakulttuurisia ominaisuuksia, jotka olivat aikaisemmin olleet animaation viitekehysessä sallittuja lähinnä *minstrel*-hahmoille. Nyt eläväinen, veijarimainen maskuliininen liikekieli edusti käytännössä vapautumista rajoituksista, joista uudet, valkoiseen maskuliinisuuteen liittyvät käsitykset pyrkivät pristelemään pois. Tämän seurauksena 1960-luvun valkoiseen animaatiomiehisyyteen ja -kehollisuuteen ryhdyttiin omaksumaan ja sulauttamaan mustan diasporan<sup>4</sup> kehollisesta ja rytmisestä kulttuurista sellaisia piirteitä, jotka auttoivat laajentamaan valkoisen maskuliinisuuden aiemmin vakiintuneita konventioita positiiv-

3 *Minstrel show* tarkoittaa 1800-luvulla kehittyntä amerikkalaista populaariviihteen muotoa, jossa valkoiset, mustiksi maskeeratut näyttelijät (*minstrelit*) esittivät lauluja, tansseja ja koomisia lyhytohjelmia parodioimalla mustien oletettua toimintaa rasististen karikatyyrien avulla. *Minstrel show* jatkoi elämäänsä teatterista valkokankaalle, mutta stereotyyppioista ammentava genre pitkälti katosi 1960-luvun jälkeen.

4 Diasporalla tarkoitetaan kansaa tai ihmisryhmää, joka on levittäytynyt tai hajaantunut useille eri maantieteellisille alueille. Tässä artikkelissa mustalla diasporalla viitataan Maxine Leeds Craigin (2014, 114) tapaan erityisesti afroamerikkalaiseen diasporaan. Diasporassa kansa säilyttää oman vahvan kulttuurisen identiteetin ja yhdistävän perimätiedon uudesta asuinmaasta tai -alueesta huolimatta. Historiallisesti diasporan syntyyn liittyy usein pakkomuuton tai jopa orjuuden ulottuvuus, kuten afroamerikkalaisen diasporan kohdalla.

visessa merkityksessä. Hyödynnän tätä intersektionaalista huomiota tekstin myöhemmissä osioissa, erityisesti eritellessäni tyyliä, katsetta ja musiikkivalintoja. Havainto on joka tapauksessa merkityksellinen. Sen avulla on mahdollista perustella, miksi 1960-luvun Disney-tuotannoista on mahdollista paikantaa ja yksilöidä vapautumisen elementtejä juuri valkoisen maskuliinisuuden ja ennen kaikkea kehollisuuden näkökulmasta, kun näitä teoksia verrataan yhtiön aikaisempien vuosikymmenten julkaisuissa muotoutuneeseen valkoiseen keholliseen kulttuurikonsensukseen. Yhtä kaikki tämän historiallisen taustan tiedostaminen on välttämätöntä, sillä esimerkiksi *Viidakkokirjan* Baloo-karhulle tai *Aristokattien* Thomas-kissalle libidinaalinen kehollisuus oli nyt eri tavalla sallittua vailla aikaisempaa rodullistamisen painolastia, koska näitä eläinhahmoja ei enää ulkoisesti mallinnettu *minstrel*-perinteen jalanjäljissä – sen sijaan hahmoihin kerrostui samaa luonteenomaista kujeilevuutta. 1960-luvun pitkissä Disney-piirrostuotannoissa on ylipäänsä poikkeuksellisen paljon eläinhahmoja, joiden itessään voi katsoa venyttävän tulkintaa inhimillisyydestä. Kuitenkin ottaen huomioon, miten merkityksellisiä eläinhahmot ja eläimelliset piirteet olivat jo animaatiородullistamisen yhteydessä, sekä havainnoiden nimekästä ääniroolitusta, joka nousi 1960-luvulla merkitykselliseen asemaan ja jota käsittelem tarkemmin tekstin loppupuolella, näissä animaatioelokuviissa nähtävät miespuoliset roolit on mahdollista analysoida juuri valkoisen maskuliinisuuden viitekehyksessä.

Kokopitkä animaatio, jossa Yhdysvalloissa Disneyn haastajana toimi pitkään vain Fleischer Studios, oli siis 1940- ja 1950-luvuilla keskittynyt myötäilemään populaarifiktivistä käsitystä vaikutusvaltaisesta valkoisesta miehisytydestä, johon liittyi elimellisesti liikkeen suoralinjaisuus ja tietty arvokkuus. Erityisesti 1950-luvun konformistisuuden ja tarkasti säädeltyjen perhe- ja sukupuoliroolien sekä luokka- ja roturajojen myötävaikutuksella keskiluokkainen, valkoinen ja heteronormatiivinen maskuliininen liikekieli oli 1960-luvulle tullessa vakiintunut signaloimaan staattista, huomaamatonta antiperformatiivisuutta, johon kuului erottamattomasti ilmeetön, hillitty, ilmaisuvoimaltaan minimaalinen keho (Craig 2014, 113). Tätä kehoa luonnehtivat rat-

kaisukeskeiset, päämäärätietoiseen toimintaan valjastetut kädet ja jalat liitettynä hievahtamattomaan torsoon ja lantioon: lyhyesti, vartalon kantaminen kurinalaisesti ryhdikkäänä, kiinteänä, vertikaalisena yksikkönä. Perinteiseen miehiseen kehonkieleen yhdistettiin myös jämerät harppaukset, suora katse, vähäiset kasvoneleet, hymyilystä pidättäytyminen sekä itsensä ja muiden koskettamisen vähäisyys tai välttely. Liike itessään näyttäytyi tunteettomana ja varautuneena, ja vartalo energisoitui ainoastaan kohdatessaan auktoriteetin, konnotoiden samalla muita dominointiin yhdistyviä olettamuksia. Mieskeho aloitti toiminnan, ei reagoinut siihen; sai aikaan muutoksia ryhmädynamiikassa, ei itse taipunut niihin; otti haltuun suuremman tilan kuin muut, liikkuen suvereenisti myös muiden tiloissa, jotka puolestaan väistivät; kieltäytyi odottamasta ja laittoi toiset odottamaan; katsoi suoraan silmiin sen sijaan että olisi välttellyt katsetta, samalla kun miehen katse korreloi fyysisistä kiinnostusta, ei kiinnostuksen kohteena olemista (Hanna 1988, 160–161). Tämä oli dominantin rodullisuuden ja sukupuolisuuden tavoiteltu kehollinen ruumiillistuma, joka tarjosi omaksujalleen turvaa ja kohotetun statuksen sekä normatiivisuuden oletuksen erottautuessaan fyysisesti ilmaisuvoimaisiksi ja sensuelleiksi luetuista kehoista, eli homoseksuaaleista ja rodullistetuista miehistä sekä naisista (Craig 2014, 116).

Yhdysvaltalaisissa valtavirtaelokuviissa, myös Disney-animaatioissa, olikin pitkään suhtauduttu äärimmäisellä varovaisuudella valkoisten miesten liikekielen esitystapoihin. Paitsi että miehen kehon kantamista säädeltiin, animaatioissa se saattoi joutua jopa eräänlaisen itsensensuurin kohteeksi. Etenkin romanttisissa yhteyksissä miesvartalon ulkoinen olemus (kuten prinssien komeus ja viehättävä käynti) altisti kiinnostuneelle ja esineellistävälle katseelle, mikä perinteisen valkoisen maskuliinisuuden viitekehyksessä laimensi sankarin uskottavuutta. Tämä konkreettisesti vähensi mieshahmojen aikaa valkokankaalla: esimerkiksi *Lumikin ja seitsemän kääpiön* (1937) sekä *Tuhkimon* (1950) prinssit esiintyivät vain lyhyesti parin kohtausten ajan, sillä tekijät luonnehtivat sulavalinjaisesti kävelevän prinssin maskuliinisuuden säilyttämistä liiankin haastavaksi toteuttaa (Isojärvi 2021, 11). Tietynlaisen liikekielen välttely myös madalsi hahmojen



toiminnallisuutta etenkin tanssin kontekstissa. Elokuvasa *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* ainoastaan Lumikki ja kääpiöt – liikkeen näkökulmasta katsottuna toiseutetut – tanssivat ja ilakoivat, mutta prinssi ei: hän kävelee hitaasti ja arvokkaasti. *Tuhkimon* prinssi tanssii tulevan puolisonsa kanssa, mutta tekee sen suoraselkäisen jäykästi verrattuna tanssi-partneriinsa, joka pitää toisella kädellään helmasta kiinni heiluttaa samalla mekkoa kauniisti valssin tiimellyksessä. Keskiyön kellon lyödessä Tuhkimo pyrkii juoksuun, ja prinssi yrittää tavoittaa häntä palatsin halki vain maltillisella askellustempon kasvattamisella, pysähtyen useita kertoja. Kehollisesti arvioituna hän ei anna eron vaikuttaa liikaa julkiseen tunneilmaisuuksaan, eikä hän täten koe sitä yhtä dramaattisesti kuin ulos kiitävä Tuhkimo. Liike toisin sanoen tapahtuu sinänsä laajalla alueella, mutta äärimmäisen sisäänpäin kääntyneesti: on kuin prinssi ei ottaisi kehollisesti tilaa haltuunsa laisinkaan, paitsi paperinohuena, semioottisena sommitelmana miesvaltaisesta kuninkaanlinnasta – ei kokonaisvaltaisena, todellisena persoonana. Akateemisen realismin viimeistelty tyylit täydensi mallillista, harkittua liikettä.

Kehollinen liikekieli ei edustakaan yksinomaan valtaa, suhteita ja assosiaatioita kommunikoivia rakenteita, vaan subjektiivisena kokemuksena sillä voi olla myös merkittävä yksilöllinen ilmaisuvoima. Hanna (1988, 3, 13) nimittää tanssia adaptiivisesti kaavaksi: jotta liike voi tanssillistua, kehittyä tai purkautua tanssiksi, se edellyttää tietoisuutta omasta vartalosta eli jonkinlaista kosketusta minuuteen. Kääntäen toisinpäin, edellisten esimerkkien prinssillä ei narratiivisessa kontekstissa ole minuutta, vaan ainoastaan roolinsa miehinä, minkä vuoksi he ovat täysin rajoittuneita liikkumaan yksinomaan tämän kehyksen mukaisesti. Kun liike on ilmaisullista, se on ennemmin lähtöisin yksilöstä itsestään kuin vain ympäristöstä kumpuavaa – animaation hahmosuunnittelussa tämä tarkoittaa ennemmin keskittymistä siihen, mitä henkilö tuntee tai ajattelee, kuin siihen, miltä hän näyttää. Onkin mielenkiintoista huomioda, että niin *Lumikin ja seitsemän kääpiön* kuin *Tuhkimonkin* prinssien kohdalla studio ohitti jopa omat, persoonallisuut-

ta painottavan animaation peruseriaatteensa<sup>5</sup> rakentaakseen heidän kauttaan hyvin tietynlaisen kuvan miehisyydestä. Tulkinallisesti on mahdollista myös ajatella, että tämän miehisyyksikuvan vaalimista pidettiin vielä tuolloin yksiselitteisesti tärkeämpänä.

Hannan (1988, 15) mukaan liike ja tanssillisuus ovat löytämistä ja luomista niin tanssijan kuin yleisön näkökulmista. Siksi ilmaisuvoimainen liike on mahdollista lukea vapauttavana, ja samalla tanssillisuus haastaa myös tarkkailijansa tarjoamalla vaihtoehtoisia elämäntyyliä (Hanna 1988, 6) tai maskuliinisuuden näkökulmasta vaihtoehtoisia maskuliinisuuksia. Tässä yhteydessä tarkoitan tanssillisuudella ensisijaisesti sitä miehistä liikekieltä, joka 1960-luvulla lähti rikkomaan edellisellä vuosikymmenellä lujittunutta valkoisen maskuliinisuuden staattista antiperformatiivisuutta. Esimerkiksi Disneyn 1960-luvun kokopitkien piirroselokuvien mieshahmojen liike on aikaisempaa mutkittelevampaa, tunnelähtöistä ja odottamatonta: miehet kokevat spontaanisti toisia henkilöihahmoja ja kohdistavat fyysisiä läheisyydenosoituksia myös muihin miehiin. Lisäksi miehet tanssivat, mutta tanssi ei ole enää ennalta määritellyn rituaalista, sulkeutuvaa ja yksittäisiin hetkiin sidottua toimintaa, kuten aikaisempien vuosikymmenten Disney-animaatioelokuviissa, vaan jännittävää, suunnittelemattoman riemukasta, avautuvaa, tilanteelle antautuvaa, myös miesten kesken tapahtuvaa toistuvaa ilonpitoa. Vaikutelma tanssillisuudesta hahmojen liikekieltä leikkisästi johdattelevana ennemmin kuin totisesti määrittävänä elementtinä täydentyy graafisella muotokielellä, joka on yllätyksellisempi ja sotkuisempi. Sherril Doddsin (2001, 17) mukaan audiovisuaalisessa kontekstissa jo jokapäiväinen liikekieli ja vaikkapa jalankulkijan eleet voidaan merkityksellistää esimerkiksi kuvaus- ja leikkausratkaisuilla, lisäten näin teoksen tanssillisuutta, vaikka nämä liikeilmaisut eivät suoraan edustaisi tunnistettavampia, perinteisiä ja nimettävissä olevia tanssin muotoja, joissa on ennalta määritellyt askeleet ja eleet. Sama pätee animaatioon: animoidun liikekielen rohkea kokeilullisuus ja uskallus epäonnistua ovat sidoksissa vartaloon, jonka kautta mieshahmot asettu-

5 Koko keho reagoi toimintaan ja tunnekokemuksiin, koko vartalo korreloi ja kiteyttää hahmon mielenmaisemaa ja intentiota (Ward 2014, 63; Stenchfield 2009b, 120).

vat alttiiksi maskuliinisuuden sekä sukupuolimatriisiin sijoittumisen uudelleenarvioinnille (Craig 2014, 190). Tanssillisuuden läpimurto oli siis kanava käsitellä ja neuvotella valkoista maskuliinisuutta uudella tavalla, joka yhtäaikaaisesti heijasteli feminististä ajattelutapaa ja samalla kritisoi miehisyyden aikaisempia ilmentymiä. Tarkastelenkin tanssillisuutta tästä näkökulmasta: arvioin 1960-luvun animaatioissa esitettyä kehollisuutta ja liikekieltä itsessään tanssillisena, mikä lisäksi purkautuu aika ajoin varsinaiseen tanssiin – joko soolomuotoiseen tai yhdessä jaettuun koreografiaan<sup>6</sup>.

Seuraavaksi erittelen valitsemieni animaatioelokuvien uuden maskuliinisen liikekielen estetiikan rakentumista sekä analysoin sen lopulta melko lyhytikäiseksi jäänyttä kehityskaarta, vaikka aikakausi yllyttikin pysyviin muutoksiin koskien sosiaalista käytöstä ja maneereja. Sisällytän tähän analyysiin *Aristokatit*, sillä se oli viimeinen kokopitkä animaatioelokuva, jonka Walt Disney henkilökohtaisesti hyväksyi tuotantoon (Ghez 2019, 43), vaikkakin sen julkaisu tapahtui vasta hänen kuolemansa jälkeen. Sisällöllisesti ja temaattisesti *Aristokatit* on mahdollista lukea sekä elokuvien *101 Dalmatialaista* että *Viidakkokirja* vastinparina että edellä mainittujen elokuvien miehisyyksuvaa laajentavana huipentumana (Finch 1975, 122; Maltin 1995, 260–262). Lisäksi kronologisesti elokuvan julkaisuajankohta sijoittuu vuosikymmenen lopun taitteeseen, jolloin feministinen vastakulttuuriliikehdintä oli voimakkaimmillaan ja koki vielä äänekkään nousun (Hoerl 2018, 6; Bronski 2011, 208).

## MEDIUM, TYYLI, MUOTOKIELI JA INTERAKTIO

Doddsin (2001, 16, 18) mukaan tarkastellessa audiovisuaalista tanssillisuutta on välttämätöntä tunnistaa ensin mediumin ja sen mahdollistaman tekniikan ulottuvuudet suhteessa liikekieleen. Hän kiinnittää huomiota esimerkiksi siihen, kuinka yhdysvaltalainen termi *movie* (elokuva) itsessään osoittaa, kuinka perustavanlainen rooli liikkeellä – jos ei aina juuri tanssilla – on valtavirtaelokuvalla. 1960-luvun

animaatiota on leimannut käsitys taiteenmuodon heikentymisestä, joka on nähty väistämättömänä seurauksena kehittyvien tuotantoprosessien kustannustehokkuuden vaatimuksista. Tyyllisesti yksinkertaistetut, innovatiiviset ratkaisut kuitenkin loivat samalla modernin, kokeellisen estetiikan, jossa korostui animaation muuntautumiskyky ja monimuotoisuus (Stabile & Harrison 2003, 15). Animoinnin osalta uutta aikakautta edusti etenkin xerografia-tekniikka, joka kasvatti nopeasti jalansijaa teollisuudessa. 1950-luvun lopulla myös Disneyn erikoisefektiosastolla oli kehitetty oma malli Xerox-kamerasta, jonka ansiosta oli mahdollista siirtää animaattoreiden piirroksia suoraan animaatiokalvoille ilman aikaisemmin vaadittua tussausvälivaihetta, mikä säästi aikaa ja rahallisia resursseja (Finch 1975, 122). Xerox oli jo vakiintunut yhtiön mainoskäytössä, mistä se omaksuttiin lopulta myös kokopitkän animaatioelokuvan käyttöön äärielegantin, suurbudjettisen *Prinsessa Ruusunen* (1959) murskatappioiden jälkeen (Ghez 2019, 39). Taloudellisesta näkökulmasta tarkasteltuna vallankumouksellinen Xerox käytännössä pelasti yhtiön animaatio-osaston (Maltin 1995, 184), mutta toi myös yhtiön taiteilijoiden keskuuteen uutta innokkuutta ja sai ihastuneen vastaanoton (Ghez 2019, 40). Aikaisempi tussausvaihe kun oli hävyttänyt piirrosten nyansseja ja tasoittanut niiden dynaamisuutta niin, että ne usein poikkesivat animaattoreiden alkuperäisestä näkemyksestä. Xeroxin ansiosta piirrosten alkuperäinen spontaanisuus oli nyt mahdollista säilyttää (Finch 1975, 122). Xerox-viiva oli vuoroin empivä, vuoroin määrätietoinen, luonnosmaisesti hengittävä vaila pakotettua päätepiistettä: elävyydellään se antoi hahmoille uudenlaista joustavuutta, hetkellisyyttä ja inhimillistä rosoisuutta – lisää liikevaikutelmia.

Xerox salli perinteisestä akateemisesta realismista poikkeavan, boheemin ilmaisuuden, jonka keskiössä ei enää ollut yksi harkitusti rajattu tyyli, vaan lukuisia potentiaaleja erilaisten tyylien jatkuvalle neuvottelulle vaila keskinäistä priorisointia. Koska Xerox-jälkeä ei ollut siistitty ja piirretty puhtaaksi, se paljasti piirrosten anatomisen rakentumisprosessin eri vaihtoehtoiseen (Stenchfield 2009a, 15). Walt

<sup>6</sup> Animaation yhteydessä koreografia-termin käyttö on välttämätöntä, koska animaatioteknisistä syistä kaikki näissä käsintehtävissä elokuvissa nähtävä liike on ontologisesti koreografioitua eli elokuvaprosessin aikana huolellisesti suunniteltua.

Disney itse tulkitse Xeroxin lopputuloksen karkeaksi (Ghez 2019, 40): osasy tähän oli se, että Xerox-prosessissa hahmojen ääriviivat eivät enää voineet olla pehmeän pastellisävytettyjä, vaan ne oli mahdollista kopioida ja sijoittaa kalvoille ainoastaan presenssiä vaativan jyrkän mustina. Sisempikään väritys ei enää mukailut tarkasti ääriviivaa sen vaihtelevuuden vuoksi, vaan valui välillä kevyempien viivojen tai viivojen välisten aukkojen lävitse. Lopputulos oli alkukantaisen energinen, itsevarma, rajoittamattoman rönsyilevä sekä kirkkaiden tehostevärien ansiosta intensiivisen huomiota herättävä. Särmiäkäs, tekstuuria antava viiva lavastettiin neuvottelemaan toistuvasti muuntautuvaa muotoa, välittämään toiminnan rakennetta ja ennen kaikkea hahmon keuhollisuutta. Xerox-tyylille ominainen, erilaisten, päällekkäisten viivojen käyttö samalla lisäsi tämän muodon kiinnostavuutta, orgaanisuutta, vaihtoehtoja ja vakuuttavuutta (Stenchfield 2009a, 15). Liike animaatiossa oli kirjaimellisesti vartalon asennon ja asemoinnin vaihtamista suhteessa toiseen vartaloon (Ward 2014, 51) – kuten edellisessä piirroksessa olevaan kehoon. Viivojen päällekkäisyys paitsi loi ja ylläpiti jatkuvia liikevaikutelmia myös sulavoitti liikekieltä eliminoiden sen jäykkyyttä, mikä korreloi hahmojen persoonallisuudessa. Uudet, siltoja rakentavat nyanssit toisin sanoen vaikuttivat kehojen kautta olemusten asenteisiin ja samalla hahmojen keskinäisiin suhteisiin.

Piirrosten vuorovaikutuksellisuudella oli erityistä vaikutusta siihen, miten hahmot koskettivat toisiaan, ja miten vaikutelmat kosketuksesta ja yhteisestä interaktiosta välittyivät yleisölle. Sukupuolinäkökulmasta kosketuksen tehtävä on huomattava. Sukupuolen kulttuuriset merkitykset nousevat pinnalle interaktionaalisissa tilanteissa, joissa koskemme, pitelemme, liikumme yhdessä, tuemme, annamme painoarvoa, lähestymme tai pidämme etäisyyttä muihin (Craig 2014, 9), ja on merkityksellistä, milloin, missä, miksi ja miten kosketus tapahtuu näissä kohtaamisissa (Hanna 1988, 161). Samalla viestitämme, kuka saa koskea meihin ja kuinka paljon (Craig 2014, 9) ja olemmeko tässä interaktiossa vahvoja, heikkoja, vastaanottavaisia vai jotain muuta. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen normatiivisen maskuliinisuuden julkisen läheisyyden rajoissa miehet

koskevat toisiaan tai osallistuvat fyysistä interaktiota edellyttävään toimintaan ainoastaan urheillessaan, jolloin atleettinen, lihaksikas, treenattu keho täydentää samalla primääristä, maskuliinisen kehollisen kontrollin ja hallinnan mielikuvaa (Craig 2014, 109). Koska valkoisen maskuliinisuuden omaksuminen tarkoitti samalla tietynlaisen fyysisen läheisyyden rajoittamista tai tietoista välttelyä, tämä itsessään esti miehiä liikehtimästä tai esimerkiksi tanssimasta toisten miesten kanssa. Samalla kosketusta välttelevä toiminta heijasteli kielteistä pelkoa tulla tulkituksi keuhonkielensä kautta tätä kulttuuritaustaa vasten: näin maskuliinisuuden projisointi ei vaikuttanut yksinomaan siihen, kuinka henkilö kantoi vartaloaan, vaan muutti kehoa lopulta myös sisältäpäin (Craig 2014, 7, 9) – yhteisön sisällä isältä pojalle. Fiktiivisissä konteksteissa kärjistetyt esimerkkejä maskuliinisesta fyysisestä etäisyydestä edustavat *Bambin* (1942) nimikkohenkilön ja hänen isänsä (jonka biologisuus on kiisteltävissä) sotilaallisen etäinen kanssakäyminen, samoin kuin *Tuhkimon* prinssin isä, joka ei kertaakaan elokuvassa koske poikaansa, mutta valittelee heidän emotionaalista ja henkistä etäisyyttään puhuessaan poikaansa eri-ikäisinä esittävien taulujen edessä ja myöhemmin tarkkaillessaan prinssiä kaukaa parvekkeelta. Huolellisesti sijoitetut yleiskuvat ja tarkkarajainen piirrosjälki alleviivasivat näkymättömiä vallihautoja.

Kun puolestaan Roger tarttuu dalmatiankoiran Pongon etutassuista elokuvassa *101 Dalmatialaista*, kaksikko mukailee tanssiensa Stenchfieldin (2009a, 86) vesiputoukseksi (*cascade*) luokittelemaa aaltoilevaa muotoa, joka luo tunnemielikuvia leikkisyydestä, rytmisyydestä sekä miellyttävyydestä ollen samalla voimakas. Kun elokuvan *Viidakkokirja* lopussa karhu Baloo ja pantteri Bagheera tanssivat yhdessä, heidän hytkyvät siluettinsa muistuttavat lähteeksi (*fountain*) nimettyä muotoa, joka ilmentää spontaaniutta, huolettomuutta, vastuuttomuutta ja hilpeyttä<sup>7</sup>. Molemmille pareille on luontevaa koskea toisiaan, vaikka hetki on täynnä yllättyntä, häkeltynyttä vanhemmuuden helpotusta: Pongosta on juuri tullut isä, ja Roger on yhä alati tämän tukena, tavallaan jakaen pentujen isyyden. Mowgli puolestaan on juuri palanut ihmiskylään, eli karhu ja pant-

7 Stenchfield käyttää nykykielessä tulkinnallista ilmaisua *gay*.

teri ovat onnistuneet pitämään lapsen hengissä viidakossa ja ehkä vähän opettamaankin tätä. Vaikka säntillinen ja järkevä Bagheera ei aina ole ollut yhtä mieltä Baloon elämänfilosofiasta, tanssiinkutsulle hän lämpenee heti, ja täten tanssi yhdistää myös heidät. Isyyden ilo on siis jaettu miehinen ilo – näin tanssinaan päämäärä ei liity tanssijoiden väliseen roolijakoon, valtaan tai hallitsemiseen tilassa, vaan tanssista kumpuavaan, pidätyttömään tunteeeseen. Hahmot ovat tietoisia vartaloistaan (Wells 2009, 85), joiden avulla he voivat käsitellä hetken harvinaislaatuisuutta ja lisäksi kosketuksen keinoin kasvattaa sen tuottamaa yhteistä mielihyvää: Pongo ojentaa käpälänsä valmiiksi kuin ehdottaen tanssia, jotta Roger voi ottaa niistä kiinni, ja Bagheera rentoutuu niin, että nojaa lopulta koko painollaan Baloon kainaloon. Puolikuvien ilmeet ovat vilpittömän onnellisia ja terhakoita, toisen läsnäolosta virkistyneitä. Eleiden ja kosketuksen välittömyydessä ei siis näy viitteitä perinteiseen maskuliinisuuteen yhdistetyn liikekielen tyypillisimmistä huolenaiheista tai julkisuuskuvan säilyttämisestä. Siinä missä tätä miehisyttä määrittävät ensisijaisesti hierarkkisuus ja tilan ottaminen, tanssillisuudessa kommunikoivat epähierarkkisuus ja luoksepäästävyys. Tämän vuoksi aikaisemmissa prinsessa-aiheisissa animaatioelokuvissa perinteinen maskuliinisuus ja tanssin estetiikka olivat lähtökohtaisesti ristiriidassa keskenään, minkä johdosta toinen oli priorisoitava toisen edelle ja tanssillisen estetiikan potentiaalia hillittävä ja säännösteltävä. Enää tätä latautunutta arvoasetelmaa ei ole: vaikka kyse on isähahmoista ja miehiisyyden malleista elokuvien tarinatiloiissa ja samalla yleisölle esitettävästä maskuliinisesta tanssiperformanssista, 1960-luvun elokuvien kontekstissa tälle kinematografiselle, tanssilliselle estetiikalle annetaan Xeroxin avulla uusi arvo, jonka vihdoin sallitaan operoida näiden sukupuolikonventioiden rajoitteista irrallaan.

Tärkeää on myös sävy, jonka Xerox-esitystapa antaa kosketukselle: lennukas muotokieli ei halvenna tai saata hahmoja naurunalaiseksi, vaan juuri virtaavuuden ansiosta aavistuksen oikukkaan liikekielen on luontevaa sulaa lempeäksi sekä vuorotella sensuellin ja konventionaalisemman maskuliinisen kosketuksen kesken: tanssin yhteydessä Pongo myös loikkaa Rogerin syliin halattavaksi, mutta toisaalta

lopuksi Roger kättelee Pongoa. Vertailureferenssinä *Tuhkimossa* prinssin isä sekä *Prinsessa Ruususessa* prinssi Phillipin isä kuningas Hubert liikkuvat melko tönkin, paikoin hermostunein, paikoin loikkivin tikkuaskelin. Näille hahmoille sallittiin siis enemmän temperamenttia ja jonkin verran enemmän liikkumavaraa kuin prinsipojilleen. Innostuessaan *Tuhkimon* prinssin isä tanssii epähuomiossa miespalvelijan kanssa, ja Phillip tanssittaa isäänsä miehen roolissa osoittaakseen olevansa tilanteessa vanhempansa niskan päällä. Nämä hetket, joissa traditionaalinen miehinen jäykkyys sai hetkellisesti sensuellimpia ulottuvuuksia, kuitenkin asemoitiin ja taitettiin voimakkaasti huumorin kautta, mikä tarjosi parodista suojaa jännitteitä eli tanssin oletettua feminiinisyttä ja seksuaalisuutta vastaan: miespalvelija pitiäytyi kivikasvoisen liikkumattomana, ja Hubertin raidalliset alushousut vilkkuivat. Toisin sanoen miehisen kosketuksen potentiaalinen jaettu merkitys mitätöitiin – toisaalta näiden isähahmojen liikekielen kankeudella ei edes ollut samanlaisia mahdollisuuksia purkautua tanssilliseksi särkemättä elokuvien maailman oletettua yhtenäisyyttä ja eheyttä.

Tyylillisesti Xerox ei myöskään tee miesvartaloiden välisestä interaktiosta spehtaakkelia tai asemoi sitä poikkeustilanteeksi, eikä se skandalisoi, vaan pikemminkin inhimillistä miehistä liikekieltä. Tässä suhteessa se eroaa Disneyn akateemista realismia ja regionalismia edeltäneestä tyylistä, *rubber hosesta* (Furniss 2017, 48, 61). *Rubber hose* oli yleinen animaatiotyylly 1920- ja 1930-luvuilla, jolloin sitä käytettiin luonnehtimaan *minstrel*-tyyppisiä animaatiohahmoja. Kumiletkumainen, niveletön, mihin tahansa muotoon vääntäytyvä, mustanpuhuva, alkeellinen ja Xeroxiin verrattuna persoonattomampi *rubber hose*-animaatiotyylly tuki hullunkurisuuden ja räivittömyyden mielikuvaa, liikekielen pöyrityttävää irstautta ja humoristista viihdeulottuvuutta. Liikkeen rajoittamaton vapaus ja kehon sensuelli, raaka voima nähtiin primitiivisenä uhkana valkoiselle sivistykselle ja järjestykselle sekä sen arvokonservatiivisille, henkisille saavutuksille, kuten siveyden käsitykselle ja varjelulle. *Minstrel*-perinteen mukaisesti siemen alkukantaisuuden, henkisen vähäpätöisyyden ja tanssillisuuden näennäisistä yhteyksistä istutettiin animaatioissa rodullistettuun, villiin ja estottomaan miesvartaloon. Näin tyyllitelty, rodul-

listettu miesvartalo asemoitiin paitsi erilaisten pelkojen myös uteliaisuutta herättävien mielihalujen tirkistelykohteeksi (Tucker 2007, 4), tarjoten näin vapauttavia kurkistusaukkoja toisenlaisiin ajattelutapoihin yhteiskuntasääntöjen ulottumattomissa.

Vaikka *minstrel*-hahmot vähentyivät *rubber hose*-aikakauden hiipumisen myötä, rodullisuutta ja mustia hahmoja lähestyttiin pitkälti samojen stereotyyppien avulla (Furniss 2017, 130, 152) aina 1960-luvulle asti. Onkin mahdollista ajatella, että tämä teolliseksi konventioksi vakiintunut lähestymistapa eli animoitujen, vapaammin liikkuvien mieshahmojen ärhäkkä rodullistaminen ja mustan maskuliinisuuden yliseksualisointi oli yksi syy siihen, miksi vastaavasti Disneyn valkoisten animoitujen mieshahmojen oli vuosikymmeniä esiinnyttävä korostetun erilaisina. Toisin sanoen: täysin toisenlaista, vakaampaa tai säädellympää käytöstä ja liikekieltä noudattaen, sijoitettuna näitä mielikuvia vahvistiin tyyllillisesti korrekteihin konteksteihin, kuten akateemisen realismin tai regionalismin viitekehyksiin. Tämä tausta voi samalla selittää sitä, miksi pienetkin valkoisesta, vakaasta maskuliinisuuskuvasta irtautuvat liikenyanssit täytyi kauan humorisoida, asemoida häpeällisiksi, paheksuttaviksi tai tyhmiksi tai vastaavasti vakuutella ”todellisesta” (heteronormatiivisesta) seksuaalisuudesta irtautuviksi. Kun perinteiset sukupuolikäsitykset alkoivat laajentua ja seksuaalisuus teemana korostua 1960-luvun valtavirtaelokuvissa, myös animaatiossa sovinnaisen ja rodullistetun maskuliinisen liikekielen aikaisempi, jaoteltu merkitys alkoi lopulta murtua, samalla kun tyyllilliset keinot kehittyivät tukemaan tai vastaamaan näitä esitystapoja. Palatakseni siis aikaisempiin esimerkkitanSSIPareihin (Pongo ja Roger, Baloo ja Bagheera): näihin tanssiin mieshahmoihin kohdistuva katse ei enää arkaile tai kauhistele tai tee tiedettäväksi katselun kohteen ja siitä mahdollisesti kumpuavan mielihyvän tuomittavuutta. Sen sijaan liikkeestä tulee itessään välitön kokemus, prosessi tai matka miehisyteen (Gard 2006, 5) ja isyyteen, mikä kumoaa aikaisemman rakenteellisesti eriarvoistavan järjestyksen, jossa ympäristö erittelee ja rotujaottelee miehisyden rajat ja alkaa päinvastoin määritellä maskuliinisuutta yksilö- ja keuhkeskeisesti sisältäpäin spesifin audiovisuaalisen mediumin ominaispiirteitä hyödyntäen.

## KEHO, KARRIKOINTI JA TOIMIJUUS

Jotta tuore, liikevaikutelmia painottava Xerox-tyyli pääsi oikeuksiinsa, hahmojen vetovoimaisuutta ja siten performatiivisuutta kasvatettiin uudenlaisen karrikoinnin keinoin. Parhaimmillaan tämä visuaalinen liioittelu antoi hahmoille oivaltavia assosiaatioita sekä laajensi toimijuutta (Stenchfield 2009b, 119) – liikkuvuuteen yhdistyvän toimijuuden keskeinen elementti on sen potentiaali ja mahdollisuus muuntautua ja kehittyä, jopa yllättää. 1960-luvulle tultaessa animaatiokarrikointi saattoi kohdistua yhtäaikaaisesti samassa henkilöhahmossa sekä kulttuurisesti maskuliiniseksi että feminiiniseksi tulkittavissa oleviin piirteisiin, eikä se enää edellyttänyt yhtä selkeää erottelua näiden ominaisuuksien välillä (Griffin 2000, 73, 77). Kehollisuuden näkökulmasta tämä muutos tarkoitti erilaisia vartalon ilmaisuvoimaan kohdistuvia anatomisia kokeiluja (Griffin 2000, 46), jolloin samalla lisääntyi hahmojen fyysinen kapasiteetti, jolla he asemoivat itsensä suhteessa sukupuolitettuihin, sosiaaliin käyttösmalleihin. Täten fiktiivinen konteksti oli vapaampi kuin aikalaisvaltamedia, jossa miesten ja naisten välisten roolien sekoittuminen huomioitiin usein huolenaiheena (Craig 2014, 82). Keholähtöinen toimijuuden muutos vaikuttikin ensin ennen kaikkea näiden normien rikkomiseen Disneyn 1960-luvun alkupään tuotannossa: seksuaalisuuden vivahteet yhdistyivät voimakkaammin maskuliiniseen liikekieleen vasta vuosikymmenen loppupuolella.

Ensimmäisessä Xerox-tuotannossa *101 Dalmatialaista* jazzmuusikko Roger on 1950-lukulaisen konformistisen, yhden elättäjän perheen leiväntuojan vastakohta: hänen arkinen työryhtämisensä on raukea, hän ei elä kurinalaista toimistoelämää eikä poistu sotkuisesta poikamiesboksistaan miehisessä elätystarkoituksessa, vaan ainoastaan rauhallisille, itsenäisille puistokävelyille, eli vapaa-ajan viihdytykseksi. Kehollisesti Rogerin ruumiinrakenne on hoikka ja pitkä, mutta ei prinssimäisen sopusuhtainen, mikä korostuu hänen huomattavan pitkulaisissa käsissään ja syliin tunkevista jaloissaan hänen käpertyessään pianon ylle. Anatomisesti Roger ei ole oikeaoppinen – varsinkin hänen nivelensä, polvensa ja kyynärpänsä elävät omaa elämänsä (Finch 1975, 122), mikä vapauttaa hänet kankeudesta ja kiiredestä, sekä samanaikaisesti lisää hänen moraalisis-



ta ja siksi innostavan kapinallista leväperäisyyttään. Roger kanavoi omaehtoisesti intuitiivista ennemminkin kuin muiden luettelemia toimintamalleja: pitkulaiset sormet mahdollistavat hienovaraisen, tapailevan melodiatyöskentelyn tai vastasyntyneen koiranpennun varovaisen hieromisen henkiin ja venytetyt jalkaterät puolestaan sopivan rytmien omaksumisen jalan alle. Roger ei myöskään ole pönäkkä, kuten edellisen vuosikymmenen tikkuaskeliset kuningasisät, mutta matalammasta elintasostaan huolimatta tai siitä johtuen vapaa, rentoutunut, kiiretön ja tyytyväinen: hänellä on aikaa venytellä, tupakoida sekä uppoutua suljetuin silmin omiin maailmihinsa, eikä edes uratahteydellä ole hänelle merkitystä. Rogerin yleisryhti ei ole auktoritaarisen suoraselkäinen – päinvastoin, hän on erittäin kumara, mikä lisää vartalon venyvyyttä ja kimmoisuutta sekä käynnin letkeyttä. Pongo-koiran on luontevaa vetää perässään myötäilevää, hieman ujoa isäntää, ja samoin Cruella de Vilin uhkaillessa Rogeria tämän ensireaktio on taipua taaksepäin ja väistää. Hän istuu usein jalat ristissä ja imee ankarasti piippua, myös ilmentäessään voimakasta jännitystä, mikä edelleen elävöittää ja pehmentää perinteisen valkoisen maskuliinisuuden kehonkuvaa eliminoimalla siitä dominoinnin nyanseja. Pongon sanoin Roger on naimisissa vain työnsä kanssa, mutta mikäkin säveltäjän kehossa ei välitä vaikutelmaa ahdistuneesta, yhteiskunnallisesta epäonnistujasta.

Craig (2014, 7) luonnehtii hegemonisen maskuliinisen kehonkuvan ylläpitämisen muodostuvan sosiaalisesti kannustavista kulutusmalleista: tarkoituksellisesti tai tahattomasti omaksutuista fyysisistä kompetensseista. Elokuvassa perinteisempi miehisuus näkyy television mustavalkoisessa lännensarjassa. Ironisesti ohjelma loppuu mainokseen, jonka mukaan syömällä tietynlaisia rakuja tämä sama voittajaolemus on kenen tahansa omaksuttavissa: elokuvan viitekehityksessä se ei siis ole edes todellista, vaan keinotekoisia miehisyyttä. Roger onkin ensimmäinen Disneyn kokopitkissä animaatioelokuvissa esiintyvä perheen isähahmo, jonka kautta oikeasti koetaan naimisiinmenon jälkeistä elämää kotioloissa puolison kanssa, eikä yksinomaan ihannoida sitä tulevaisuuden haavekuvissa, kuten aikaisemmilla vuosikymmenillä. Kodin sukupuolidynamiikka on kokonaisvaltaisen uudenäikainen: näemme myös

Rogerin vaimon, Anitan, ainoastaan lukevan kirjaa ja kirjoittavan eli keskittyvän omiin mielenkiinnon kohteisiinsa, ei enää siivoavan, huolehtivan tai laitavan ruokaa, kuten Lumikin, Tuhkimon tai Ruusunen. Rooleja murtava, itsensä toteuttamisen tematiikka näkyy siis myös naishahmojen kohdalla ja toistuu myöhemmin shekkejä kirjoittavassa, kunnianhimoisessa Cruellassa, *Miekka kivessä* -elokuvan kiusantekoa ja sekasortoa harjoittavassa noita Matami Mimmissä sekä *Aristokattien* sinkkuvapaaherrattaessa, Madame Bonfamillessa. Näitä tilaa ottavia hahmoja vasten aikaisempi hallitseva miehisuus sekä vetäytyy, kuten Rogerin tapauksessa, että hakee uusia toimintamalleja, kuten Pongon kohdalla.

Pongo-koiralla on omistajansa Rogerin tapaan voimakas kuono ja leukalinja sekä kulmakarvat, mikä vahvistaa mielikuvaa läheisestä, kosketusetäisyydelle sijoittuvasta suhteesta ja kämppäkaveruudesta. Pongo on Rogerin tapaan sulavalinjainen, ja toistaa omistajansa kumaraisuutta ja vaistonvaraisuutta jatkuvilla, ketterillä leikkiinkutsuasennoilla. Vaikka Pongo valitsee itselleen ja Rogerille puoliset perinteistä maskuliinisuutta ilmentävän veyeuristisesti ikkunalaudalta vaihtoehtoja tarkkaillen (Whelehan 1999, 220), vaimonsa Perditan kanssa Pongon fyysisuus ei ole traditionaalisen perhemallin mukaan roolitettua. Pongon välitön tapa huolehtia pennuistaan ei ole sankarillista, vaan modernin arkista ja tavallista, koska molempien koirien kehollisuus on samankaltaista. Molemmat ilmentävät samoja eleitä ja hellää kosketusta jälkikasvunsa seurassa: lasten on yhtä turvallista kyyristyä Pongon kuin Perditan alle ja puhua tunteistaan, ja myös Pongon turkin tekstuuri on korostetun, kotoisan pehmoisen pentujen kiipeillä tämän yllä (Deja 2016, 223). Pelastaessaan lapsiaan Cruellan kynsistä molemmat koirat purevat ja tappelevat yhtä rajusti, ja kotimatalla koirat johtavat joukkoa vuorotellen lumihangessa. Myöhemmin Perdita voi jopa tunnustaa olevansa Pongon tapaan uupunut, liian väsynyt imettämään ja siten huolehtimaan lapsistaan, jolloin lehmät tarjoavat apuaan, ja edelleen laajentavat käsityksiä hoivaamisen vastuuhenkilöistä. Suhde on täysin erilainen kuin vaikkapa *Kaunottaren ja Kulkurin* (1955) nimikkoparilla, jossa Kaunotar toimii isäntänsä tohvelintuojana, ja pyrkii suitsimaan tapailemansa Kulkurin ekskursioita, joista itse jää aina jälkeen.

Myös velho Merlin nauttii työväenluokkaisesta piipunpoltosta elokuvassa *Miekkä kivessä*: hänen raajojensa indikoima siro ruumiinrakenne peittyi muhkeaan, hameen tapaan hulmuavaan kaapuun. Koska kaapunsa alla Merlin on muuntautuvan muodoton, piilossa pitäytyvä keho antaa hänelle erityistä potentiaalia. Pitkulainen taikurihattu on kärkestä taittunut, mikä tuo hahmon muotokieleen mutkittelevaa kiihtymystä ja levottomuutta, valvutuneisuutta oletetun vanhuuden vakauden sijaan. Silti Merlin on epätäydellinen, hieman hupsu sotkeutuessaan aika ajoin pitkään partaansa: painotus parran pehmydessä, venyvyydessä ja joustavuudessa enemmän kuin jyrkässä muodossa antaa hänelle erityistä lämpöä (Deja 2016, 328). Merlin on kevyt eikä ruumiiltaan järin vahva, mikä korostuu hänen fyysisessä ponnistelussaan hänen nostaessaan vettä ja melkein pudotessaan täyden sangon perässä kaivoon. Ensikohtauksessaan Merlin valittaakin keskiajan pimeydestä, kun arkiaskareiden avuksi ei ole sähköä tai vesiputkiverkostoa. Tämä tekee hänestä välittömästi inhimillisen: vaikka keksittyjen taikasanojen viljeleminen puheessa tuo mieleen *Tuhkimon* haltiakummin, Merlin ei kuitenkaan käytä loitsimista ohittaakseen omat kodin ja arjen vastuualueensa. Kuten myöhemmin *Aristokattien* kehtolaulua laulavalle, vaatteita sillittäväle hovimestari Edgarille, aikaisemmin naishenkilöhahmoille pedattua kodinhengettäryyttä voi nyt normalisoida myös miehiä koskettavaksi tehtäväksi. Kuvaavasti suuri velho käyttäjä myöhemmin elokuvassa mahtavia voimiaan tiskausspektaakkelin loihtimiseen linnassa, ohjaten astioita taikasauvalaan kuin kapellimestari ja loikkien lautasten lomassa nautinnollisesti swingin rytmiin keinuen, mikä kvasihistoriallisen keskiajan kontekstissa kasvattaa hänen uudenaikaisuuden tuntuaan sekä luo kontrastia aikakauden pölytyneisyydelle. Merlin moittiikin oppipoikansa Wartin isokokoista, tukevaa ja kankeaa, konventionaalista ottoisää Sir Ectoria sanoin ”kutsut tiskausta ja lattioiden pyyhkimistä paholaisen työksi?” tämän ahdistuessa siitä, että kodintehtävät tulevat näkyviksi, eivätkä jää piiloon toiseutettujen palvelijoiden toimeksi.

Wartille Merlin korostaa harjoittelun ja ajoitusten epäonnistumisten tärkeyttä sekä jatkuvan oppimisen ja koulutuksen merkitystä – ennen kaik-

kea oman itsensä kehittämisen ja yhteisen hyvän nimissä, ei niinkään titteleiden saavuttamiseksi. Muinaisia ritaritaisteluja Merlin pitää järjettöminä, lihakset hän yhdistää yksinkertaisuuteen: staattiseen välinpitämättömyyteen ja naiviin uskoon siitä, että tällä miehen kehollisella mallilla voi yhä pärjätä elämässä tai päästä pitkälle, vaikka hän on todistanut ja nähnyt toisin matkoillaan nykyhetkeen – tietysti keskiajalle epätyypillisten edistyksellisten, sangallisten silmälasiansa läpi. Merlin kokee, että juuri intohimonsa avulla Wart voi tulla vaikka kuninkaaksi; koostaan ja iästään eli kehollisista ominaisuuksistaan huolimatta – ainoastaan Wart itse kokee nämä piirteet erheellisesti epämiehikkäiksi. Pienenä, varattomana orpona Wart taas mieltää kuuluvansa ikuisesti alhaisoon ja voivansa nousta ainoastaan sen sisällä pääsemällä aseenkantajaksi – myös luokkaerot voivat siis esiintyä tavassa kantaa vartaloa tai tottumuksessa arvottaa sen rajallisuuden kautta omat voimavaransa (Craig 2014, 7).

Rogerin tapaan erityisesti Merlinin kädet ovat ilmaisuvoimaiset, oikukkaat ja tunnustelevat, enemmän kuin funktionaaliset ja suoraviivaiset, mikä yhdistyy hänen kohdallaan intellektuelliin tutkijaluonteeseen. Tämä piirre kehittyy myöhemmin Baloon ja Thomasin hahmoissa, joiden käpälät irtoavat vartalosta seikkailemaan kohti korkeuksia varsinkin tanssiessa. Femininiisiksi mielletty keholliset piirteet korostavat paitsi Rogerin, myös hyppelehtivän Merlinin eksentrisyyttä, sopeutuvaisuutta ja heittäytymiskykyä. Ne todentavat heidän uuden tyyliensä arvottaa asioita, laajentaen heidän kehosidonnaisista toimintakykyään traditionaalisen maskuliinisuuden toisintamisesta myös luovaan työskentelyyn, asioiden kyseenalaistamiseen sekä suorituskeskeisyydestä poikkeavaan pysähtyneisyyteen ja meriitientavoittelusta eroavaan järkeilyyn. Koska kummankaan isällisyys (suhteessa lemmikki-Pongoon ja oppipoika-Wartiin) ja paternaalinen kehonkieli eivät ole enää sidoksissa ainoastaan biologiseen lisääntymiseen kuten 1950-luvun Disney-isillä, hahmojen persoonissa on laajalle ulottuvaa sydämellisyyttä ja luokkaerot ylittävää yhteisöllisyyttä. Sekä Rogerin että Merlinin autenttisuus korostuu asemoimalla sitä aikalaisviitekehityksessä vastakkain paitsi mainosmediakulttuurin, myös menneisyyden mielikuvitusmaailman kanssa. Tätä performoi-

tua uudenaikaista miehisyyttä ei siis enää mitätöidä saattamalla sitä järjestelmällisesti naurunalaiseksi – ennemminkin pilke silmäkulmassa, kepeys ja kursorileikkisyys sekä kyky vaihtaa suuntaa ovat sisäsyntyinen osa heidän oivaltavaa kehollista tapaansa kohdata ympäristö.

## KEHO, KATSE, VETOVOIMA JA SEKSUAALISUUS

Olen jo sivunnut performatiivisuuden ja vetovoimaisuuden käsitteitä. Molemmat liittyvät siihen, miten miehiä kehoja esitetään sekä ennen kaikkea siihen, kuinka niitä katsotaan fiktiivisissä konteksteissa. Esittävänä taiteena animaatio on ontologisesti sisäsyntyisen performatiivista. Näin animoitu keho on performanssi, arvioi Sean Griffin (2000, 71) ja siteeraa samalla Disney-animaation vetovoiman peruseräilyä. Vetovoimaperiaatteella viitataan siihen, kuinka hahmo on visuaalisesti onnistunut, mikäli se on niin vaikuttava, että saa kiinnitettyä ja myös pidettyä katseen itsessään. Griffinin (2000, 71) mukaan Disney-animaation vetovoimaisuuden käsite on sovellettavissa Mulvey'n miehisyyden katseen (*male gaze*) teoriaan ja hyödynnettävissä erityisesti naisvartalon fetisoimiseen: myös animaatioelokuvissa on toisinnettu heteroseksuaalisen maskuliinisuuden näkökulmasta määriteltyä ja siihen vetoavaa naisellisuutta, kuten lumoavia prinsessoja. Perinteisesti *gazen* onkin ajateltu kohdistuvan juuri naistenkehäisiin, joiden vartalo on konventionaalisissa, kehokeskeisissä sukupuolikäsityksissä liikekieleltään sensuelli ja ilmaisullisempi, täten poiketen valkoisen maskuliinisuuden staattisuudesta, johon vastaavasti ei ole liittynyt kohdistuvaa katsetta. Palauttaen mieleen sen, kuinka vähän aikaa sekä *Lumikin* että *Tuhkimon* prinssit saivat valkokankaalla, voisi puhua jopa valkoisia mieshenkilöhahmoja tarkastelevan katseen tietoisesta välttelystä tai vähintään sen kehittymisen mahdollisuuksien eliminoinnista.

Toisaalta missä tahansa elokuvassa katseen taisto on lähtökohtaisesti useita: tyyppillisesti katsetarinatilan sisällä ja sen ulkopuolella. Tarinatilassa hahmot voivat tulla tietoisiksi heihin kohdistuvasta katseesta – toisaalta he voivat olla katseen kohteina myös vailla tietoisuutta siitä, kun katse tulee

tarinatilan ulkopuolelta. Sekä *Viidakkokirjan* että *Aristokattien* animaatioperformanssit leikittelevät näillä nyansseilla: karhu Baloo tanssii myös yksikseen, ilman tarinatilassa esiteltyjä (nais)katsojia, ja lisäksi tanssivalta kajakolli Thomasilta kestää jonkin aikaa huomata, että häntä tarkkaillaan. Tanssiensa hahmoja luonnehditaan etenkin sellaisista kuvakulmista ja/tai sellaisia muotoja painottaen, jotka korostavat tanakoiden ja rotevien vartaloiden tukevinta painopistettä eli hytkyvää takaosaa ja heiluvaa takamusta. Nämä estottomat rytmiselle liikkeelle antautumiset on mahdollista tulkita yksityisiksi iloitteluiksi; toisaalta, koska kumpikaan ei hätkähä muiden löytäessä heidät tanssimasta, vaan lisää kierroksia, osuvampi lukutapa onkin lukea sekä karhun että kollin svengi nimenomaan toisten silmille, kuten yleisölle tarkoitetuksi. Näin he hahmoina ja miehinä paitsi ovat katseen kohteita myös reagoivat katseeseen kehollisesti ja vuorovaikutuksellisesti, tiedostaen sen mahdollisuudet ja merkityksen. Tietyllä tapaa tilanteissa ei olekaan läsnä yksinomaan katsojan katse, vaan myös tanssijoilla itsellään on oma, itsevarma ja tyytyväinen subjektiivisuutensa. Tässäkin suhteessa katseasetelma poikkeaa aikaisempien vuosien prinsessafilmitsoinneista: prinsessoilla, katseen kohteilla, vastaava tanssijan omaehtoisuutta ilmentävää katsetta ei ollut, lukuun ottamatta miehiin tanssikumppaneihin kohdistuvaa sanatonta ihailua. Myöhemmin *Viidakkokirja*-elokuvassa, Baloon tanssiessa Bagheeran kanssa, takaapäin esitettyjen hahmojen liike-energia kumpuaa jälleen ensisijaisesti vyötärön alapuolelta, ja vaikutelmaa korostaa yhteisymmärryksessä tapahtuva raisu kyykkäys, jossa hahmot puskevat takamuksiaan kohti katsojaa. Dodds (2001, 27) huomauttaa, kuinka väliverhomaisen audiovisuaalisen mediumin ansiosta elokuvien tanssilliseen liikekieleen oli mahdollista omaksua sellaisiakin elementtejä, joita ei välttämättä olisi tulkittu soveliaiksi lähietäisyydellä ja livetilanteessa, kuten esimerkiksi teatterin lavalla – tätä samaa argumenttia voi venyttää myös animaatiomuotoon. Kun valkoinen mies liikkuu tai koskettaa dominantista ruumiillistumasta poikkeavasti, hän asettuu alttiiksi feminisoinnille ja seksuaalisoinnille, mutta samalla haastaa näitä homofobisia konteksteja (Bronski 2011, 209). Nämä tietoisesti asemoidut, animoidut mieskehöt siis prob-

lematisoivat ja haastoivat katseen aikaisempaa maskuliinista asennoitumista ilmentämällä, että myös miesvartalo tai yhdessä liikehtivät miesvartalat saattoivat olla performatiivisia ja katseen kohteita – jopa seksuaalisoinnin tai ainakin seksuaalisiksi tulkittavissa olevien nyanssien uhalla.

Michael Gardin (2006, 2) mukaan sukupuoli-erot, erityisesti sukupuoli-erityyksiin yhtyvä liikekieli ja tanssi, sovitellaan ensisijaisesti ääneen sanomattoman seksuaalisuuden linsin kautta. Hanna (1988, 5) puolestaan argumentoi, että vaikka tanssijan vartalo kuinka katoaisi liikkeeseen, vaikka keho hämärrettäisiin vaatetuksella (tai miksei mediumilla), merkkejä ja symboleja seksuaalisuudesta on silti mahdollista lukea osaksi tanssia. Etenkin kahden yksilön välinen, yhteinen tanssi on valkoisen amerikkalaiskulttuurin kontekstissa mielletty intiimiksi interaktioksi, jolla on merkittävät yhteydet käsityksiin seksuaalisuudesta: esimerkiksi perinteisen paritanssin suotuisa eroottinen lataus syntyi miehen johtamasta koreografiasta, jossa nainen oli vietävänä (Craig 2014, 128). Onko tanssi tai muu liikehdintä sitten aina seksuaalista? Ainaakin valkoisessa yhdysvaltalaisessa kulttuurikonsensusuksessa tätä pedattiin voimakkaasti. Vuosisadan puolivälissä minimaalinen kehollinen liikekieli ja koskemattomuus oli siis vakiintunut signaloimaan valkoista maskuliinisuutta: tämä keho ei ollut seksuaalisoitu, ja sitä ei ollut tarkoitettu katsottavaksi. Samalla tämän hegemonisen maskuliinisuuden tärkeimpiä, läpituken määrittäviä ominaisuuksia oli heteroseksuaalisuus – valkoisen (sankari) miehen toisin sanoen odotettiin haluavan seksiä mutta ei olevan itse seksikäs (Craig 2014, 103). Kun liikkumattomuus kytkettiin ei-seksuaalisoituun kehoon sekä heteroseksuaalisuuteen, vastaavasti kehollinen liikekieli assosioitui seksuaalisella ominaisvireellä. Perinteisen maskuliinisen katseen johdosta seksikkyyden ymmärrettiin kulttuurisesti feminiiniseksi ja siten vähempiarvoiseksi piirteeksi, minkä seurauksena se palautettiin sensuellimmiksi koodattuihin, toiseutettuihin vartaloihin: naisiin, homoseksuaaleihin ja rodullistettuihin miehiin. Näitä kehoja puolestaan katseltiin: animaationkin saralla viehkeiden, toimijudessaan vähäisten prinsessojen sekä varhaisten, räävittömi-

en *minstrel*-hahmojen liikkuva olemus supistettiin lähes yksinomaan seksuaalisuuteen (Tucker 2007, 50), ja jälkimmäisten kohdalla tätä yliseksuaalisoitua olemusta myös halvennettiin. Samoin keskenään tanssivat miehet olivat olleet aikaisemmin juuri seksuaalisuusoletuksen vuoksi ensisijaisesti huumorinaihe, ennemmin kuin kaksi muuten vain tanssiin heittäytyvää yksilöä. Hegemonisen maskuliinisuuden viitekehyksessä valkoisten miesten olikin pääsääntöisesti mahdollista tanssia vain silloin, kun tanssi assosioitiin heteroseksuaalisuuteen (erisukupuoliset parit), fyysiseen uhkaavuuteen (esimerkiksi tanssibattlet) tai atleetuuteen (tanssin urheilullisuus) (Craig 2014, 16), noudatellen tällöin huolellisesti maskuliinisen kehollisen hallinnan sekä tilallisen vallankäytön omaksuttuja, säännönmukaisia ilmentymiä, kuten henkisen ja fyysisen etäisyyden ylläpitämistä.

Toisaalta siinä missä valkoisessa yhdysvaltalaisessa kulttuurikontekstissa torson eri osien avoin, peittelemätön ja julkinen liikehdintä on tulkittu seksuaaliseksi, mustassa diasporassa taas vartalon liikekieli ei välttämättä näyttäydä yksinomaan houkuttelevana tai viettelevänä, vaan sillä on myös esteettinen itseisarvo, joka perustuu koko vartaloa hyödyntävään tanssikkulttuuriin (Craig 2014, 114). Craigin mukaan BIPOC<sup>a</sup>-miehille sulava, rytminen, ilmaisuvoimainen liike, kuten keinuva *swag*-kävely onkin ollut elintärkeä osa tyyliteltyä maskuliinisuuden performanssia, arkipäivän estetiikan ruumiillistuma (Craig 2014, 113). Tässä kontekstissa esimerkiksi joustava lantio ei ole primäärisesti seksikäs, vaan yksilön ilmaisuvoimaa kuvastava, kehollinen haltuunotto: näin maskuliininen keho voi olla myös sensuelli ja vaikutusvaltainen ilman seksuaalisuutta. Valkoisen kulttuurilinnin läpi toteutetuissa, rasisissa tulkinnoissa tämä mustan maskuliinisen liikekielen merkitys ohitettiin tai kiellettiin täysin, minkä seurauksena fiktiivisissä luonnehdinnoissa rodullistettu keho ei niinkään signaloinut persoonaa tai yksilöllistä minuutta (joka oli keskeistä ilmaisuvoimaiselle liikkeelle), vaan yksinomaan vääranlaisiksi koodatun käyttäytymisen mallia tai muotoa (Tucker 2007, 9). Intersektionaalisia valta-asemia tarkastelemalla maskuliinisen liikkeen kontrollointi alistamisen ja diskriminaation

8 Lyhenne muodostuu termeistä *black*, *indigenous* ja *people of colour*.

menetelmänä sekä historiallisena asetelmana siis konkretisoituu.

Jotta valkoinen, maskuliininen, kehollinen liikekieli saattoi muuntua enemmän ilmaisuvoimaiseksi ja persoonalliseksi, se täytyi ensin voida asettaa katseen kohteeksi. Tämä tarkoitti sitä, että valkoiseen mieskehoon täytyi voida kiinnittää huomiota, mutta myös kohdistaa samanlaisia fyysisiä jännitteitä ja haluja kuin aikaisemmin toiseutettuihin kehoihin. Populaarikulttuurissa rajoja rikkovaksi suunnannäyttäjäksi Craig (2014, 85) nimeää laulaja Elvis Presleyn (1935–1977), joka tuli tunnetuksi valkoisesta näkökulmasta poikkeuksellisesta, ennennäkemättömästä esiintymistavastaan, johon yhdistyi kiihkeä lantioliike. Ennen Presleyn läpimurtoa mustia rock and roll -esiintyjiä oli pelon- ja inhonsekaisesti painostettu hillitsemään liikekieltään valkoisen yleisön edessä. Vaikka Presleyn musiikkityyli ja lavapreesens ammensivat merkittävästi mustasta kulttuuriperinteestä, Presleytä patologinen, kategorisoitu ja ennen kaikkea rodullistettu yliseksuaalisointi ei kuormittanut samalla tavalla kuin hänen mustia aikalaismuusikkokollegoitaan<sup>9</sup>. Kuten valtaisa, kasvava yleisösuosio osoitti, Presley saattoi olla valkoinen ja sensuelli sekä seksikäs ja heteroseksuaali yhtä aikaa, kiistaton katsemagneetti. Toki muutokset ei tapahtunut hetkessä, vaan aluksi Presleynkin kehollisuutta pidettiin äärimmäisen paheksuttavana, mikä paljastaa, kuinka läpivalaisevaa huoli sensuellista liikekielestä oli yhdysvaltalaisessa kulttuurikontekstissa ja kuinka vahvasti se oli ulkoistettu toiseutettuihin ihmisryhmiin. 1950-luvulla tähdeksi sinkoutunut laulaja tasoitti kuitenkin tietä sille suunnalle, johon 1960-luvun populaarikulttuuri alkoi viedä valkoista, maskuliinista kehollisuutta. Uudella vuosikymmenellä valkoisen mieskehon liike-estetiikka mursi aikaisempia stereotyyppisiä käsityksiä voimasta, suoruudesta ja massasta myös tanssillisuuden suhteen (Hanna 1988, 217) – purki hiljalleen mielikuvia fyysisestä uhkaavuudesta, joka oli varoittanut katsomasta. Katseen näkökulmasta valkoiseen miehisyteen liittyvän kehollisuuden aikaisempi prioriteettiasetus loisi loisi nahkansa uusilla merkityksillä: paitsi että valkoista miesvartaloa oli yhtäkkiä mahdollista katsoa, tämä katse saattoi olla

seksuaalisesti latautunut, mutta se ei ollut välttämättömyys – näin keho säilytti subjektiivisuutensa sen sijaan, että sitä olisi fetisoitu, kuten aikaisemmin toiseutettuja vartaloita.

Disney-animaatioelokuvissa tämä katseen muutosprosessi on selvä. Vielä elokuvassa *Kaunotar ja Kulkuri* Kulkuri-katukoira ryömii antautuvasti maassa parempiosaisen Kaunottaren edessä mielisteläkseen tätä. Kaunotar, jonka puolelle katsojat asemoidaan, kuitenkin halveksuu tämän nöyristelevää käytöstä, jonka hän tulkitsee selkärangattomaksi ja epämiehekkääksi – hänen on vaikea edes katsoa tätä kehonkieltä, minkä vuoksi hän kääntää selkensä ja sulkee silmänsä. 15 vuotta myöhemmin *Aristokateissa* kujakolli Thomas heittäytyy vastaanvaimensa kohtauksessa antaumuksellisesti selälleen hienostokissa Herttuattaren eteen, hivuttautuen maata myöten tätä kohti. Koko heittäytymistä edeltäneen Thomasin soolotanssikohtauksen ajan Herttuattaren vaivihkainen katse on seurailut kollin flirttaillevia eleitä, välillä katsoen tätä pidempään, välillä vilkuillen maahan, kuin katseen kohde voisi polttaa. Lintuperspektiivilähikuva Thomasin paljastusta ylävartalosta täydentää kiinnostuneen katseen vaikutelmaa: näin myös katsojalle on selvää, että Thomasin keho on ennen kaikkea seksuaalinen, mutta juuri siksi yksityiskohtaisen, pidempikestoisen tarkastelun arvoinen. Kehon kautta samalla aikaisempi, alistaisesti asemoitu pariskuntien välinen luokkanäkökulma murtuu. Kosketusetäisyydelle hakeutuvaa, peittelemätöntä maskuliiniseen kehoon kohdistuvaa kiinnostusta nähdään myös *Viidakkokirjassa*, kun nimetön ihmistyttö huomaa Mowgli-pojan. Tyttö kaataa tahallaan päänsä päällä olevan vesiruukun, jotta saa pojan tulemaan luokseen. Huomio on Herttuattaren tapaan tytön kauniissa silmissä, jotka paitsi miellyttävät yleisöä, myös juopuvat katseidensa kohteista. Vastaavaa ei ollutkaan nähty kuin *Kaunottarella ja Kulkurissa*, jossa katukoira Peg lähätti kieli ulkona Kulkuria muistellensa: toisaalta Pegin kerrottiin esiintyneen markkinatapahtumassa, mikä koodasi hänen halunsa huonomaineiseksi. Pehmeän liikehdintänsä avulla Thomas myös kysyy luvan sensuellille, toisen tilan huomioivalle kanssakäymiselle, enem-

9 Myös musiikkimaailmasta mieleen juontuu Hoerlin luonnehtima etuoikeutettujen toisinajattelijoiden ilmapiiri: vasta Presleyn levyttämänä (1956) Big Mama Thorntonin laulamasta kappaleesta *Hound Dog* (1952) tuli superhitti.



min kuin luottaa perinteiseen maskuliinisuuteen yhdistettyyn, seksuaalisen omistusoikeuden oletukseen. Selällään makoilevan kollin silmät ja suu laajenevat ilahtuneisuudesta, sillä Herttuatar ottaa tähän toistuvasti vastavuoroista kontaktia. Vasta sen jälkeen Thomas uskaltautuu puskeutumaan vasten Herttuattaren poskea. Tämä on tyystin toista, kuin esimerkiksi *Prinsessa Ruususen* prinssi Phillipin suorasukaisempi tyyli hiipiä metsästä sekä napata suverenisti, kyselemättä, prinsessa Auroraa takaapäin kiinni ranteista hänen astuessaan neidon tilaan.

Siinä missä 1950-luvun fiktiivisille isille avoin seksuaalisuus ei ollut hyväksyttyä, 1960-luvulla miehinen keho saattoi olla jopa isähahmoille avoin nautinnonlähde. Kun tanssahteleva Baloo kohtaa murjottavan Mowglin ensi kertaa *Viidakkokirjassa*, Mowgli reagoi aluksi perinteisen maskuliinisuuden fyysisellä uhkaavuudella mottaamalla karhua kuonoon ja sitten hakkaamalla turhautuneena tämän mahaa. ”Säälittävä”, Baloo toteaa tyyneästi ja pudistelee päätään. Syötyään vatsansa täyteen Baloo pyytää Mowglia rapsuttamaan häntä selästä. Kohtaus jatkuu Baloon hieroessa selkäänsä puuta vasten, etsien yhä parhaita asentoja ja luonnehtien tunnetta herkulliseksi. Mowgli matkii tämän tekemisiä. Tyytyväisyyttä myhällen ja huokailen Baloo kiskaisee lopulta puun irti, rapsutellen rungolla nyt vatsaansa, jatkaen ylös-alas syyhyävää liikettä kivirykelmiin, saaden toiminnasta väristyksiä sekä jäykistyen lopulta kokonaan kaula pitkänä ja silmät apposen ammollaan, mistä hän lipuu rentoutuneena kellumaan jokeen ja antautumaan virran vietäväksi, yhtä tyytyväinen Mowgli laskeutuneena hänen mahansa päälle. Kehollisuus ja sen luonnollisena osana oleva seksuaalisuus siis auttavat isällistä hahmoa löytämään toverillisen yhteyden nuorukaisen kanssa, ja yhteinen toiminta vahvistaa näitä lujittuvia siteitä. Kiusaus lukea suhde veljelliseksi on suuri juuri siksi, koska valkokankaalla emme ole tottuneet näkemään ja katsomaan isää seksuaalisena olentona (Bruzzi 2005, xvii). Baloolle miestenväliset ystävyyss- ja kiintymyssuhteet ovat lisäksi perinteistä, heteronormatiivista, romanttista suhdetta tärkeämpiä: hän liikuttuu kyyneliin, kun Bagheera (luullessaan Baloon kuolleen) pitää karhulle kauniin, kunnioittavan, hellyyttä tulvivan puheen – tietyllä tapaa rakkaudentunnuksen. Baloo ei myöskään ymmär-

rä Mowglin kiinnostusta ihmistyyttöön, vaan pyrkii ensireaktionä kuvarajauksen toiseen laitaan, väistämään ja kääntämään selkensä, samalla kun Bagheera vastaavasti kurottautuu eteenpäin, kannustaen lempeästi Mowglia etenemään. Tietyllä tapaa molemmilla eläinhahmoilla on samankaltainen päämäärä poikamiesten lokuksen palauttamisesta, joskin eriävillä tulokulmilla. Bagheeran läsnäolo onnistuu lopulta piristämään karhua Mowglin lähdön jälkeen, ja Baloo puristaa vanhan panteriystävänsä rintaansa vasten, samalla kun he palaavat omin sanoin ”sinne, minne kuuluvatkin”, eli viidakkoon. Presleyn menestysreseptin kohdalla Craig (2014, 86) nostaa esiin laulajan maalaismaisen luomun hillbilly-identiteetin, joka irrotti tätä urbaanista kaupunkikulttuurista ja samalla homoseksuaalisuuteen assosioiduista ympäristöistä, auttaen tätä pyristelemään pois kategorisoidusta mieskehon yliseksuaalisuudesta. Tässä yhteydessä onkin mielenkiintoista luoda analogia siihen, kuinka viidakon syvyyksistä putkahtava Baloo, kuten myös Ranskan maaseudulta ilmestyvä *Aristokattien* Thomas, ovat molemmat ensisijaisesti maalaisia, vaikka toki tunnistavat viidakkokylän ja Pariisin.

Baloolle ja Thomasille itsevarma oman kehon seksuaalisen ulottuvuuden tiedostaminen on suorasukaista: erilainen liikekieli on heidän karismaattinen, ilmaisullinen voimavaransa sekä raikas kommunikaatiokeinonsa – paitsi romanttisessa, myös muissa merkityksissä. Mowglin tapaan Herttuattaren Toulouse-kissanpentu pyrkii toisintamaan perinteisen maskuliinisuuden fyysisiä konventioita kohdatessaan toisen, itseään vanhemman ja oletetusti auktoriteetin asemassa olevan miehen. Toulouse siis esittelee harjoittelemiaan kujakatin sylkemistäitojaan kartuttaakseen uskottavuutta Thomasin silmissä. Tarkkailtuaan Thomasin valuvaa, ei-aggressiivista, tilan hallintaan pyrkimätöntä olemusta kissanpentu kuitenkin lopulta vaihtaa tassuttelutyylään Thomasin tapaan keimailevammaksi – onhan Thomas hänen tapaamansa ensimmäinen *oikea* kujakolli eikä pelkkä mielikuva. Näin Toulousekin peilaa ja kopioi aikaisemmin epäsovinnaiseksi tulkittua, sensuellia liikekieltä, sen sijaan että hätkähtäisi sitä tai torjuisi sen: niin performatiivisuus kuin antiperformatiivisuus leviävät maskuliinisuusneuvotteluissa samoin mekanismein, toisis-

ta tarttumapintaa ja hyväksyntää etsimällä. Tämä pieni, tukea osoittava ele vaikuttaa lopulta ratkaisevasti Thomasin haluun auttaa perhettä, vaikka aluksi hän ei tahdo sekaantua yksinhuoltajaäidin ongelmiin. Oman, maskuliinisen kehon haltuunotto voi siis kasvattaa muiden, esimerkiksi nuorempien kehotietoisuutta ja lisäksi auttaa samalla saavuttamaan uutta, syvällisempää henkistä läheisyyttä toisiin. Toulousen puoleen kumartuva Thomas onkin valovuosia edellä esimerkiksi *Tuhkimon* prinsin valittelevasta isästä.

Huomionarvoista on tietysti se, että tämä seksuaalisävytteinen kehollinen voimaantumisen ja vapautumisen oli paitsi valkoisten etuoikeus myös erittäin sukupuolisidonnainen ilmiö. Tämä on aistittavissa myös 1960-luvun Disney-animaatioissa, joissa seksuaalisen liikekielen itsetietoinen omaksuminen on narratiivisesti edullisempaa mieshenkilöhahmoille. Naisten omaehtoinen, kehollisesti artikuloitu seksuaalisuus puolestaan linjataan pahuuteen: siinä missä *Lumikin* tai *Tuhkimon* pahat äitipuolet tai *Prinsessa Ruusunen* Pahatar olivat kokonaan vaatteilla verhottuja hiiviskelijöitä, Cruellan syvään uurrettu v-kaula-aukko ja olkapäiltä valahtava turkki sekä Matami Mimmin itsellensä loihtimat ulospäinsuuntautuneet rinnat ja ampieisyvätärö yhdistettynä ylenpalttisiin eleisiin korostivat näiden naisten uhkaavuutta. Cruella on suorastaan häikäilemätön heilutellessaan edestakaisin sormissaan fallosmaista mustekynää, joka lopulta sylkee musteet suoraan Rogerin kasvoille. Miehisyyden näkökulmasta vapaan seksuaalisuuden argumenttia usein hyödynnettiinkin etuoikeutuksena vähätellä naisten huomautuksia miessovinnismista ja diskriminaatiosta (Hoerl 2018, 36).

Mielenkiintoista on myös tarkastella hetki näiden elokuvien miesantagonisteja. Disneyn kokopitkien animaatioelokuvien kaanonissa tunnettuja miesantagonisteja olivat aikaisemmin edustaneet esimerkiksi *Pinokkion* (1940) hurja nukketeatterimoguli Stromboli, *Bambin* (1942) tuimakatseinen Ronno-urospeura sekä *Peter Panin* (1953) tulinen Kapteeni Koukku: kukin omalla tavallaan tilaa ottavia, fyysistä uhkaavuuttaan erilaisilla aseilla (veitsi, sarvet, koukku) näyttävästi korostavia hahmoja. Kun homoseksuaalisuudesta tuli julkisesti näkyvämpää 1960-luvulla, homofobisissa konteksteissa tämä syn-

nytti uusia pelonaiheita, joita tuotiin myös fiktiivisille alustoille (Griffin 2000, 88). Näissä kauhukuvissa vanhempi, sivistynyt, kultturelli mieshahmo saattoikin olla vaarallinen, metsästäjän kaltainen peto, kuten *Viidakkokirjan* tiikeri Shere Khan, joka konkreettisesti saalistaa Mowgli-poikaa (Griffin 2000, 77). Ottaen huomioon, miten animaatioissa oli pitkään suhtauduttu valkoiseen miehiseen liikekieleen, onkin hieman yllättävää, kuinka Shere Khan olikin nyt sitä uhkaavampi ja pelottavampi, mitä *vähemmän* hän liikkuu (Deja 2016, 170). Toisaalta tämä paljastaa lisää maskuliinisen liikekielen tulkinnallisuuteen ja kulttuuriseen katseeseen kohdistuvasta yhteiskunnallisesta muutoksesta: avoin maskuliininen liikehdintä, seksualisoinnin uhallakin, ymmärrettiin fiktiivisessä ympäristössä nyt avointa ystävällisyyttä ja/tai turvallisuudentuntua herättäväksi, toisin kuin epäilyttävä, salaperäinen vakaus. *Viidakkokirjassa* uutta antagonistityyppiä edusti lisäksi Kaa-käärme, jonka liike oli rajoittuneen mekaanista tämän kehon litistyessä ja mennessä solmuun, mikä teki yhdysvaltalaisnäyttelijä Sterling Hollowayn hennolla äänellä tulkittuna hahmosta lähes aseksuaalisen (Johnston & Thomas 1993, 144). *Aristokattien* hovimestari Edgarin liike taas on suorastaan hämähäkimäistä suorakulmaisine nivelineen ja lukkiutuvine raajoineen. Molempien elokuvien kohdalla huomiota herättävää on se, etteivät kissat sen enempää kuin Mowglikaan aluksi tunnista lainkaan näitä uhkia (Johnston & Thomas 1993, 144–145) – sen sijaan he tuudittautuvat varomattomasti yhteiseen kanssakäymiseen, eivätkä osaa edes kyseenalaistaa korruptoituneita tavoitteita elokuvien konteksteissa vanhanaikaisemman, taipumattoman miehisen elekielen takana.

## ELÄIMELLISYYS, VILLEYS JA ROOLILEIKITTELY

Valkoisen, miehisen, ilmaisuvoimaisemman kehollisen liikekielen yleistyessä on mahdollista puhua sen jonkinasteisesta luonnollistumisesta: siitä että se tuli tavanomaisemmaksi, ilman, että sillä olisi ollut jatkuvasti yhtä paljon shokkarivoa, kuten vaikkapa Presleyn ensiesiintymisillä. Tätä luonnollistamisen ajatusta on kiehtovaa peilata sitä vasten, kuinka Disneyn 1960-luvun animaatioelokuvat keskittyvät

eläinprotagonisteihin – suurin osa hahmoista joko on eläimiä tai vähintäänkin omaa ainutlaatuisen eläinyhteyden: Rogerin ja Pongon yhtenäinen design saa hahmot muistuttamaan silmiinpistävästi toinen toistaan, Mowgli tahtoo Baloon tapaan tulla karhuksi, Merlin ja tämän avustuksella myös Wart jopa muuttuvat itse eri eläimiksi. Eläinhahmon avulla on mahdollista voimistaa erilaisia sosiaalisia merkityksiä (Wells 2009, 4), sillä niitä käytetään animaatiossa alleviivaavassa performatiivisessa funktiossa (Wells 2009, 18), ja hyödynnetään useimmiten temaattisina ehdotuksina uudelleenvihkiytyä primitiivisen tiedon kanssa (Wells 2009, 62). Pyrkimällä palauttamaan kadotetun, häivytytyn tietoisuuden eli haastamalla status quon eläimen hahmo ilmentää siis ennen kaikkea sosiaalista muutosta: eläimen viitekehyksessä etenkin seksuaalisuudella leikkittely ja siitä neuvottelemisen vasten nykyhetkeä on mahdollista tehdä näkyväksi – eläinhahmo on eräänlainen tyhjä kanvaasi, jonka avulla voi aloittaa alusta luomalla uusia assosiaatioita. Tämä johtuu siitä, että eläimellä on ihmisyyttä joustavampi sukupuolisuus, ja lisäksi eläimelliseen ambivalenssiin liittyy tiettyä aistillisuutta, jonka kautta voi luoda puhuttelevia jännitteitä (Wells 2009, 67). Disney-animaatiossa eläimille annettiinkin aina ihmisen attribuutteja (Stenchfield 2009b, 157). Eläimellisyyttä itsessään on täten mahdollista tarkastella ihmisyiden rajoja venyttävänä tai uudelleenmäärittävänä narratiivisena elementtinä. Tästä näkökulmasta paikantuu myös luontevia lisäperusteita sille, miksi antropomorfiselle, ihmisen korvikkeena toimivalle eläimelle (Finch 1975, 22), joka performoi valkoista maskuliinisuutta, myös ilmaisuvoimaisempi liikekieli, erityisesti keinuva lantio ja askellus oli mahdollista toteuttaa niinkin intensiivisesti, kuten Baloon ja Thomasin tapauksissa.

Toisaalta eläinhahmoilla on yhdysvaltalaisessa animaatioteollisuudessa synkkä historia, muistuttaa Sammond (2015, 26): *minstrel*-tyylisissä animaatioissa rodullistetun miesvartalon oletettu villi eläimellisyyden ja yliseksuaalisuus painottui piirroseläinhahmon muodon tai ihmishahmon korostettujen eläimellisten piirteiden kautta, jolloin primitiivisyyden ulottuvuus avautui rasisisessä merkityksessä. Näistä rodullistetuista lähtökohdista ponnistaneita villeyden konventioita hyö-

dynnettiin, sovellettiin ja mukautettiin animaatiossa 1960-luvulla uusiin tarkoituksiin. Villeyden mielikuvalla kun on olennainen yhteys myös valkoiseen maskuliinisuuteen. Vaikka valkoista maskuliinisuutta on pyritty kiteyttämään keholliseen hallintaan eli rajattuun fyysiseen ilmaisuun, maskuliinisuuden sosiaaliset merkitykset ovat erilaisia. Sosiaalisesta näkökulmasta tarkasteltuna valkoista maskuliinisuutta ovat ilmentäneet auktoriteettien vastustus tai miehisen itseisarvon koskemattomuus auktoriteettien ja sääntöjen ulottumattomissa, eli tietynlainen itsemääräämisoikeus ja vapaus (Craig 2014, 93): mies päättää, mitä tekee, on loppupeleissä oman onnensa seppä, itsensä ja kotinsa herra. Käsitys vapaudesta, vapaus *jostakin*, on ylipäänsä keskeinen läpileikkaava elementti valkoisessa amerikkalaiskulttuurissa. Tämä aihe olikin herättänyt palavaa keskustelua 1950-luvulla, jolloin konfliktin siemenenä oli konformistinen, muita myötäilevä ja heihin nähden samankaltainen, yhteiskunnallisesti tavoiteltu, suorittava valkokaulusmiehisyyden, joka kuitenkin ymmärrettiin ja kyseenalaistettiin samalla yksilöä redusoivaksi, rajoittavaksi ja emaskuloivaksi viitekehykseksi (Isojärvi 2021, 4). Craig (2014, 93) kiteyttää, että jopa emotionaalista ilmaisua suitsimaan pyrkivissä konteksteissa tietynlainen villeyden (*being wild*) on ollut paitsi sosiaalisesti hyväksyttävä, myös yksilöllisesti koettu maskuliininen olotila tai kehollinen ilmaisukeino, joka on mahdollistanut vilpittömät ja aidot, syvältä purkautuvat tunnereaktiot, kuten raivon, ja toisaalta hulluttelun mahdollisuuden. Pitelemätön miehinen villeyden raivaa auktoriteetit ja säännöt tieltään – ja saattaa vaikka tanssahdellakin, kun on kerran irti päästänyt. Tähän ajatukseen on hyvä palauttaa *Viidakkokirjan* ja *Aristokattien* miesprotagonistien villi eläimellisyyden: Baloo ja Bagheera ovat villieläimiä, samalla kun Thomas ja hänen ystävänsä, Scat Cat yhteyneen, ovat isännättömiä katukissoja. Vaikka iso osa näistä hahmoista on perinteisesti feminiinisyteen yhdistettyjä kissaeläimiä, hieman rubber hosen nyanseja lainailevat, muovaviluhahmaisien notkeat kehot ovat yhtäaikaaisesti primitiivisen kesyttämättömiä: heitä ei kukaan ulkopuolinen hallitse. Jopa luonteeltaan muutoin säännönmukainen, tunnollinen Bagheera ilmentää mukautuvalla kehollaan tätä kontrastia, eli omien valintojen tilannekohtaista, lopullista

painoarvoa, kuten myöntyessään Baloon tanssiin-kutsuun tai antaessaan Mowglin ratsastaa selässään näennäisen tiukasta kasvatuksesta huolimatta.

Animoidun eläimen tai eläimellisen hahmon kautta sellaisiakin inhimillistä keskustelua herättäviä aiheita tai roolileikkelyjä, kuten ristiinpukeutumista tai lajit ylittävää romanttista kiinnostusta, saattoi esittää kursailemattomasti (Wells 2009, 66). Näin käy esimerkiksi kun naispuoliset oravat ihastuvat Wartiin ja Merliniin, jotka yrittävät kohteliaasti kieltäytyä saamastaan huomiosta. Koska ristiinpukeutuminen yhdistetään länsimaisessa kulttuurissa niin vahvasti homoseksuaaliseen identiteettiin, lastenfiktiossa tämä jännite tyypillisesti ratkaistaan sillä, ettei ristiinpukeutuva mieshahmo ole sensuelli tai uskottava naisena vaan yksinomaan huvittava (Flanagan 2013, 49). Myös 1960-luvun kontekstissa dragia saatettiin joissain yhteyksissä lähestyä vitseinä homoseksuaalisuudesta (Craig 2014, 92). *101 Dalmatialaista* -elokuvassa Pongon kanssa samoja piirteitä jakava Roger leikittelee ristiinpukeutumisella käyttämällä pusakkaansa eräänlaisena chicinä huivina ja imeskelemällä savukepidikettä. Hän astuu portaita alas hienostuneesti keimaillen, esittäen samalla itse säveltämänsä laulua Cruellasta. Hänen liikekielensä on silti kaikkea muuta kuin naurettavaa: päinvastoin, kohtaaminen voimistaa hänen maskuliinista seksuaalienergiaansa hänen kahmaistessaan Anitan sohvalta tanssiin ja taivuttaessaan tätä vaakatasoon kohti lattiaa. Lastenfiktiossa miehet harvoin ristiinpukeutuvat vapaaehtoisesti. Tyypillisemmin toiminnan keskiössä on karnevalistinen nöyryytys, jossa ristiinpukeutuva mieshahmo on riistetty maskuliinisuudestaan ja siten myös toimijuudestaan (Flanagan 2013, 49). Baloonkin ristiinpukeutumismotiivina toimii musiikki: hän nauttii niin kokonaisvaltaisen kehollisesti heiluen apinakingas Louien swing-numerosta, että hänelle tulee elimellinen, pakottava mielihalu tekaista lehvästästä valeasuksi hame ja hiukset sekä kookospähkinänkuorista apinan kuono päätäkseen mukaan – ja Baloon tanssimistyyli on yhtä hurmioitunutta ja aistikasta kuin aikaisemminkin. Asemoituna osaksi tanssin koreografiaa ristiinpukeutuminen toimiikin luovan itseilmaisun ja karismaattisen toimijuuden kasvattavana jatkeena, intuitiivisena impulssina, jonka keskiössä on rytmi ja

vapaus antaa sen vaikuttaa kehoon ja synnyttää liikkettä. Näin kehon rakenne ja siitä kumpuava asenne määrittävät hahmoa enemmän kuin vaatetus: fokus on yhä vartalossa, jonka yllä vain sattuu nyt olemaan vaatteita (Stenchfield 2009a, 164). Mikä tärkeintä, juuri ristiinpukeutuessaan ilkamoiva Baloo on nimenomaan miehisen villi ja autonominen: ”Gettin’ mad, baby”, hän huudahtaa Louielle revittelyn tuoksinassa. Vielä paljastuttuaankin karhu jatkaa tanssia. Hänen päälimmäinen tunteensa ei ole häpeä, vaan hämmästyks ja harmitus musiikin loppumisesta, eikä hän yritäkään peitellä itseään, kuten animaatiohahmot tyypillisesti tämänkaltaisessa tilanteessa.

## TANSSI JA SOOLOILU

Liikekielen näkökulmasta villeyden ajatuksen voi tulkita liittyvän paitsi vapautteen myös keholliseen spontaaniuteen ja improvisaatioon: tietoiseen tapaan poiketa oletetuista tai säädellyistä askelkuvioista, kuten tanssin viitekehityksessä. Valkoisessa kulttuurikontekstissa sukupuolitettua suhtautumista tanssimiseen oli ennen vastakulttuurien vuosikymmentä leimannut sekä heteronormatiivinen, maskuliininen katse että miehinen antiperformatiivisuus, kuin myös näihin yhdistyvä ritualistisuus. Vaikka tanssi oli 1960-luvulle tultaessakin teini-ikäisten suosiossa, sitä pidettiin yhä leimallisesti ja lähtökohtaisesti feminiinisenä toimintana, jota nuori mies saattoi toteuttaa silloin, kun tavoitteena oli hurmata vastakkainen sukupuoli (Craig 2014, 89). Liittyessään kosketuksen kautta sekä siveyskäsitteisiin että valtasuhteisiin tanssi siis assosioitui miehyyden näkökulmasta sukuvietin heräämiseen, flirttiin, valloittamisen prosessiin ja siten sosiaaliseen menestykseen. Avautuessaan tietyn koodin mukaisesti tanssi paljasti historiallisen alkuperänsä, jossa liike kietoutui yhteen tämän narratiivin kanssa (Hanna 1998, 161). Myös elokuvissa tanssillisuutta oli hyödynnetty ennen kaikkea sukupuolierojen luonnehtimiseen: esimerkiksi kun prinssi Phillip tanssii ensi kertaa Auroran kanssa elokuvassa *Prinsessa Ruusunen*, hän asemoituu prinsessan taakse, jättäen tämän valokeilaan, antaen samalla prinsessalle tilaa liikkua ja toimien itse enemmän tukipilarin asemassa. Hannan (1988, 159) mukaan tanssin su-

kupuolitettujen kehostereotypiat huomioivat etenkin maskuliinisen liikekielen erottamisen liikkeen koristeellisuudesta ja sen tavoittelemiseen liittyvästä vaivannäöstä, sillä nämä piirteet miellettiin vastavasti feminiiniseksi ominaisuuksiksi. Seinäruusulla ei tänäkään päivänä ole maskuliinista vastinetta, koska valkoisten miesten juurtunut tapa tai halu välttää tanssia ei ole kummeksuttavaa tai epäedullista. Päinvastoin: julkinen tanssiminen oli valkoisille miehille lähtökohtaisesti riskialtista, sillä seksuaalisoitujen miellelyhtymien vuoksi oli epäselvää, mitä liikehdintä kulloinkin merkitsi – ellei kyseessä ollut varta vasten määritelty, huolellisesti koreografoitu, esitysmuoto ja roolitettu liikekieli vastakkaisen sukupuolen kanssa, kuten perinteisessä paritanssissa.

Tucker (2007, 80–81) siteeraa Todd Boydia pohtiessaan, miten luonnehtia mustan yhdysvaltalaisyhteisön kulttuurin ominaispiirteitä. Boyd nostaa esiin improvisaation merkityksen: hän nimittää jazzmusiikkia, jolle improvisaatio on keskeistä, ”ilmeiseksi afroamerikkalaisen kulttuurin merkittävimmäksi”. Tuckerin mukaan jazzmusiikkiesitys koostuu soittajien monitahoisesta interaktiosta, jossa jokaisen yksittäisen muusikon performatiivinen panos sooloissa ja toisaalta yhtyeen yhteiset aikaansaannokset vuorottelevat ja kunkin tilaa ja merkitystä korostetaan tilanteesta valittuina hetkinä. Tuckerin mukaan samankaltainen kanssakäyminen näkyy koripallossa: lajissa, jolla on niin ikään suuri kulttuurinen merkitys mustille yhteisöille, mutta josta samalla välittyy myös valkoisten perimätietokäsityksiä siitä, millaisia mustat miehet oletetusti ovat. Juuri tämän liikeanalyysin pohjalta on mahdollista tulkita, että jazzissa on tanssillisuuden tapaan yhtäaikaaisesti sekä kommunikatiivisia (vuorovaikutukselle välttämättömiä) että ilmaisullisia (yksilöllisen sooloilun) ulottuvuuksia, jotka paitsi elävät yhteisöjen sisäisissä sosiaalisissa merkityksissä, ovat havainnollistavissa ja nähtävissä myös ulkopuolisin silmin. Näiden ajatusten ja nimenomaan musiikin kautta on mahdollista hahmottaa niitä vaikutteita ja muutoksia, mitä 1960-luvulla alkoi esiintyä valkoisten tanssikulttuurissa. Muodikas rytmimusiikki rock and roll oli syntynyt afroamerikkalaisten musiikkityylien, kuten jazzin, rhythm and bluesin sekä gospelin vaikutteiden pohjalta. Kun muotimusiikkia sitten seurasivat muotitassit,

ne edelleen ammensivat elementtejä niitä rytmittävistä taustasta. Esimerkiksi vuonna 1960 valtavallituksen asemaan nousi rock and roll -tanssi twist, joka konventionaalisemmista paritansseista, kuten valsista, poiketen alleviivasi vuorottelevaa sooloilua – toisin sanoen sekä Hannan (1988, 159) mainitsemaa koristeellisuutta että vaivannäköä – yhdessä tanssimisen lisäksi, ollen näin samalla kytkettävissä Tuckerin kuvailemaan kommunikatiiviseen liikeimprovisaatioon. Tanssiessaan twistiä parit erosivat eivätkä välttämättä koskeneet toisiaan, vaikka tanssivatkin toistensa kanssa: käsiä ja olkapäitä sekä lantioita ja polvia käännettiin eri suuntiin vastakkain tanssipartnerin kanssa. Painopiste molemminpuolisessa, paikoin tietoisesti askelkuviota rikkovassa sooloilussa mahdollisti etenkin valkoisille miehille uuden vapauden tutkia ja kokeilla liikekielen mahdollisuuksia – näin twist edusti radikaalia tyyli- ja muotimuutosta aikaisemmista, julkisista tanssimuodoista, jotka olivat edellyttäneet valkoisten miesten hillittyä torsoa ja hallittua pitäytymistä koreografiassa (Craig 2014, 87) sekä sukupuolitettua, tanssijoiden välistä hierarkiaa.

Soloistuminen liikekielen yksilöllistä karismaa implikoivana merkityksenä näkyy myös tarkastelemieni animaatioiden tanssillisuudessa. Kuvaavasti esimerkiksi Perdita ei ensin innostu lainkaan ryhdikkään kurinalaisesti, konventionaalisesti astelevasta Pongosta, vaan huomaa tämän vasta, kun Pongo kokeilunhaluisesti ilmentää kehonkielellään vallattomuutta, kuten varastaessaan Rogerin hatun ja sotkiessaan talutushihnat. Kun Baloo lupaa opettaa Mowglin ”tappelemaan”, hän painottaa kehon totaalista rentoutumista sekä liikkeen löysyyttä ja sen jälkeen mutkittelua. He tanssivat vastakkain, esiintyen toisilleen vuoron perään hurjan jazzrummutuksen tahdissa. Liikekieli kehittyi nyrkkeilykehämäiseksi otteluksi, rytmikkääksi ja aistilliseksi tanssibattleksi, josta Baloo myöntää Mowgille luovutusvoiton pojan käydessä kutitushyökkäykseen. Tämä alleviivaa heidän yhteistä, epähierarkista hauskanpitoaan tanssin tiimellyksessä, jossa molempien vuoronperäinen panos on arvokasta: tanssi johtaa sekä kaksikon ystävyyteen että jokikin aikaa jaettuun elämäntapaan. Kun Thomas esittää juhlissa Herttuattarelle tanssiinkutsun, he välittömästi ottavat etäisyyttä toisistaan jatkaakseen



tanssia ja vartalon keinutusta eri suuntiin kumpikin soolona, mutta edelleen yhdessä, mikä oli täysin toisenlaista verrattuna aikaisempiin, Disney-kuninkaallisten tansseihin. Tanssikulttuurin sooloistumisessa on ylipäänsä mahdollista nähdä kaikuja ajan yksilöllisyyttä painottavasta kulttuurista. Thomasin tavatessa Herttuattaren ensi kerran tämä poikkeaa rytmisestä tanssahtelustaan tietoisesti kuviota rikkovilla askeleiden, suunnan ja tempon vaihdoksilla, ristiaskelilla, takapotkuilla, liukumilla ja köyristyksillä. Myöhemmin elokuvassa Thomas esittää Herttuattarelle muusikkoystävänsä Scat Catin kanssa kabaree-henkisen performanssin, jossa Thomasilla on samoja, tunnistettavia liikemotiiveja, jotka näin yhdistyvät hänen identiteettiinsä ja tekevät hänestä juuri hänet.

## RYTMITYS JA IMPROVISAATIO

Sekä sooloistuva liikekieli että rock and roll -tanssit ammensivat vaikutteensa samasta kulttuurisesta ja musiikillisesta perimästä, jossa yhdistävänä tekijänä toimi jazzmusiikki. Koska juuri jazzmusiikin eri muodoilla on erityinen, voimistuva rooli valitsemieni animaatioelokuvien kehollisten liikevaikeutelmien kannattelussa ja rytmityksessä, tarkastelen liikkeen rytmisyyden ja improvisaation ajatusta vielä suhteessa tähän taustaan. Jazzin uusi avainrooli painottuu jo *101 Dalmatialaista* avausjakson kuva-abstraktioiden ja big band -musiikin alleviivatussa Mickey Mousing -synkronisaatioissa<sup>10</sup> sekä myöhemmin elokuvassa varioiduissa, lukuisissa liikettä luonnehtivissa laukkakomppimotiiveissa. Myös *Miekka kivessä* -elokuvan taustalle jäävät sensuellit lattarivampit (Bohn 2017, 187) korostavat etualalle nousevaa visuaalista toimintaa. *Viidakkokirjassa* ja *Aristokateissa* filmatisointien tanssivat mieshahmot puolestaan ilottelevat runsaasti swingin ja Disneylle tuoreen aluevaltauksen, scat-laulun tahtiin (Bohn 2017, 192). Scat-laulutyylissä melodiaa mukaillaan, siitä irtaudutaan ja sitä improvisoidaan hyödyntäen onematopoeettisia nonsense-tavuja, joihin ujutetaan tunteisiin vetoavaa, musiikin ja ohikiitävän hetken vietäväksi antautunutta latausta. Geneerisestä näkökulmasta tarkasteltuna jazzin käyttöä on mahdollista lukea luovana purkautumana, joka Xe-

roxin tapaan pääsi Disney-elokuvissa esille tekijälähtöisesti, hallinnollisen paineen suuntauduttua enemmän yhtiön muihin osa-alueisiin. 1950-luvulla abstraktio ja jazz olivat kukoistaneet animaatioteollisuudessa: tästä trendisuuntauksesta johtuen myös Disney-taiteilijoilla oli jo tuolloin voimakas tahtotila tehdä kokeellisempaa animaatiota, jonka kuitenkin ei katsottu vielä tuolloin istuvan optimaalisesti yhtiön brändiin ja arvoihin (Isojärvi 2021, 8).

Rytmisyydellä, liikeimprovisaatiolla ja äänimaailmalla on Disney-animaatiossakin rodullistettu historia: esimerkiksi Disneyn ensimmäisessä äänianimaatioissa *Höyrylaiva Villessä* (1928) Mikki Hiiri lähestyy asioita korostetun rytmisesti, narratiivisesti alati improvisoiden ja koko ajan keksien, miten saada esineistä ääntä aikaiseksi – samalla kuin yhteensitovana taustamelodiana soi *minstrel*-esityksissä popularisoitu sävelmä *Turkey in the Straw*. Musiikin avulla rytmikäs liikeimprovisaatio kytkeytyi siis animaatioissa ensin rasistiseen, toiseutetun vartalon oletukseen, pyrkien huvittavaan tai pilkalliseen kokonaisvaikutelmaan. Animaation kontekstissa toisaalta koko ajatus improvisaatiosta on mielenkiintoinen. Ontologisesti piirrosanimaation liike on tarkkaan harkittua, analysoitua ja eriteltyä kuvakäsikirjoituksesta ja luonnoksista alkaen, eikä se täten ole spontaania. Illuusio improvisaation vaikeutelmasta on kuitenkin mahdollista synnyttää toisaalta estetiikan, toisaalta musiikin avuin.

Artikkelin alussa huomioin, kuinka musiikilla oli tärkeä osa 1960-luvun valtavirtaelokuvien vastakulttuurikoodistossa. Koska mustassa diasporassa miehen liikekieli on ollut valkoisen maskuliinisuuden näkökulmasta sallivampaa, mustaan identiteettiin yhdistetyn musiikkityylin avulla oli nyt mahdollista käydä vapauttavia neuvotteluita valkoisen liikekielen sukupuolikonventioista irtautuvasta omaehtoisuudesta, kuten kävi jo ilmi esimerkiksi Presleyn suosion ja tanssikulttuurin muuttumisen yhteydessä. Myös 1960-luvun Disney-animaatioissa juuri tämä lähestymistapa korvasi aikaisempaa rytmisen liikekielen asemointia, jolloin valitulla musiikilla oli pyritty implikoimaan ja ylläpitämään tiettyä, ennakoivaa, rodullistettua valta-asetelmaa ulkoisin silmin. Nyt epähierarkkinen Xerox-muotokieli yhdistettynä jazziin sen sijaan välitti liikevaikeutelmia,

<sup>10</sup> *Höyrylaiva Villen* (1928) pohjalta syntynyt elokuvatermi, jolla tarkoitetaan äärisynkronoitua kuvaa ja ääntä.

jotka ilmaisivat kantajansa valovoimaisuutta ja puoleensavetävyyttä, energistä ja vakuuttavaa auraa. Esimerkiksi iloisen huolettoman Baloon jokainen asento on ainutlaatuinen: paino siirtyy joka hetki, ja käsillä ja jaloilla on uniikit liikeradat, jotka luovat *illusion* tanssikävelyn jatkuvasta ja suunnittelelemattomasta, täten luonnollisesta iskuihin rytmittyvästä improvisaatiosta ja ilmaisuvoimasta (Deja 2016, 270). Baloo jopa käynnistää musiikin itse läimäisemällä spontaanisti tassut yhteen, ja haastaa Bagheeran mukaan interaktioon nykimällä tätä ennakkoluulottomasti hännästä: ”Come on Baggy, get with the beat.” Tanssiinkutsu on tuttavallinen ja mutkaton, vailla kiusallisuutta – liikkuvuus ujutautuu aina dialektiin asti – ja Baloo toistaa sen elokuvan lopussa samankaltaisena, positiivisin tuloksin. Yhdistettynä aikaisempiin huomioihin Baloon sensuelli liikekieli siis näyttää luonnolliselta ja luonnollistuu, koska se on säännöistä poikkeavaa, *villiiä* ja kumpuaa yksilöllisestä, jazzmusiikkiin kytketyistä improvisaatiosta. Toisaalta jo jazzhenkiset instrumenttivalinnat voivat vaikuttaa liikkeen vaistomaiseen sensuelliisuuteen: esimerkiksi Thomasin oman laulun taustalla kuuluva, sudeilla silitelty rumpukomppi ja letkeä kontrabasso tuovat kohtaukseen odottamatonta pöyheyttä. Teemana improvisaatio läpäisee kaikkia käsittelemiäni animaatioelokuvia: siihen yhtyvä liikekieli toimii nokkelana selviytymiskeinona ja tilannetaitona jo *101 Dalmatialaista* -elokuvassa, kun Pongo saa idean ja heittäytyy nokeen kierimään sadakseen itselleen valeasun. Kun Merlin taikoo kehonsa lennosta eri eläinlajien edustajiksi kaksintaistelussa Matami Mimmiä vastaan elokuvassa *Miekkä kivessä*, tai kun eläimet kamppailevat hovimestari Edgaria vastaan *Aristokateissa*, soundtrackissa korostuu jälleen kerran jazzinstrumenttien, tässä tapauksessa puhallinsoittimien suosiminen: dramaattisissa, kekseliäisyyttä korostavissa käännteissä painotetaan etenkin kromaattisesti alaspäin meneviä glissandoja.

Michael Newton (2004, 31) huomauttaa, että 1960-luvun lopussa jazz oli menettänyt merkityksensä valtavirran kuunteluelämyksenä ja tullut korvatuksi rock-musiikilla. Myös Craig (2014, 188) katsoo, että valkoisten tanssikulttuuri ja etenkin valkoisten miesten tanssiminen hiipui lopullisesti 1970-luvulle tultaessa, koska valkoiset siirtyivät ras-

kaampiin musiikin muotoihin, joissa tanssi ei ollut enää olennainen osa musiikkikokemukseen liitettyä elämystä. Toisaalta Craigin (2014, 84) mukaan perhekeskeinen, sodanjälkeinen valkoinen lähiöelämä kaukana asutuskeskuksien tanssisaleista oli ylipäänsä pedannut urbaanin tanssikulttuurin hiipumista nimenomaan valkoisten keskuudessa. Samankaltaisista lähtökohdista tarkastellen Newton (2004, 35) näkee jazzin hyödyntämisen Disneyn aikalaiselokuviissa sukupolvikonfliktina ja nimittää sitä ”isien musiikiksi”. Häneltä kuitenkin jää huomioimatta, ettei esimerkiksi *Viidakkokirja* kokonaan sivuuta rock-aikakautta, sillä Mowglin tavatessa korppikotkat taustalla kuuluu sähköbasso sekä blueshenkinen sähkökitara snarella (virvelirummulla) höyrytettyä (Bohn 2017, 196). Lisäksi tanssittavan rytmimusiikin suosio jatkui edelleen muuttumattomana BIPOC-ryhmien keskuudessa. Tämän myötä jazzista tuli vähitellen aikalaisvähemmistömusiikkia, minkä vuoksi se on tulkittu harhaanjohtavasti ”vanhanaikaiseksi” valkoisessa kulttuurikontekstissa. Toisaalta tanssimusiikkina jazz oli jo alkujaan koettu valkoisten piireissä vaikeaksi maksua sen kehittyvän ja monimutkaistuvan rytmisyyden vuoksi (Craig 2014, 74), joka edellytti tanssin perinteisistä ritualistisista piirteistä poikkeamista: ennalta määritellystä liikekielestä ja tietyssä rytmisessä tapahtuvasta kosketuksesta irtautumista, kykyä heittäytyä, muuntautua ja neuvotella muiden osallistujien kanssa sooloissa vuorotellen, jolloin mahdolliset törmäykset olivat sattumanvaraisia ja toisaalta väistämättömiä. Jazzmusiikki, joka määrittä ja johdatteli manöövereitä, teki liikkeestä ja tanssista siis valkoisen miehisyyden näkökulmasta tarkasteltuna lähtökohtaisesti riskaabelia, kihelmöivän jännitteistä fyysisyyden ja kosketuksen kytkeytyessä improvisaatioon vielä vahvemmin kuin rock and roll -tansseissa. Animaatio tarjosi erinomaisen alustan juuri näiden tunteiden tunnistamiseen, sillä Doddsia mukailien sen kontekstissa tanssillisuudesta oli mahdollista tehdä vieläkin rohkeampaa.

Disneyllä jazzmusiikin yhteydet mustaan diasporaan tunnistettiin ja tiedostettiin. *Viidakkokirjasta* alkaen Disney ryhtyi panostamaan animaatiohahmojen nimekkäisiin ääninäyttelijöihin, minkä seurauksena mielikuvaa eläimen fiktiivisestä persoonasta dominoi tähti hahmon takana (Maltin 1995,

255). Intersektionaalisesti tulkittuna esimerkiksi tunnetun yhdysvaltalaisnäyttelijä-muusikko-koomikko Phil Harrisin (1904–1995) roolittaminen Baloon ja Thomasin hahmoihin korosti näiden hahmojen valkoisuutta. *Viidakkokirjan* häikäilemättömän apinakuningas Louien rooliin harkittiin muusikko Louis Armstrongia (1901–1971), mutta tätä ratkaisua pidettiin liian osoittelevana ja riskialttiina (Bohn 2017, 193). Rooliin palkattiin lopulta amerikkalainen laulaja Louis Prima, jota on luettu – Presleyn ohella – mustan musiikin konventioita, kuten asennetta ja tunnelmaa, mukailevana (Newton 2004, 32). Newtonin mukaan elokuvan suhde jazzmusiikkiin on haastava, koska teoksessa genre yhdistetään leimallisesti primitiiviseen, seksuaalisävytteeseen viidakkoon. Esimerkiksi Louie kutsuu itseään ”swingereiden kuninkaaksi”, ja vaikka ilmaisu yhdistyy konkreettisesti liikkeen keinuvuuteen ja musiikkityyliin, termillä viitataan yleisesti yksiviivisuudesta ja sen seksuaalisesta omistussuhteesta poikkeavaan, vapaampaan seksuaaliseen kanssakäymiseen. Jazz sai alkunsa 1900-luvun alun afroamerikkalaisyhteisöissä. Musiikkityylistä juontunut keskustelu ilmensi aikansa rotujännitteitä: koska jazzia pidettiin kiihkeänä ja poukkoilevana, rasistisissa tulkinnoissa se yliseksualisoitiin ja yhdistettiin mustaan miesvartaloon konkreettisena osoituksena tämän alkukantaisesta himosta (De Boise 2015, 134). Toisaalta juuri tämä vinoutunut käsitys musiikkityylin seksuaalisesta ulottuvuudesta myös houkutteli valkoisia kuuntelijoita (Craig 2014, 78), mikä jollain tapaa muistuttaa kaksikulotteisesta suhtautumisesta animoituihin *minstrel*-hahmoihin ja näiden keholliisuuteen. Newton (2004, 33) päättää pohdintansa appropriaaation käsitteeseen, jonka mukaan kulttuurinen imitaatio ja lainaaminen ovat suoraviivaista varkautta monimutkaisempia, päällekkäisiä, osin orgaanisia prosesseja – hän kiinnittää erityistä huomiota siihen, kuinka *Viidakkokirjassa* mustaa musiikkia tributoidaan, mutta toisaalta neuvotellaan valkoisista lähtökohdista, omaksuen siihen parhaiten tarkoitusta tukevia elementtejä.

Ensinnäkin jazz asetetaan liikekielen avulla itsetietoisesti vastakkain konventionaalisemman elokuvan kanssa. Näkyvimmin tämä kontrasti korostuu varttuneemmissa mieshahmoissa, joiden taustalla soi marssimusiikki ja joiden liike hakee vaikutteita

militaristisesta käytöksestä tai sotaharjoituksista, mutta joiden hapuilu, kompurointi sekä epärytmyisyys saa säännönmukaisiksi tarkoitettujen protokollat näyttämään paitsi tilanteeseen sopimattomilta myös järjettömiltä (Bohn 2017, 191) sekä hahmot yksinkertaisilta, omaan ajatteluun kykenemättömiltä. Tämän voi lukea myös heijastavan 1960-luvulla kasvanutta sodanvastaisuutta. Pongoa ja Perdita auttaa vanha Colonel-niminen (suom. eversti) koira, joka jakelemistaan käskyistä huolimatta liukastelee, kaatuu naamalleen, jää jälkeen ja jättää taistelut muille. *Viidakkokirjassa* kuria painottava, äreä norsu Colonel Hathi aiheuttaa johtamalleen joukkiole (jota hän nimittää armeijaksi) ketjukolarin, koska unohtaa käskeä nämä pysähtymään. Hän myös katkaisee keppinsä unohtumalla muistelemaan jälleen kerran vanhaa sotilasansiomitaliaan ja nojaamalla tikkuun liian lujasti (menneisyyden) painollaan. Muut norsut eivät kunnioita kolonialistista Hathia, vaan välttelevät astumasta eteen, puhuvat hänestä selän takana ja inhoavat Hathin ummehtunutta tapaa arvostella näiden yksilöllistä fyysisyyttä, kuten hymyä, harhailevaa katsetta, kiillottamattomia syöksyhampaita tai pitkää hiuspehkoa jonkinlaisina kehnoina poikkeamina. Huolestuneen Bagheeran pyytäessä apua Mowglin etsimiseen Hathi kieltäytyy keskeyttämästä harjoituksia edes hätätilanteen vuoksi mahdollisesti horisontissa siintävän mielikuvitussodan vuoksi. Lopulta Hathi suostuu vaimonsa syytellessä häntä vastuuttomasta vanhemmuudesta, aikoen hyödyntää ”yllätyksen strategiaa”: kuitenkin hänen karjuessaan joukkonsa liikkeelle norsut alkavat järjestelmällisesti kaataa ja tuhota metsää marssimusiikin jälleen pauhatessa. Hathilta puuttuu siis kosketus luontoon (villiyteen) ja itseensä sekä sitä kautta inhimillinen, paternaalinen myötätunto. Hänellä ei ole tilannetajua, impulsiivista improvisointikykyä eikä jazzin vernakulaarisuutta, uusmaskuliinista kykyä navigoida, jotka puolestaan määrittävät Baloon tai Thomasin kaltaisia, häilyviä isähahmoja. Nämä asettuvat kokonaan yhteiskunnallisen järjestyksen ulkopuolelle: Baloota luonnehditaan ”epäluotettavaksi, tyhmäksi viidakkopummiksi” (*shiftless stupid jungle bum*) ja Thomasia ”tuomittavaksi auervaaraksi” (*a reprobate philanderer*) – ja silti heitä ihaillaan ja sympatiat asemoidaan heidän puolelleen. He eivät arkaile sot-

keutua tilanteisiin tai likaantua siinä sivussa, vaan heidän hetkessä tekemänsä ratkaisut usein pelastavat päivän, koska he osaavat aidosti pysähtyä niiden pariin ja jopa nautiskella siinä sivussa, kuten Baloon jammaillessa antagonistisen Louien kanssa.

Horjuttaessaan määriteltyjä teknisiä konventioita tai kieltäytyessään noudattamasta oletettuja askelmerkkejä eli ollessaan villiä ja kapinallista (niin performatiivista kuin katseltavaa) valkoisten miesten tanssillisuus rinnastuu siis maskuliinisuuteen ja maskuliiniseen toimintaan (Craig 2014, 89) sekä saa näin laajempaa symbolista, jopa vastakulttuurista merkitystä. Perusolemukseltaan säännöistä poikkeava, niitä toistuvasti rikkova tai sovitteleva improvisaatio, joka on läsnä jazzmusiikin kautta, myötäilee ja voimistaa näitä mielikuvia, joiden latautuneisuus voisi muuten jäädä vähäisemmäksi. *Viidakkokirjassa* Phil Harrisin ja Louis Priman jopa annettiin oikeasti improvisoida äänityksissä, minkä seurauksena ”Gettin’ mad, baby” -lausahdus päätyi lopulliseen elokuvaan (Bohn 2017, 194)<sup>11</sup>. Esimerkiksi elokuvien naishenkilöahmojen omat kappaleet edustavat tyyleiltään tyystin erilaisia maailmoja: *Aristokateissa* Herttuatar harjoittelee klassisia skaaloja sekä syventyy vinjettimäiseen balladiin, ja *Viidakkokirjan* nimetön ihmistyttö hyräilee perinteikästä, seesteistä iskelmää. Jälkimmäiset laulut ovat toki seksuaalisesti latautuneita, sillä niihin liittyy ajatus viettelyksestä, mutta koska kyse on hyväksi koodatuista naisista, heidän liikekielensä säilyy musiikin mukaisesti siveellisen stabiilina. Jazzmusiikkia oli kuultu jo Disney-elokuvassa *Kaunotar ja Kulkuri* – tuolloin huonomaiseksi koodatun Pegin esittämänä (ääninäyttelijänä jazzlaulaja Peggy Lee), tihkuen jokseenkin turmiollisia sävyjä tämän showtanssin ja naisellisuuden auran kehystämänä. Kun jazzia nyt peilataan suhteessa miehisyteen, läsnä on yhä perinteisen maskuliinisuuden fyysisyyden, toiminnallisuuden ja viriiliyden viitekehys, jossa kuitenkin vapaus omaehtoisuuteen (omaehtoiseen seksuaalisuuteen, liikekieleen, katseeseen ja/tai katseen kohteena olemiseen) artikuloidaan nyt kaikista tärkeimmäksi, tarvittaessa kaiken kumoavaksi voimaksi. *Aristokattien* hillittömimmät tanssikohdaukset käynnistyvät rumpufillien räjähtävällä, ke-

syttämättömällä energialla. ”Your music is so... so different, so exciting”, Herttuatar kommentoi. ”It isn’t Beethoven, Mama, but it sure bounces”, jatkaa hänen lapsensa Berlioz. Hienostoäidille ja lapsille tämä kaavoista irtautuminen on uutta ja vierasta; ullakolla majailevalle kissayhtyeelle ja Thomasille se on elämäntapa, jonka kautta voidaan olla vapaita ja samanaikaisesti itsetietoisien, itseä määritellyn maskuliinisia. Asunnossa miesten tanssi yhdistetään juhlimiseen ja hauskanpitoon eli boheemiin kapinahankeen psykedeelisten, läikähtelevien värivalojen sekä päihteidenkäytön avulla. Tanssia saa kukin tyylillään: hippihenkinen kitaristi ja hurmurihaitaristi pitävät toisiaan tassuistaan kiinni tanssiessaan kolmimuunteista valssimukaelmaa nelitahtiseen kappaleeseen, Thomas ja Scat Cat esiintyvät taulunkehysten sisällä irrottamatta hetkeksikään katsetta toisestaan, omaksuen toinen toiseltaan aina uuden liikeaihion, jota sitten toistavat synkronoidusti Kissanpennut Toulouse ja Berlioz jäljittelevät kaksikko. Jazz antaa tilan ekstaattiselle autonomialle, rytmille ja karkeloinnille, jossa improvisaatiolla, yksilöllisten liikefraasien kertauksilla ja leikkisillä uudelleentulkintoilla on mahdollista etsiä ja tunnustella vaikutteita, löytää niistä omansa ja luoda alati uutta, myös uusia maskuliinisuuden merkityksiä. Seksuaalisen omistusoikeuden vielä *Viidakkokirjassa* kosketeltu kyseenalaisuus – jossa Mowglin on luovuttava ystävydestä suhteen vuoksi – on niin ikään tarpeetonta, koska kukaan ei ole sidottu kehenkään: lähes kaikki yhtyeen jäsenet esittävät vuoron perään Herttuattarelle tanssiinkutsun, ja hän tanssii kaikkien sitä pyytävien kanssa, vaikka onkin saapunut tilaan Thomasin seurassa.

Yhtyeen esittämä, voimalauluksi nouseva *Ev’rybody Wants to be a Cat* -kappale (suom. *Katti tahtoo olla jokainen*) operoi samalla usealla intersektionaalisella vastakulttuurisella ulottuvuudella. Musiikin näkökulmasta se hyödyntää Boydin luonnehdintaa jazzista ilmeisenä afroamerikkalaisen kulttuurin merkitsijänä, mutta laulun sisäiset jännitteet on asemoitu ja artikuloitu uudenaikaisemmin, kuin *Viidakkokirjan* Baloon ja apinakuningas Louien *I Wan’na Be Like You* -numerossa, haastaen siten voimakkaammin vanhoja arvoja. Kissayhty-

<sup>11</sup> Bohnin mukaan lause kuuluu ”Get mad, baby”, mutta Disneyn omissa litteroinneissa muoto on ”Gettin’”.

een kappaleessa lauletaan, kuinka vain kissa (tanssillisuuttaan ja rytmisyyttään syleilevä henkilö) tietää, kuinka svengata: moduloida (tehdä sävel-lajinvaihdoksia) ja hyödyntää *ad libejä* (improvisaatiofraaseja). Sävelmä eskaloituu pilkkalauluksi, sillä vastaavasti siinä herjataan *squareja* (suom. ’neliö’, slangisana vanhanaikaiselle tai sovinnaiselle henkilölle), jotka ovat menettäneet kosketuksensa musiikin muuntautumiskykyyn<sup>12</sup>. Kissojen mukaan *squarejen* lähestymistapa musiikkiin ja yleiseen elämänmenoon vie kuulijansa takaisin kivikaudelle – kiinnostavaa on se, että samalla synnytetään parhaava analogia oletettavasti valkoisten suosimaan rock-musiikkiin: ”Who wants to dig a long-haired gig or stuff like that.” Tärkeintä kappaleessa kuitenkin on sen synnyttämä yhteenkuuluvuuden ja tasa-arvon tunne sekä ajatus menneisyyden taakse jättämisestä, ei raja-aitojen pysyttämisen. Laulun aloittaa Scat Cat, jonka hahmo tulkitsee Scatman Crothers (1910–1986) – enää ei siekailtu kiinnittää mustaa ääninäyttelijää laulunumeroon – ja muut, kuten Thomas ja kissanpentu Marie, liittyvät anthemiin yksitellen mukaan. Kappaleen nimeä mukaillen kaikki (iästä, sukupuolesta, luokasta tai olemuksesta huolimatta) haluavat olla kissoja: edistyksellisiä, muuntautumiskykyisiä ja solidaarisia, kulkea eteenpäin yhdessä rintamassa toisiaan kunnioittaen. Vaikka kokonaisuus alleviivaa kolkkissojen altavastaaajien asemaa ja kumouksellista piittaamattomuutta muuta maailmaa ja sen potentiaalista väheksyntää kohtaan, ääni ei ole paternaalisen johdattelava vaan kutsuvan kannustava. Nämä kissat eivät arkaile toimia kuten tahtovat tai elää omannäköistään elämää uusien arvojen mukaisesti, joiden tarjoamat mahdollisuudet ovat improvisaation viitekehyksessä äärettömät. Fraasi ”when playin’ jazz you always has a welcome mat” täten painottaa heidän rooliaan rohkeina ja rakastettuina tiennäyttäjinä mutta jättää joukkiossa tilaa myös muille, tarjoten lämpimän vastaanoton kaikille samanhenkisille uusille ystäville.

## PÄÄTÄNTÖ

Kimmelin (1997, 292, 300) mukaan Hollywood-elo-

kuvien luonnehtiman uuden miehen vastaanotto ei ollut varauksetonta: nämä filmatisoinnit näyttelivät myöhemmin tärkeää, havainnollistavaa osaa argumentoitaessa valkoisen maskuliinisuuden kriisiytymistä. Hieman Hoerlin tapaan Kimmel katsoo, että valkokankaalle uusi mies oli ilmaantunut naisen kustannuksella – ensin hänen rooliaan vanhempain korvaten, myöhemmin jopa ollen parempi nainen<sup>13</sup>. Näin keskustelu fokusoitui ja kärjistyi siihen, miten voimakkaasti tämä kuvaus erosi aikaisemmista tee-se-itse-miehistä, kuten lännensankareista, joiden miehisyyttä oli perusteltu historisoidulla viitekehyksellä: tästä näkökulmasta katsoen uusi mies oli vastaavasti historiaton, kuin tyhjästä ilmestynyt outolintu. Tämä ei tietenkään pitänyt paikkansa. Kuten olen edellä osoittanut, esimerkiksi Disneyanimaatiossa uuteen miehisyys-etsittiin vaikutteita toiseutetuista vartaloista eli täten toiseutetuista sosiaali- ja kulttuurihistorioista, jotka olivat aina olleet olemassa rinnakkain hegemonisen valkoisen maskuliinisuuden narratiivin rinnalla. Koska tämä kaikki kätkeytyi kehollisuuden ja liikkeen taakse, jotka itsessään ovat elimellinen osa animaatiota taidemuotona, niiden paikantaminen ja tulkitseminen sekä ennen kaikkea ilmiön sanallistaminen ei ollut yksioikoista, vaan saattoi herättää jopa kielteisiä, puolustuskannalle asettuvia lukutapoja, kuten Walt Disneyn itsensä tapauksessa. Tämä voi omalta osaltaan selittää sitä eräänlaista vierauden tunnetta, mikä Disneyn 1960-luvun animaatiotuotantoihin liittyy: miksi ne näyttäytyvät niin poikkeuksellisenä yhtiön vuosikymmeniä käsittävässä elokuvakatalogissa.

Hoerlin (2018, 23) mukaan Hollywood oli teollisesta näkökulmasta katsoen myöhemmin aktiivisesti huolissaan 1960-luvun kokeellisen, seksuaalissävytteisen kerrontaestetiikan vaikutuksista traditionaalisempiin yhdysvaltalaisiin perhekesityksiin ja pyrki siksi palauttamaan niitä erityisesti 1990-luvulla. Tätä vasten ei ole yllättävää, kuinka Disneyn 1990-luvulla julkaistavat renessanssimestyselokuvat *Pienestä merenneidosta* (1989) *Tarzaaniin* (1999) hakivat inspiaraatiota yhtiön 1960-lukua edeltävistä tuotannoista ja että niissä isyys näyttäytyi jälleen miespuolisen henkilöahhmon määrittä-

12 *Square*-termin alkuperäinen merkitys on peräisin yhdysvaltalaisista jazzyhteisöistä (*Oxford English Dictionary*).

13 Kimmel käyttää esimerkkinä Dustin Hoffmanin tähdittämää elokuvaa *Tootsie – lyömätön hyyli* (1982).



vänä sosiokulttuurisena tehtävänä tai tavoitteena. Samalla nämä elokuvat tulvivat nuoria ja vanhoja miesprotagonisteja, joiden lihaksikas kehonkieli nojasi jälleen kurinalaisuuteen, hallintaan sekä auktoriteetin ilmentämiseen, kuten esimerkiksi kuningas Tritonin, Herculesin, kapteeni Li Shangin tai Tarzanin hahmojen kohdalla. Hyvänä esimerkkinä ajatusmaailman muutoksista voi käyttää myös vuoden 1996 uusintafilmaisointia *101 Dalmatialaista*, jossa toiminnallisuuden näkökulmasta sekä Rogerille, Anitalle että Cruellalle annettiin menestyksensä ura. Näistä vain Rogerin työ kääntyi nousujohteiseksi, ja vastaavasti kunnianhimoista Cruellaa rangaistiin. Esimerkillinen Anita taas jättäytyi töistä tullakseen äidiksi ja kadotakseen kodin uumeniin. 1990-luvun *101 Dalmatialaista* -oheistuotteissa Perdita kuvattiin lähes poikkeuksetta stilisoidusti makaavassa asennossa ja Pongo puolestaan seisovassa tai istuvassa – aikaisemman jaetun toimijuuden sijaan. Jopa koirien pantojen värit (vuoden 1961 elokuvassa Pongolla punainen, Perditalla sininen) vaihdettiin tuolloin markkinoinnissa päinvastaisiksi, jotta koirien ja pentujen sukupuolisuus olisi semi-oottisen selvä: sinisellä ilmennettiin mieshahmoja, punaisella naihahmoja (Pantone 1995).

Asetelma on erikoinen siitä näkökulmasta, että pintapuolisesti tarkasteltuina 1960-luvun kokopitkät Disney-animaatioelokuvat sulkeutuvat perinteisiä arvo- ja valta-asetelmia sinänsä kunnioittaen. Dalmatialaispennut pääsevät kotiin, ja perhe on taas yhdessä joulunvietossa. Vaikka Wart kokee henkilökohtaisen luokkanousun, *Miekkä kivesissä* -elokuvan luokkajärjestelmä säilyy samankaltaisena. Pitkällä tähtäimellä Baloon ohjenuorat ovat kehoja, ja Mowglin on poistuttava viidakosta saadakseen kumppanin. Thomas ja Herttuatar menevät oletettavasti naimisiin – ainakin tätä tilannetta henkiviä valokuvia otetaan. Halu suitsia näitä elokuvia jälkikäteen paljastaakin täten niiden epäkonventionaalisuuden, sisältäen samalla oletuksen kehollisuuden kavahdetusta vaikutusvaltaisuudesta. Audiovisuaalisen mediumin ilmentämä liikekieli välittää siis illuusion sosiaalisista rakenteista: se on paitsi tyylikeino, myös menetelmä, näkökulma kertoa tarinaa. Tarkastelemieni animaatioiden tapauksessa kehollisuus ja liikekieli edustavat sitä visuaalista aikalaiskoodistoa, jolla luotiin uusia, sukupuolta

ja seksuaalisuutta risteäviä sosiaalisia merkityksiä valkoiselle maskuliinisuudelle. Näiden elokuvien tanssillisuus on aikaikkuna ja samalla oire suuremmasta kulttuurinmuutoksesta. Vielä vuosisadan alkupuolen fiktiossa tanssivat valkoiset miehet olivat olleet harvinaisia (Craig 2014, 6); samoin tanssimista toisen miehen kanssa pidettiin 1950-loppupuolelle asti säädyttömänä, jopa rikosoikeudellisesti tuomitavana tekona (Craig 2014, 83). Tätä taustaa vasten kiteytyy se, miksi nämä elokuvat olivat niin uuden-aikaisia. Kaikki tarkasteleman piirrosanimaatiot ovat kokonaisvaltaisia taideteoksia (Finch 1975, 122), joissa uusi miehinen kehollisuus ja liikekieli, tapa neuvotella maskuliinisuutta, mahdollistuu tyylin ja muotokielen sekä itsetietoisien, ajankohtaisen sisällön ainutlaatuisessa symbioosissa. Modernisoituvan piirrosanimaation formaatti salli näyteltyä elokuvaa fyysikaltaan kokeilevammasta, myös kosketusta ja seksuaalisuutta arkailemattomasti sivuavat näkemykset, jotka pystyttiin vihdoin irrottamaan rodullistetusta menneisyydestään. Liike teki hahmoista häilyvämpiä mutta myös suopeita ja humaaneja, koska tämä kehollisuus ei enää keskittynyt ilmentämään stabiilia dominanssia vaan huomioonottavia, vaihtelevan vuorottelevasti kommunikoivia ja ilmaisevia tunneskaaloja, mikä vaikutti merkittävästi paitsi hahmojen itsetuntemukseen myös isyyden tilaan antamalla sille uusia kiintymyksen ja yhteydentunteen nyansseja. Miehinen tunne-elämä ei siis enää ollut vähäisen, jäykän liikkeen vuoksi pintapuolista tai olematonta, vaan yhtä kokemuksellista kuin millä tahansa muulla ihmisyyden olemuksella – ja siten subjektiivista ja samanarvoista. Koska mieskeho ei ollut enää staattinen kokonaisuus vaan keskeneräinen, kasvava ja muuntautuva työmaa, joka oli tarkoitettu käytettäväksi (Craig 2014, 189), se ei enää näyttäytynyt etäisenä mallinukkena mystisine johtajan auroineen, vaan enemmän todellisena henkilönä tai uskottavana persoonana. Etenkin pohtiessa tanssillisuuden suhdetta isyyteen onkin mahdollista paikantaa samoja mekanismeja, joilla maskuliinisuuden käsitykset toisintuvat, alati ja viljalti muista peilautuen. Epähierarkkisuus ja luoksepäästävyys, jotka määrittivät tanssillisuutta ja sen esteettisyyttä, tekivät siis samalla tyhjäksi ajatuksen (ja tarpeen) sosiaalisissa piireissä muiden yläpuolelle nousevasta, yksittäisestä auktoriteetista ja

tässä suhteessa myös perinteisestä isyydestä. Tämä lienee keskeinen syy siihen, miksi 1960-luvun Disney-animaatioelokuvissa isyysteema ei tunnu painostetulta: siitä huolimatta, että isyys edelleen näyttyy juonellisesti olennaisena, se ei itsessään ole päällekkävyä, läpikäyvä, tähdennehtyn perusteltua tai uhkasävytteisen välttämätöntä. Isyys ei nielen sisäänsä, peittele tai hautaa hahmon minuutta tai identiteettiä, jotka säilyvät ehjinä: isähahmon ei ole pakko olla yli-ihminen, ja hän saa priorisoida myös omaa hyvinvointiaan. Mahdollinen isyys tai isähahmona toimiminen onkin vain yksi osa muuta elämää, yksi sisältöä tuova, palkitseva ja antoisa lisäelementti muuhun henkilökuvaan ja miehisyteen. Potentiaalisista isistä tulee täten yksilöllisiä miehiä, ennemmin kuin pelkkiä vastuuta kantavia osasia suuremmissa tarinallisissa kokonaisuudessa sekä yksityisellä (perhelokus, sukupuoli) että yhteiskunnallisella tasolla (työ, talous, puolustus).

Toki esittäessä argumentteja näiden elokuvien epäkonventionaalisuudesta on otettava huomioon myös se, miten nämä elokuvat tulkittiin vastakulttuurisiksi jo omassa ajassaan: sekä Bohn (2017, 190) että Lehman (2006, 46) esimerkiksi muistuttavat, kuinka Yhdysvalloissa Arthur-tarinat yhdistetään presidentti John F. Kennedyyn (1917–1963) – Lehman jopa tulkitsee, että Disneyn *Miekka kivesssä* on yksi esimerkki siitä, miten voimakkaasti Kennedyn presidenttiys vaikutti yhdysvaltalaiseen aikalaipopulaarikulttuuriin. Taide seuraakin aina aikaansa. Tällä hetkellä Disney on asetettu uudelleen kulttuurikeskustelun polttopisteeseen, jossa vanhoja animaatioelokuvia tarkastellaan intersektionaalisen kriittisesti kiinnittäen huomiota esimerkiksi niiden rasistisiin tai misogynisiin piirteisiin (Rose 2021). Tämä on johtanut Disney-elokuvien saralla uusiin teoksiin, jotka pyrkivät pois päin aikaisemmasta, valkoisesta, länsimaisesta, miesvaltaisesta ja mieskeskeisestä eetoksesta. Muutos koskee paitsi animaatioelokuvia, myös animaatioelokuvista tehtyjä uudelleenfilmatisointeja: vuoden 2021 *Cruella*-elokuvan protagonistille palautettiin toiminnallisempaa omaehtoisuutta punksensibiliteetillä: toisaalta vuoden 2016 *Viidakkokirjan* Baloo on jopa apaattisen oloinen ilman räiskyvää tanssillisuuttaan, mikä toki antaa tilaa tarinan muille henkilöhahmoille.

Omalla tavallaan tämä tutkimus osoittaaakin, kuinka nyt tässä ajassa tuotetut teokset eivät edusta ainoita merkkipaaluja Disney-elokuvahistoriasa, jotka ovat aktiivisesti pyrkineet luomaan hegemonisista sukupuolikäsityksistä poikkeavia tai niihin verrattuna kriittisiä tulkintoja. Ei myöskään sovi unohtaa, että vapautumisen näkökulma ja arvomaailma on 1960-luvun animaatioelokuvissa erilainen kuin tässä ajassa, rajautuen nimenomaan valkoiseen maskuliinisuuteen, minkä vuoksi suora vertaileminen on haastavaa, jos joissain tilanteissa mahdotonta. Juuri näkökulmaeroista johtuen vanhoissa animaatioteoksissa on myös omat kompuroidut: mieleen tulee ainakin *Aristokattien* onnenkekseistä lauleskeleva, pianoa syömäpuikoilla soittava siamilaiskissa Shun Gon. Elokuvien subversiiviset piirteet tulevatkin esiin ennen kaikkea silloin, kun ne suhteutetaan omaan historiaansa ja aikalaistekstiin, mutta myös valittuun perspektiiviin. *Viidakkokirjan* viimeinen otos ei suinkaan luonnehdi Mowglin (heteronormatiivista) ihmiskyälämää – sen sijaan valokeilaan nostetaan yhdessä viidakkoon palaavat ystävykset Baloo ja Bagheera. Tämän tanssin siivittäjä ”he elivät onnellisina elämänsä loppuun asti” -sulkujinjetti on huomattavasti vapaampi kuin esimerkiksi *Prinsessa Ruusunen* prinssi Phillipin ja Auroran koreileva päätösvalssi. Vastakulttuuristen taiteellisten ekskursioiden viitekehäyksessä uusi miehisyys on myös mahdollista lukea osaksi voimaannuttavaa (ei poissulkevaa tai määrittävää) yhteisön tuntua: viestiksi siitä, että kun riittävän moni osoittaa tukensa näille arvoille, joukkoa on mahdotonta vaihtaa. Laittaessaan puistossa liikkeelle hämyhaukun – julkisen koirakansalaishätätiedotteen, avunpyynnön – kadonneista pennuista, Pongo hyppii ja riuhtoo Rogerin pitelemää hihnaa vasteen, räähkyen raivokkaasti. Pian haukku kiertää ympäri suurkaupunkia, ja koirien huuto läpääsee kaikkia ihmisryhmiä limusiinimatkustajista kauppiaisiin ja taiteentekijöihin. Vaikka ihmiset kuinka kieltävät ja vaativat hiljaisuutta, koirat eivät lopeta, ja haukku jatkaa edelleen matkaansa yössä kaupungin ulkopuolelle. Näin lemmikkikoirat ohittavat omistajiensa oletetun määräysvallan ja asioiden yleisen järjestyksen parantaakseen tilannetta sekä ratkaistakseen huolenaiheensa. Myöhemmin Pongo ja Perdita tuovat kotiin 15 dalmatialaispen-

nun sijaan 99 (pikistä) koiranpentua. Rogerin ehdotuksesta kaikki adoptoidaan, vaikka iso osa ei ole edes heidän koiriensa biologisia jälkeläisiä, ja pari myös päättää muuttaa maalle koirien ehdoilla. Mitään viitteitä Anitan ja Rogerin oman jälkikasvun suhteen ei anneta. Jazzmuusikkona Roger kohauttaa huolettomasti olkiaan, syleilee vaimoaan ja hetkestä inspiroituneena, kädet ja vaatteet yhä noesta mustuneina syöksyy pianon ääreen soittamaan uuden kappaleen. *Aristokateissa* kujakissat valtaavat jo perinnemaljakkoja paukuttaen Madame Bonfamillen kartanon. Flyygelillä aikaisemmin soitettu klasinen, arvokkaaksi mielletty musiikki vaihtuu ryöpyvään jazziin. Madame Bonfamille ei kuitenkaan ole moksiskaan: hän on perustanut uuden säätiön ja tarjoaa kotinsa virallisestikin näiden kodittomien kissojen turvapaikaksi. On taas juhlan aika: kissojen rellestys on niin vauhdikasta, että samassa kuvarajuksessa näkyy yhtäaikaisesti useita samoja hahmoja aina vain uusissa asennoissa – tietysti tanssimassa. Musiikki soi, valot vilkkuvat, ilo on ylimmillään, ja vaikka osa vieraista on tukevasti humalassa, jokinain joskus ulkopuoliseksi itsensä tuntenut (mukaan lukien koirat, hanhet ja Madame Bonfamillen lakimies) on tervetullut mukaan joraamaan. He ovat kuin valtava perhe, joka on ennen kaikkea suuren kiintymyksensä ja moniulotteisten persooniensa summa. Tämä on se perintö, se vaikuttavuus, josta nämä elokuvat – mahdollisista tasoittamisyrityksistä huolimatta – tulisi muistaa.

*Aino A. T. Isojärvi on elokuvatutkimuksen väitöskirjatutkija ja yliopisto-opettaja Oulun yliopistossa sekä Kentin yliopiston (UK) nykytaiteiden alumna. Isojärvi on erikoistunut lastenfiktioon, populaarikulttuuriin ja sukupuolentutkimuksen risteymäkohtiin. Hänen tärkeimmät tutkimukselliset kiinnostuksenkohteensa ovat adaptaatio ja animaatio, sekä Disney-tutkimuksen sukupuolta ja osallisuutta tarkastelevat tutkimushaarat. Omassa tutkimustyössään hän on keskittynyt erityisesti isyyden ja maskuliinisuuden esitystapoihin.*

## KIRJALLISUUS

- Bohn, James (2017) *Music in Disney's Animated Features: Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Bronski, Michael (2011) *A Queer History of the United States*. Boston: Beacon Press.
- Brown, Noel (2021) *Contemporary Hollywood Animation: Style, Storytelling, Culture and Ideology since the 1990s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bruzzi, Stella (2005) *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*. London: British Film Institute.
- Butler, Judith (2011 [1993]) *Bodies That Matter*. London and New York: Routledge.
- Craig, Maxine Leeds (2014) *Sorry I Don't Dance: Why Men Refuse to Move*. Oxford: Oxford University Press.
- De Boise, Sam (2015) *Men, Masculinity, Music and Emotions*. London: Palgrave MacMillan.
- Deja, Andreas (2016) *The Nine Old Men: Lessons, Techni-*

- ques and Inspiration from Disney's Great Animators. Boca Raton: CRC Press.
- Dodds, Sherril (2001) *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Hampshire and New York: Palgrave.
- Farber, David (1994) *The Age of Great Dreams – America in the 1960s*. New York: Hill and Wang.
- Finch, Christopher (1975) *The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Abrams.
- Flanagan, Victoria (2013) *Into the Closet: Cross-Dressing and the Gendered Body in Children's Literature and Film*. London and New York: Routledge.
- Friedan, Betty (1967 [1963]) *Naisellisuuden harhat*. Helsinki: Kirjayhtymä. Suomentaneet Ritva Turunen & Jertta Roos.
- Furniss, Maureen (2017) *Animation: The Global History*. London: Thames & Hudson.
- Gard, Michael (2006) *Men Who Dance: Aesthetics, Athletics & the Art of Masculinity*. New York: Peter Lang.
- Ghez, Didier (2019) *They Drew as They Pleas'd: The Hidden Art of Disney's Early Renaissance – The 1970s and 1980s*. San Francisco: Chronicle Books.
- Griffin, Sean (2000) *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. New York and London: New York University Press.
- Hanna, Judith Lynne (1988) *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Henriksson, Markku (2021) *Tähtilipun maa: Yhdysvaltain alueen historia*. Helsinki: Tammi.
- Hoerl, Kristen (2018) *The Bad Sixties: Hollywood Memories of the Counterculture, Antiwar, and Black Power Movements*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Isojärvi, Aino A. T. (2019) Absent Patriarchs and Persuasive Enforcers of the Future Nation: A Contextualized Reading of American Wartime Fathers in Walt Disney's Pinocchio, Dumbo and Bambi. *Animation* 14 (1): 37–51. DOI: 10.1177/174684771983308
- (2021) Ambivalent Visual Cues: The Setting and Background as Narrative Nods of Postwar American Culture, Domesticity, Family and Fatherhood in the 1950s Walt Disney Feature Animation. *Quarterly Review of Film and Video* AHEAD-OF-PRINT, 1–30. DOI: 10.1080/10509208.2021.1970478
- Jetnikoff, Anita (2004) Moving Bodies. Teoksessa Malilan, Kerry & Sharyn, Pearce (toim.) *Seriously Playful: Genre, Text, and Performance*. Flaxton: Post Pressed, 123–132.
- Johnston, Ollie & Thomas, Frank (1993) *The Disney Villain*. New York: Hyperion.
- Kimmel, Michael (1997) *Manhood in America: A Cultural History*. New York and London: The Free Press.
- Lehman, Christopher P. (2006) *American Animated Cartoons of the Vietnam Era: A Study of Social Commentary in Films and Television Programs, 1961–1973*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company.
- Maltin, Leonard (1995) *The Disney Films*. New York: Hyperion.
- Newton, Michael (2004) 'Til I'm Grown': Reading Children's Films, Reading Walt Disney's *The Jungle Book*. Teoksessa Collins, Fiona M. & Ridgman, Jeremy (toim.) *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Oxford and New York: Peter Lang, 17–38.
- Pantone (1995) *Disney's 101 Dalmatians Style Guide*. Markkinointihjepaketti lisenssinhaltijoiden tuotehittelyyn.
- Rose, Steve (2021) Cotton Plantations and Non-Consensual Kisses: How Disney Became Embroiled in the Culture Wars. *The Guardian* 16.6.2021. <https://www.theguardian.com/film/2021/jun/16/how-disney-became-embroiled-in-the-culture-wars> (haettu 7.10.2022).
- Sammond, Nicholas (2015) *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*. Durham and London: Duke University Press.
- Solomon, Charles (2016) One Hundred and One Dalmatians. Teoksessa Kothenschulte, Daniel (toim.) *The Walt Disney Film Archives: The Animated Movies 1921–1968*. Köln: Taschen, 526–543.
- Stabile, Carol A. & Harrison, Mark (toim.) (2003) *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*. London and New York: Routledge.
- Stenchfield, Walt (2009a) *Drawn to Life: 20 Golden Years of Disney Master Classes. Volume One*. New York and London: Focal Press.
- (2009b) *Drawn to Life: 20 Golden Years of Disney Master Classes. Volume Two*. New York and London: Focal Press.
- Tucker, Linda G. (2007) *Lockstep and Dance: Images of Black Men in Popular Culture*. Mississippi: Mississippi University Press.
- Ward, Jessica (toim.) (2014) *Marc Davis: Walt Disney's Re-*

- naissance Man*. New York and Los Angeles: Disney Editions.
- Wells, Paul (2009) *The Animated Bestiary: Animals, Cartoon, and Culture*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Whelehan, Imelda (1999) 'A Doggy Fairy Tale': The Film *Metamorphoses of The Hundred and One Dalmatians*. Teoksessa Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (toim.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London and New York: Routledge, 214–225.
- Worland, Rick (2018) *Searching for New Frontiers: Hollywood Films in the 1960s*. Hoboken: Wiley Blackwell.

## GETTIN' MAD, BABY – MASCULINITY, PATERNITY, AND THE AESTHETICS OF SEXUAL LIBERATION AND MOVEMENT IN WALT DISNEY'S ANIMATED FEATURE FILMS OF THE 1960s

With respect to content, themes and techniques, Walt Disney's animated feature films *One Hundred and One Dalmatians* (1961), *The Sword in the Stone* (1963), *The Jungle Book* (1967) and *The Aristocats* (1970) can be considered exceptional in the company's history, when examined through their depictions of manhood. In this research article, I will analyze the films' portrayals of masculinity and paternity by contextualizing them to the socio-cultural and societal changes prompted by second-wave feminism and the consequent, discursive mediations in popular contemporary US film emerged to endorse these progressive shifts. By applying methodological approaches of film studies, I will present, how in these animated feature films the thematics of versatile gender roles and sexual liberation are delivered via novel interpretations of performative, bodily gestures and their pacing, in which movement sets the rhythm by engaging in a continuous dialogue with fluid style and expression of form. The supplemental intersections of dance, gaze, touch, music and animality enable new, flexible renegotiations concerning conceptions of gender and sexuality, especially in relation to white masculinity, and are followed by evolving understandings of family.

KEY WORDS: DANCE, MASCULINITY, MOVEMENT, PATERNITY, WALT DISNEY