

HENKILÖHAHMOJEN MASKULIINISUUDEN JA  
FEMINIINISYYDEN REPRESENTAATIOITA  
PIIRROSANIMAATIOSARJASSA *AVATAR:*  
*VIIMEINEN TUULENTAJA*

Elina Majuri

Kandidaatintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kevät 2021

Ohjaaja: Juri Joensuu

Opponentti: Martta Laivamaa

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	<b>Laitos</b> Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
<b>Tekijä</b> Elina Majuri	
<b>Työn nimi</b> Henkilöhahmojen maskuliinisuuden ja feminiinisuuden representaatioita piirrosanimaatiosarjassa <i>Avatar Viimeinen tuulentaitaja</i>	
<b>Oppiaine</b> Kirjallisuus	<b>Työn laji</b> Kandidaatintutkielma
<b>Aika</b> Kevät 2021	<b>Sivumäärä</b> 31
<b>Tiivistelmä</b> <p>Erilaiset mediat ovat jatkuvasti läsnä nykyihmisen arjessa. Representaatioiden kautta muun muassa lastenohjelmat välittävät ideoita ja käsityksiä, jotka vaikuttavat edelleen katsojan maailmankuvaan. Myös sukupuolikäsitykset muovautuvat ympäristöstä opittujen normien kautta. Kulttuurisesti konstruoidun sosiaalisen sukupuolen osina myös maskuliinisuus ja feminiinisyys ovat luonteeltaan liikkuvia, ja niitä koskevat käsitykset muuttuvat eri konteksteissa. Sukupuolia kahtiajakavat ja rajoittavat käsitykset vaikuttavat suoraan siihen, millaisiksi yksilö kokee mahdollisuutensa yhteiskunnassa, joten on tärkeää tutkia sitä, millaisia representaatioita niistä näemme eri medioissa.</p> <p>Tässä tutkielmassa tarkastelen, millaisia maskuliinisuuden ja feminiinisuuden representaatioita animaatiosarjan <i>Avatar: Viimeinen tuulentaitaja</i> (Yhdysvallat/Nickelodeon 2005-2008) henkilöhahmot Avatar Aang, Sokka, Katara ja Toph Beifong tarjoavat. Analysoin näiden henkilöhahmojen suhtautumista maskuliinisiin ja feminiinisiin piirteisiin itsessään ja toisissaan sekä sitä, miten heidän käsityksensä muuttuvat sarjan aikana. Kriitikoiden ylistämä <i>Avatar: Viimeinen tuulentaitaja</i> oli suosittu jo ilmestyessään, ja on vuosien aikana vain kasvattanut suosiotaan. Sarjan fiktiiviseen maailmaan sijoittuvaa uutta sisältöä on tehty tasaisesti alkuperäisen sarjan ilmestymisen jälkeen ja tehdään edelleen, mutta tieteellisiä tutkimuksia suosiosta huolimatta ei ole paljonkaan.</p> <p>Analyysini kannalta tärkeimmät käsitteet ovat maskuliinisuus ja feminiinisyys siten kuin ne länsimaissa perinteisesti määritellään sekä representaatio. Olen myös hyödyntänyt henkilöhahmoteoriaa Essi Variksen (2019) näkemyksiä seuraten. Lisäksi käytän Francis Agnolin (2020) käsitettä <i>animated bodyscape</i>, jonka hän on johtanut Nicholas Mirzoeffin (2005) käsitteestä <i>bodyscape</i>. Analyysimetodeinani ovat sisällönanalyysi sekä lähikatselu.</p> <p>Tutkimuksessa selvisi, että <i>Avatar: Viimeinen tuulentaitaja</i> esittää maskuliinisuuden ja feminiinisuuden melko modernilla tavalla. Tietyt ominaisuudet eivät ole vahvasti sidoksissa vain toiseen sukupuoleen, vaan jokaisessa henkilöhahmossa yhdistyvät omalla tavallaan sekä maskuliiniset että feminiiniset piirteet. Maskuliinisuus ja feminiinisyys täydentävät toisiaan harmonisesti eivätkä ole ristiriidassa, eikä maskuliinisuus jätä feminiinisyyttä hierarkisesti varjoonsa. Vaikka kulttuurinen paine pyrkii välillä erottelemaan ne toisistaan ja pakottamaan yksilön toteuttamaan pelkästään maskuliinisia tai pelkästään feminiinisiä ominaisuuksia, on jopa suositeltavampaa ajaa rohkeasti omia näkemyksiä eteenpäin ja olla ylpeä omasta persoonallisuudesta.</p>	
<b>Asiasanat</b> Maskuliinisuus, feminiinisyys, representaatio, henkilöhahmotutkimus, <i>Avatar: Viimeinen tuulentaitaja</i>	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopisto	
<b>Muita tietoja</b>	

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	<i>AVATAR: VIIMEINEN TUULENTAJA</i>	4
2.1	VASTAANOTTO JA NYKYTILANNE	4
2.2	NELJÄ ALKUVOIMAA, NELJÄ KANSAA	5
3	KÄSITTEET, TEORIA JA METODIT	6
3.1	FEMINIINISYYS, MASKULIINISUUS JA REPRESENTAATIO	6
3.2	INHIMILLINEN HENKILÖHAHMO	9
3.3	ANIMOITU KEHOMAISEMA	10
3.4	METODOLOGIA	11
4	HENKILÖHAHMOJEN MASKULIINISUUS JA FEMINIINISYYS	12
4.1	AVATAR AANG	13
4.2	SOKKA	17
4.3	KATARA	20
4.4	TOPH BEIFONG	22
4.5	ITSEREFLEKTIOTA: ”HIILLOSSAAREN NÄYTTÉLIJÄT”	25
5	PÄÄTÄNTÖ	27
6	LÄHTEET	30

# 1 JOHDANTO

Erilaiset mediat ovat jollain tapaa läsnä jokaisen ihmisen arjessa. Audiovisuaaliset tuotteet, kuten elokuvat, televisiosarjat ja musiikkivideot ovat helposti suurten massojen saatavilla television, internetin sekä suoratoistopalveluiden kautta, ja blu-ray-, dvd- sekä cd-julkaisuja voi ostaa itselleen tavallisista kaupoista, erikoisliikkeistä sekä internetistä tai lainata kirjastoista. Kuluttajat, lapset mukaan lukien, altistuvat siis herkästi erilaisille audiovisuaalisille tuotteille. Kulttuurituotteet ovat kautta aikojen olleet yksi keino vaikuttaa kuluttajan näkemyksiin, mielipiteisiin ja jopa käyttäytymiseen. Erityisesti lapset ottavat mallia ympäristöstään paitsi kotona ja koulussa, myös näkemästään mediasta tai lastenohjelmista. Mitä lapset sitten heille suunnatuissa ohjelmissa näkevät? Mikä heihin kenties vaikuttaa?

Tässä tutkielmassa tarkastelen, millaisia miehen ja naisen malleja piirrosanimaatiosarja *Avatar: Viimeinen tuulentaitaja* (engl. *Avatar: The Last Airbender*, 2005-2008) katsojilleen tarjoaa. *Avatar*<sup>1</sup> on suunnattu ensisijaisesti lapsille tai varhaisnuorille, joten on tärkeää tutkia, millaisia mies- ja naiskuvia sarjassa on ja millaisia sukupuolikäsityksiä katsoja voi niiden perusteella muodostaa. Tutkin sitä, miten sarjan neljän protagonistin feminiiniset ja maskuliiniset piirteet rakentavat miehen ja naisen representaatioita. Tarkastelen kahta miespuolista, Aangia ja Sokkaa, sekä kahta naispuolista hahmoa, Kataraa ja Tophia, jotka ovat kaikki noin 12-15-vuotiaita. Vastaavaa tutkimusta *Avatarista* on tehnyt vain Kristen Sales (2019), mutta hän on tarkastellut pääasiassa ainoastaan Aangin maskuliinisuutta. Animaatiosarjoja on ylipäätään tutkittu melko vähän, joten oma tutkimukseni tarjoaa pienen lisän vielä ydintään hakevalle alalle. Lisäksi yhteiskunnallinen keskustelu sukupuolista on tällä hetkellä ajankohtaista.

*Avatar* esitettiin ensimmäistä kertaa vuosina 2005-2008 Yhdysvaltojen Nickelodeon-kanavalla ja on vuosien aikana vain kasvattanut suosiotaan jatkosarjan, sarjakuvien, romaanien ja muiden oheistuotteiden avulla. Sarjassa on paljon vaikutteita itäisistä kulttuureista ja filosofioista, mutta se on kuitenkin syntynyt länsimaalaisessa kontekstissa ja myös suunnattu ensisijaisesti länsimaalaisille katsojille. Lähtöoletukseni onkin, että sarjassa kuvatut maskuliiniset ja feminiiniset piirteet jossakin määrin peilaavat länsimaisia sukupuolikäsityksiä. Tarkoitukseni on selvittää, millaisia representaatioita sarjassa on ja millaisia naisellisuuden ja miehisyyden vaihtoehtoja se kenties tarjoaa. Erittelen ilmiötä seuraavien tutkimuskysymysten avulla: Millaisia länsimaissa perinteisesti feminiiniseksi ja maskuliiniseksi miellettyjä piirteitä valituilla henkilöihahmoilla on? Miten he suhtautuvat näihin piirteisiin itsessään ja toisissaan? Muuttuvatko suhtautumistavat sarjan aikana, ja jos muuttuvat, miten? Keskityn siis suurelta osin hahmojen narratiivisiin kehityskaariin.

---

<sup>1</sup> Käytän sarjan nimestä lyhennettä *Avatar*. En kuitenkaan missään vaiheessa viittaa James Cameronin ohjaamaan *Avatar*-elokuvaan (2009). En myöskään viittaa M. Night Shyamalanin *The Last Airbender* -elokuvaan (2010), joka perustuu käsittelemäni animaatiosarjan ensimmäiseen tuotantokauteen.

Tutkimukselleni keskeistä on maskuliinisuuden ja feminiinisuuden perinteiset länsimaiset määritelmät, joita käytän *Avatarin* länsimaalaisuudesta johtuen. Feminiiniset piirteet ovat yleensä naissukupuoleen liitettyjä ominaisuuksia, jotka on nähty maskuliinisille piirteille ja miessukupuolelle vastakkaisina. Jos maskuliinisen miehen oletetaan esimerkiksi toimivan rationaalisesti ja järkisyiden perusteella, on tunteiden mukaan toimiminen assosioitu naissukupuoleen. Muita maskuliinisia piirteitä (tai miehille varattuja ominaisuuksia) ovat muun muassa fyysinen ja henkinen voimakkuus, suoriutuvuus ja johtajuus. (Jokinen 2010, 128-129.) Tyypillisesti feminiiniseksi miellettyjä piirteitä ovat vastaavasti äitiys, sensitiivisyys ja hoivaajan rooli. (Vuori 2010, 116-117.)

Representaation käsite taas auttaa ymmärtämään mediakuvan tapoja välittää ideoita ja vaikuttaa kuluttajiin. Representaatiolla tarkoitetaan edustamista ja uudelleen-esittämistä, ja se on vahvasti yhteydessä todellisuuteen (Paasonen 2010, 40-41). Esimerkiksi lastenelokuvassa esiintyvä prinsessa edustaa paitsi itseään, myös laajemmin koko viiteryhmäänsä ja antaa toiminnallaan osviittaa siitä, millaista ylipäätään on olla prinsessa. Representaatiot tuottavat täten merkityksiä todellisuudesta näyttämällä sen tietynlaisena ja vaikuttavat siten katsojan käsityksiin kuvattusta asiasta. Koska tapoja olla prinsessa on kuitenkin monenlaisia, voivat yhtäaikaaisesti vallalla olevat käsitykset ja representaatiot olla ristiriidassa keskenään (Paasonen 2010, 45). Kuva ja se, mitä se representoi, eivät koskaan ole täysin sama asia edes valokuvassa (Agnoli 2020, 36).

Hyödynnän tutkimukseni teoreettisena taustana henkilöahmoteoriaa Essi Variksen (2019) esittämällä tavalla ja yhdistän siihen Nicholas Mirzoeffin (2005) kehittämän käsitteen *bodyscape*, josta Francis Agnoli (2020) on johtanut käsitteen *animated bodyscape*. Varis on lähestynyt aiempia henkilöahmoteorioita spekulatiivisella otteella ja ikään kuin kerännyt niiden esittämät ajatukset yhteen. Varis näkee henkilöahmot moninaisina ja jännitteisinä, monista osasista muodostuvina Frankensteinin hirviön kaltaisina fragmentaarisisina olentoina, luonteeltaan monessa suhteessa kahtalaisina. (Varis 2019, 71.) Lukija tai katsoja on tulkinnan avain, sillä juuri lukija kokee henkilöahmon jännitteiden risteyksessä. Lukijoiden yksilöllisyys taas tekee sen, ettei henkilöahmolla koskaan ole täysin vakaata olemusta. Mikään yksittäinen teksti tai kirjoittaja ei määritä hahmon lopullista tai totuudellista muotoa, sillä hahmot saavat tulkinnalliset muotonsa vasta kun lukijan kognitio kohtaa tekstin ja tekee synteettiset hahmot mimeettisiksi ja todellisten ihmisten kaltaisiksi. Ne ovat siis sekä juonta kuljettavia objekteja ja alisteisia kirjoittajan määräämälle kohtalolle että itsenäisesti toimivia ja valintansa tekeviä subjekteja. (Varis 2019; 105-106, 61-62.) Puhun ”teksteistä” laajassa mielessä, ja ”lukija” voi tarkoittaa myös katsojaa. Varis on soveltanut teoriaa sarjakuviin, ja se sopii hyvin myös animaation tutkimiseen.

Mirzoeff (2005, 2) tarkoittaa käsitteellään *bodyscape* (”kehomaisema”) taiteessa kuvatun kehon edustamaa merkitysten kompleksista rakennelmaa. Taiteessa keho on representatiivinen symboli, ja se kantaa monia erilaisia metaforisia konnotaatioita, joita tekijä ei pysty koskaan täysin hallitsemaan

(Mirzoeff 2005, 2). Agnoli (2020) siirtää Mirzoeffin käsitteen animaatioon käsitteellään *animated bodyscape*, animoitu kehomaisema, joka koostuu narratiivisista, äänellisistä sekä visuaalisista osista. Animaatiolle tyypillisesti animoitu kehomaisema on lisäksi hyvin pitkälle konstruoitu, ikoninen sekä muovautuva. (Agnoli 2020, 38.) Tämän moninaisuuden vuoksi animoitu kehomaisema ei henkilöhahmojen tapaan ole vakaa tai kuvasta vain yhtä täsmällistä identiteettiä tai merkitystä (Agnoli 2020, 192).

Näiden käsitteiden pohjalta tarkastelen *Avataria* sisällönanalyysin ja lähikatselun keinoin. Tutkimukseni alussa kerron tarkemmin *Avatarin* saamasta vastaanotosta ja nykytilanteesta sekä sarjan fiktiivisestä maailmasta ja juonesta. Sen jälkeen määrittelen tutkimukseni tärkeimmät käsitteet ja kuvaan käyttämäni teoriaa sekä tutkimusmetodeja. Käsitteelen kutakin hahmoa omassa alaluvussaan ja esitän lopuksi tulokset sekä ehdotuksia jatkotutkimuksen suhteen.

## 2 AVATAR: VIIMEINEN TUULENTAITAJA

### 2.1 VASTAANOTTO JA NYKYTILANNE

Kolme tuotantokautta ja yhteensä 61 noin 22 minuutin pituista jaksoa käsittävä *Avatar* on alun perin julkaistu Yhdysvalloissa lapsille suunnatulla Nickelodeon-kanavalla vuosina 2005-2008. Sarja on siis syntynyt länsimaalaisessa kontekstissa ja suunnattu ensisijaisesti länsimaalaiselle yleisölle, vaikka sarjaa tehdessä inspiraatiota onkin suurelta osin haettu itämaisistä kulttuureista ja filosofioista (Konietzko & DiMartino 2010). Länsimaista kontekstia korostaa myös sarjan alkuperäisessä versiossa yleiskielenä puhuttu englanti, joka visuaalisella tasolla näkyvästä kiinalaisesta kalligrafiasta huolimatta tuottaa sarjaan tietynlaisen amerikkalaisuuden (Agnoli 2020, 102-105). *Avatar* on ollut ehdolla ja voittanut lukuisia eri palkintoja (Agnoli 2020, 19-20). *Avataria* on keuhuttu erityisesti tarinankerronnasta, monipuolisen maailman rakentamisesta sekä lasten animaatiolle tavallista raskaampien teemojen käsittelystä. Sarjan tv-elokuvana esitettyä neljän jakson pituista päätöstä katsoi Yhdysvalloissa 5,6 miljoonaa ihmistä (Agnoli 2020, 19).

Tutkimukseni ajankohtaisuutta ja tärkeyttä lisää *Avatarin* jatkuva suosio. Mediassa puhutaan jo tämän multimediatuotannon toisesta noususta, kun sekä sarjaa lapsena katsoneet että uudet fanit pääsevät nyt helposti sarjan pariin; *Avatar* tuli vuoden 2020 aikana katsottavaksi Netflix-suoratoistopalveluun Yhdysvalloissa ja nousi hetkellisesti katsotuimpien ohjelmien kärkisijalle (Yang 2021, Moore 2020). Sarjan uuteen suosioon vaikuttaa myös se, miten ajankohtaisia sen käsittelemät raskaammat teemat ovat nyky-yhteiskunnalle (Sonde 2020). *Avatar*-universumi voi hyvin: *Avataria* suoraan jatkavia, kaanoniksi miellettyjä sarjakuva-albumeita on ilmestynyt lukuisia, samoin sarjan omalle aikajanelle sijoittuvia lyhyempiä sarjakuvia. Alkuperäisen tv-sarjan ohella myös sen neljän tuotantokauden pituiseen jatkosarjaan *Korran legenda* (engl. *The Legend of Korra*, alkup. esitys 2012-2014) liittyviä kanonisia sarjakuvia on ilmestynyt. Molemmista sarjoista on myynnissä fanituotteita, ja kumpikin on innoittanut erilaisia pelejä. Sekä *Avatarista* että *Korrasta* on julkaistu myös *The Art of the Animated Series* -kirjat, joissa kerrotaan sarjojen tuotannosta painottaen visuaalista suunnittelua. Lisäksi on ilmestynyt kaksi romaania, ja uutta sisältöä esittelevää sarjakuvaa on edelleen tulossa. Faniensa rankasti kritisoima live-action-adaptaatio *The Last Airbender* (2010) laajentaa tuotannon elokuvien puolelle, ja Netflix on ilmoittanut tuottavansa *Avatarista* live-action-televisiosarjan (Romano 2018). Vuoden 2021 alussa perustettu Avatar Studios, johdossaan universumin luoja Michael Dante DiMartino ja Bryan Konietzko, on ilmoittanut ensimmäisen tuotantonsa olevan animaatioelokuva, jonka sisällöstä fanit innokkaasti spekuloiivat (Yang 2021, Porter 2021). *Avatarin* ja erityisesti sen eri medioiden välillä matkaavien henkilöhahmojen tutkiminen on siis hyvinkin huomionarvoista tässä vaiheessa *Avatar*-universumin historiaa.

## 2.2 NELJÄ ALKUVOIMAA, NELJÄ KANSAA

*Avatar* sijoittuu kuvitteelliseen maailmaan, joka on jakautunut neljään valtakuntaan tai kansaan: Tulimaahan, Tuulenkulkijoihin, Eteläiseen ja Pohjoiseen vesiheimoon sekä Maan valtakuntaan, joilla kaikilla on omanlaisensa kulttuuri. Tietyt yksilöt kykenevät hallitsemaan tai ”taitamaan” (engl. *bend*) oman kansansa elementtiä tai alkuvoimaa tahdonvoimansa ja harjoittelulla opittujen liikkeiden avulla, mutta vain omaa elementtiään. Fyysisen maailman ja henkimaailman välinen ”silta”, Avatar, on ainoa, joka kykenee hallitsemaan kaikkia alkuvoimia. Avatar uudelleensynty jokaiseen kansaan säännöllisen syklin mukaan, opettelee hallitsemaan kutakin elementtiä ja pyrkii pitämään yllä maailmanrauhaa. Avatar-tila on äärimmäisen voiman tila, jossa kaikki Avatarin aiemmat elämät yhdistyvät elävässä Avatarissa. Tällöin Avatar on sekä voimakkaimmillaan että heikoimmillaan; jos Avatarin tappaa tämän ollessa Avatar-tilassa, sykli katkeaa ja Avatar lakkaa syntymästä uudelleen. Myös Avatar-tilan hallinta vaatii harjoittelua ja spirituaalista kyvykkyyttä.

Sarjassa seurataan tämänhetkistä Avatarin inkarnaatiota, 12-vuotiasta Aangia, jonka Eteläisen vesiheimon Katara ja Sokka löytävät jäävuoresta. Aang on lähtenyt kotoaan, munkkien asuttamasta Eteläisestä tuulitemppelistä paeten velvollisuuttaan maailmasta huolehtivana Avatarina, päätenyt jäävuoreen ja ollut 100 vuotta kadoksissa. Tuona aikana Tulikansa on hyökännyt muualle maailmaan, valloittanut alueita etenkin Maan valtakunnasta ja tappanut Aangia lukuunottamatta kaikki tuulenkulkijat. Aangin tehtävänä on lopettaa sota ja palauttaa tasapaino maailmaan. Tuotantokaudet on nimetty Avatar-syklin ja elementtien mukaan (Vesi, Maa ja Tuli), ja kullakin kaudella Aang opettelee pääasiassa kyseisen kauden elementin hallintaa. Aang kulkee maailmalla lentävällä biisonillaan Appalla apunaan Katara ja Sokka sekä myöhemmin myös Toph, Suki ja lopulta Zuko. Tulikansan karkotettu prinssi Zuko jahtaa päättäväisesti Avataria tavoitteenaan luovuttaa tämä isälleen valtias Ozaille; siten hän saisi palautettua kunniansa Tulikansan silmissä. Zukon lunastuskaari (engl. *redemption arc*) on yksi keskeisimmistä *Avatarin* saaman kriittisen ylistyksen aiheista. Sarjan ydinfilosofiaan kuuluukin ajatus siitä, ettei ole ”hyviä” ja ”pahoja” hahmoja, vaan hahmot ovat joko tasapainossa tai epätasapainossa (Konietzko & DiMartino 2010, 147).



### 3 KÄSITTEET, TEORIA JA METODIT

#### 3.1 FEMINIINISYYS, MASKULIINISUUS JA REPRESENTAATIO

Maskuliinisuus ja feminiinisyys ovat rinnakkaisia käsitteitä, jotka liittyvät erottamattomasti mies- ja naissukupuoliin. Nykytutkimus tekee usein eron englanninkielisten termien *sex* ja *gender* välille; nämä voidaan suomentaa viittaamaan biologiseen (*sex*) ja sosiaaliseen (*gender*) sukupuoleen, joista biologinen määrittää syntymässä anatomian perusteella (Juvonen, Rossi & Saresma 2010; 12, 22; Ross 2012, xxvii). Sosiaalinen sukupuoli taas on kulttuurisesti rakennettu ideologia, joka määrittelee sitä, millaista on olla ”mies” tai ”nainen” ja millaiset ominaisuudet, luonteenpiirteet tai käyttäytymistavat katsotaan soveliaiksi kummallekin sukupuolelle. Sukupuoliroolien käsite syntyi nimenomaan sosiaalisen sukupuolen erottelusta ja sen ymmärtämisestä rakennettuna ja muuttavana. (Rossi 2010, 26; Carter 2012, 365.)

Jaottelu maskuliiniseen ja feminiiniseen on osa tätä konstruktiota, jossa anatomian pohjalta luodaan järjestelmä sille, millainen sosiaalinen oleminen kuuluu mieheyteen, millainen naiseuteen (Ross 2012, xxvii; Carter 2012, 365; Jokinen 2010, 128-129). Maskuliinisuus on perinteisesti kuulunut mieheyteen, feminiinisyys taas naiseuteen. Maskuliinisuus tai miehekkyyks ei kuitenkaan ole sama asia kuin mieheys, miehenä oleminen; tätä käsitystä tukee sosiaalisen ja biologisen sukupuolen erottaminen toisistaan. Vastaavasti feminiinisyys tai naisellisuus ei tarkoita suoraan naiseutta eli sitä, että on nainen. Feminiinisyys ja naiseus eivät siis edellytä toisiaan, eivät myöskään maskuliinisuus ja mieheys, vaikka kulkevatkin usein käsi kädessä. (Rossi 2010, 21; Jokinen 2010, 129.) Mediassa ja populaarikulttuurissa ei kuitenkaan aina näytetä esimerkiksi sukupuolielimiä määrittämään sitä, onko esitettävä henkilö mies vai nainen, joten sukupuoli määrittää nimenomaan maskuliiniseksi tai feminiiniseksi miellettyjen piirteiden, kuten tietynlaisen ulkonäön tai käyttäytymisen, avulla (Dennis 2012, 109).

Se mikä lopulta katsotaan maskuliiniseksi tai feminiiniseksi riippuu muun muassa kulttuurista, ajasta ja paikasta eli se vaihtelee konstruoidun ja liikkuvan luonteensa vuoksi eri konteksteissa. Yksilöt myös toteuttavat näitä piirteitä eri tavoin riippuen esimerkiksi yhteiskuntaluokasta, uskonnosta sekä seksuaalisuudesta. (Dennis 2012, 109-110.) Yksilö voi tuoda maskuliinisia ja feminiinisiä piirteitään esiin eri tavoin jo yksittäisistä tilanteista riippuen ja siten tietoisesti pyrkiä kohti hyväksyttävää olemisen tapaa (Jokinen 2010, 136). Henkilö, joka ei toteuta oman kontekstinsa sukupuoleen liittyviä odotuksia, saatetaan leimata ”vääränlaiseksi” mieheksi tai naiseksi ja asettaa erilaisten maskuliinisuuksien tai feminiinisyksien hierarkiassa muita alemmas, ikään kuin häpeään (Dennis 2012, 111; Jokinen 2010, 128-129).

Koska *Avatar* on luotu länsimaisessa kontekstissa ja kohdennettu ensisijaisesti länsimaiselle yleisölle, sovellan tutkimuksessani perinteisiä länsimaisia käsityksiä maskuliinisuudesta ja

feminiinisyydestä. Jokisen (2010, 128) mukaan länsimaisen, maskuliinisen miehen ominaisuuksina on tavallisesti pidetty esimerkiksi ”tunteiden kontrollia, toiminnallisuutta, hallitsevuutta, suoriutumista, rationaalisuutta ja fyysistä voimaa”. Varmuus yksilön mieheydestä kasvaa, kun hänellä on mahdollisimman paljon maskuliinisiksi katsottuja piirteitä. Feminiiniset piirteet, kuten ”yhteisöllisyys, emotionaalisuus ja empaattisuus” eivät kuulu miehiseen olemiseen. (Jokinen 2010, 128-129.) Tunteelliset miehet, kotitöihin ja lastenhoitoon osallistuvat miehet sekä miehet, jotka avoimesti vastustavat väkivaltaa, toteuttavat perinteisistä käsityksistä poikkeavaa miehisyttä; voikin pohtia, onko kyseessä miehen feminiinisyyden vai toisin tehty, uudenlainen maskuliinisuus (Jokinen 2010, 133-134; Carter 2012, 371).

Äitiys ja synnyttäminen liittyvät erottamattomasti naiseuteen. Äitiys etenkin yhteiskunnallisena käsitteenä on toisinaan ollut jopa määrite sille, että on ”oikeanlainen” nainen, eikä ”naisen” ja ”äidin” välille ole välttämättä tehty suurtakaan eroa (Vuori 2010, 116-117). Naiset ovatkin jääneet helposti yksityisen piiriin, ja työmarkkinoilla heille sopiviksi töiksi on monesti katsottu sellaiset työt, jotka muistuttavat kotona tehtävää työtä. Esimerkiksi ruoanlaitto, vaatteiden valmistus ja monet sosiaali- ja terveysalan työt, kuten kasvatus-, opetus- ja hoivatyö ovat perinteisesti olleet naisvaltaisia aloja. (Vuori 2010, 116-117; Korvajärvi 2010, 186; Naskali 2010, 283.) Miehet puolestaan ovat hallinneet teknistä alaa (Naskali 2010, 283), ja ”johtavat tai taloudellisten päätösten kannalta tärkeät asemat” ovat niin ikään kuuluneet miehille (Korvajärvi 2010, 186).

Maskuliinisuuteen ja feminiinisyyteen liittyvät läheisesti myös kehoon kohdistetut vaatimukset. Ihanteellinen miesruumis on ”vahvan näköinen, lihaksikas ja raameiltaan suurikokoinen” ja siten suorituskykyinen ja toimiva, naisruumiin taas tulisi olla ”pienikokoinen, hoikka ja kiinteä” (Harjunen 2010, 241). Sosiaalisesti hyväksyttävä naisruumis määrittyy siis lähinnä esteettisellä mittarilla (Harjunen 2010, 241-242). Sekä miehiltä että naisilta edellytetään nuorekkuutta, hoikkaa ja urheilullisuutta, koska kyseiset länsimaisen kulttuurin ihannoimat ominaisuudet kertovat muun muassa yksilön itsekontrollista (Kinnunen 2010, 232).

Maskuliinisuutta ja feminiinisyyttä on usein hahmotettu dikotomisena jatkumona, jonka ääripäissä ovat puhdas maskuliinisuus ja puhdas feminiinisyys (Jokinen 2010, 129). Jyrkkiin kahtiajakoihin pohjautuvat käsitykset vaikuttavat laajalti ihmisten elämään työpaikkojen ja työtehtävien sukupuolittumisesta lähtien (Dennis 2012, 111; Korvajärvi 2010, 184-186; Carter 2012, 370-371). Mielikuvat naiseudesta ja mieheydestä voivat siis vaikuttaa yhteiskuntaan myös rakenteellisella tasolla, mikä taas vaikuttaa edelleen siihen, mitä miesten ja naisten on ylipäättään mahdollista tehdä.

Sosiaalinen sukupuoli ja sen myötä myös käsitykset maskuliinisuudesta ja feminiinisyydestä opitaan kanssakäymisessä ympäröivän sosiaalisen todellisuuden kanssa. Tällöin mediassa nähtävät representaatiot nousevat entistä merkittävämmiksi ideologioiden välittäjiksi. (Carter 2012, 366; Dennis 2012, 110; Paasonen 2010, 41.) Kulttuuriset esitykset, kuten televisiosarjat, elokuvat,

kirjallisuus ja teatterikappaleet, ovat tärkeitä merkitysten rakentajia. Erilaiset mediat ja kuvat ympäröivät ihmisten arkielämää, joten on tärkeää ymmärtää, millainen luonne näkemillämme representaatioilla on.

Representaatiolla tarkoitetaan uudelleenesittämistä, jonkin kohteen edustamista ja kuvaamista (Paasonen 2010, 40-41). Representaatiolla on sekä esittävä, edustava että tuottava funktio, eli yksi kuva voi merkitä tai symboloida monen eri tason asioita (Paasonen 2010, 40-41; vrt. Gombrich 1972, 123-130). Esimerkiksi valokuva presidentti Urho Kekkosesta esittää kaljua, silmälasipäistä miestä, edustaa tiettyä poliittista kautta Suomen historiassa ja tuottaa katsojille mielikuvia johtajasta ja järkähtämättömästä suomalaisesta miehestä. Koska kaikki eivät ole kuitenkaan samaa mieltä Kekkosesta, voivat representaatioiden merkitykset vaihdella riippuen katsojan yksilöllisistä ominaisuuksista; representaatiot eivät siis ole itsessään vakaita (Paasonen 2010; 42, 44). Siksi ei olekaan mielekästä ryhtyä arvottamaan ”parempia” ja ”huonompia” representaatioita tai listata esityksissä käytettyjä ei-totuudellisia stereotyyppioita. Tärkeämpää on pohtia, miten representaatiot merkityksellistävät sosiaalista todellisuutta ja tuottavat ja uusintavat erilaisia mielikuvia ja arvoja. (Paasonen 2010, 47-48.) Representaatioiden avulla kamppaillaan erilaisista merkityksistä, eli representaatioilla on valtaa vaikuttaa todellisuuteen.

Lukija tai katsoja tulkitsee näkemiään representaatioita suhteessa omiin käsityksiinsä sekä siihen, millaisia kuvaustapoja tunnistaa entuudestaan (Paasonen 2010, 42). Tehdyt tulkinnat puolestaan voivat vaikuttaa edelleen siihen, miten representoituun kohteeseen suhtaudutaan muissa yhteyksissä. Suhtautumistavat taas vaikuttavat jälleen kohteesta tehtäviin uusiin representaatioihin, eli todellisuus ja siitä tuotetut symboliset esitykset kietoutuvat vahvasti toisiinsa ikään kuin ”moniäänisenä vuoropuheluna”, jossa käsitykset voivat muuttua uusia ideoita kohdatessa. (Paasonen 2010, 45.) Katsoja antaa representaatioiden kautta merkityksiä myös itselleen osana sosiaalista yhteisöään. Yksilö voi esimerkiksi hahmottaa sukupuoltaan erilaisten kulttuuristen kuvastojen avulla tai tuottaa itserepresentaatioita sosiaaliseen mediaan. (Paasonen 2010, 46-47.) Itserepresentaatioksi voisi kutsua myös sitä, millaisen kuvan itsestään antaa erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa. Tämä taas rinnastuu Jokisen (2010, 136) mainitsemiin maskuliinisuuden positioihin, jotka vaihtelevat eri konteksteissa.

Koska representaatiot vaikuttavat myös omakuvaan, on erityisen tärkeää puhua lapsille esitettävistä representaatioista. Sukupuolikäsitykset ja identiteetti ovat vasta muovautumassa, ja mallia otetaan ympäröivästä maailmasta. Muun muassa kotona ja koulussa opetetavat asiat, sadut sekä lastenelokuvat ja -sarjat ovat kanavia, jotka syöttävät lapsille erilaisia vaikutteita ja mielikuvia sosiaalisesta todellisuudesta. Siksi – henkilökohtaisen kiinnostukseni lisäksi – tutkimukseni käsittelee ensisijaisesti lapsille suunnatun piirrossarjan representaatioita ja niiden välittämiä mielikuvia feminiinisydestä ja maskuliinisuudesta.

## 3.2 INHIMILLINEN HENKILÖHAHMO

Jotta fiktiivisten henkilöahmojen representaatioilla on merkitystä todellisuuden rakentamisen kannalta, on pohdittava, mitä henkilöahmot itsessään ovat ja millä tavoin ne kenties vaikuttavat vastaanottajiinsa. Essi Varis (2019) argumentoi vakuuttavasti lukijalähtöisyyden puolesta henkilöahmoista puhuttaessa, ja perustankin omat käsitykseni Variksen esittämille näkemyksille. Varis ammentaa teoreettisen perustansa kognitiivisesta kertomusteoriasta, henkilöahmoteorioista sekä sarjakuvatutkimuksesta ja esittää niiden pohjalta uuden, Frankensteinin hirviö -analogiaa avaimenaan hyödyntävän tulkinnan henkilöahmojen muodostumisesta monien eri palasten ja jännitteiden keskiössä. Variksen lukijaa korostava kognitiivinen lähestymistapa mahdollistaa sen, ettei teoria jää kiinni ”media-spesifiin pintaan”, vaan pätee monilla eri alustoilla luotuihin henkilöahmoihin. Variksen teoretisointi on siis helposti yleistettävissä yli genre- ja mediarajojen, eli myös animaatioon. (Varis 2019, 22-23.)

Henkilöahmot ovat monella tapaa paradoksaalisia ja kahtalaisia olentoja. Varis (2019, 71) kuvaa hahmotulkinnan muodostumista erilaisten jännitteiden verkostona, jossa kukin pala vaikuttaa omalta osaltaan henkilöahmon kokemiseen. Tärkeimmäksi jännitteeksi Varis nostaa tekstin ja lukijan (tai katsojan) välisen jännitteen, siis merkkien ja mielen välisen vuorovaikutuksen, joka tapahtuu tekstin vastaanotto-prosessissa (Varis 2019; 68-71, 89). Luettava teksti on myös sisäisesti jännitteinen ja intertekstuaalisessa suhteessa muihin teksteihin, ja lukija puolestaan on jännitteisessä suhteessa muihin lukijoihin ja heidän tekemiinsä tulkintoihin. Lukija itsessään on myös jännitteinen: empatian ja sympatian, itsen ja toisen vuorovaikutukset ovat läsnä henkilöahmoja lukiessa. Tämä kaikki vaikuttaa siihen, millainen mielikuva hahmosta syntyy. Hahmo onkin Frankensteinin hirviötä muistuttava sirpaleinen, synteettisyyden ja mimeettisyyden, ihmisyyden ja ei-ihmisyyden sekä keskeneräisyyden ja ikuisen täydentymisen välissä tasapainoileva olento. (Varis 2019; 71, 63.)

Tulkinta on aina lukijakohtainen, jolloin saman tekstin perusteella voi syntyä hyvinkin erilaisia mielikuvia samasta hahmosta (Varis 2019; 62, 80-81). Tulkinta voi kuitenkin muuttua, kun lukija kohtaa uusia hahmoa käsitteleviä tekstejä tai muiden lukijoiden tulkintoja ja saa lisää tietoa siitä, mihin kaikkeen hahmolla on potentiaalia. Hahmon voi asettaa aina uusiin yhteyksiin esimerkiksi täydentämään tekstuaalisia aukkoja, mutta hahmon mysteeriä tai potentiaalia ei kuitenkaan saa koskaan imettyä täysin kuiviin. (Varis 2019, 70-71.) Henkilöahmot eivät siis ole ennalta määrättyjä, vain hahmon alkuperäisen luojan ”totuuden” mukaisia, jatkuvasti samanlaisen identiteetin omaavia objekteja, vaan epävakaita, monista aineksista ja konteksteista rakentuvia frankensteinisia olentoja. Ne ovat sekä keinotekoisesti rakennettuja luomuksia että toimijoita, joiden mimeettinen puoli herää ainoastaan tulkitsevan ja kokevan, tekstin kanssa kommunikoivan ihmisen myötä. (Varis 2019; 62, 69-70, 81-82, 105-106.)

Fiktio tarjoaa lukijalle turvallisen tilan harjoittaa kognitiivisia taitojaan, jolloin hahmoihin sitoudutaan myös tunnetasolla (Varis 2019, 96-97). Fiktio ja siihen kuuluvat henkilöahmot, niistä keskusteleminen ja niiden kokemuksellinen lukeminen, voivatkin auttaa ymmärtämään laajempia inhimillisiä ja sosiaalisia ilmiöitä (Varis 2019; 92, 84-85, 29-30). Hahmojen kautta kuvitellaan ja spekuloidaan erilaisia tapahtumia tai olemisen muotoja, mikä ei vaikuta keskustelun fiktiivisiin kohteisiin (eli henkilöahmoihin itseensä), mutta sillä voi kuitenkin olla seurauksia todellisessa sosiaalisessa elämässä (Varis 2019; 63, 93-94). Tekstien on ylipäätään tunnustettu vaikuttavan lukijoihin jo Platonista asti. Henkilöahmojen kautta reflektoidaan ihmisluontoa ja erilaisia käyttäytymismalleja, ja tekstiin voi reagoida myös kehollisesti. (Varis 2019, 84-86.)

Edellä esitelty kognitiivinen tapa lukea henkilöahmoja sekä Variksen esittämä jänniteverkosto ja hirviöanalogia sopivat representaation kanssa hyvin yhteen: representaatioiden tavoin myös henkilöahmot ovat sekä tietoisesti rakennettuja että todellista ihmiselämää heijastelevia. Kummatkaan eivät synny tyhjiössä eikä niitä tulkita irrallaan kulttuurisesta kontekstista, ja ne voivat vaikuttaa sekä vastaanottajan kognitioon että käytännön toimintaan, jolloin rakennettu esitys alkaa elää. Molemmissa tapauksessa vaaditaan kuitenkin lukija tai katsoja, joka kohtaa representaation tai henkilöahmon ja tulkitsee sen. Tekstiin erottamattomasti kiinnittynyt inhimillinen konteksti tukee henkilöahmojen mimeettistä tulkintaa (ks. Varis 2019; 23, 100), ja kun representaatiot esimerkiksi sosiaalisista suhteista ovat riittävän realistisia, voi niitä hyvinkin soveltaa elettyyn todellisuuteen ja omiin käsityksiin. Animaatiossa hyödynnettävien kuvaustapojen epärealistisuus ei vähennä tätä koettua sosiaalista realistisuutta (Varis 2019, 38).

### 3.3 ANIMOITU KEHOMAISEMA

Jo esittelemieni käsitteiden lisäksi hyödyksi on Mirzoeffin (2005) käsite *bodyscape*. *Bodyscape* ("kehomaisema") tarkoittaa sitä merkkien ja merkitysten kokonaisuutta, joka tiivistyy taiteessa kuvattuun kehoon (Mirzoeff 2005, 2). Taiteessa keho ei viittaa mihinkään todelliseen, lihalliseen kehoon, vaan se on ainoastaan representoiva merkki, joka edustaa monia metaforisia merkityksiä. Taiteilija voi pyrkiä rajoittamaan näitä merkityksiä esimerkiksi sijoittamalla kehon tiettyyn kontekstiin tai kehykseen, muttei koskaan pysty täysin hallitsemaan kehosta tehtäviä tulkintoja. Taiteessa näkyvä keho voi toki vaikuttaa myös todellisiin, fyysisiin kehoihin esimerkiksi välittämällä käsityksiä "normaalista" kehosta. Se ei siis ole neutraali kuva vartalosta, vaan tulkinnoille ja assosiaatioille avoin, epävakaa kokonaisuus. (Mirzoeff 2005; 2, 24-25, 177.)

Kehomaisema taipuu ylimediaiseksi käsitteeksi, ja Agnoli (2020) onkin soveltanut sitä juuri *Avatarin* sekä *Korran* tutkimiseen. Agnoli täsmentää kehomaiseman käsitteeksi *animated bodyscape*, animoitu kehomaisema. Tähän merkkikokonaisuuteen kuuluvat visuaalisen ulkomuodon lisäksi ääni ja narratiiviset komponentit sekä animaation peruselementit ei-indeksisyys, ikonisuus ja plasmaattisuus eli muovautuvuus (Agnoli 2020; 38-44, 191-192). Koska

animaatio on vahvasti eri tekijöiden yhteisvaikutukseen ja tietoiseen konstruointiin perustuva taidemuoto, se ei ole indeksistä. Tiedyt kuva-aiheet – kuten animoidut henkilöahmot – ovat yksinkertaistamalla piirrettyjä ikonisia kuvia, jolloin hahmot ovat suuremman yleisön samaistuttavissa. Ikonisen kuvan vähäiset, olennaisimmat yksityiskohdat korostuvat, jolloin kuvan heijastama merkitysikin vahvistuu. Animaation plasmaattisuus liittyy puolestaan siihen, miten peräkkäiset kuvat luovat liikkeen illuusion. Animaatio on ikään kuin jatkuvassa tulemisen tilassa, epävakaa ja muuttuva, jolloin pysyvien graafisten elementtien tärkeys korostuu keskeneräisen työn siirtyessä tekijöiden välillä ja tuotantovaiheesta toiseen. Tietynasteinen pysyvyys varmistaa sisäisen yhtenäisyyden, vaikka plasmaattisilla animoiduilla kehomaisemilla ei olekaan täysin kiinteää identiteettiä. (Agnoli 2020; 39-44, 192.)

### 3.4 METODOLOGIA

Analysoin *Avataria* sisällönanalyysin ja lähikatselun keinoin. Katsoin sarjan aluksi kokonaisuudessaan ja erottelin aineistosta aiheeseeni liittyvät asiat, joita sitten jaottelin eri luokkiin ja priorisoin tutkimuskysymyksiini sopivalla tavalla. Tärkeimpiä aihettani käsitteleviä jaksoja katsoin useampaan kertaan parhaan analyysin saamiseksi. Näin muodostui narratiivia painottava analyysinäkökulma, jonka keskiössä ovat sekä henkilöahmojen maskuliiniset ja feminiiniset ominaisuudet että muutokset heidän sukupuolikäsityksissään. Koen tämän näkökulman sopivaksi, sillä juuri narratiivin sekä hahmositoutumisen kautta katsoja ymmärtää henkilöahmojen ajattelutapoja ja oppii asioita myös omasta sosiaalisesta todellisuudestaan.

## 4 HENKILÖHAHMOJEN MASKULIINISUUS JA FEMINIINISYYS



Kuva 1. Kuvakaappaus *Avatarista* (2005-2008). Henkilöhahmot vasemmalta oikealle: Sokka, Avatar Aang (olkapäällään maki Momo), Toph Beifong ja Katara. (K2J14, 08:58.)

Tässä osiossa käsittelen tarkemmin valitsemieni henkilöahmojen maskuliinisia ja feminiinisiä piirteitä ja heidän asenteidensa kehittymistä. Henkilöhahmon ymmärrän Variksen (2019) esittämällä tavalla frankensteinisina, kahtalaisina olentoina, jotka ovat sekä keinotekoisia että ikään kuin omia subjektejaan. Aloitan Avatarin itseoikeudella Aangista ja analysoin sitten toista miesprotagonistia Sokkaa sekä tämän siskoa Kataraa. Sen jälkeen käsittelen vasta toisella tuotantokaudella mukaan tulevaa Tophia, lopuksi analysoin hahmoja ”Hiillossaaren näyttelijät” -jakson (Kausi 3, jakso 17 = K3J17) avulla. Vaikka Zuko ja Suki katsotaan sarjakokonaisuuden kannalta usein osaksi Avatar-joukkuetta, olen rajannut heidät tutkimukseni ulkopuolelle. Zuko on pitkään selkeä antagonisti suhteessa Aangiin, Sokkaan ja Kataraan, joihin katsojan oletetaan samaistuvan jo sarjan ensimmäisestä jaksosta. Suki puolestaan esiintyy melko harvoin etenkin ennen kolmannen tuotantokauden loppupuolta, eikä hänen kohdallaan ole virallista ryhmään liittymisen hetkeä, etenkin jos vertaa Zukoon (ks. K3J12). Koska käsittelemäni henkilöahmot ovat tiiviisti yhdessä ja oppivat itsestään ja toisistaan samoissa tilanteissa, on hahmoja käsitelty lukujakoon nähden myös hieman ristiin eri alaluvuissa.

Jaksossa ”Kovaa työtä” (K2J9) Zukon setä Iroh kuvailee Zukolle maailman neljää kansaa. Hän kertoo, että ”Maaheimon ihmiset ovat monipuolisia ja vahvoja, sinnikkäitä ja kestäviä”, ja ”Vesiheimon ihmiset [--] tuntevat syvää yhteenkuuluvuutta toisiin, ja se pitää heidät koossa aina” (K2J9, 12:46). Kunkin kansan oma elementti siis määrittelee kansaan kuuluvia, eli pelkkä sukupuoli ei selitä kaikkea. Irohin kuvaukset taustoittavat sitä, miksi juuri Katara huolehtii muista ja jaksaa toivoa, samoin Tophin kovuus selittyy osin maantaitajien joustamattomuudella. Kun Aang opettelee maantaitamista, kyse ei ole vain uusista liikkeistä, vaan suurin osa työstä tehdään mentaalisesti

oppimalla maantaitajien järkähtämätön asenne. Muilta voi oppia eikä oman kansan perusydin määritä myöskään yksilöllistä persoonallisuutta, mutta kansallisuus vaikuttaa silti taustalla.

*Avatar* on ottanut hyvin paljon vaikutteita itämaisista kulttuureista, mitä Agnoli (2020) on tutkinut väitöskirjassaan. Agnolin tutkimus osoittaa, ettei *Avatarin* maailma kuitenkaan osoita kohti mitään tiettyä tai yksittäistä kulttuuria, jonka perusteella voisi varmuudella päätellä jotain sarjan sisäisten kulttuurien sukupuoleen liittyvistä asenteista. Inspiraatiota on lisäksi haettu myös monista ei-itämaisista kulttuureista, jolloin on entistä perustellumpaa pitäytyä omassa tutkimuksessani vain siinä, miten sarjassa lopulta nähtävillä olevat representaatiot vertautuvat länsimaisen yleisön käsityksiin maskuliinisuudesta ja feminiinisyydestä.

#### 4.1 AVATAR AANG

Kuten johdannossa mainitsin, Sales (2019) on jo tutkinut Aangin maskuliinisuutta. Otan silti Aangin mukaan omaan tutkimukseeni, koska hän on sarjan merkittävimpiä päähenkilöitä ja koska hahmojen kehityskaaria painottava näkökulmani on erilainen kuin Salesilla. Sales on hyödyntänyt hegemonisen maskuliinisuuden käsitettä sekä kehys- ja *male gaze* -teoriaa, joiden avulla saaduista tuloksista olen Aangin suhteen samaa mieltä, mutta Sokkan Sales asettaa kokonaan hegemonisen maskuliinisuuden piiriin huomioimatta hahmon asenteiden muutosta.

Aang on kotoisin Eteläisestä tuulitemppelistä, jota asuttavat munkit kasvattivat hänet. Aangilla ei kuvata olleen varsinaisesti vanhempia, mutta hänellä on ollut hyvin läheinen mentori, munkki Gyatso. Koska Eteläisessä temppelissä asui vain miehiä, ei Aangilla ole mielikuvaa samanlaisesta sukupuolisesta yhteiskunnasta kuin vaikkapa vesiheimoilla (ks. Sales 2019, 72). Aang onkin kasvanut ympäristössä, jossa painotetaan henkisiä kykyjä, rauhaa ja yksilön sisäistä tasapainoa. Aang on mieleltään avoin eikä tee oletuksia ihmisistä pelkän sukupuolen perusteella, kuten Sokka aluksi tekee. Aangin pasifistinen ajattelu näkyy lähes kaikessa hänen toiminnassaan. Hän pyrkii ratkaisemaan konfliktit puhumalla tai muilla rauhanomaisilla keinoilla, ja taistelun ollessa välttämätöntä hänen tyylinsä on väistävä, ei hyökkäävä. Sokkan ja Kataran välissä Aang näyttäytyy usein neutraalina.

Aang on saanut tietää olevansa Avatar jo 12-vuotiaana, neljä vuotta aiemmin kuin uusi Avatar tavallisesti ilmoitetaan, koska maailman huolestuttava tila vaati sitä. Avatarina Aang on vastuussa maailmasta, ja hänellä voi aktiivisella toiminnallaan vaikuttaa. Maskuliinisuuteen kuuluukin se, että miehet huolehtivat julkisista päätöksistä (Korvajärvi 2010, 186), ovat toiminnallisia ja suoriutuvat vastuualueistaan (Jokinen 2010, 128). Kuitenkin Aangin on vaikea hyväksyä velvollisuuttaan Avatarina ja jopa pakenee sitä. Hän haluaisi olla vielä lapsi ja pitää hauskaa, mutta häneltä vaaditaan jo miehisyyttä ja julkisista asioista huolehtimista.



Aangin odotetaan vastaavan paineisiin hyvin nuorena, mutta pelko saa Aangin pakenemaan ja hän päätyy jäävuoreen. Kuultuaan tuulentaitajien kansanmurhasta hän syyttää itseään, koska Avatarin olisi pitänyt estää tapahtunut (K1J12). Aang onkin valmis tekemään toisin Tulikansan hyökätessä Pohjoisnavalle, ja hän onnistuu. Myöhemmin Aangin on vaikea pysyä piilossa, kun maailma luulee Avatarin kuolleen, koska hän on jo kerran paennut velvollisuuttaan ja pettänyt maailman (K3J1). Aang on aina valmis auttamaan muita, vaikka olisi epävarma osaamisestaan. Hänen lempeä luonteensa onkin vakaa perusta sille, että hän oppii hyväksymään vastuullisen asemansa muista huolehtivana ja maailmanrauhaa edistävänä Avatarina, vaikkei rooli tulekaan ilman stressiä (ks. esim. K3J9). Aang siis kasvaa vaadittuun maskuliiniseen, toiminnalliseen ja hallitsevaan positioon, mutta hän säilyttää silti myös iloisen perusluonteensa.

Tunteellisuus määritellään yleensä feminiiniseksi ominaisuudeksi (Jokinen 2010, 129). Aang on hyvin emotionaalinen, ja hänen on jopa vaikea olla näyttämättä tunteitaan (ks. K1J20), vaikka se perinteisesti ajateltuna olisi miehille helppoa. Usein Aangin tunteellisuus johtaa moraalisesti oikeisiin päätöksiin ja on siten hyväksi, mutta joskus se on haitaksikin: riittävän voimakkaat negatiiviset tunteet laukaisevat tahattomasti Avatar-tilan, eikä Aang tällöin kykene hallitsemaan itseään tai voimiaan ja aiheuttaa usein tuhoa. Katara, Aangille rakas niin ikään emotionaalinen hahmo, on yleensä se, joka saa Aangin rauhoittumaan ja poistumaan Avatar-tilasta. Kataran läsnäolo muistuttaa Aangia siitä, millainen hän todella on, ja että tunteista puhuminen on parempi vaihtoehto kuin vihan purkaminen konkreettisesti ympäristöön. Hyvin varhain käy siis ilmi, että tunteet ovat paitsi portti kohti äärimmäistä fyysistä voimaa, myös ratkaisu ylettömän tuhon välttämiseksi. (ks. K1J3, myös esim. K2; J1, 11.)

Kun Aang näkee, mitä aggressiivisuus ja sen laukaisema Avatar-tila saavat hänet tekemään, hän pelästyy voimiaan ja kieltäytyy tuntemasta mitään, jotta pystyy kontrolloimaan itseään (K2J12). Sekä Aangin tunnekylmyys että vihaus ovat hänen tavallisesta olemisestaan poikkeavia tiloja, jotka esitetään negatiivisina (ks. Sales 2019, 58-59). Kun Aang näkee erään perheen onnen vastasyntyneen Hope-nimisen (suom. ”toivo”) lapsen kanssa, hän tunnustaa Kataralle, ettei hänen vahvana olemiseksi luulemansa tunnekylmyys ole oikea ratkaisu (K2J12, 20:43). Sekä sarjan hahmojen että sarjan katsojan onkin miellyttävämpää seurata tavallista, emotionaalista eli hieman feminiinisempää Aangia.

Juuri tunteiden käsittelyn kautta Aang oppii lopulta hallitsemaan Avatar-tilaa, kun hän työstää negatiivisia tunteitaan ja löytää sisäisen tasapainon (K2J19). Hän jopa korottaa kiintymyksen tunteen Avatar-voimia korkeammalle, mutta kun hän sittemmin oppii luopumaan rakkaistaan, hän hallitsee vihdoinkin Avatar-tilaa. Feminiiniseksi katsottu piirre, emotionaalisuus, esitetään siis maskuliinista voimaa tasapainottavana ominaisuutena, joka mahdollistaa fyysisen voiman täyden hallinnan. Täten tunteellisuus ja tunteiden näyttäminen on jopa maskuliinista fyysisyyttä hierarkisesti ylempänä, koska ilman tunteiden käsittelyä ei voida saavuttaa parasta mahdollista

tapaa käyttää voimaa (Sales 2019, 62). Myös miesten on siis oltava jossain määrin tunteellisia ja hyväksyttävä se, ei vain naisten, koska liiallinen tunteettomuus samoin kuin aggressiivisuus ovat haitallisia ja pelottaviakin niin itselle kuin läheisille.

Aang kamppailee useasti pasifistisen maailmankatsomuksensa puolesta, sillä häneltä usein odotetaan väkivaltaisempaa ja siten maskuliinisempaa otetta tai ratkaisua asioihin. Munkkien rauhaa ja elämän pyhyttä painottavat opit joutuvat todelliselle koetukselle sarjan lopulla, kun sekä Aangin ystävät että häntä edeltäneet Avatarit tuulentaitaja Yanchenia myöten odottavat hänen tappavan Tulen valtiaan, jotta sota saadaan päättymään. Aangin tulisi ”unohtaa omat henkiset tarpeensa” maailman hyväksi (K3J19, 14:28), mutta hän tahtoi pitää niistä viimeiseen asti kiinni. Ratkaisu löytyy, kun Aang oppii voimantaitamisen (engl. *energybending*); Aang poistaa Ozailta kyvyn hallita tulta, mutta pitää tämän hengissä. Kuten Avatar-tilankin kohdalla, myös lopputaistelu näyttää, etteivät maskuliininen aggressio, fyysinen voima ja hyökkäys ole aina parhaita vaihtoehtoja eivätkä myöskään ainoita.<sup>2</sup> Rauhan aatteelle omistautuminen ei siis tee yksilöstä ”huonompaa” miestä. Sodan voi lopettaa omille näkemyksille uskollisella tavalla, mikä lähettää vahvaa viestiä Aangin edustaman elämän arvostuksen puolesta.

Sama periaate näkyy tulen elementissä: läpi sarjan tulta on kuvattu aggressiosta kumpuavaksi, arvaamattomaksi ja tietyllä tapaa pahaksi. Avatarin on kuitenkin opittava myös tulentaitajaksi. Aang ja Zuko ymmärtävät tulen olevan todellisuudessa elämää ja energiaa (K3J13), mikä sopii Aangin väkivaltaa vastustavaan ajatusmaailmaan, ja hän rohkenee käsitellä tulta vapaasti. Myös maantaitamisen kanssa on vaikeuksia, koska maa vaatii jämäkämpää asennetta kuin väistelevä tuulentaitaminen. Sales (2019; 75-76, 85) esittääkin maan ja tulen maskuliinisina elementteinä, joiden hallinta vaatii Aangilta henkistä työstämistä ja kenties myös miehisemmäksi kasvamista.

Niin viholliset kuin ystävätkin suhtautuvat Aangiin toisinaan vähätellen juuri siksi, että hän on lapsi ja taistelussa mieluummin väistää kuin hyökkää. Tällä tyyllillä Aang kuitenkin usein voittaa vihollisensa (kuten Zukon tai Tuliarmeijaa johtavan amiraali Zhaon), ja ystäviltä – lähinnä Tophilta – saadut kommentit on taas tarkoitettu huumoriksi. Aang ei koe olevansa huonompi mies kuin muut, vaikkei aina vastaakaan maskuliinisuuden ihanteita; hän ainoastaan pitäytyy kulttuurisissa periaatteissaan ja on sen suhteen tyytyväinen itseensä. Hän on voimakas taitaja ilmankin Avatar-tilaa (ks. esim. K1J14), ja hänen notkea ja pienikokoinen kehonsa antaa hänelle tietyn edun taistelussa isoja miehiä vastaan. Toisaalta nauttiessaan avatariutensa tuomasta kiinnostuksesta Aang esittelee fyysistä kyvykkyyttään ja rohkeuttaan heittäytyä vaaroihin, mikä taas vahvistaa hänen maskuliinista identiteettiään etenkin koska ihailijat ovat tyttöjä (K1J4).

---

<sup>2</sup> Edellä käsitellyillä emootioilla on myös oma osansa Ozain kukistamisessa. Salesin (2019, 63) mukaan juuri Aangin vahvat tunnetaidot tekevät Aangin omasta hengestä taipumattoman, jolloin hän kykenee taitamaan Ozain energiaa ja poistamaan tämän tulentaitamisen.

Romanttisen kiinnostuksen kohteena Aangin maskuliinisuus ei kuitenkaan ole pääosassa. Sales (2019, 31-34) esittää, että Aangin keho on romanttista kiinnostusta korostavissa kuvissa asetettu samalle viivalle feminiinisten kehojen kanssa. Aang saakin ympärilleen romanttisia ihailijoita harvemmin kuin vaikkapa Sokka, joka on monessa suhteessa Aangia maskuliinisempi. Jet, johon Katara ihastuu, on hyvin maskuliininen, samoin Zuko; Kataran ja Zukon romanttisesta suhteesta vihjaillaankin sarjan mittaan, mutta se ei toteudu. Katara valitsee Aangin, mutta antautuu parisuhteelle vasta kun Aang on onnistunut lopettamaan sodan. Katara on epävarma, sillä sota-aikana on ”paljon muuta huolehdittavaa” (K3J17, 18:15). Kenties vaati tämän miehisen voimainnäytteen ennen kuin Katara suostuu olemaan Aangin kanssa romanttisessa mielessä, vaikkei sitä sarjassa suoraan sanotakaan.

Aangin kasvojen mukautuvuus on hyvä esimerkki animaation plasmaattisuudesta, joka kuuluu osaksi Agnolin (2020, 38-44) määrittelemää animoitua kehomaisemaa. Animaatiossa keho muuttuu jatkuvasti, eikä Aang näytä aina täysin samalta. Tavallisesti hänen kasvonsa ovat melko pyöreät, mikä tekee hänestä vähän Sokkaa feminiinisemmän näköisen. Feminiinisyys korostuu erityisesti kohtauksessa, jossa Aang lennättää kakkuja Gyatson kanssa (ks. Kuva 2). Välillä Aang taas näyttää hyvinkin maskuliiniselta: esimerkiksi siirryttyään Avatar-tilaan taistelussa Ozaita vastaan hänen kasvopiirteensä ovat kulmikkaammat ja hän näyttää selvästi vanhemmalta kuin muuten sarjan aikana (ks. Kuva 2). Negatiiviset tunteet saavat myös Kataran kasvot tavallista terävämmiksi (ks. Kuva 3). Animoidun kehomaiseman plasmaattisuus vaikuttaa siis myös siihen, miten maskuliiniset ja feminiiniset kasvopiirteet mukautuvat eri tilanteisiin eivätkä siten ole vakaita identiteetin määrittäjiä.



Kuva 2. Kuvakaappauksia *Avatarista* (2005-2008), vasemmalta oikealle: tavallisen näköinen Aang (K1J3, 06:33), feminiinisempi Aang (K1J3, 08:57) ja maskuliinisempi Aang (K3J21, 04:32).



Kuva 3. Kuvakaappauksia *Avatarista* (2005-2008), vasemmalta oikealle: tavallinen, lempeä Katara (K3J17, 18:34) ja poikkeuksellisen vihainen Katara (K3J16, 06:44).

## 4.2 SOKKA

Eteläisen vesiheimon Sokka on 15-vuotias soturi ja sarjan lähtötilanteessa kylänsä vanhin mies, sillä kaikki häntä vanhemmat miehet ovat lähteneet kaksi vuotta aiemmin sotimaan Tulikansaa vastaan. Sokka ihailee isäänsä päällikkö Hakodaa ja haluaisi olla tämän kaltainen mies, vahva johtaja ja hyvä soturi. Sokka pyrkii tietoisesti saavuttamaan tämän mallin ja pitää kiinni miehen asemastaan. Hän haluaa olla se, joka keksii ratkaisun (K2J5), tarkentaa poninhäntänsä olevan ”soturin sudenhäntä” (K2J8, 06:32), huomauttaa Aangille, että ”[ä]llä reagoi hipsuvarpaaseen, se ei ole miehekästä” (K2J6, 11:22). Vaikka toiset tekevät välillä pilkkaa Sokkan feminiinisistä piirteistä sekä yrityksistä olla tietynlainen mies, ei Sokka lannistu. Hän ei häpeä sitä, että pitää ostoksilla käymisestä, runoilee ja pohtii pitkään laukun ostamista – tyytyväisenä lopulta ostoon, koska laukku ”sopii vyöhön täydellisesti” (K2J6, 09:28). Sokkan sukupuolinen oleminen on monipuolista ja rohkaisee olemaan oma itsensä huolimatta kiusoittelusta. Kenenkään ei tarvitse hävetä tai muuttaa itseään vain koska toiset ovat huvittuneita.

Sokkan asenne naisia kohtaan on aluksi aika kyseenalainen. Hänestä sukupuoliroolit perustuvat nimenomaan biologiaan ja ilmaisee mielipiteensä suoraan Kataran paikatessa hänen housujaan: ”Tytöiltä sujuu housujen paikkaus ja pojat hoitavat metsästyksen ja tappelut. Se on asioiden luonnollinen järjestys.” (K1J4, 02:17.) Katara narkästyy kommentista ja heittää housut Sokkan naamalle. Sokka peruu puheensa vitsinä, kun ei voi käyttää yhä reiällisiä housuja. Kohtauksessa käy ilmi, etteivät miehet välttämättä pärjää ilman naisten panosta, ja jolleivät he kunnioita naisia tekemässä näille jätettyjä töitä, ovat miehetkin pulassa. Laajemmin sanottuna kotona tehtävä työ on tärkeä palanen, joka pitää perheet ja yhteiskunnan pystyssä ja mahdollistaa siten myös kodin ulkopuolella tapahtuvan toiminnan.

Sarjan edetessä Sokkan asenteet vähitellen muuttuvat. Kehitys lähtee liikkeelle Kyoshin saarella, missä ryhmä naissotureita vangitsee Sokkan, Kataran ja Aangin (K1J4). Sokka olettaa, että väijytyksen järjestivät miehet, eikä myönnä hävinneensä ”tyttölaumalle” (05:26). Hän menee Kyoshi-sotureiden harjoituksiin pullistelemaan taidoillaan, lihaksillaan ja miehisyydellään, mutta sotureiden johtaja Suki nöyryyttää häntä. Sokka ei kuitenkaan suutu maskuliinisuutensa väheksynnästä, vaan pyytää Sukia opettamaan häntä. Sokkan on pidettävä Kyoshi-sotureiden kasvomeikkejä sekä mekkomaista univormua ja on ensin nolostunut puvun ”tyttömäisyydestä” (12:38). Naisellista ulkomuotoa korostavat vielä metalliviuhkat, joita Kyoshi-soturit käyttävät aseinaan. Sokka kuitenkin rohkaistuu Sukin kertoessa hänelle puvun osien symboloivan rohkeutta ja kunniaa, mutta lannistuu taas hieman, kun Aang sattuu kulkemaan ohi ja huikkaa: ”Hei Sokka! Hieno hame!” (12:55.) Sokka on kuitenkin ottanut jo askeleen kohti laajempaa sukupuolikäsitystä, kun on niellyt ylpeytensä ja myöntänyt naisten taistelevan häntä paremmin.

Kun Zuko hyökkää Kyoshin saarelle Avatarin jäljillä, ei maskuliiniseen identiteettiin liittyvillä huolilla ole enää merkitystä; Sokka ei viitsi edes korjata erhettä, kun häntä luullaan univormun vuoksi tytöksi. Aangin, Sokkan ja Kataran on paettava kylästä, mutta Sokka ja Suki ehtivät viettää lyhyen hetken kaksin. Sokka pyytää anteeksi sitä, että kohteli Sukia vain tyttönä eikä soturina, kuin ainoastaan toinen vaihtoehto olisi mahdollinen. Suki vastaa olevansa soturi, mutta sitten hän suutelee Sokkaa poskelle ja lisää, että on myös tyttö (19:54). Kyoshi-soturien ja erityisesti Sukin kautta Sokka alkaa siis ymmärtää, etteivät perinteiset miesten ja naisten työt ole niin selvärajaisia ja vain toiselle sukupuolelle varattuja kuin hän on aiemmin ajatellut.

Tämä kehitys jatkuu toisella tuotantokaudella, kun Sokka ja Suki kohtaavat seuraavan kerran. Suki liittyy muiden mukaan, kun nämä lähtevät ylittämään vaarallista Käärmesalmea (K2J12). Matkalla Sokka on jopa ylisuojeleva Sukia kohtaan, vaikka tietääkin, että tämä osaa huolehtia itsestään. Syynä tähän ei ole se, että Sokka yhä ajattelisi naisten olevan miehiä heikompia; kyse on Sokkan omasta heikkoudesta. Kun Tulikansa hyökkää Pohjoisnavalle ensimmäisen kauden lopulla, Sokkan erikoistehtävänä on suojella Pohjoisen vesiheimon prinsessaa Yueta. Kun amiraali Zhao tappaa Kuun hengen maanpäällisen hahmon ja maailman tasapaino järkkyy, Yue uhraa itsensä ja muuttuu uudeksi Kuun hengeksi. Sokka kokee epäonnistuneensa, vaikka Yuen menetys ei johdukaan hänen voimiensa puutteesta.

Syylisyys jäytää Sokkan mieltä ja hän yrittää suojella Sukia, koska pelkää taas epäonnistuvansa ja menettävänsä toisen läheisensä. Kun Suki pelastaa Tophin veden varasta Sokkaa nopeammin, Suki osoittaa pystyvänsä huolehtimaan paitsi itsestään, myös toisista. Kun Suki hyvästelee Sokkaa ja kertoo tulleensa Käärmesalmelle vain suojellakseen tätä, Sokka vihdoinkin ymmärtää, ettei suojeleminenkaan ole aina vain miesten tehtävä. Läheiset huolehtivat vastavuoroisesti toinen toisistaan, hieman samoin kuin hän ja Katara sisaruksina varmistavat toistensa selustan. Miehen ei tarvitse olla aina se vahva, viimeinen oljenkorsi, joka pelastaa kaikki.

Sokka on melko hintelä, mutta rehentelee silti lihaksillaan. Hän on hyvin rationaalinen ja älykäs taktikko, huolehtii käytännön asioista, lukee karttaa parhaiten ja suunnittelee ryhmän liikkeitä. Vaikka Sokka onkin usein ideoija ja tuntee tekniikan, ovat toisetkin kekseliäitä ja kyvykkäitä sukupuolesta riippumatta. Kuitenkin juuri Sokkan odotetaan suunnittelevan, mikä toisaalta vahvistaa hänen perinteistä maskuliinisuuttaan, toisaalta tasapainottaa sitä, että Sokka on usein myös sarjan koominen keventäjä. Taistelussa Sokka on hyökkäävä siinä missä Aang lähestyy asioita rauhanomaisesti, mutta kumpikaan ei painosta toista noudattamaan omaa tapaansa; ne voivat elää rinnakkain sopusoinnussa.

Sokkan ja Aangin välisen harmonian avaimena saattaa olla se, että he tulevat eri kulttuureista ja ovat lähtökohtaisesti hyvin erilaisia, eivätkä siksi uhkaa toistensa miehuutta. Sokka sopii omasta mielestään ryhmän johtajaksi Aangia paremmin, koska hän on ”vanhin ja soturi”, kun Aang ”vain hulluttelee koko ajan” (K1J10, 02:23); Aangin miehisyyden puute johtuu siis iästä ja pirteästä luonteesta, ei feminiinisydestä. Sokka tunnustaa Aangin olevan kuitenkin voimakas taitaja ja viisas ollakseen vielä lapsi (K1J14, K3J16), mikä tasapainottaa Aangin nuoruuden aiheuttamaa vajaata miehekkyyttä. Katara kyseenalaistaa koko tarpeen nimetä johtaja, eikä tarjoudu itse johtajaksi, mutta sanoo avatariuden olevan riittävä peruste sille, että titteli kuuluisi Sokkan sijaan Aangille. Vaikkei Katara aktiivisesti pyri johtajaksi, hänellä on silti yhtä paljon sanavaltaa ryhmän toimintaan kuin muillakin, mikä näkyy sarjan aikana heidän yhteistyössään. Samoin Aang osallistuu aina päätöksentekoon, muttei vaadi johtajuutta itselleen.

Sokkan itsensä kaltaisen Jetin (K1J10) kanssa pystyssä on heti selkeä kilpailu, koska Jet näyttäisi olevan Sokkaa kyvykkäämpi johtaja ja soturi. Aangin suhteen Sockalla ei ole ollut tarvetta todistella miehisyyttään, koska Aang toteuttaa itseään niin eri tavoin, mutta Jetin rinnalla Sokka joutuu kamppailemaan asemastaan riittävän maskuliinisena miehenä. Kilpailu saa kiintoisan kääntein, kun Jetin todellinen luonne selviää toisille. Jet on Tulikansalle katkera siitä, että se tappoi hänen vanhempansa, ja on kaikkia tulikansalaisia kohtaan säälimätön. Jet hyökkää vanhan ja harmittoman miehen kimppuun ja räjäyttää padon, jonka takaa hyökyvä tulvavesi vie Tulikansaan kuuluvien siviilien kodit mukanaan. Sokka ehtii evakuoida kyläläiset turvaan ja osoittaa, ettei liika väkivalta kuulu onnistuneeseen maskuliinisuuteen. Oikeudenmukaisuus, rehellisyys ja välittäminen ovat osa miehistä olemista, eikä näiden puutetta korvaa erityisen hyvä johtajuus tai fyysinen suorituskyky. Mies saa olla kauempana ihanteesta, mikäli hän toimii oikein, koska hyvä moraalilla lopulta määrittää, kuinka kunnollinen mies (tai nainen) kukin on. Katara, joka ihastuu Jettiin, tunnustaa tehneensä virheen ihaillessaan sellaisia ominaisuuksia, jotka ovat lähinnä miehistä koristetta todellisen luonteen ympärillä.

### 4.3 KATARA

Sokkan pikkusisko Katara on hyvin sensitiivinen vastuunkantaja, joka haluaa aina auttaa muita. Katara pitää muista huolta, osaa kysyä oikeita asioita ja lohduttaa muita heidän tarvitsemallaan tavalla. Katara auttaa usein etenkin Aangia tunteiden käsittelyssä ja on henkinen tukipilari koko Avatar-joukkueelle. Katara on yleensä se, joka pitää yllä toivoa, mikä näkyy erityisesti jaksoissa ”Autiomaassa” ja ”Käärmesalmella” (K2; J11, 12). Katara on hyvin perhekeskeinen, mikä näkyy esimerkiksi jo ensimmäisen kauden toisessa jaksossa, kun Katara päättää hyvästellä Aangin ja mahdollisuutensa oppia vedentaitajaksi mieluummin kuin oman heimonsa. Aangin joutuminen pulaan kuitenkin muuttaa asian, ja Katara lähtee auttamaan tätä ja jahtaamaan unelmaansa. Vesiheimon yhteisöllisyys näkyy myös Sokkan ja Kataran läheisessä sisarusuhteessa, samoin siinä, miten he puhuvat kuolleesta äidistään ja pyrkivät olemaan yhdessä isänsä kanssa.

Äitinsä Kyan kuoleman jälkeen Katara on ”tehnyt kaikki työt, kun [Sokka on] saanut leikkiä soturia” (K1J1, 03:41). Katara on siis omalla toiminnallaan pyrkinyt täyttämään perheeseen tullutta tyhjiötä. Sarjassa ei suoraan sanota, miksi Katara päätti ottaa äidille kuulunutta vastuuta, mutta Sokkan opettellessa taistelemaan isänsä perässä jäi huolehtijan rooli Kataralle. Voisikin pohtia, miten paljon tässä on kyse kummankaan omista valinnoista ja paljonko tietyn roolin ottoon ovat vaikuttaneet sukupuoliset mallit vesiheimon yhteiskuntarakenteissa, mutta tässä tutkielmassa ei ole mahdollista pureutua aiheeseen. Vaikka ”joskus toivominen satuttaa enemmän, ja myös se että välittää” (K2J12, 11:53; ks. myös esim. K2J11, K1J6, K3J9), Katara silti valitsee sen. Tämä jatkuva kantaminen on usein tukipilari niille, jotka tarvitsevat apua, mikä tekee Kataran feminiinisestä huolenpidosta vahvuuden.

Vaikka Katara tällä tavoin toistaakin perinteistä kiltin ja äidillisen naisen mallia, hänestä kasvaa myös kykenevä taistelija, joka on halukas muuttamaan maailmaa. Hän hankkii ylimielisiltä maantaitajaoppilailta tiedon Maaturnajaisista ”tyttömäisin asein” (K2J6, 03:18) taitamalla heidät jäähän. Kommentti ”tyttömäisyydestä” näyttäytyy vitsinä, eli naisten ei odoteta käyttävän brutaalia voimaa saadakseen haluamansa. Katara kuitenkin tekee fyysisestä kyvykkyydestään asean, mikä osoittaa, että ”tyttömäinen” voitaisiin määritellä myös uudella, perinteisistä käsityksistä poikkeavalla tavalla.

Katara ei kuitenkaan saa noin vain opetella taitoa, joka rikkoisi perinteisen feminiinisyiden rajoja. Ensimmäisen kauden tärkeimpiä päämääriä on matkustaa Pohjoisen vesiheimon luo, jotta sekä Katara että Aang voisivat oppia vedentaitajiksi; Eteläisen heimon ainoa vedentaitaja on Katara itse. Mestari Pakku ottaa kuitenkin vain Aangin oppilaakseen eikä vakuutteluista huolimatta suostu opettamaan Kataraa, koska tämä on tyttö. Pohjoisen vesiheimon kulttuuriin kuuluu se, että naistaitajat opettelevat vain parantamaan, eivät taistelemaan. Vaikka Katara on luonteeltaan huolehtiva, hän ei halua rajoittaa mahdollisuuksiaan taitajana pelkästään yhteen osaan

vedentaitamisen koko potentiaalista, vaan haluaa oppia taistelemaan jopa hanakammin kuin parantamaan. Myöhemmin sarjassa molemmat taidot osoittautuvat kullannarvoisiksi, ja vain niiden yhteistyöllä maailma on mahdollista pelastaa. Feminiiniset ja maskuliiniset taidot tulee siis yhdistää, sillä ne eivät toisistaan erotettuina riitä.

Pohjoisnavan selvää työnjakoa voi eritellä *maternalismi*-käsitteen avulla (Vuori 2010, 116-117). Maternalismissa yhteiskunnallinen idealisoitu äitihahmo määrittää, millainen käytös todellisen elämän äideille on sopivaa; se mikä ei ole äidillistä, ei myöskään ole naisellista, vaan naisilta kiellettyä. Äitiys ja naiseus on siis jopa samaistettu toisiinsa. (Vuori 2010, 116-117.) Pakku suostuu opettamaan Kataraa vasta kun saa tietää tämän olevan rakastamansa naisen, Kannan, lapsenlapsi. Kanna lähti pohjoisesta etelään, koska ”ei antanut typerien perinteiden pilata elämänsä” (K1J18, 20:13); avioliitto Pakkun kanssa oli järjestetty, ja rakkaus vain yksipuolista. Kannan ohella Yue haluaisi paeta tiukkoja rajoja, hylätä hänelle järjestetyn avioliiton ja olla Sokkan kanssa, mutta pakoreitti löytyikin Kuun hengeksi muuttumisesta.

Tiukkoja sukupuolirooleja ylläpitävä yhteisö sallii Kataran kohdalla poikkeuksen puhtaasti sentimentaalisista syistä, mikä on omalta osaltaan ongelmallista. Koska Katara on Pakkulle läheisen ihmisen sukulainen, hänet voidaan eriyttää ja siten marginalisoida kertaluontoisena poikkeusyksilönä, jolloin patriarkaatti ei muutu pysyvästi. Tällöin Katara on samanaikaisesti sekä rooleja rikkova että alistettu nainen, jonka henkilökohtainen tarve toteuttaa itseään ja halu oppia tulevat tyydytetyiksi, mutta joka ei silti kuitenkaan tuo pitkäaikaista muutosta. Toisaalta Kataralla on mahdollisuus matkustaa maailmalle ja kertoa, että on saanut oppia taistelemaan sukupuolestaan huolimatta, mikä saattaisi lisätä painetta todelliseen muutokseen. Toisaalta on huomattava, että Pohjoisnavan muuttumattomuus ja Kataran vähäinen vaikutus rajoittaviin sukupuolikäsityksiin riippuu katsojasta. Varis (2019, 71) huomioi jännitteiden verkostossaan muiden tekstien vaikutuksen siihen, miten lukija tulkitsee käsilläolevaa tekstiä. *Avataria* jatkavissa sarjakuvissa käy ilmi, että asiat todella muuttuvat Kataran käynnin jälkeen, ja myös naiset saavat opetella taistelemaan (Konietzko et al. 2013, 64). Pakkulla näytetäänkin olevan kaksi uutta tyttöoppilasta (Konietzko et al. 2017a, 19-20; Konietzko et al. 2017b, 10-12).

Tavallisesti lempeä Katara saa aiemmin piiloon jääneen väkivaltaisen, maskuliinisemmän ulottuvuuden jaksossa ”Eteläinen heimo” (K3J16), kun hän saa mahdollisuuden kohdata äitinsä tappanut mies. Katara on kova ja määrätietoisempi kuin koskaan aiemmin, onhan kyse perheenjäsenestä, joka riistettiin häneltä. Hän on jopa siinä määrin täynnä vihaa, että hallitsee vedentaitamisellaan toisen ihmisen verta, vaikkei edes halunnut oppia kyseistä taitoa (ks. K3J8). Riittävä sisäinen polte saa kuitenkin jopa Kataran käyttämään äärimmäistä valtaa toiseen. Jakson lopulla Katara voisi tappaa äitinsä surmanneen miehen, mutta päättää kuitenkin jättää tämän eloon ja osoittaa itsehillinnällään voimaa. Katara pystyy katkaisemaan väkivallan kierteen, koska on käsitellyt menetystään ja tietää, ettei saavuta väkivallalla mitään positiivista. Samankaltainen



kehitys nähtiin jo Aangin oppiessa hallitsemaan Avatar-tilaa. Feminiininen emotionaalisuus ja tunteista puhuminen on taustalla piilevä voimavara, joka mahdollistaa henkisen kasvun ja harmonian.

Katara on hoikka ja pukeutuu mekkoon, jossa on molemmilla puolilla halkiot liikkumisen helpottamiseksi. Näin hänen vaatetuksensa on sekä naisellinen että toimiva. Esimerkiksi Yuen mekko ei mahdollista samanlaista liikkuvuutta, eli Katara osoittaa jo pukeutumisellaan olevansa perinteisestä passiivisesta feminiinisydestä poikkeava aktiivinen nainen. Aangiin ihastunut Meng (ks. K1J14) uskoo Kataran ulkoisten ominaisuuksien olevan syynä sille, että Aang pitää Katarasta eikä Mengistä. Kuten luvussa 3.1 mainitsin, tulee naisruumiin olla ennen kaikkea esteettisesti miellyttävä (Harjunen 2010, 241), eli Kataran kehomaiseman visuaalinen puoli sekä tukee että haastaa vallalla olevia käsityksiä feminiinisydestä.

Naisruumiin estetiikkaan liittyy myös kehon itsensä muokkaus. Kosmeettisen kirurgian ohella esimerkiksi ehostuksen avulla pyritään ”viimeistelemaan naisruumiin feminiinisyys”; tällöin tullaan ”täydeksi”, toivotummanlaiseksi naiseksi, kun ruumis vastaa sosiaalisen yhteisön naisille asettamiin odotuksiin (Kinnunen 2010; 231, 236-237). Katara käyttää kaulakoruja ja huolehtii ulkonäöstään siinä missä Tophia ei sokeutensa vuoksi kiinnosta ulkonäölliset seikat: ”En välitä miltä näytän, en etsi kenenkään hyväksyntää, ja tiedän kuka olen” (K2J15, 03:59). Kun Katara ja Toph viettävät tyttöjen päivää Maan valtakunnassa (K2J15), he meikkaavat rentoutuakseen. Vastaantulevat tytöt pilkkaavat Tophia ja yrittävät siten nostaa itsensä ulkonäöllisesti Tophia korkeammalle. Toph ei kuitenkaan muuta tapojaan ollakseen ”enemmän nainen”, mikä osoittaa vahvaa itseluottamusta. Silti Toph hieman välittää, sillä hän on tyytyväinen Kataran kehuessa häntä kauniiksi; hän siis tuntee naispuoliselle keholleen asetetun kulttuurisen paineen, mutta pyrkii olemaan välittämättä siitä.

#### 4.4 TOPH BEIFONG

Toph tulee tarinaan varsinaisesti mukaan vasta jaksossa ”Sokea rosvo” (K2J6). Etsiessään maantaitajaopettajaa Aang ystävineen menee seuraamaan Maaturnajaisia, urheilulajia, jossa maantaitajat pyrkivät pudottamaan vastustajansa taisteluaueen ulkopuolelle. Lajin mestari, fyysisesti pieni Sokea rosvo, astuu kehään hämmentäen suurikokoisen miesvastustajansa Boulderin: ”Ristiriitaisin tuntein taistelen sokeaa tyttörukkaa vastaan.” (06:33.) Boulder pääsee yli hämmennyksestään, kun tyttö väittää hänen pelkäävän, eikä enää epäröi hyökätä. Sukupuolella ei lopulta ole kehässä merkitystä, vaikkei taisteleva tyttö vastaakaan odotuksia. Jo ensiesiintymisellään Toph siis osoittaa rikkovansa perinteisiä feminiinisen naiseuden rajoja.

Sokea rosvo eli Toph Beifong, 12-vuotias sokea tyttö, kuuluu Maan valtakunnan eliittiin. Tophin vanhemmat ovat piilottaneet tytön maailmalta tämän sokeuden takia, eivätkä edes saman kaupungin asukkaat tiedä Tophin olemassaolosta. Tophin vanhemmat suhtautuvat tyttärensä eräänlaisella

huolidiskurssilla, jossa risteävät intersektionaalisesti sekä sukupuoli, vammaisuus että yhteiskuntaluokkaan liittyvät odotukset. Etenkään Tophin isä Lao Beifong ei usko Tophin pärjäävän ilman jatkuvaa huolehtimista ja valvontaa: ”Tyttäreni on sokea! Sokea, pieni, avuton ja heikko! Hän ei voi auttaa teitä.” (K2J6, 17:01.) Juuri sokeus on kuitenkin syy sille, että Toph on niin edistyksellinen maantaitaja. Hän ”näkee jaloillaan” tuntemalla maan pienimmätkin värähdykset ja on siten kääntänyt vammansa vahvuudeksi, joka tekee hänestä voimakkaamman ja täsmällisemmän kuin muut.

Koko jakson ajan näkyvät selvästi Tophin ristiriitaiset roolit: äärimmäisen suojattu ylhäisötyttö ja Tophin todellinen luonne, maanalaisissa kilpailuissa voittava mahtava taitaja. Kun hänen vanhempansa saavat tietää jälkimmäisestä, he eivät osaa hyväksyä kasvatuksestaan poikkeavaa tytärtä ja päättävät rajoittaa Tophia entistä enemmän. Toph kuitenkin kyllästyy alistumaan ahtaaseen, avuttoman ja sokean pikkutyön muottiin, johon hänen vanhempansa ovat häntä pakottaneet, karkaa kotoa ja liittyy Avatar-joukkueeseen. Vanhemmat ovat ikään kuin narratiivinen vastavoima, Toph taas itsenäinen ja vahva, nyt myös yksi protagonisteista.

Tophin kehossakin näkyy muutos, kun hän lähtee Avatarin mukaan. ”Sokeassa rosvossa” Toph näyttää etenkin kotonaan melko hauraalta, käyttää pitkiä vaaleita mekkoja, ja hänen hiuksensa ovat tarkasti nutturalla. Kun hän hylkää heikon, hyväkäytöksisen ja siistin naisen roolin, hän pukeutuu kulmikkaaseen Sokean rosvon housupukuun ja päästää enemmän vapaita hiuksia roikkumaan. Tophin korkea tytön ääni on kuitenkin edelleen sama. Sarjan loppukohtauksessa Tophilla on jälleen pitkä mekko, kun maailman kiertämisestä pidetään sodan päätyttyä taukoa. Tophin visuaalisessa kehomaisemassa risteilevät siis sekä maskuliiniset että feminiiniset ominaisuudet luoden yksilöllisen, yhteiskunnallista statustaan ilmentävän henkilöahmon.

Toph sopii Irohin luonnehdintaan Maan valtakunnan kansalaisista (K2J9) kuin valettu. Toph on hyvin periksiantamaton ja kova luonne, ja hän näyttää pehmeämpää puoltaan vain harvoin. Tätä selittää osittain se, miten Toph suunniteltiin: alkuperäinen ajatus oli tehdä Tophista lihaksikas, järkähtämätön ja jopa röyhkeä teini-ikäinen poika (Konietzko & DiMartino 2010, 97). Sukupuoli vaihdettiin ja hahmon ikää hieman laskettiin, mutta kaikki muut piirteet jäivät ennalleen. Monet sarjaa katsovat teini-ikäiset pojat pitävät Tophista, eli sukupuoli itsessään ei ole samaistumisen este. (Konietzko & DiMartino 2010, 97.) Tophin maskuliinisuus on osa hänen persoonaansa, eikä se ole ristiriidassa feminiinisen kehon kanssa. Sukupuoli ei siis määrää luonnetta tai päinvastoin.

Tophissa näkyikin selvästi Agnolin (2020) mainitsema ei-indeksisyys, animaation vahvasti konstruoitu perusluonne. Tietoiset valinnat hahmottelevat tyhjälle paperille ensin yhdenlaisen hahmon, jota muokataan haluttuun suuntaan; tässä tapauksessa kuvaamaan monipuolisempaa sukupuoli-identiteettiä. Samankaltaiset valinnat näkyvät Haisu-nimisessä hahmossa, joka tuohtuu, kun Iroh luulee häntä pojaksi. Haisu sanoo ääneen Tophinkin takana olevan ajatuksen: ”Kun vain

itse luotan itseeni, ei haittaa mitä muut ajattelevat.” (K2J12, 13:43.) Omasta persoonasta tulee olla ylpeä riippumatta siitä, millaisia oletuksia toisilla on oikeanlaisesta naiseudesta tai feminiinisyydestä.

Vapaudesta nauttiminen ei kuitenkaan tule Tophille ongelmitta. Erityisesti kahdessa jaksossa, ”Jäljityksessä” (K2J8) ja ”Karkurissa” (K3J7), käsitellään Tophin ja Kataran välisiä ristiriitoja. Keskityn näistä jälkimmäiseen, koska se on Tophin muutoksen kannalta merkittävämpi jakso. ”Karkurissa” Toph, Aang ja Sokka alkavat Tophin ideasta huijata itselleen rahaa hyödyntämällä Tophin maantaitamista. Katara ei toru toisia niinkään paljon moraalittomuudesta kuin siitä, että heidän toimintansa on ryhmän turvallisuuden kannalta vaarallista ja vastuutonta. Toph pitää maailman kiertämisestä ja hulluttelusta ”ilman määrääviä vanhempia” ja syyttää Kataraa äidillisestä komentelusta, vaikka tämä on samanlainen lapsi kuin muutkin ryhmässä (08:21; 12:39). Toph rinnastaa Kataran toiminnan siihen, miten ylihuolehtivia ja rajoittavia hänen vanhempansa olivat, ja torjuu kaiken siitä muistuttavan. Hän pelkää paljastavansa pienintäkään heikkoutta tai toisista riippuvaisuutta; tällöin hänet voisi sukupuolittaa ja alistaa uudelleen.

Sokka, joka on yleensä tarkka ryhmän turvallisuudesta tai piilossa pysymisestä, ei ensin puutu asiaan, mutta muuttaa sitten mielensä ja puhuu Tophille:

Toph: ”No arvaan jo. Toit minut tänne kertoaksesi että siskosi ei ole niin ärsyttävä kuin minä luulen.”

Sokka: ”Ei, hän on ärsyttävä. Hänen pitää aina olla oikeassa, hän komentelee, sekaantuu ja utelee...”

Toph: ”Niin. En tajua kuinka kestät häntä.”

Sokka: ”Oikeastaan, tavallaan luotan häneen.”

Toph: ”Mitä tarkoitat?”

Sokka: ”Elämäni vaikein asia oli äidin kuolema. Perheemme sekosi. Mutta Katara oli niin vahva. Hän alkoi toimia ja otti paljon vastuuta. Hän täytti tyhjiön, jonka äiti jätti.”

Toph: ”En tullut ajatelleeksi sitä.”

Sokka: ”Kerron sinulle oudon jutun. En ole kertonut sitä muille, mutta oikeasti en ole varma muistanko äidin kasvoja. Ihan kuin Katara olisi huolehtinut minusta koko elämäni ajan. Hän on aina ollut paikalla. Ja nyt, kun yritän muistella äitiä, näen vain Kataran kasvot.”

Toph: ”On totta että joskus Katara käyttäytyy äidillisesti, mutta se ei aina ole paha juttu. Hän on myötätuntoinen ja kiltti, ja välittää minusta oikeasti. Sellaisena kuin olen. Toisin kuin oma äitini. Äläkä sitten kerro hänelle tästä.” (K3J7, 14:41-15:58.)

Ehkä Katara onkin oikeassa. Sokka luottaa Kataran arvostelukykyyneen, onhan hän tottunut sisaren olevan hänen elämänsä kantava pohja – jopa siinä määrin, että tuskin muistaa oikean äitinsä kasvoja. Sokka myös paljastaa tukeutuvansa Kataraan, kun kokee asiasta puhumisen olevan tarpeen, vaikka tunteiden kontrollointi ja kyky huolehtia itse itsestään ovatkin maskuliinisia ominaisuuksia (Jokinen 2010, 128). Oma yhteistyön ja tuen tarve on hyväksyttävää tunnustaa riippumatta siitä, kumpaa sukupuolta on tai kuinka kova luonne haluaa olla. Katara sattuu kuulemaan Tophin ja

Sokkan keskustelun ja ymmärtää, että toiset hyväksyvät hänet sellaisena kuin hän on ja arvostavat hänen empaattisuuttaan.

Tophin on vaikea sietää Kataran ”äidillistä”, komentelevaa tapaa huolehtia läheisistään, mutta myöntää sen olevan hänelle itselleenkin hyväksi. ”Jäljityksessä” Toph on jo puhunut Irohin kanssa ja tietää, että toinen toisistaan huolehtiminen kertoo vastavuoroisesta välittämisestä ja tuesta, ei vallankäytöstä toisen yli. Yhteistyö on voimavara, joka antaa molemmille osapuolille; yksin huomaa tarvitsevansa toisia. Nyt Toph ymmärtää myös, että feminiinisen tuen tarpeen ja yhteisöllisyydenkaipuun saa näyttää ja apu on hyvä ottaa vastaan, eikä se johda ahdistavaan rajoittamiseen. Tophkin uskaltaa lopulta näyttää tunteensa, myöntää ikävöivänsä vanhempiaan ja pyytää juuri Kataraa auttamaan häntä kirjoittamaan heille kirjeen.

Jälleen *Avatar* osoittaa, että perinteisesti naisille varatut yksityisen piirin tehtävät ovat ainakin yhtä tärkeitä kuin miesten työt. ”Karkurissa” äidillisuus rinnastuu toisista huolehtimiseen ja heistä välittämiseen, mikä puolestaan näyttäytyy kunnioitettavana, voimaa ja vastuuntuntoa osoittavana ominaisuutena. Kaikki muut, jotka eivät ole ottaneet tätä vastuuta vapaaehtoisesti, voivat luottaa ja turvautua siihen, että joku läheinen kantaa heitä. Naisellinen ”äidillisuus” merkitsee siis jotain aivan muuta kuin sitä, että naisten pitäisi vain luonnollisen sukupuolisen järjestyksen takia hyväksyä välillä raskaskin toisista huolehtivan rooli. Katara ”alkoi toimia ja otti paljon vastuuta”; kyse on siis omasta halusta kumpuavasta vastuullisuudesta.

#### 4.5 ITSEREFLEKTIOTA: ”HIILLOSSAAREN NÄYTTELIJÄT”

Nostan ”Hiillossaaren näyttelijät” (K3J17) esiin erikseen, koska se on hyvin erityislaatuinen jakso muihin verrattuna ja kurottaa selvästi kohti katsojaa. Avatar-joukkue menee Tulimaan teatteriin katsomaan heistä itsestään kertovaa ”Jäävuoren poika” -näytelmää. Nimi on sama kuin *Avatarin* ensimmäisellä jaksolla, mikä jo vihjaa jakson vahvasta itsereflektiivisyydestä. Sarjan katsoja on samassa asemassa kuin varsinaiset henkilöhahmot ja tietää, miten asiat ”oikeasti” ovat. Näytelmä alkaa siitä mistä sarjakin eli Katarasta ja Sokkasta, jotka löytävät Aangin jäävuoresta. Katara esitetään seksuaalisoiden: näytelmässä hänellä on oikeaa Kataraa muhkeammat rinnat ja leveämpi lantio, ja hän on paljon suurempi romanttisten intressiensä kanssa. Lisäksi Katarasta on tehty ylitunteellinen itkupilli. Sokka taas esitetään yksinkertaisten halujen miehenä, joka on aina valmis taisteluun. Näytelmä tarrautuu Sokkan siihen puoleen, joka on kenties näkyvimmin esillä, mutta joka ei todellisuudessa määritä Sokkan koko maskuliinista olemista. Kataran se taas objektivoi seksuaalisesti ja esittää emotionaalisuuden ylireagoitina eikä voimavarana.

Aang kommentoi heti omaa hahmoaan: ”Hei. Näyttelekö nainen minua?” (K3J17, 04:33.) Sekä alkuperäis- että suomenkielisen version Aangia näyttelee nuori poika (Zach Tyler Eisen/Kasper Kajanan) eikä keski-ikäinen nainen, kuten Agnolin (2020, 168) mukaan animaatiossa yleensä.

Eisenin ääntä jouduttiin teknologian avulla jopa korottamaan sarjan loppua kohden, koska näyttelijän äänenmurros alkoi ennen Aangia, ja Aangin kehomaiseman auditiivisen puolen sisäinen yhtenäisyys haluttiin säilyttää (Agnoli 2020, 182). Aang ei sarjan aikana häpeä ääntään, jonka perusteella Toph kutsuu häntä tytöksi (K2J6, 08:13), eikä pidä vihaa Tophin korostaessa hänen feminiinisyyttään. Silti Aangista on ongelmallista, että näytelmässä häntä esittää vastakkaisen sukupuolen edustaja. Hän ei ole nainen, hän on itselleen ja rauhanomaisille periaatteilleen totuudenmukainen mies.

Toph innostuu omasta näytelmäversiostaan, joka on muita suurikokoisempi ja hyvin lihaksikas mies. Toph on aina hyväksynyt maskuliiniset piirteensä, ja pinnan alle kätkeyt "heikkoudet" ovat olleet hänelle vaikeampia. Onkin ymmärrettävää, että hän on tyytyväinen; näytelmä osoittaa, että hänestä saatava ulosanti on nimenomaan vahvuutta ilmentävä mielikuva. Toph on kuitenkin ainoa, joka kykenee nauramaan näytelmän henkilökuville. Väliajalla Katara yrittää nostaa muiden mielialaa toteamalla, etteivät lavaversiot ole "luonnekuvia" (K3J17, 09:20), mutta yrittää todistaa tämän omalla kohdallaan toivosta puhumisella – piirteellä, jonka toiset kyllä tunnistavat hänessä. Tophista "se mitä näemme näyttämöllä on totta" (09:38). Karikatyyrit kuitenkin pohjautuvat todellisiin ominaisuuksiin, vaikka vievätkin ne äärimmilleen.

Sarjan katsoja on tässä merkittävässä asemassa, sillä hän tietää, ettei Tophin kommentti pidä paikkaansa. Katsoja on seurannut henkilöahmoja jo pitkään, oppinut tuntemaan nämä ja osaa erotella Tulikansan lavaversiot varsinaisista henkilöahmoista. Katsoja siis tietää, miten moniulotteisempia ja syvällisempiä varsinaiset hahmot ovat ja miten he ovat sarjan aikana kehittyneet. Kun katsoja seuraa Aangin, Sokkan, Kataran ja Tophin rinnalla heistä rakennettuja fiktiivisiä esityksiä, korostuu varsinaisten hahmojen mimeettinen puoli, vaikka katsoja tietääkin etteivät varsinaisetkaan hahmot ole todellisia. Samaistumisen ja mimeettisen ajattelun kautta katsoja tunnistaa, ettei itsekään ajattele henkilöahmojen sukupuolisen olemisen olevan niin yksiulotteisia kuin näytelmä ne esittää eli käytännössä sellaisia kuin perinteiset käsitykset maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta antavat ymmärtää. Tätä hahmositoutumisen kautta löydettyä ymmärrystä voi reflektoida edelleen ympäröivään maailmaan, eli katsoja pystyy soveltamaan moninaisuuden hyväksyvää asennetta myös omaan sosiaaliseen todellisuuteensa.

## 5 PÄÄTÄNTÖ

Olen tässä tutkielmassa tarkastellut feminiinisuuden ja maskuliinisuuden representaatioita piirrosanimaatiosarjan *Avatar: Viimeinen tuulentaitaja* neljän henkilöhahmon, Avatar Aangin, Sokkan, Kataran sekä Toph Beifongin kautta. Pyrin selvittämään, millaisia representaatioita sarjassa on ja miten ne vertautuvat perinteisiin länsimaisiin käsityksiin maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta. Painopisteeni on hahmojen luonteenpiirteissä sekä sukupuolikäsityksissä ja niiden kehittämisessä sarjan aikana. Kun hahmoja tulkitaan Variksen (2019) esittämällä lukijalähtöisellä tavalla, niihin samaistuminen voi hyvinkin vaikuttaa omiin käsityksiin maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta. Katsoja tiedostaa tämän erityisesti ”Hiillossaaren näyttelijät” -jakson (K3J17) kohdalla ja voi reflektoida käsityksiään sosiaalisesta todellisuudesta.

Feminiiniset ominaisuudet, kuten tietynlainen ulkonäkö ja luonne, yleensä assosioidaan naisiin ja sitä kautta kulttuurisesti määrättyihin sukupuolirooleihin sekä käyttäytymiseen, samoin maskuliiniset ominaisuudet miehiin. Näitä sosiaalisia konstruktioita opitaan ympärillä olevien ihmisten lisäksi fiktiosta ja kulttuurituotteista, kuten lastenohjelmista. Sukupuolia määrittävät tiukat kahtiajaot ja roolittavat käsitykset ovat edelleen ajankohtaisia suuressa osassa maailmaa, vaikka jonkinlainen murrosvaihe onkin meneillään. Sukupuolia rajoittavat mielikuvat vaikuttavat paljonkin siihen, millaisiksi yksilö kokee mahdollisuutensa yhteiskunnassa, ja haittaavat myös niitä ylläpitäviä tahoja: maternalistisen yhteiskunnan jättänyt nainen jätti taakseen myös ikävästä kärsivän miehen. Onkin tarpeen tutkia sitä, mitä tapahtuu, kun maskuliinisuus ja feminiinisyys risteävät ei-odotuksenmukaisen sukupuolen kanssa.

Aang on selvästi perinteisiä maskuliinisuuden rajoja rikkova hahmo, minkä jo Sales (2019) on todennut. Vahva emotionaalisuus on Aangille maskuliinista aggressiota parempi vaihtoehto ja sallii hänen olevan oma itsensä. Tunteet ovat perusta, jolta fyysinen voima ponnistaa, ja tunteiden käsittely myös takaa sen, ettei tuhoava potentiaali pääse valloilleen. Omat pasifistiset periaatteet on mahdollista säilyttää huolimatta siitä, että koko ympäröivä maailma odottaa maskuliinista, väkivaltaisempaa tapaa ratkaista ongelmat, eikä miehekkyyttä silti alene. Vastuullisuus opitaan ja mieheksi kasvetaan, mutta itseään ei tarvitse varta vasten muuttaa.

Maskuliininen vastuu muista ja heidän suojelemisensa ei silti ole pakollinen mieheyden mitta, kuten Sokkan kohdalla havaitaan. Läheisten tulee huolehtia vastavuoroisesti toinen toisistaan, mikä vapauttaa miehen hänelle asetetusta suuresta paineesta olla kaikkivoipa ja aina kykenevä suojelemaan rakkaitaan. Oikeudenmukaisuus muiden hyveiden ohella on maskuliinista fyysistä kyvykkyyttä, johtajuutta ja lihaksikasta kehoa tärkeämpi ”kunnollisen” miehen määrittäjä. Miehet saavat myös pitää ostoksilla käynnistä tai muista usein naisellisiksi ajatelluista asioista, eikä itseään tarvitse hävetä, vaikka kohtaisikin kiusoittelua. Toisaalta juuri Sokka tuntee teknologian,

suunnittelee ja ajattelee aina rationaalisesti, mikä vahvistaa hänen perinteistä maskuliinisuuttaan sen lisäksi että hän on soturi.

Katara kohtaa sekä feminiinisen huolenpitonsa että maskuliinemmän taistelijaaluonteensa vastustusta niin ystäviltään kuin lähipiirinsä ulkopuolelta. Kataran feminiinisyys ei kuitenkaan merkitse häntä heikoksi, päinvastoin: toiset tukeutuvat Kataran myötätuntoisuuteen, joka on Kataralle itselleenkin voiman lähde. Taistelemaan voi oppia lähes kuka vain, mutta kaikki eivät ota vapaaehtoisesti vastuuta toisista ihmisistä, kuten Katara tekee. Kataran ottama vastuu myös tunnustetaan, eli sitä ei oteta itsestäänselvästi sukupuoleen perustuvana luonnollisena asiana. Kataran feminiinisyys onkin yksi Avatar-joukkuetta kantavista voimista, mutta se ei ole ainoa Kataraa määrittävä ominaisuus. Hän saa tunnustusta myös taistelutaidoistaan, ja maskuliinisuuden ja feminiinisuuden yhdistäminen onkin ainoa keino, jolla maailma saadaan taas tasapainoon. Naiseus ja voima tai fyysinen kyvykyys eivät siis sulje toisiaan pois, vaan täydentävät toisiaan, minkä Sokkakin oppii erityisesti kanssakäymisessä Sukin kanssa.

Toph piilottaa feminiiniset ominaisuutensa – yhteisön ja tuen tarpeen sekä tunteet – koska pelkää, että niiden paljastuessa hänet leimattaisiin heikoksi ja häntä alettaisiin taas rajoittaa avuttomuuden illuusion vuoksi. Kun ristiriidat toisten huolenpidon ja Tophin alistetuksi tulemisen kokemusten välillä pakottavat kohtaamaan asian, Toph ymmärtää, etteivät hänen pelkäämänsä feminiiniset puolet automaattisesti oikeuta vallankäyttöä, ja hän hyväksyy nämä ominaisuudet itsessään. Tophin feminiinisuuden ja maskuliinisuuden vuorottelua korostaa hänen kehomaisemansa visuaalisen puolen vaihtelevuus, ja vaikka ulkopuoliset yrittävät alentaa Tophin pilkkaamalla, hän ei lannistu, vaan pitäytyy siinä minkä kokee itselleen luontevaksi.

Animaatio on vahvasti konstruoitua ja ei-indeksistä, eli representaatiot on tehty hyvin tietoisesti moninaisuutta kuvastaviksi, mikä näkyy etenkin Tophin suunnittelussa. Jokaisen käsittelemäni hahmon kohdalla feminiiniset ja maskuliiniset piirteet yhdistyvät sopusoinnussa ja luovat siten uniikin kokonaisuuden, persoonallisen ja uskottavan henkilöhahmon. Feminiinisyys ei merkitse heikkoutta, vaan se on voimavara, joka mahdollistaa toimintakyvyn ja antaa maskuliinisuudelle tilan vaikuttaa omalla tavallaan. Mikään ei ole mustavalkoista: hyvän ja pahan rajat ovat hämäriä, eivätkä maskuliinisuus ja feminiinisyys ja siten mieheys ja naiseus ole selvärajaisia. Nämä harmaat alueet antavat tilaa eri tulkinnoille: Variksen (2019) korostama lukijälähtöisyys vaikuttaa vaikkapa siihen, mielletäänkö Toph poikatytöksi vai omalla tavallaan feminiiniseksi, tai edustaako Aang omassa kulttuurisessa kontekstissään sittenkään ”kumouksellista” maskuliinisuutta.

Jatkotutkimusta ajatellen olisi kiinnostavaa tutkia, millaisia miehen ja naisen representaatioita on lastenohjelmissa, joita on esitetty televisiossa samanaikaisesti *Avatarin* kanssa, ja verrata niistä saatavia mielikuvia maskuliinisuudesta ja feminiinisyydestä. Kiinnostavaa olisi myös se, mitä uutta jatkosarja *Korra* tuo Avatar-universumin sukupuolikäsityksiin; oma tutkimukseni ei kuitenkaan ole

kuin pintaraapaisu siihen, mitä kaikkea tästä fiktiivisestä maailmasta voi löytää. Mainittakoon, että käsittelemäni hahmot Tophia lukuun ottamatta päätyvät *Avatarin* lopussa heterosuhteisiin, mutta hieman vanhemmalle yleisölle suunnatussa *Korrassa* kuvataan jo monipuolisempia seksuaalisia identiteettejä. Sekä *Avatarissa* että *Korrassa* kiinnostavaa olisi myös väkivallan käyttö ja sitä lieventävät keinot, kuten se, ettei alkuvoimien taitaminen tunnu välttämättä niin ”pahalta” kuin ei-taitajien käyttämät aseet (ks. Konietzko & DiMartino 2010, 26). Koko Avatar-universumissa edelleen kiinnostavaa tutkittavaa voisivat olla muun muassa erilaiset hierarkiat, kuten taitajien ja ei-taitajien, Tulimaan ja muun maailman, Pohjois- ja Etelänavan tai Avatarin ja tavallisten ihmisten väliset valtarakenteet ja se, miten niitä oikeutetaan. Kanonisten sarjakuvien mukaan ottaminen olisi siinä yhteydessä tarpeen.



## 6 LÄHTEET

- Agnoli, F. M. (2020). *Animating Race. The Production and Ascription of Asian-ness in the Animation of Avatar: The Last Airbender and The Legend of Korra*. University of East Anglia. Art, Media and American Studies. Doctoral dissertation. Haettu 3.2.2021 osoitteesta <https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/77384/>
- Carter, C. (2012). Sex/Gender and the Media: From Sex Roles to Social Construction and Beyond. Teoksessa K. Ross (toim.), *The Handbook of Gender, Sex, and Media* (s. 365-382). Malden: Wiley-Blackwell.
- Dennis, J. P. (2012). Men, Masculinities, and the Cave Man. Teoksessa K. Ross (toim.), *The Handbook of Gender, Sex, and Media* (s. 107-117). Malden: Wiley-Blackwell.
- DiMartino, M. D. & Konietzko, B. (tuottajat). (2005-2008). *Avatar: Viimeinen tuulentaitaja* [animaatiosarja]. Yhdysvallat: Nickelodeon Animation Studios.
- Gombrich, E. H. (1972). *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon Press.
- Harjunen, H. (2010). Sukupuolittuneen ruumiin muodot ja merkitykset. Teoksessa T. Saresma, L-M Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s.241-242). Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, A. (2010). Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Teoksessa T. Saresma, L-M Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s. 128-139). Tampere: Vastapaino.
- Juvonen, T., Rossi, L-M. & Saresma, T. (2010). *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.
- Kinnunen, T. (2010). Sukupuolen ja seksuaalisuuden ruumiillinen muoto-oppi. Teoksessa T. Saresma, L-M Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s.226-240). Tampere: Vastapaino.
- Konietzko, B., DiMartino, M. D., Yang, G. L. & Gurihiru (2017a). *Avatar: The Last Airbender – North and South Part Two*. Milwaukie, OR: Dark Horse Books.
- Konietzko, B., DiMartino, M. D., Yang, G. L. & Gurihiru (2017b). *Avatar: The Last Airbender – North and South: Part Three*. Milwaukie, OR: Dark Horse Books.
- Konietzko, B., DiMartino, M. D., Yang, G. L. & Gurihiru (2013). *Avatar: The Last Airbender – The Search: Part Two*. Milwaukie, OR: Dark Horse Books.
- Konietzko, B. & DiMartino, M. D. (2010). *Avatar: The Last Airbender – The Art of the Animated Series*. Milwaukie, OR: Dark Horse Books.
- Korvajärvi, P. (2010). Sukupuolistunut ja sukupuolistava työ. Teoksessa T. Saresma, L-M Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s.183-196). Tampere: Vastapaino.
- Mirzoeff, N. (2005). *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9780203393406
- Moore, K. (2020). 'Avatar: The Last Airbender' Sweeps to #1 TV Series in Netflix US. *What's on Netflix*. Haettu 12.4.2021 osoitteesta <https://www.whats-on-netflix.com/news/avatar-the-last-airbender-sweeps-to-number-1-tv-series-in-netflix-us/>
- Naskali, P. (2010). Kasvatus, koulutus ja sukupuoli. Teoksessa T. Saresma, L-M Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s.277-287). Tampere: Vastapaino.

- Paasonen, S. (2010). Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s. 39–49). Tampere: Vastapaino.
- Porter, R. (2021). 'Avatar: Last Airbender' Expanded Universe Set at Nickelodeon. *The Hollywood Reporter*. Haettu 12.4.2021 osoitteesta <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/avatar-last-airbender-expanded-universe-nickelodeon>
- Romano, N. (2018). The *Avatar* lives again! Live-action *Last Airbender* coming to Netflix. *Entertainment Weekly*. Haettu 12.4.2021 osoitteesta <https://ew.com/tv/2018/09/18/avatar-the-last-airbender-series-live-action-netflix/>
- Ross, K. (toim.) (2012). *The Handbook of Gender, Sex, and Media*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Rossi, L-M. (2010). Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Teoksessa T. Saresma, L-M Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s.21-38). Tampere: Vastapaino.
- Sales, K. L. (2019). *Subversive Masculinity in Children's Animation: Hey Arnold, Avatar: The Last Airbender and The Loud House*. Middle Tennessee State University. Media and Communication. Master's Thesis. Haettu 3.2.2021 osoitteesta <http://jewlscholar.mtsu.edu/xmlui/handle/mtsu/5914>
- Sonde, K. (2020). How 'Avatar: The Last Airbender' became one of the summer's most popular shows – 15 years after its debut. *The Washington Post*. Haettu 15.4.2021 osoitteesta [https://www.washingtonpost.com/entertainment/how-avatar-the-last-airbender-became-one-of-the-summers-most-popular-shows--15-years-after-its-debut/2020/08/06/e368e740-d803-11ea-aff6-220dd3a14741\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/how-avatar-the-last-airbender-became-one-of-the-summers-most-popular-shows--15-years-after-its-debut/2020/08/06/e368e740-d803-11ea-aff6-220dd3a14741_story.html)
- Varis, E. (2019). *Graphic Human Experiments. Frankensteinian Cognitive Logics of Characters in Vertigo Comics and Beyond*. University of Jyväskylä. Department of Music, Art and Culture Studies. Doctoral dissertation. Haettu 3.2.2021 osoitteesta <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/63458>
- Vuori, J. (2010). Äitiys sukupuolikysymyksenä. Teoksessa T. Saresma, L-M Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s.109-120). Tampere: Vastapaino.
- Yang, R. (2021). Nickelodeon to expand *Avatar: The Last Airbender* with creators – first up is an animated film. *Entertainment Weekly*. Haettu 12.4.2021 osoitteesta <https://ew.com/tv/nickelodeon-expanding-avatar-the-last-airbender-animated-film/>