Kuinka lyhytanimaatioelokuva nosti minstrel show’n ja blackfacen kansainvälisiksi viihdeilmiöiksi

Animaatiohistoria, blackface, coon, mammy, minstrel show, pickaninny, rasismi, rodullistaminen, sambo

Aino A. T. Isojärvi
aino.isojarvi [a] oulu.fi
FT, yliopistonlehtori
Elokuva ja luovat mediat
Oulun yliopisto

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Viittaaminen: Isojärvi, Aino. 2026. ”Kuinka lyhytanimaatioelokuva nosti minstrel show’n ja blackfacen kansainvälisiksi viihdeilmiöiksi”. *WiderScreen Ajankohtaista*. https://widerscreen.fi/numerot/ajankohtaista/kuinka-lyhytanimaatioelokuva-nosti-minstrel-shown-ja-blackfacen-kansainvalisiksi-viihdeilmioiksi/

Tässä tutkimuskatsauksessa jäljitetään 1800-luvun alkupuolella kehittyneen, yhdysvaltalaisen, rasistisen minstrel show -teatteriperinteen vaikutteita 1910- ja 1920-lukujen kalvopiirrosanimaation kehitykseen ja lopulta muuntautumista valkokankaan piirrosformaattiin. Kirjallisuuslähtöinen katsaus alkaa kulttuurihistoriallisen ja animaatioteoreettisen näkökulman määrittämisestä rodun, rodullistamisen ja rasismin aihepiireihin. Kontekstualisoivan aikajanan rakentamiseksi tutkimus etenee minstrel show -estraditradition historian tarkasteluun sekä sen keskeisten esityskonventioiden (kuten blackface-imitaation) erittelyyn. Yhdysvaltain sisällissodan (1861–1865) jälkeen hiipunut esitysperinne sai uutta nostetta vaudevillen lajityypistä, ja lisäksi piti pintansa rodullistettujen kuvitusperinteiden ansiosta. Animaatiopainotteisessa tutkimuksessa havainnollistetaan, kuinka näistä molemmista ammentanut, teollistuva lyhytanimaatio vakiintui asteittain minstrel show’n uudeksi muodoksi. Näin lyhytanimaatioelokuva oli elimellisessä osassa

nostamassa minstrel show'ta populaarikulttuuriseksi viihdeilmiöksi, sillä filmatisointien räjähdysmäinen suosio mahdollisti minstrel-performanssikäytäntöjen levityksen nyt kansallista katsojakuntaa suuremmille yleisöille. Tämä edesauttoi näiden kuvausten laajaa ja pitkäkestoista kulttuurista vakiintumista.

Johdanto: animaatiotutkimus, rotu, rodullistaminen ja rasismi

Tässä kirjallisuuslähtöisessä sekä audiovisuaalista vertailevaa analyysia hyödyntävässä tutkimuskatsauksessa tarkastelen yhdysvaltalaisen *minstrel show* -teatteriperinteen asteittaista muuntautumista ja levittäytymistä performanssilavoilta kalvopiirrosanimaatioelokuviin. Yhdysvaltalaisessa animaatiotutkimuksessa 1900-luvun alkupuolen lyhytanimaatioelokuvien yhteys näihin esityskäytänteisiin on tunnettu jo jonkin aikaa (kts. esim. Goldmark 2005; Crafton 2012; Sammond 2011 & 2015). Myös Suomessa on vuosikymmenten ajan katsottu ja kulutettu tässä katsauksessa esiteltyjä, vanhoja animaatiohahmoja ja -elokuvateoksia. Suomessa kuitenkin animaatiotutkimus on toistaiseksi vähäistä, ja sitä julkaistaan melko harvakseltaan (kts. esim. Isojärvi 2022; Hella & Kallioniemi 2024). Niinpä tämä katsaus on rakennettu paitsi kronologiseksi yleiskuvaksi aiheeseen, myös suomenkielisen animaatiohistorian opetuksen ja animaatiotutkimuksen tarpeisiin.

Vaikka teollinen kalvopiirrosanimaatio on voimakkaasti yhdysvaltalaislähtöinen elokuvan laji, juuri lyhytanimaation kulttuurihistoriallinen minstrel show -tausta sitoo filmatisoinnit rodullistaviin ja rasistisiin esitystapoihin, joilla on ylipäänsä ollut vahva jalansija länsimaissa. Esimerkiksi Suomessa on vuosien varrella ammennettu näistä samoista representatiivisista käytänteistä, joskin hieman toisenlaisten kulttuurituotteiden ja -performanssien yhteydessä. Tämä johtuu siitä, että Suomi on erottamaton osa länsimaista kulttuurihistoriaa (Kaartinen 2004, 19). Vaikka Suomessa ei historiallisesti ole ollut Yhdysvaltoihin verrattavissa olevaa animaatioteollisuutta, selkeyden vuoksi katsaus esittelee animaatioesimerkkien ohessa myös valittuja täsmähavainnollistuksia suomalaisesta kuva-, performanssi-, ja elokuvakulttuurista, jotta näiden esityskäytänteiden laaja-alaisuus ja globaali levinneisyys jopa pienillä kielialueilla olisivat helpommin havaittavissa ja ymmärrettävissä. Mikäli lukija etsii lisää vastaavia esimerkkejä näiden kulttuurikonventioiden historiallisesta ilmenemisestä nimenomaisesti Suomessa, hänen kannattaa tutustua esimerkiksi Marjo Kaartisen teokseen *Neekerikammo: Kirjoituksia vieraan pelosta* (2004).

Katsaus on toteutettu soveltaen ensisijaisesti 2000-luvun animaatiotutkimusta, jossa lyhytanimaatioelokuvan ja minstrel show'n väliseen liitokseen on ensi kertaa laaja-alaisesti havahduttu. Vaikka tutkimuksessa siteeratut animaatiotutkijat (kuten Cohen, Crafton, Friedman, Furniss, Goldmark, Klein, Lehman ja Sammond) ovatkin hyödyntäneet runsaasti myös aikalaislähteitä, tämä voi aiheuttaa jonkinlaisen näkyvyysristiriidan seurauksena siitä, että näiden esitystapojen haasteita on ryhdytty huomioimaan vasta retrospektiivisti. Yksi selittävä tekijä tähän on se, että animaatiotutkimus on verrattain nuori elokuvatutkimuksen haara, johtuen konservatiivishierarkkisista käsityksistä liittyen siihen, onko animaatio teoreettisesti katsoen ylipäänsä elokuvaa (kts. Beckman 2014).

Vastahankaisuus sovittaa animaatioelokuvaan historiantutkimuksellisia menetelmiä juontaa juurensa myös siitä, kuinka edelleen saatetaan ajatella puolustelevasti, ettei animaatiolla satu- ja fantasiaominaisuuksistaan johtuen ole mitään selkeää yhteyttä tiettyyn aikaan, paikkaan tai todellisuuteen, sulkien sen yhteiskuntapoliittisten keskusteluiden ulkopuolelle (Leslie 2014, 26). Tästä syystä esimerkiksi tutkijat Carmen Fought ja Karen Eisenhauer (2022, 6) ovat argumentoineet, että animaation oletettu taipumus – kuin myös siihen kohdistuva kannustus – kuvata mielikuvituksellista todellisen sijaan on etenkin yhdysvaltalaisessa animaatioteollisuudessa johtanut sellaisten fantastisten maailmojen syntyyn, joita ohjaavat hämmästyttävän tarkasti määritellyt, sukupuoli-, luokka- ja rotukysymyksiin yhtyvät, vallankäytölliset yhteiskunnalliset ideologiat.

Oman osa-alueensa animaation kentässä muodostavat lisäksi lapsuuden kokemusmaailma ja siihen liittyvä, mielihyvän sävyttämä affektiivisuus sekä nostalgisuus, jotka usein tukevat näkemystä elokuvateosten analyyttisen reflektoinnin ulkopuolelle asettuvasta itseisarvosta. Mikäli vastakkain asetetaan emotionaalisesti latautuneet muistot ja moniarvoinen nyky-yhteiskunta, syntyy väistämättä polarisoitunutta sananvaihtoa.

Tietämättömyys tai ignoranssi ei kuitenkaan itsessään poista sisällön mahdollista rasismia. Erityisesti animaation kentässä tämä asetelma on mielenkiintoinen, sillä monet tutuista hahmoista jatkavat edelleen elämäänsä, eikä näitä teoksia ole samalla tavalla asetettu kriittisen julkisen silmän alle, kuten vaikkapa näyteltyjä suurelokuvia *Kansakunnan synty* (David W. Griffith Corp 1915) tai *Tuulen viemää* (Selznick International & MGM1939). Katsauksessa pyrinkin purkamaan sitä, millaisia huomioita lyhytanimaatioelokuvan ja rodullistamisen historiassa on tähän mennessä havainnoitu, ja millaista aikajanaa tälle kehitykselle on eri tutkimuksissa pyritty osoittamaan.

Painotan, että edelleen on puutteita sen suhteen, miten minstrel show'n ja lyhytanimaation esitystapoihin on historiallisesti suhtauduttu, mikä kuitenkin vaatisi omat, erilliset, vastaanottopainotteiset tutkimuksensa.

Katsauksen avainkäsitteitä ovat rotu, rodullistaminen ja rasismi. Tässä yhteydessä rodulla ei tarkoiteta biologisia ominaisuuksia, vaan sosiaalisesti tuotettua luokittelujärjestelmää, jossa rodun ajatuksella oikeutetaan eriarvioisia sosiaalisia suhteita (Keskinen, Seikkula & Mkwesha 2021, 51). Rotu siis ilmentää ensisijaisesti historian tuottamaa luokitusta ja hierarkkisoivaa kategoriaa yksilöiden ja ihmisryhmien kesken. Rodullistamisella puolestaan viitataan prosessiin, jota tarkastelemalla on mahdollista kiinnittää huomiota ”niihin erilaisiin tapoihin ja käytäntöihin, joiden avulla ajatukset rodusta ja siihen sisältyvistä hierarkkisista asetelmista rakentuvat osaksi yhteiskunnallista todellisuutta” (ibid.). Rodullistamisessa rodun ajatuksen määrittämät valta-asetelmat sovelletaan siis käytäntöön, kuten kulttuurisiin mediaesityksiin. Tutkimukseni, joka tarkastelee rodullistamisen näyttäytymistä minstrel show- ja animaatiorepresentaatioissa, samalla erittelee, miten nämä luonnehdinnat rakentavat tai ylläpitävät rotukäsityksiin liittyviä valtasuhteita. Ne voivat esimerkiksi synnyttää rasismia, jolla tarkoitetaan rodun ja rodullistamisen prosessien kautta muotoutunutta arvottamista ja syrjintää, johon yhdistyy asenteellisuutta ja ennakkoluuloja. Kun kyse on tottumuksesta tai normista, ”rodullistavien representaatioiden arkipäiväiset käsitykset saavat pitkän historian tuottaman rasismin näyttämään luonnolliselta osalta sosiaalista todellisuutta” (ibid.).

Animaatiohahmojen satavuotisen historian kohdalla kyse onkin väistämättä juuri tottumuksellisesta suhtautumisesta rasistisiin representaatioihin. Esimerkiksi elokuvatutkija Nicholas Sammondin (2011, 144) mukaan varhainen animaatiohuumori sai osan affektiivisesta latauksestaan ”ei rasismista huolimatta, vaan sen vuoksi”. Hän (2011, 131) argumentoi, kuinka animoidut rasistiset parodiat ovat yhtä aikaa sekä vahingollisia että huvittavia. Haitallisia siksi, koska ne osallistuvat käytäntöihin, joiden tarkoitus on tuottaa todellista vahinkoa, loukata tiettyjä ihmisryhmiä ja lisäksi kannustaa muita osallisiksi tähän haavaan. Toisaalta nämä teokset säilyvät hauskoina, mutta ei siksi, että yleisö ehdoin tahdoin haluaisi jatkaa aktiivisen, avoimen rasismin harjoittamista tai edistää sitä kärsimystä, joka vaikutti näiden teosten syntyprosessiin, vaan sen vuoksi, että rasismin taustalla olevat sosiaaliset ja aineelliset kamppailut ovat edelleen elossa.

Lyhytanimaatioelokuvien kohdalla rodullistamisen prosessien tarkastelu on koettu vaikeaksi sen vuoksi, että se liittyy niin keskeisesti esteettisiin kysymyksiin: suhtautumalla kriittisesti varhaisiin

animaatioesitystapoihin tulee väistämättä samalla kritisoineeksi varhaista, ja mahdollisesti myös tunnetuinta piirrosanimaatioestetiikkaa (kts. esim. Barrier 1999). Mikäli kuitenkin kieltäydymme rekisteröimästä historian painolastia, emme voi ymmärtää kulttuuriammekaan. Esimerkiksi Sammond (2015) näkee tässä olevan olennainen syy siihen, miksi minstrel-vaikutteiset animaatiohahmot kantavat yhä tässä ajassa: jos ennen yhteyksistä rasistisiin esitystapoihin ei välitetty, tässä ajassa niitä ei enää muisteta, tunnisteta, tai ollaan haluttomia tunnistamaan. Kulttuurissa esiintyvä rasismi on kuitenkin merkittävässä osassa rodullisen valtajärjestelmän tuottamista ja ylläpitämistä (Keskinen, Seikkula & Mkwesha 2021, 57), mikä ei muutu, vaikka tarkasteltava teos olisi fiktiivinen. Näitä ajatuksia vasten rakennan seuraavaksi kuvitetun yleiskuvan ja havainnollistavan aikajanan minstrel show'n siirtymästä lyhytanimaatioelokuvaan.

Mikä oli tai on minstrel show?

Minstrel show on yhdysvaltalainen, sittemmin rasistiseksi käsitetty estraditraditio, joka nousi ensimmäisen kerran suosioon noin 1830–1840-luvuilla. Termillä viitataan kiertävään, myöhemmin teatterilaitoksiin vakiintuneeseen, komiikkapohjaiseen esitysperinteeseen, jota esittivät pääsääntöisesti valkoiset näyttelijät liioitellun karrikoidussa *blackface*-maskeerauksessa valkoisille yleisöille. Blackfacessa näyttelijä tahrasi kasvonsa mustaksi seoksella, joka oli tehty palaneesta korkista ja rasvasta (Johnson 2012, 8).

Jo minstrel show'n tarkoitusperät ovat luoneet tutkimuksellista hajontaa ja herättäneet historiantutkijoissa erilaisia kysymyksiä: on pohdittu, olivatko esitykset populistista, työväenluokkaista integraatiota, jotka parodioivat ja moittivat valtaapitäviä sekä levittivät ainutlaatuista, afroamerikkalaista tanssi- ja musiikkikulttuuria, vai yksinomaan erottelun ja halventamisen käytäntöjä, jotka vahvistivat valkoista paremmuutta (engl. *white supremacy*). Näin muotoilee minstrel show'ta tutkinut Stephen Johnson (2012, 3) johdannossaan toimittamaansa antologiaan *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*. Nykyaikainen tutkimuksellinen konsensus kallistuu jälkimmäiseen vaihtoehtoon. Kulttuurintutkija Linda G. Tucker (2007, 52) luonnehtii tutkimusteoksessaan *Lockstep and Dance: Images of Black Men in Popular Culture*, kuinka esitysperinne ilmensi halua olla ja käyttäytyä kuin oletetut afroamerikkalaiset ja toisaalta tahtotilaa korvata tämä musta keho valkoisilla representaatioilla. Johnsonin (2012, 9) mukaan minstrel show oli vuonna 1776 itsenäistyneen Yhdysvaltain ensimmäisiä kaupallisesti menestyneitä, omaksi erityiseksi alalajityypikseen erottuvia viihteenmuotoja, mikä mahdollisti

samalla mustan kehon kaupallistamisen, täydentää Tucker (2007, 51). Katsauksen alkuun selvitänkin minstrel show'n keskeisimpiä esityskonventioita sekä sen kulttuurihistoriallista merkitystä.

Minstrel show taantui väliaikaisesti Yhdysvaltain sisällissodan (1861–1865) herättämän poliittisen keskustelun myötä, jolloin rodullistettu pilkanteko koettiin tulenaraksi aiheeksi. Esimerkiksi kulttuuri- ja animaatiohistoriantutkija Donald Crafton (2012, 119) nimittää minstrel show'ta paljonpuhuvasti ”rotumusikaaliksi” (engl. *race musical*), mikä terminä samalla paljastaa olennaisia seikkoja jo esitysperinteen varhaisesta luonteesta. Katsauksessa tarkastelen, miten minstrel show elpyi tämän ajanjakson jälkeen uusien mediamuotojen ansiosta, saaden ensin nostetta 1800–1900-lukujen taitteen teatterin hittilajityypistä eli vaudevillestä, sekä säilyen ajankohtaisena rodullistettujen kuvitusperinteiden avulla. Havainnollistan, kuinka sekä vaudeville että nämä kuvitusperinteet mahdollistivat minstrel show'n siirtymän valkokankaalle, ja toisaalta ohjasivat sen vakiintuvaa, uutta muotoa.

Populaarin, 1900-luvun uudelleenheräämisensä minstrel show koki lopulta kalvopiirrosanimaatiossa (Lehman 2007; Crafton 2012; Sammond 2015), ja lyhytanimaatioelokuvien suosion ansiosta alkujaan kansallinen esitysperinne levisi nopeasti uusiin kansainvälisiin konteksteihin (Friedman 2022). Vaikka esityskonventiot säilyivät samankaltaisina, mediamuotojen monipuolistuminen samalla häivytti niiden rasistista taustaa ja siten alkoi asteittain etäännyttää yleisön ymmärrystä niiden historiallisesta alkuperästä.

Rotumusikaalin ominaispiirteet



Kuva 1. Minstrel show -mainos noin vuodelta 1900. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

Alkujaan minstrel show'n taustalla oli yhteiskuntaluokkien ja niiden välisten valtasuhteiden kommentointi: afroamerikkalaista, tunnistettavan työväenluokkaista hahmoa hyödynnettiin kumouksellisena pilkkakirveenä keskiluokkaisten ja tätä ylempien ihmisryhmien sekä näiden etuoikeuksien kyseenalaistamiseksi (Johnson 2012, 7). Työväenluokkainen minstrel kuitenkin matki ylempiarvoisiaan aina tarkoituksellisen huonosti. Tätä kautta suhtautuminen hahmoon ja hahmon kohdeyleisö alkoivat muovautua jo silloin, kun esitystyyppi vasta haki lopullista muotoaan.

Kun iva ei kohdistunutkaan yksinomaan imitoituun, etuoikeutettuun keskiluokkaan, vaan ennemminkin minstrel-hahmon sisäsyntyiseen kyvyttömyyteen tavoittaa näennäisen sivistyneitä asioita, kuten kieltä, puhetapaa, tyylitajua ja ymmärrystä, vitsailusta tuli hahmosidonnaista, hahmoon kohdistuvaa. Näin terminologisesti edellä esitelty rotu, vielä vahvemmin kuin luokka, alkoi asettua minstrel show'n keskiöön. Tällöin yleisöä ryhdyttiin samalla asemoimaan minstreliä ylempiarvoiseksi: hahmoa ei ollutkaan tarkoitus nähdä eikä edes kohdella tasavertaisena ihmisenä, ja oli siksi esitystyypin kannalta keskeistä, että mustaksi tekeytynyttä, afroamerikkalaista karrikoivaa valkoista esiintyjää myös katsoikin vain valkoinen yleisö (ibid.).

Käänne suhtautumisessa minstrelin rooliin ja hahmoon kohdistetuissa merkityksenannoissa on tyyppiesimerkki kulttuurihistoriallisesta rodullistamisen prosessista, sillä samalla minstrelin

hahmoon alettiin liittää erilaisia oletuksia ja ennakkoluuloja, jotka sitten luutuivat yhtä matkaa formaatin vakiintuessa. Vaikka joidenkin tulkintojen mukaan minstrel show välitti edelleen jonkinlaista tietoisuutta afroamerikkalaisen kulttuurin lähtökohdista Yhdysvalloissa, näistä syistä johtuen näytökset on useimmiten nähty ennen kaikkea afroamerikkalaisia alentaneena, halventaneena ja nöyryyttäneenä esitysmuotona (Tucker 2007, 50). Esitysperinteen alkuvaiheen yhdenmukaistumisen taustalla ovat havainnoitavissa viihteen yleiset kehityskulut, joihin liittyivät 1800-luvulla teollinen vallankumous, tekninen modernisaatio ja massatuotannon asteittainen esiinmarssi: erityisesti kehittyvä, kulutuskykyinen keskiluokka tarvitsi kasvavissa määrin viihdyttävää ohjelmaa lisääntyneelle vapaa-ajalleen, joten kritiikin kohteen sijaan he alkoivat kaupallisesta näkökulmasta katsoen edustaa yhä enemmän tärkeää yleisö- ja asiakasryhmää (Crafton 2012; Furniss 2017).

Voimakkaimmat minstrel-stereotypiat liittyvät Yhdysvaltain orjuuden aikaisiin (1776–1865) käsityksiin afroamerikkalaisista. Näissä karakterisoinneissa hahmot ovat yksinkertaisia tai typeriä, lapsenomaisen herkästi hämmentyviä tai innostuvia, ahneita, laiskoja, eläimellisiä, kipua kestäviä sekä luonnostaan fyysisesti raskaaseen ulkoilmatyöhön soveltuvia, yhtäaikaisesti sekä primitiivisiä että infantiileja, arvioi Sammond (2015, 26, 224) teoksessaan *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*. Kuten Tucker (2007) jo katsauksen alussa havainnollisti, nopeasti kaupallistuvan esitysmuodon keskiössä oli musta keho, ja tämä keho tanssi, lauloi ja sanaili, pyrkien jatkuvaan humoristisuuteen.

Johnsonin (2012, 8) mukaan minstrel show'n musiikkiosuudet hyödynsivät improvisaatiota sekä epätavallisia, synkopoituja rytmisiä variaatioita, joita soitettiin koko kehon intohimolla, hahmojen samalla nykiessä vimmatusti, hytkyen loppumattoman herpaantumattomasti, paitsi ottaessaan epätavallisia asentoja äkillisin, yllätyksellisin pysähdyksin. Myös Sammond (2015, 26) kuvailee minstreleiden liikekieltä hypähteleväksi ja tanssilliseksi, katsojan silmin eksentriseksi – tai alleviivatun keinotekoiseksi, Johnson (2012, 8) jatkaa. Esitykset olivat usein kaoottisen uuvuttavia, energisiä ja ärsykkeentäytteisiä. Monet minstrel-laulut ja niiden sanoitukset juurtuivat kulttuurisesti ja niitä hyödynnettiin myöhemmin julkisissa yhteislaulutapahtumissa. Ne olivat myös tärkeä osa varhaista musiikkiteollisuutta (Sammond 2015, 21, 152).

Johnsonin (2012, 8) mukaan minstrel show'ssa isketyt vitsit ja kaskut perustuivat verbaalisesti kehnoihin sanaleikkeihin sekä nykypäivän tapahtumien, trendien, viihteen ja politiikan parodiointiin malapropismiin taipuvaisella murteella. Malapropismilla (engl. *malapropism*)

tarkoitetaan jonkin sanan virheellistä käyttöä samalta kuulostavan oikean termin sijasta: esimerkiksi lintulajia tarkoittavan *flamingon* lausahtamista, kun oikeasti tarkoitus olisi viitata espanjalaiseen *flamenco*-tanssiin (OED). Malapropismia esiintyy sekä tahattomasti että tarkoituksellisesti komiikkavaikutelmien aikaansaamiseksi. Minstrel show'ssa malapropismien soveltaminen yhdistettynä teeskennellyn kovaan äänenkäyttöön irvaili afroamerikkalaisen englannin (*Afro-American Vernacular English*, *AAVE*) puheenparrelle ja tilaa ottavalle artikulaatiolle (ibid.).

Kaikkia minstrel show'n ominaispiirteitä ja toimintaa määritti juuri huomiota herättävä julkeus olla esillä, joka oli luonteeltaan kaksiulotteista: yhtäaikaisesti sekä ihastuttavaa että kauhistuttavaa, niin luotaantyöntävää kuin kiehtovaa (Tucker 2007, 72). Valkoisille yleisöille tämä edusti samalla leikittelevää, suorastaan katarttista sosiaalista vapautumista (Sammond 2015, 26). Aikalaiskulttuurikontekstin huomioon ottaen esitysperinne tarjosi hurmoksellisen alustan toisenlaiselle, normeista purkautuvalle ajattelulle ja vaihtoehtoisille tavoille olla olemassa: vuosisadan taitteen viktoriaaninen yhteiskunta olikin erilaisten sovinnaisuussääntöjen määrittämä, niin luokka- ja rotutietoinen kuin sukupuoliroolittunut (kts. Batkin 2017).

Ei siksi ole ihme, että anarkiaan kannustava minstrel-hahmo, jonka ympärille rakennetut lyriikat, koreografiat ja kerronta ilmensivät tämän ”hallitsematonta, vihaisen voimatonta kykenemättömyyttä sopeutua 'valkoiseen' yhteiskuntaan” (Johnson 2012, 7), paitsi huvitti, myös pisteli ja osui yleisönsä arkoihin, salattuihin paikkoihin. Minstrel yritti tulla kansalaiseksi siinä koskaan kunnolla onnistumatta. Valitessaan muka-afroamerikkalaisen hahmon päätähdekseen, syntipukikseen ja kiusankohteekseen, lajityyppi ei yksinomaan ilmentänyt valkoisia käsityksiä toiseudesta, vaan väistämättä samalla paljasti jotain keskeistä sekä tekijöistä että yleisöstä itsestään. Tähän sisältyivät käsitykset sekä vallitsevan sosiaalijärjestelmän teennäisestä totunnaisuudesta että valkoista yksilönvapautta rajoittavista, toisinaan absurdeja mittasuhteita saavista käyttäytymissäännöstöistä.

Näennäisen sivistymättömyytensä ja oletetun, toiseutetun etnisyytensä johdosta minstrel ei ollut näiden konventioiden kahlitsema, vaan saattoi rotunsa perusteella kieltäytyä niistä ja jopa jättäytyä täysin niiden ulkopuolelle. Täten minstrel saattoi vapaasti ilmentää vaikkapa ennenkuulumattoman epäsovinnaista sukupuolitettua käyttäytymistä, kuten ristiinpukeutua (Johnson 2012, 8). Vaikka esitysten komiikka kumpusi minstrelin jatkuvista epäonnistumisista ja ruotuun palauttamisesta, hahmo yritti sinnikkään piittaamattomasti ja (yli)optimistisesti aina uudelleen, eikä nujertunut edes

toistuvasta tai järjestelmällisestä sortamisesta (Sammond 2015), pitäen tulkinnallisesti katsoen näin yllä ihannetta nimenomaan valkoisesta yksilökeskeisyydestä.

Johnsonin (2012, 7) mukaan irvokkuus, kehollisuus ja toiseuttaminen näkyivät myös minstrel show'n puvustuksessa ja maskeerauksessa, joilla pyrittiin luomaan analogioita klovnin hahmoon lajityypin kehittyessä. Juuri klovnimaisuus ehkäisi tarkastelemasta hahmoa liian voimaannuttavana, kansanomaisen samastuttavana, jättäen tilaa pelottaville uhkakuville mustista miehistä, ja toisaalta hahmoon kohdistuville valkoisille fantasioille (Tucker 2007, 72). Kuten todettua, minstrel-numeroita esittivät pääsääntöisesti valkoiset henkilöt liioitellun karrikoidussa *blackface*-maskeerauksessa. Huomattavasti harvinaisemmiksi ovat jääneet ne satunnaiset tapaukset, joissa maskiin verhoutui afroamerikkalainen (JSTOR Daily 12.8.2020). Koska kyse oli läpitunkemattoman tummasta värityksestä ilman varjostuksia, vaikutelma oli luonnoton, teeskennelty ja äärimmäisen epäaito (Johnson 2012, 8). Maskeeraukseen kuului myös punainen (joissain tapauksissa valkoinen) rasvamaali suun ympärillä, jolla saatiin aikaiseksi vaikutelma valtavista huulista (joista käytettiin *racial slur* eli rasistista sortoherjaa *Ubangi lips* tai *liver lips*) (Lehman 2007, 54). Puolet maskeerauksesta tuli kasvojen ilmeistä ja eleistä: suunnaton suu oli usein hölmistyneesti auki ja silmät pöyristyneesti ääriammollaan (Sammond 2015, 26), sijoittaen kasvojen kokonaisvaikutelman lapsenomaisuuden ja hulluuden rajamaille.

Yleensä minstrel-esiintyjillä oli lyhyt, kiharahiuksinen peruukki. Puvustuksessa suosittiin joko maalaismaisia, työssä kulutettuja, repaleisia ja likalaikukkaita asustuksia, tai etsittiin kaupungin katujen karaisemia vaikutelmia, jolloin vaatteet istuivat huonosti tai vähemmän imartelevasti, ja kukkoilivat räikeänrohkeilla, keskenään riitelevillä väreillä. Pohjimmiltaan minstrel oli aina juntti, vaikka kuinka olisi pyrkinyt keikaroimaan. Pellemäiset, ristiriitaiset ja koomiset asusteet, kuten kaulukset, joihin pää saattoi kadota, olivat siksi yleisiä (Johnson 2012, 8). Asu viimeisteltiin valkoisilla hansikkailla.

Johnson myös (2012, 7) havainnollistaa, kuinka minstrel-esiintyjät ammattimaistuivat nopeasti: yleensä he erikoistuivat esitysperinteeseen koko uransa ajan, tekivät kiertueita sekä perustivat kollektiiveja, pyrkien täten lisäämään teollisuudenalansa arvostusta, yleisömääriä ja kaupallista voimaa. Minstrel-esiintyjillä oli jopa oma kategoriansa ammattilehdissä. Vaikka lajityyppi nykyihmisen silmin saattaakin näyttää marginalisoituneelta, Johnson alleviivaa (ibid.), kuinka minstrel show oli aikalaisviihteen keskiössä hyvin pitkään – josko katosi koskaan kokonaan. Sen

sijaan esitysmuoto jatkoi voittokulkuaan myöhemmissä formaateissa (Lehman 2007, 1; Sammond 2015, 1).

Ponnahduslautana standardisoituvat teatteriohjelmistot

Ensimmäisen muuntautumismahdollisuuden tarjosi *vaudeville*, jonka ohjelmanumeroksi aikaisemmin itsenäisenä viihde-elämyksenä toiminut minstrel show vuosisadan loppua kohti standardisoitui. Vaudeville on yhdysvaltalainen, 1800-luvun lopulla vakiintunut teatterin lajityyppi, joka edusti maan senaikaista ”kulttuuriteollisuuden kulmakiveä” ennen viihdeteknologian eli radion ja television kehittymistä, kirjoittaa myös vaudevilleä tarkastellut Crafton (2012, 102). Tyypillinen vaudeville-esitys koostui lyhyistä, erillisistä ohjelmaosuuksista, kuten slapstickistä ja sketseistä, akrobatiasta ja taikatempuista, sekä musiikista ja tanssista: kenties monipuolisuutensa vuoksi se oli lähes yhtä suosittu vapaa-ajan viettotapa kuin maan kansallisurheiluksi tituleerattu baseball (ibid.). Vaudevillessä on nähtävissä kytköksiä myös brittiläiseen music hall -varieteeperinteeseen.

Kulttuuri-identiteettiin yhdistettävissä olevan aihepiirinsä johdosta minstrel show istui vaudevillen näennäisen uudenaikaiseen tasa-arvoisuuteen ja kansanvaltaan. Vaudeville edusti luonteeltaan vuosisadan taitteen yhteiskunnallisen järjestyksen sulatusuunia Yhdysvalloissa, ja niinpä erilaiset ihmisryhmät, kuten maahanmuuttajat, olivat tärkeässä osassa esitysperinteen ja sen ohjelmanumeroiden rakentumista. Vaikka onkin epäselvää, miten eri yleisöt – esimerkiksi puolalaiset ja irlantilaiset – ottivat vastaan vaudevillen naljailut ja omaan yhteisöönsä kohdistuvat pilkkalaulut ja karikatyyrit, taustalla oli ajatus esitysmuodon demokratiasta, sillä vitsien kohteina toimivien ihmisryhmien edustajat usein esiintyivät vaudevillessä myös itse (Crafton 2012, 119).

Minstrel show’n kohdalla, jolla oli jo oma vahva esitysperinteensä, tämä ideaali ei kuitenkaan toteutunut, mikä juontui paitsi kaupallisista tarpeista, kysynnän ja odotusten painosta, myös ylipäänsä rodullistavasta asetelmasta, jonka päälle minstrel show oli rakentunut, ja joka erotti sen muista vaudevillen esitysmuodoista. Minstrel show’ta eivät yleensä esittäneet afroamerikkalaiset itse. Täten mintrel show’ssa ei ollut niinkään kyse kulttuurisen identiteetin luonnehdinnasta, vaan nimenomaan rodun ajatuksen sanelemien valtasuhteiden jatkuvasta ilmentämisestä. Vakiinnuttuaan tunnistettavimpaan muotoonsa minstrel show ei enää edustanut yksinomaan toiseuttavaa kulttuurista esittämistä, vaan se perustui kokonaisvaltaisesti appropriaatioon, jossa hyödynnetään tietylle kulttuurille tunnusomaista perinnettä tai ilmaisutapaa sille vieraassa

yhteydessä. Minstrel-hahmot olivat paitsi alentavien vitsien aiheita, myös jatkuvan, inhonsekaisen naurun kohteita: toisin sanoen näiden representaatioiden koko olemassaolo jo perustui sosiaalihierarkisoivan pilkan ja siten valkoisten tarkoitusperien vallankäytölliseen edistämiseen.

Tämä vallitseva kulttuuri-ilmapiiri oli niin iskostunut, että vielä 1910-luvulla yleistyivät ja popularisoituivat antropologiset tutkimukset, jotka tukivat näitä esitystapoja, nyt näennäisesti tieteellisin perusteluin. Artikkeleissa afroamerikkalaisuus kytkeytyi erottamattomasti alkukantaisuuteen, villiin ja sivistymättömään ihmisluontoon, kulttuuri-ilmaisuun ja yleiseen olemassaoloon, antaen myös minstrel show'lle uskottavuutta lisäävän, autenttisuuden ja todenmukaisuuden assosiaation kummajaisnäytöksen tai friikkisirkuksen tapaan (Goldmark 2005, 80; Johnson 2012, 6). Seurauksena monet jälkipolville dokumentoidut minstrel-esitykset paitsi ”pelkistivät mustan kehon seksuaalisuudeksi”, myös ”paloittelivat sen lääketieteellisen diskurssin avulla ja epäinhimillistivät sen rotubiologisen diskurssin kautta” (Tucker 2007, 50).

Vertailun vuoksi voi nostaa esiin, että Suomessa perinteikäs laulunäytelmä, noin 15 minuuttia kestävä *Tiernapojat* vastaa raamatullisesta aiheestaan huolimatta vaudevillemäisesti kuratoitua, lyhyttä musiikintäytteistä vinjettiä. Tätä tukee myös laulunäytelmän vakiintumisen ajankohta, sillä vaikka tähtipoikalaulantaa on esiintynyt jo keskiajan Euroopassa, *Tiernapoika*-esitysperinne alkoi löytää lopullisen muotonsa vasta 1800-luvun loppupuolella (Myllylä 2003, 15–16), jolloin lyhyistä musiikkinäytelmistä tuli suosittuja. Yhteydet eivät lopu tähän, vaan lisäksi esityksessä afrikkalaista hallitsijaa edustavan Murjaanien kuninkaan hahmon näyttelijän kasvot on tyypillisesti mustattu blackface-perinteen mukaisesti. Vaikka kyseessä on vanha pohjoismainen traditio, ja jo eurooppalaisissa laulelmissa Murjaanien kuninkaan hahmoa on luonnehdittu tummaihoiseksi, on spekuloitavissa, että tapaan ilmentää hahmon afrikkalaistaustaista etnisyyttä läpitunkemattoman blackface-maskeerauksen avulla olisi saatu vaikutteita nimenomaan minstrel show'sta.

Näin laulunäytelmässä on mahdollista nähdä yhdistyvän sekä anglo-amerikkalaisen viihdekulttuurin että eurooppalaisen kristillisyyden vaikutteita. Oulussa tiernapoikakilpailuja järjestävä Tiernasäätiö linjasi muutama vuosi sitten kiivaan julkisen keskustelun päätteeksi, ettei Murjaanien kuninkaan kasvoja saisi enää maalata mustiksi (Yle 11.10.2021). Tätä ennen laulunäytelmän maskeerausta oli puolusteltu ennen kaikkea sen oletetulla perinteikkyydellä, jonka nähtiin olevan elimellisesti sidoksissa itse esitykseen (esim. Satakunnan kansa 18.1.2020). Muun muassa kansainvälisen politiikan emeritusprofessori Jouni Suistola kommentoi, ettei kyse ole enää perinteestä, jos sitä muokataan oman ajan arvojen mukaisesti: ”on nykyinen arvo, että blackface

on rodullisesti alentava” (Iltalehti 14.12.2019). Edellä esitellyn historiantutkimuksen valossa ainakin yhdysvaltalaisessa blackfacessa on kuitenkin ollut kyse nimenomaan alentavan vaikutelman rakentamisesta vitsitarkoitusperän aikaansaamiseksi.

Craftonin (2012) mukaan vaudeville oli keskeisessä osassa amerikkalaisten elokuvateattereiden ohjelmistotyyppien kehitystä. Vaudevillen valttikortti oli monipuolisuus: kyky tarjota kurkistusaukkoja erilaisiin taidonnäytteisiin sekä hierarkisoida ja järjestellä eri ohjelmanumeroita niiden tarkoituksen ja dramaattisen efektin mukaan. Samoin elokuvateatteriohjelmistot koostuivat jo varhaisessa vaiheessa paitsi elokuvista, myös esimerkiksi uutiskatsauksista, mainoksista ja esityskatalogia rytmittävistä vitsipätkistä (Crafton 2012, 7). Vaudevillen kentässä lyhyempään mittaan tiivistyneet minstrel show -vinjetit alkoivat Yhdysvalloissa edustaa ja myös omaksuivat koomisen kevennyksen roolin ohjelmakokonaisuuksissa, ja samalla vakiinnuttivat raamit esitettävän ja tavoitellun huumorin (rodullistetulle) luonteelle. Niinpä kun vaudevillen ja teatterikäyntien suosio alkoi kuihtua 1920-luvulla radion ja erityisesti mykkäelokuvan vallatessa viihdealaa, minstrel show’lla oli jo odottamassa oma, kulttuurisesti kiteytynyt paikkansa sketsielementtinä valkokankaan esitysohjelmistoissa (ibid.).

Coonit, mammyt ja pickaninnyt

Minstrel show’n korosteisilla visuaaleilla oli jo alkujaan vahva yhteys rodullistettuihin yhdysvaltalaisiin kuvitusperinteisiin, jotka niin ikään liittyivät paitsi orjuuden aikaisiin sosiaalisiin asetelmiin, myös niitä seuranneisiin Jim Crow -lakeihin, joita ryhdyttiin ottamaan käyttöön 1870-luvulla. Jim Crow -laeilla viitataan Yhdysvaltain sisällissodan jälkeisiin rotuerottelukäytänteisiin, jotka läpivalaisivat yhteiskuntaa osavaltiosta riippuen jopa aina 1960-luvulle asti. Taiteessa ja viihteessä yhdysvaltalainen segregaatio näkyi lisäksi diskursseina ja käytänteinä, jotka eivät välttämättä edellyttäneet eksplisiittisen suoraan artikuloitua rotuerotteluideologian puolustamista, vaan jo pelkällä olemassaololollaan tukivat sen ylläpitämistä (Sammond 2015, 171). Esimerkkeinä tästä toimivat paitsi minstrel-esitykset, myös niihin kytkeytyvät kuvataiteelliset ilmentymät. Tällä oli myöhemmin suuri merkitys animaation kehitykselle, sillä Yhdysvalloissa piirrosanimaation historia on kiinteästi liitoksissa kuvitukseen ja sarjakuviin (Barrier 1999, 16). Englanninkielinen sana *cartoon* itsessään voi viitata niin piirrosanimaatioon, sarjakuviin, kuin karikatyyreihin. Lyhytanimaation yleistyessä ensimmäiset valkokankaan hahmot olivatkin tuttuja sarjakuvista ja kuvakirjoista (Friedman 2022, 13), sillä taiteenmuodoilla oli hahmojen omistussuhteiden kautta myös teollisia ja

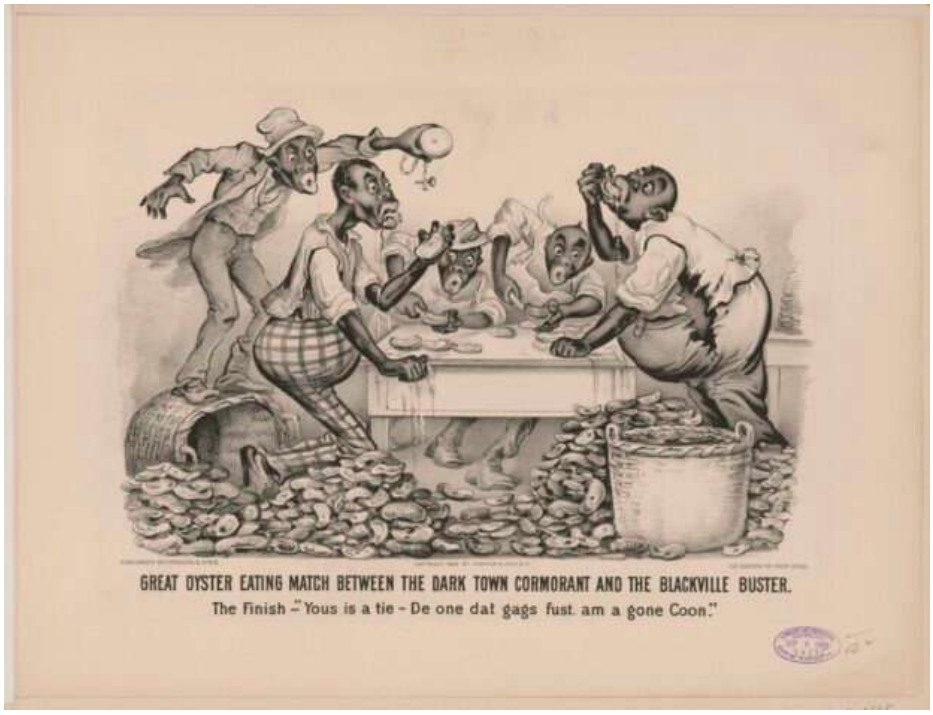
taloudellisia yhteyksiä toisiinsa (Cohen 1997, 9). Tämän vuoksi tarkastelen seuraavaksi minstrel show'n ja kuvituskäytänteiden välisiä yhteyksiä.



Kuva 2. Thomas D. Ricen luoma varhainen minstrel-hahmo, (Jumpin') Jim Crow, vuodelta 1932. Ricea on joskus kutsuttu minstrel show'n isäksi ja Jim Crow'ta pidetään "ensimmäisenä minstrelinä". Lisänimellä Jumpin' viitataan hahmon hypähtelevään tanssiin, johon kuului myös samanniminen pilkkalaulu. Halventava nimitys kehittyi sortoherjaksi ja jatkoi matkaansa aina politiikkaan asti, sillä sen mukaan nimettiin Yhdysvaltojen rotuerottelulait. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

Yksi maan suosituimpia varhaisia karikatyyrin (eli liioitellun pilakuvan) aiheita oli orjuuden aikoihin kehittynyt *coon*-hahmo, joka esiintyi esimerkiksi postikorteissa ja julisteissa, kirjoittaa sosiologian professori David Pilgrim aineistossaan Jim Crow Museumille (2000a). Coon esiintyy myös kirjoitusasussa *Zip Coon* tunnetun minstrel-laulun viitoittelemana. Stereotyypitteleviä minstrel-kappaleita on toisinaan kutsuttu nimellä *coon songs* tai *blackface songs*. Kuten Jim Crow'n

kohdalla, nimityksissä sekoittuvat mielikuvat tanssivista ja musisoivista hahmoista (Sammond 2015, 21).



Kuva 3. Coon-karikatyyri vuodelta 1866. Myös tämän kuvan hahmoilla on Jim Crow'n tapaan nuutuneet tai repaleiset, hieman keikaroivat vaatteet. Kuvassa näkyy kuitenkin jo selkeästi rasististen kuvitussuuntausten kehitys: karikatyyrissa liioitellaan erityisesti hahmojen silmien ja suun kokoa, sekä tyhjyyteen toljottavaa katsetta. Vääntelehtivien asentojen lisäksi kehollista irvokkuutta korostetaan nyt ahneudesta paisunein ruumiinkaarin. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

Yhteys teatterimaskeerauksiin on ilmeinen: myös coon-karikatyyreilla oli minstrel-hahmojen viitoittelemina valtavat, hölmistyneet silmät ja ammottavat suut. Nimitys *coon* oli itsessään dehumanisoiva abbreviaatio sanasta *raccoon* (suom. pesukarhu). Käytännössä minstrel-lavoilla coon heräsi henkiin: samat stereotypiat, kuten käsitykset epäluotettavuudesta, taikauskoisuudesta, hulluudesta, lapsenomaisuudesta, kroonisesta saamattomuudesta, pelokkuudesta sekä kapinahenkisyydestä määrittivät molempien representaatioita ”epäinhimillisistä olennoista, jotka eivät kelvanneet mihinkään muuhun kuin vesimelonien syömiseen, kanojen varastamiseen, ammuskeluun tai englannin kielen teurastamiseen” (Pilgrim 2000a).



Kuva 4. Coon-karikatyyrit saattoivat olla sekä miehiä että naisia. Pilakuva vuodelta 1885. Kuva: Wikipedia Commons (Public Domain).

Kuvituksessa esiintyvät coon-hahmot saattoivat olla sekä miehiä että naisia, vaikka miehet olivat selvästi yleisempiä. Rotuerottelua kannattavien näkemysten mukaan kapinahenkiset coonit eivät kunnioittaneet sosiaalisia normeja, ja ennen sisällissotaa tämänkaltaisten hahmokuvausten pelättiinkin heikentävän orjuudenaikaista yhteiskuntajärjestelmää (Pilgrim 2000a). Mutta vaikka kuvituksissa coon oli halveksituin, minstrel show'ssa taas performanssiperinteelle luonteenomaisesta rodullistavasta kaksiulotteisuudesta johtuen myös (salaa) ihastelluin ja suosituin afroamerikkalaisuuden esitysmuoto. Toisin sanoen se, että lavalla vain performoitiin afroamerikkalaisia blackface-maskeerauksessa, vaimensi piirrettyihin cooneihin liitettyjä todellisen elämän uhkakuvia, ja teki näiden kapinasta puhtaasti eksentristä: viihdyttävää vailla potentiaalisia seurauksia.



Kuva 5. Mammy-postikortti 1900-luvun alusta. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

Varttuneemmille naisille oli lisäksi oma mammy-stereotypiansa, joka kuvasi palvelualtista ja äidillistä hahmoa. Alkujaan mammyn karikatyyria hyödynnettiin ilmentämään mustia naisia, jotka olivat tyytyväisiä orjuuden instituutioon sekä asemaansa kotitalous- ja lastenhoitotehtävissä. Tämän vuoksi he olivat usein hyvinvoivan lihavia eikä heitä koettu uhkaaviksi (Johnson 2012, 137). Esitystapaa onkin luonnehdittu sekä valheelliseksi että orjuutta ihannoivaksi. Kuvituksessa, kirjallisuudessa kuin myöhemmin myös elokuvissa (esimerkiksi jo mainittu adaptaatio *Tuulen viemää*, Selznick International & MGM1939) esiintynyt mammy-hahmo pukeutui yleensä työtehtäviensä mukaisesti käytännönläheiseen essuun ja päähuiviin. Mammyt yleistyivät hahmoina myös lyhytanimaatioissa 1930-luvulla kasvottoman torson, työteliäiden käsien ja tomerien jalkojen muodossa, vahvistaen entisestään yhteyttä afroamerikkalaisten naisten, palvelualttiuden ja kodin tehtävien välillä.

Näitä anonyymeja, mustia naisenosia esiintyi esimerkiksi Disney-lyhytanimaatioissa *Three Orphan Kittens* (1935), *More Kittens* (1936), *Pantry Pirate* (1940) sekä *Figaro and Cleo* (1943), kuin myös lähes kahdessakymmenessä MGM:n *Tom ja Jerry* -lyhytanimaatiossa teoksesta *Puss Gets the Boot* (1940) alkaen. Yhtenä syynä tähän voi pitää kotieläinhahmojen yleistymistä animaatiokerronnassa, joiden hoitaminen luokiteltiin mustien palvelijoiden vastuulle. Etenkin inklusiivisuusstrategioillaan kunnostautunut Disney on myöhemmin pyrkinyt eliminoimaan näitä sisältöjä levityksestä itsesensuurin keinoin, eikä ole esimerkiksi sisällyttänyt kissanpentuanimaatioita *Silly Symphonies* -lyhytelokuvien fyysisiin julkaisuihin enää DVD- ja Blu-ray-aikakaudella 2000-luvulta eteenpäin.



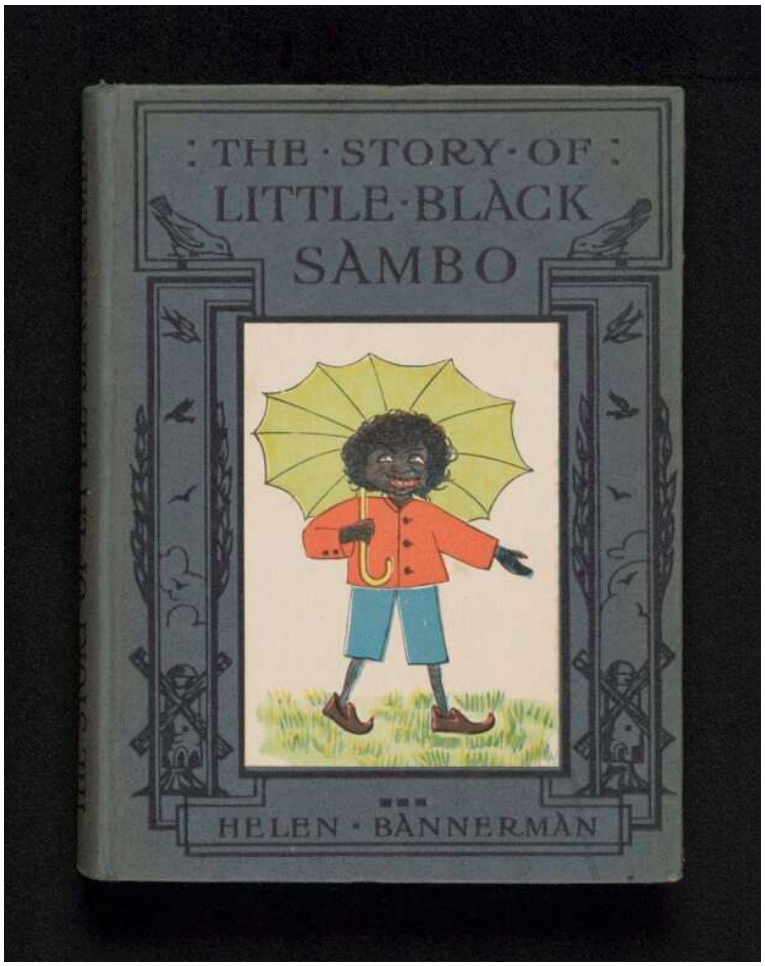
Kuva 6. Pickaninny-aiheinen mainos vuodelta 1922. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

Oman osa-alueensa rasistisissa kuvitusperinteissä muodostivat *pickaninnyt* (myös kirjoitusasussa *picaninny* tai *piccaninny*), jotka edustivat käytännössä lapsiversioita coon-hahmoista. Pickaninny-hahmoilla oli niin ikään pullottavat silmät ja ahnaat suut – ja hahmot itsessään olivat herkullisiksi luonnehdittuja suupaloja erilaisille pedoille. Pickaninny olikin yleinen visuaali, jolla myytiin erilaisia herkkuja ja makeisia (Kaartinen 2004, 14; Isojärvi 2024, 205). Ahneuden lisäksi pickaninnyt yhdistettiin eläimiin. Usein lapsihahmo esitettiin alastomana, mikä edelleen ylläpiti mielikuvaa afroamerikkalaisten syntyperäisestä säädyttömyydestä. Pilgrimin (2000b) mukaan pickaninny-lapsihahmoja myös seksualisoitiin voimakkaasti, mikä normalisoi heidän seksuaalista objektisointiaan ja laajemmin tarkastellen toimi samalla oikeutuksena lasten seksuaaliselle hyväksikäytölle.

Suomessa pickaninny-hahmoja on hyödynnetty mittavasti makeisten markkinoinnissa, niin Fazerin kuin Halvan lakritsoissa sekä Brunbergin suukoissa (entinen ”neekerinsuukko”). 25 vuotta sitten suukon nimen modernisointi kohtasi ”lähes sataprosenttista vastustusta” (Ilta-Sanomat 16.5.2001). Myös Jenkki myi aikoinaan lakritsinmakuista Neekeri-purukumia. 1970-luvulla Halva jopa palkkasi yhdysvaltalaisen, afroamerikkalaisista koostuvan Delta Rhythm Boys -yhtyeen esittämään lakritsimainoslaulun (”Tänään ostetaan Halvan maukasta lakritsaa…”), joka esitystavallaan manifestoi edelleen afroamerikkalaisten historiallista asemointia outoina ja eksoottisina hahmoina. Piirretyissä lakritsimainoskuvissa taas korostuivat tuttuun tapaan ahnas olemus, suuret silmät ja valtavat suut (erityisesti Fazerin lakuhahmon ilme oli tunnetusti hölmistynyt), sekä usein myös alastomuus ja kuviteltuun afrikkalaiseen primitiivisyyteen liittyvät ranne- ja korvakorut.

Keikarimainen, sikaria polltteleva, coon-tyyppinen minstrel-hahmo puolestaan esiintyi Pekka-pelikorteissa 1930-luvulta 2020-luvulle, ja poistettiin myynnistä vasta puoli vuosikymmentä sitten (Iltalehti 4.6.2020).

Pieni musta Sambo



Kuva 7. The Story of Little Black Sambon (Helen Bannerman, 1899) vuoden 1922 painos, jonka kannessa vuonna 1900 Yhdysvaltain markkinoille suunniteltu kuvituskuva. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

Animaation kentässä kenties tärkeimpiä varhaisia inspiraationlähteitä oli skotlantilaisen Helen Bannermanin (1862–1946) lastenkirja *The Story of Little Black Sambo* (1899), jolla on vahvoja kytköksiä myös pickaninny-kuvitustyyliin (Crafton 1982, 303). Teos menestyi Iso-Britanniassa ja julkaistiin jo heti seuraavana vuonna Yhdysvalloissa, jossa se sai osakseen vielä valtaisampaa huomiota. Etnisyystutkimuksen professori Christopher P. Lehman (2007, 9) arvioi, että kirjasta oli lähemmäs kolmisenkymmentä versiota erilaisine kuvituksineen. Erityisesti teoksen halvat

kopioversiot levisivät laajalle (Pilgrim 2000b). Bannermanin kirja ja sen tapahtumat sijoittuvat Intiaan, jossa kirjailija asui useamman vuosikymmenen. Lokalisaationa teoksessa vilahteleekin esimerkiksi tiikereitä (Lehman 2007, 54).

Kirjassa esiintyvien nimistereotypioiden vuoksi sitä on jälkeenpäin tulkittu kolonialistiseksi eksotisoinniksi. Vaikka hahmot puhuvatkin standardienglantia, toisin kuin esimerkiksi minstrel-perinteessä, heidät on silti nimetty rasististen sortoherjojen mukaisesti: päähenkilö Sambon vanhemmat ovat nimeltään Black Jumbo ja Black Mumbo. Tästä johtuen Pilgrim (2000b) pohtiikin, onko kirjailija ollut edes tietoinen *sambo*-sanan merkityksestä Yhdysvalloissa. Hänen mukaansa sambo jakoi paljon samoja ominaisuuksia coonin kanssa, mutta kapinoinnin ja rettelöinnin sijaan oli ikuinen lapsi, joka oli perheelleen uskollinen ja tyytyväinen asemaansa: yksinkertaisena ja naiivina hän ei olisi pärjännyt tai selviytynyt maailmassa yksin (Pilgrim 2000a). Lehmanin (2007, 53) mukaan sambo-hahmon suhde auktoriteetteihinsa määrittyi ensisijaisesti hyväuskoisuuden ja (rangaistukseen liittyvän) pelokkuuden kautta. 1900-luvulle tultaessa sambo-termi yhdistettiinkin ensisijaisesti vanhempiin, sävyisiin mustiin miehiin, jotka hyväksyivät Jim Crow -lait ja etiketin, kun taas vastaavasti coonit edustivat nuoria miehiä, jotka eivät kunnioittaneet valkoista väkeä (Pilgrim 2000a). Tämä kuitenkin muuttui Bannermanin romaanin myötä, sillä hänen teoksensa kytki sambo-nimityksen nyt erottamattomasti lapsuuteen.

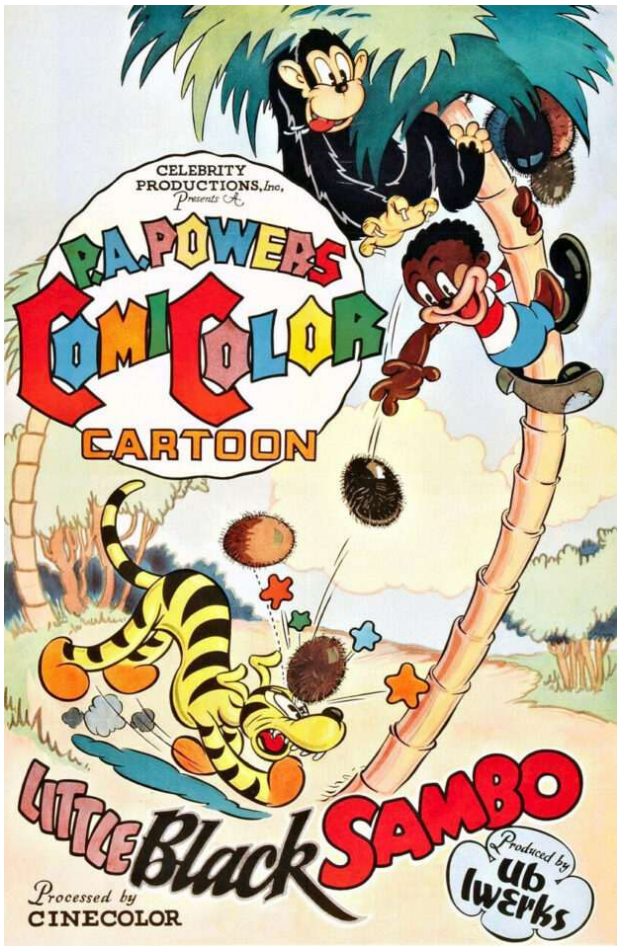
Syy, miksi sambosta tuli niin suosittu, johtunee hahmon maantieteellisestä mukautuvuudesta (Lehman 2007, 9). Vaikka kirja lähtökohtaisesti sijoittui Intiaan, Yhdysvalloissa sen tunnetuimmat kuvitukset yhtyivät maan rasistiseen kuvitusperinteeseen, jossa tarkasteltiin tummaihoisuutta ja erityisesti tummaihoisia lapsia. Kuvituksissa myös Sambon isä assosioitui minstrel show'sta tuttuun, keikaroivaan dandy-tyyppiin, ja äiti mammyyn (Pilgrim 2000b).



Kuva 8. Little Black Sambo -lautapeli vuodelta 1924. Kuvitus on muuttunut täysin pickaninny-tyyliseksi. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

Myöhemmin lyhytanimaatiot ammensivat näistä visuaalisista lähtökohdista. Kenties parhaiten näitä kehityskulkuja havainnollistaa adaptaatio *Little Black Sambo* (Castle Films 1935). Bannermanin kirjassa kolme tiikeriä haaveilee Sambon vaatteista: lyhytanimaatiossa yksi tiikeri yrittää syödä Sambon suihinsa, kuten pickaninny-kuvituksissa. Hahmon ulkoasu mukailee samaa karikatyyriperinnettä ötökkäsilmineen ja jättiläishuulineen, vaikka kirjassa häntä ei luonnehdita tällaiseksi, ainoastaan tummahipiäiseksi. Vaikka romaanissa Sambolla on molemmat vanhempansa, lyhytanimaatiossa Sambosta huolehtii stereotyyppisesti vain tämän yksinhuoltajaäiti. Lisäksi ruudulliseen essuun ja päähuiviin pukeutuva, lihava mammy-äiti puhuu vahvalla etelän aksentilla (Lehman 2007, 54).

Tämänkaltaiset rodullistamisprosessit ovat paitsi ylläpitäneet rasismia, myös levittäneet erilaisia virhekäsityksiä. Sambon viitoittelemana esimerkiksi lyhytanimaatiossa *Congo Jazz* (Warner Bros 1930) esiintyy myös tiikereitä: onkin mahdollista, että tämänkaltaiset teokset ovat vaikuttaneet sitkeään, Suomessakin esiintyneeseen harhaluuloon, jonka mukaan Afrikassa elää tiikereitä (Isojärvi 2024, 207).



Kuva 9. Castle Filmsin Little Black Sambo -lyhytanimaation mainosjuliste vuodelta 1935. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

Pohjoismaissa Sambo-hahmon vaikutuksia voi havainnoida muun muassa laululyriikassa. Maikki Länsiön ja Esa Saarion lapsille suunnatussa, Oy Yleisradio Ab:n äänittämässä *Ajomatka*-levytyksessä (1961) käydään seuraavanlainen dialogi:

> ”Aja sinä, musta Sambo, osaatkohan? Minä en.”
> ”Minä osaan”, sanoi Jumbo, ”osaan ihan pikkuisen. Minä istun sitten tähän, siirry, Sambo, siitä vähän.”

Saman vinyylisinkun A-puolen *Hottentottilaulussa*, joka niin ikään on käännös norjalaisen Thorbjörn Egnerin tekstistä, lauletaan:

> Asui kerran Afrikassa Chickadua-joella
> Pikkupoika Huua Kotti musta, kuin pesty noella
> Ei ollut puettu Kallen tavoin
> Kulki melkein paljain navoin

Myös lyhytanimaatiossa *Little Black Sambo* (1935) mammy-äidin kuuratessa kovakouraisesti poikaansa pesuvedestä tulee pikimustaa, jonka jälkeen poika puuteroidaan mustalla puuterilla. Samoin vastaavaa stereotypiaa hyödynnetään Aale Tynnin ***Satuapisessa*** (1955), josta on Suomessa otettu huimat 16 painosta. Maija Karman kuvituskuvassa tummaihoinen, puolialaston, suurihuulinen alkuasukas pesee kuvatekstin mukaan kasvojaan, ”muttei valkene ollenkaan”.

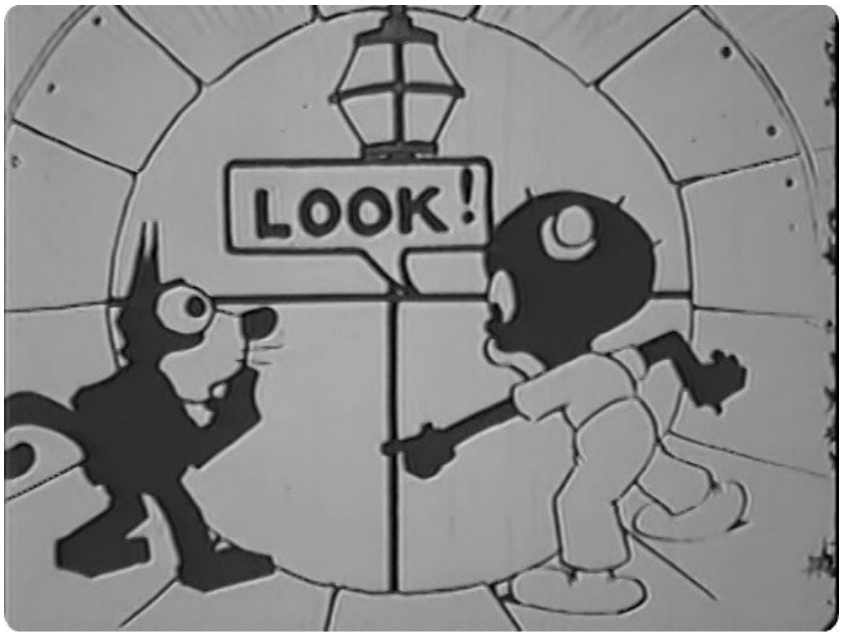


Kuva 10. Aukeama Aale Tynnin Satuapisesta (1955). Kuvitus Maija Karma. Kuva: Aino A. T. Isojärvi.

Sambosta, eräänlaisesta coonin lapsivariaatiosta ja pickaninnyn versiosta, muodostui lyhytanimaatioiden tärkeä keskushahmo ja karakterisointi. Lehmanin (2007, 53) mukaan Bannermanin vaikutus näkyy erityisesti lyhytanimaatioelokuvissa, joissa seurataan nuoren – kouluttamattoman, hölmön ja riskialttiin – afroamerikkalaisen pojan seikkailuja ja toilailuja. Esimerkiksi mammy-hahmon tehtävä oli ennemminkin seurata sivusta muiden tekemisiä ja mahdollisesti kommentoida tapahtumia. Laajemmin tutkailtuna sambo oli samalla metafyysisempi inspiraationlähde, jonka DNA:n voi ajatella virtaavan jokaisessa varhaisessa teollisessa animaatiohahmossa, oli kyse sitten Mikki Hiirestä tai Bimbo-koirasta.

Yhdysvaltojen ensimmäiseksi kansalliseksi ja kansainväliseksi animaatiosupertähdeksi on usein tituleerattu australialaistuottaja Pat Sullivanin ja yhdysvaltalaisanimaattori Otto Messmerin Felix-kissaa, joka debytoi vuonna 1919 (Furniss 2017, 53). Hahmo pohjautui visuaalisesti Sullivanin

aikaisempaan, Sammie Johnsiniksi (myös kirjoitusasussa *Sammy*) kutsuttuun karikatyyriin afroamerikkalaisesta pojasta. Kyse oli Bannermanin Sambon mukaelmasta, jonka nimen Sullivan vaihtoi välttääkseen tekijänoikeuskorvauksien maksamisen (Crafton 1982, 303).



Kuva 11. Sammie Johnsin (oik.) ja Felix-kissa (vas.). Kuvakaappaus lyhytanimaatiosta Felix Tries for Treasure (1923).

Sammondin mukaan tekijät itse mielsivät hahmon animoiduksi pickaninny-hahmoksi. Messmer jopa kommentoi, kuinka Sammie veti hyvin yleisöä, paitsi eteläisissä Yhdysvalloissa, ”jossa pickaninny-filmatisointeja ei haluttu näyttää” (sit. Sammond 2015, 71). Vaikka esimerkiksi Jim Crow -lait kehitettiin etelässä, josta ne levittäytyivät muualle maahan, vielä 1900-luvun alkupuolella rotuaiheet koettiin alueella sensitiivisiksi, konflikteja herättäviksi sekä haavoja repiviksi. Sammond (ibid.) painottaakin, kuinka pickaninnyn ominaisuudet – omapäisyys, energisyys, ilkikurisuus, potentiaalinen väkivaltaisuus – käytännössä siirtyivät puhtaan liiketoiminnallisista syistä suoraan Felixiin, jonka avulla nouseminen koko kansan suosioon oli mahdollista. Muut Felixiä seuranneet animaatiohahmot, kuten jo mainittu Mikki Hiiri, ammensivat sitten tästä samasta lähteestä. Siksi on tärkeää tarkastella seuraavaksi, miten minstrel show’n ja pickaninny-kuvituksen vaikutteet näkyivät varhaisen lyhytanimaation tyylissä, ennemmin kuin vain yksittäisissä animaatiohahmoissa.

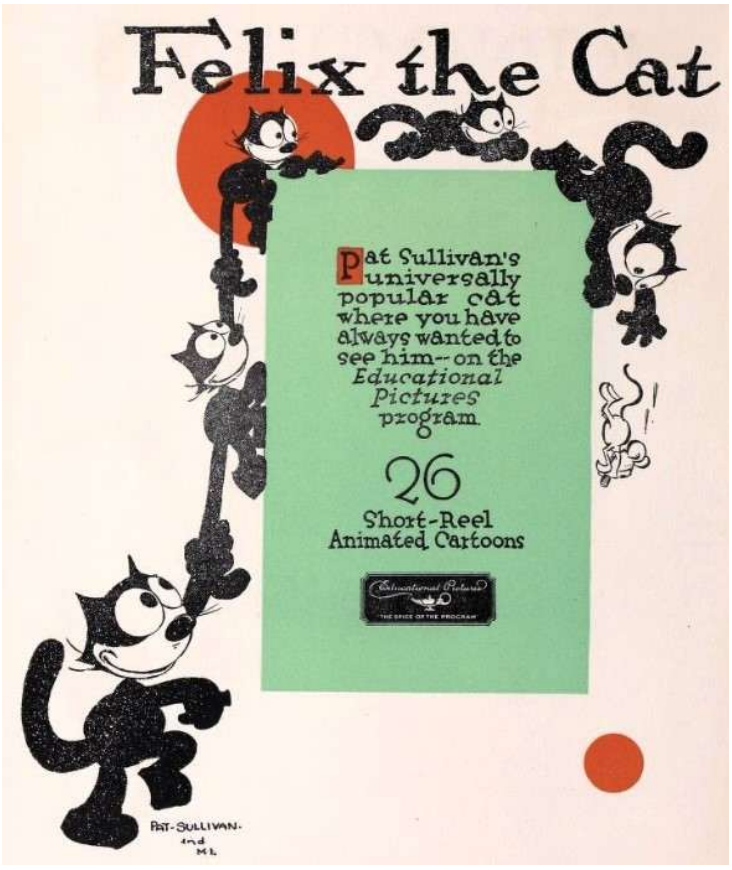
Animoidut minstrelit

Felix siis loi mallisapluunan varhaisille animaatiohahmoille, jotka ottivat merkittäviä vaikutteita minstrel-perinteestä, mutta pyrkivät poliittisen korrektiuden ja taloudellisten ambitioiden nimissä yhtäaikaisesti kätkemään näitä piirteitä tukeutumalla antropomorfiseen eläinhahmoon. Jo 1920-luvulla lyhytanimaatioelokuvien globaali suosio kohosi jyrkästi johtuen yhdysvaltalaisille elokuville otollisista levityskäytännöistä (Friedman 2022, 16). Osasyynä oli myös kasvavan taiteenmuodon teollistuminen, joka mahdollisti teosten nopeatahtisen, liukuhihnamaisen massatuottamisen (Furniss 2017, 39). Lyhytanimaatioille oli kysyntää, sillä yleistyvien elokuvateattereiden ohjelmistot muotoutuivat vaudevillen inspiroimina erilaisista ohjelmanumeroista, kuten ajankohtaiskatsauksista, matkadokumenteista, sekä lyhyemmistä komediaosuuksista, joiden tarjoama napakka hauskuutus asettui nyt minstrel-henkisten lyhytanimaatioiden harteille (Crafton 2012, 1). Lyhytanimaatioiden kansainvälinen menestys toisin sanoen kuljetti minstrel show'n maneereita nyt kansallista kontekstia huomattavasti laajemmalle.

Sammondin (2015, 3) mukaan lyhytanimaatioelokuvat edustivat ennen kaikkea minstrel-perinteen teknologista mutaatiota. Suositut hahmot, jotka määrittivät tuoreen teollisuudenhaaran, olivat käytännössä modernin yhteiskunnan julkisuudenhenkilöitä aikaisempien minstrel-esiintyjien tapaan (McGowan 2019, 18). Myös Lehman (2007, 1) argumentoi, kuinka ”amerikkalainen animaatio on olemassaolonsa velkaa afroamerikkalaisille [*ihmisille*]”. Minstrel-tradition mukaisesti ”varhaiset piirrosanimaatioelokuvat olivat täynnä afroamerikkalaisia hahmoja ja karikatyyreja, ja näistä kuvista tuli pian uuden kulttuurisen mediumin pääartikkeli” (ibid.). Selkeimmin tutkijoiden kommentoimia kytköksiä havainnollistanee Felixin ulkoasu, joka haki inspiraatiota blackface-maskeerauksesta, eli mustasta kehosta sekä liioitellun suurista silmistä ja suusta. Hahmon kehittyessä ja vakiintuessa sen muodot pyöristyivät ja tunnustelivat kasvavissa määrin vaikutteita pickaninny-kuvitustyylistä.

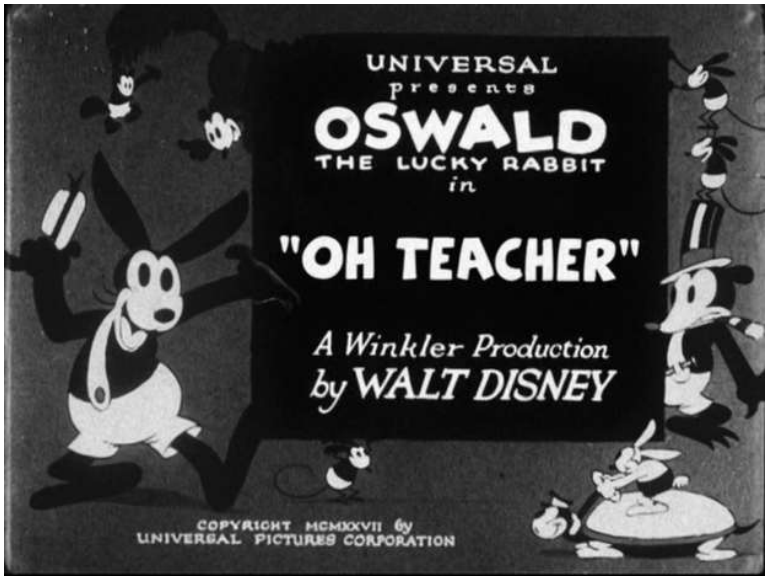


Kuva 12. Felix-kissan mainosjuliste vuodelta 1924 promotoi hahmon uusia episodeja. Lyhytanimaatioelokuvat olivat vakiintuessaan kestoltaan noin seitsemänminuuttisia, ei kuitenkaan yhtä filmikelaa pidempiä (noin 11 minuuttia). Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).



Kuva 13. Mainos vuodelta 1925, jossa Felixin piirteet ovat jo lapsenomaistuneet ja pyöristyneet. Uusien filmatisointien levittäjänä toimi Educational Pictures. Nimestään huolimatta yrityksen pääbisnes olivat komediaelokuvat. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

1920-luvun animaatiotekniikka ei ollut vielä kovin hienostunutta. Lyhytanimaatioiden rakenne noudatteli sarjakuvastripeistä tuttuja, episodimaisia tapahtumaketjuja ja yhtyi vaudevillestäkin tuttuihin slapstickiin ja sanaleikkeihin (Friedman 2022, 13, 70; Crafton 2012, 7). Uudesta mediumista huumaantuneina elokuva-alan nostetta tavoittelevat, pinnalle putkahtelevat tuoreet animaatiostudiot pyrkivät tuottamaan toistensa kaltaisia, geneerisiä hittihahmoja tavoitellessaan menestystä. Studioiden tyylillinen profiloituminen ja erottautuminen alkoi ilmetä vasta animaatiomenetelmien hienostuessa 1930-luvuessa (Furniss 2017, 61, 115). Tästä johtuen aikakauden hahmot ovat visuaalisesti hyvin yhteneväisiä ja muistuttavat toisiaan. Appropriointi oli toisaalta samankaltaista kuin vaudevillessä, jossa esiintyjät kaappasivat toisiltaan pidetyiksi huomattuja esitysrutiineja (Sammond 2011, 138). Erityisessä suosiossa olivat jo mainitut eläinhahmot: Felixin viitoittelemana valkokankaalle ilmestyi kissojen lisäksi koiria, hiiriä ja jäniksiä. Vaikka Felix ei vielä esiintynytkään vaatteisiin verhoutuneena, animaatiohahmojen yleistyessä mustanpuhuvan kehon lisäksi myös niiden puvustus alkoi kasvavissa määrin muistuttaa minstrel-perinteen konventioita. Tämän on katsottu tukevan näkemystä, jonka mukaan aikalaisyleisö vielä tulkitsi animaatiohahmot afroamerikkalaisuutta imitoiviksi (Sammond 2015, 107).



Kuva 14. Walt Disneyn varhainen animaatiohahmo Osku Kani (Oswald the Lucky Rabbit), jolla on maalaismaiset henkselihousut. Tekstiplanssi lyhytelokuvasta Oh Teacher vuodelta 1927. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).



Kuva 15. Fleischer-studion Bimbo-koira. Bimbolla on jo selvästi minstrel-henkistä vaatetusta: valkoiset hansikkaat sekä hahmon kokoon nähden liian suuret kengät. Kuvakaappaus lyhytanimaatiosta Swing You Sinners! (1930).



Kuva 16. Nykyisin Warner Brosin omistuksessa oleva Looney Tunes -hahmo Bosko. Keikarivaateparsineen, hansikkaineen ja saappaineen Bosko on alleviivatusti minstrel-hahmo. Vaikka Bosko on afroamerikkalainen poika, esimerkiksi lyhytanimaatiossa Congo Jazz (1930) hänet erottaa ulkoisesti apinasta ja gorillasta ainoastaan hänen eläinten väliin asettuva kokonsa sekä vaatteensa. Mainos vuodelta 1932. Kuva: Wikimedia Commons (Public Domain).

Tunnistettavien visuaalien lisäksi Felix popularisoi animaatioestetiikkaa, joka tunnetaan nimellä *rubber hose* (suom. ”kumiletku”). Rubber hose -hahmo koostuu ensisijaisesti kaarevista linjoista ja pyöreistä muodoista: paitsi, että muotokieli tuo hahmon lähemmäksi pickaninny-kuvitusperinnettä, se mahdollistaa herkeämättömän, anatomiasta irrallisen ja rajoittamattoman liikkeen (Barrier

1999, 74). Esimerkiksi heiluvat korvat voivat kohottaa hahmon ilmaan kuin helikopterin, tai niitä voi käyttää polkupyörän polkemiseen pää ylösalaisin. Rubber hosen yllättävyys, ronskius ja anarkistisuus yhdistivät liikekielen fyysiseen komediaan (Furniss 2017, 446) ja loivat samalla analogioita minstrel show'n suuntaan. Kuten hypähtelevällä Jim Crow'lla, myös näillä hahmoilla oli kyky vääntää ja muuntaa kehoaan tunteiden ja reaktioiden ilmaisemiseksi sekä selviytyäkseen kiperistä tilanteista ällistyttävin tavoin, sovinnaisuussäännöistä piittaamatta (Sammond 2015, 28).

Liikekielen ohella olennainen merkitys hahmojen performatiivisuuden rakentumisessa oli niiden luonteella ja tavassa käyttäytyä, joka muotoutui aikaisemmin esiteltyjen minstrel-stereotypioiden pohjalta. Sammond (2015, 220) luokittelee animoidun minstrel-hahmon temppuilijaksi tai huijariksi: hedonistiseksi ilkamoijaksi, jonka tarinankaari rakentuu kohtaamisen, vastarinnan ja väkivaltaisen rangaistuksen säälimättömäksi leikiksi. Esimerkiksi useimmat Felixin seikkailuista piirtyivät tälle samalle pohjalle: hahmo ei voinut itselleen tai mielihaluilleen mitään, joutui tekemiensä ratkaisujen vuoksi ongelmiin, ja yllättyessään tapahtumien epäsuotuisista käänteistä ja saadessaan nenilleen, kutsui yleisöä nauramaan omalle piittaamattomuudelleen ja/tai tyhmyydelleen.

Performatiivinen ulottuvuus mahdollisti myöhemmin minstrel-perinteen uudenlaisen varioimisen: esimerkiksi vaaleahipiäinen, mutta silti hansikkaita käyttävä Väiski Vemmelsääri (debytoi 1938), on Sammondin mukaan performatiivinen minstrel. Tulkinnallisesti katsoen myös Mikki Hiiren alkujaan performatiiviset minstrel-ulottuvuudet siirtyivät hahmon siistimisen jälkeen vuonna 1934 debytoineeseen, rääväsuisempaan, merimiesnuttuiseen Aku Ankkaan (Sammond 2015, 132). Ajan kanssa esitysperinne toisin sanoen siirtyi konkreettisesti toteuttamaan Tuckerin (2007, 52) luonnehtimaa fantasiaa mustan kehon korvaamisesta.

Mikki Hiiren oheistuotteeksi ajateltua sarjakuvaversiota ryhdyttiin pohtimaan alle vuosi sen jälkeen, kun hahmo ponkaisi pinnalle valkokankaalla (Ronkainen 2021, 9). Suomalainen *Aamulehti* ryhtyi julkaisemaan Mikki Hiiri -strippiä vain pari kuukautta ensimmäisen amerikkalaisen sanomalehtijulkaisun jälkeen, jo 11.3.1930. Kuriositeettina hahmo esiteltiin seuraavan päivän lehdessä sanankäänteinen: ”Tämä herra on Mikki. Kotoisin pimeimmästä Afrikasta” (Vesterinen 2013, 10). Nykylukijalle kuvaus saattaa jättää jälkeensä kysymyksiä, mutta aikalaiskontekstin huomioon ottaen, kyse on todennäköisesti kirjoittajan ajankohtaisesta altistumisesta Atlantin yli levittäytyvään uuteen kuvakulttuuriin, mikä omalla tavallaan on osoitus siitä, että vielä tuolloin

animaatiokarikatyyrin kytkökset afroamerikkalaisuuteen olivat yhä oivallettavissa jopa suomalaisittain.

Vertailun vuoksi, *Helsingin Sanomien* tuore Mikki-analyysi (10.7.2026) sivuuttaa täysin hahmon rodullistamiseen liittyvän historian, joka Yhdysvalloissa on herättänyt runsaasti keskustelua tällä vuosituhannella (esim. Goldmark 2005; Lehman 2007; Crafton 2012; Sammond 2011 & 2015). Tässä lehtiartikkelissa todetaan, kuinka Mikki Hiiri oli alkujaan keppostelevaa tyyppiä, koska hänet oli mallailtu menestysnäyttelijä Charlie Chaplinin (1889–1977) kulkurihahmon mukaan. Samaa luonnehdintaa on käytetty kerrattaessa muiden saman aikakauden geneeristen hahmojen, kuten Felix-kissan ja Osku Kanin historiaa (Isojärvi 2024, 201). Vaikka Mikin henkilökehitystä puntaroidessa on yleisesti ajateltu, ettei ”firman ikoniksi noussut tyyppi voinut olla kovin anarkistinen”, eikä ”brändilähettiläällä ollut varaa toilailla”, kuten artikkelissa kuvaillaan, taustalla on myös historiankirjoituksellinen muutos.

Yhtiönä Disney siis nousi Mikki Hiiren myötä ilman muuta animaatiostudioiden esikuvan asemaan, mikä itsessään asetti omat odotuksensa sekä yritykselle että sen tähtihahmolle, mutta samalla on tärkeää huomioida, kuinka animaatiohistorian täsmällisempi taltioiminen alkoi yleistyä vasta noin 1970-luvulla, myös studioiden itsensä toimesta (Isojärvi 2024, 49–50, 55). Tällöin sitä kirjoitettiin ja julkaistiin vasta kiivaimpien rotua käsittelevien kansalaiskeskusteluiden jälkeen, jolloin ei ollut studioiden näkökulmasta soveliasta tuoda esiin animaatioalan synkempää historiaa. Monen hahmon kohdalla oli sen sijaan suotuisampaa painottaa analogioita Chaplinin hahmoon. Siksi tarkastelenkin seuraavaksi lyhytanimaatioelokuvien vaivihkaa vaiennettuja tai jopa sensuroituja historiallisia ulottuvuuksia.

Kriittisiä näkökulmia valkokankaan nousukauteen

Vaikka minstrel show -esityksiä saattoivat satunnaisesti vielä esittää myös afroamerikkalaiset itse, yhdysvaltalainen animaatioteollisuus oli läpitunkemattoman hierarkkinen ja valkoinen, tarjoten pitkään vain rajallisia työllistymismahdollisuuksia naisille ja bipoc-yhteisöille (engl. ”black, indigenous, and (other) people of color”) (Furniss 2017, 39). Esimerkiksi alan merkittävimmäksi suunnannäyttäjäksi kohonnut Disney-yhtiö palkkasi ensimmäisen afroamerikkalaisen työntekijänsä vasta vuonna 1948 (Holt 2019, 179). Tämä väistämättä vaikutti myös teosten sisältöihin ja asemointiin. Sekä animaatiohistorioitsija Charles Solomon (1994, 172) että Lehman (2007, 1, 57) ovat esittäneet, että elokuvien esityskäytännöissä rasismi oli kulttuurisesti niin sisäistettyä, että

jopa maahanmuuttajataustaisten elokuvantekijöiden (kuten Felixin toisen tekijän, australialaisen Pat Sullivanin) oli helppo omaksua se kiinteänä osana amerikkalaista kulttuuria sekä täten soveltaa sen viihdearvoa. Esimerkiksi unkarilainen George Pal (alkujaan György Pál Marczincsak, 1908–1980) muutti 1930-luvun lopulla Yhdysvaltoihin ja tuli siellä tunnetuksi stop motionina toteutetuista *Puppetoons* -nukkeanimaatioistaan. George Palin patentoimassa menetelmässä stop motion -animaatiota tuotetaan puusta veistetyillä nukeilla, joilla on vaihdettavia päitä ja muita ruumiinosia (Furniss 2017, 111).

Tärkein ja tunnetuin Puppetoons-hahmo oli nuori afroamerikkalainen poika, Jasper, joka lyhytelokuvissaan muun muassa meni kummitustaloon (*Jasper and the Haunted House*, 1942) sekä herkutteli vesimeloneilla (*Jasper and the Watermelons*, 1942). Pickaninny-ulkoasuisella Jasperilla oli tietysti mammy-äiti (Cripps 2023, 197). Pal itse kuvaili Jasperia ”Yhdysvaltojen kansanperinteen Huckleberry Finniksi” (sit. Cohen 1997, 58). Kyse on Mark Twainin seikkailuromaanista (1884), joka satirisoi rasismiin liittyviä pinttyneitä yhteiskuntarakenteita. Jasperin yhteydessä mainittuna viittaus saa väistämättä ironisia ulottuvuuksia. Romaania on toisaalta myös moitittu sen yksiulotteisesta tavasta luonnehtia Huckleberry Finnin ystävän, Jim-orjan hahmoa jo nimen tasolla. Aiheesta inspiroitunut kirjailija Percival Everett kirjoittikin romaanin uusiksi juuri Jimin näkökulmasta. Vuonna 2024 julkaistu *James* voitti Pulitzerin kaunokirjallisuuspalkinnon 2025.



Kuva 17. Animaation myötä pickaninny-tyylittelyä saattoi toteuttaa myös kolmiulotteisesti. Stop motion -animaationtekijä George Palin tunnetuin hahmo Jasper. Kuvakaappaus lyhytelokuvasta Jasper and the Beanstalk (1945).

Varhaisissa ohjekirjoissa, joissa opastettiin lyhytanimaation tekoon, jopa kannustettiin rakentamaan komiikkaa rasistisista lähtökohdista – aivan minstrel show'n edellytysten mukaisesti. Esimerkiksi E.C. Matthewsin teoksessa *How to Draw Funny Pictures* (1928), neuvottiin ammentamaan ”värillisten ihmisten luonnollisista humoristista ulottuvuuksista […] rakkaudesta räikeisiin vaatteisiin, vesimeloneihin, noppapeleihin, kummituspelosta” (sit. Furniss 2017, 130). Vaudeville oli asemoinut komiikalle rodullistetun lokuksen: tehtävän, jota lyhytanimaatio nyt kärjistetysti manifestoi elokuvaohjelmistoissa (Crafton 2012, 121). Furniss (2017, 130) muistuttaa, kuinka rasistisiin stereotypioihin nojaavat vitsit edellyttävät, että ne vastaavat tekijän käsitystä todellisuudesta: tämänkaltainen huumori nostattaa tarinankertojia ja niitä, jotka identifioivat heidän näkökulmansa ennemmin kuin vitsin kohteen kanssa, joka vastaavasti nähdään alempiarvoisena. Sammond (2015, 207) täydentää, että karnevalistisen rankaisevan animaatioväkivallan yhteydessä – jossa kukaan ei kuole – rasismin voimakas vaikutelma pelkistyy kaskuksi ja toisaalta sen olemassaolon kieltämiseksi, eräänlaiseksi kaksoisnäkemykseksi, sen sijaan että se ilmentäisi näiden diskriminoivien valtarakenteiden pahansuopuutta tai niiden tuottamaa todellista kauhua. Toisaalta rasistisen stereotypioinnin voi itsessään nähdä sosiaalisen väkivallan muotona (Sammond 2015, 209).

Tässä yhteydessä on tärkeä huomioida, kuinka animaatioteokset tekijätiimien intentioiden lisäksi kohdentuivat entistä korostetummin valkoisille yleisöille: pahimmillaan 1960-luvulle asti jatkunut segregaatio koski myös elokuvateattereita, joissa priorisoitiin valkoisia yleisöjä, samalla kun afroamerikkalaisille katsojille oli omat istuimensa, näytösajat ja -paikat (Furniss 2017, 44). Sammondin (2015, 171) mukaan fantastiset tilat, joissa afroamerikkalaisten läsnäolo oli läpitunkevaa (piirretyt, lyhytelokuvien julkinen markkinointi), ja jotka olivat erillään todellisista ympäristöistä (elokuvateatterit, aulat – jopa kadut, joilta teattereihin kuljettiin), vahvistivat segregaation ”sekä metafyysisenä että fyysisenä tosiasiana”, kuviteltujen ja todellisten tilojen näennäisenä sopusointuna. Tämä täydentää Foughtin ja Eisenhauerin (2022) luonnehdintaa animaatioelokuvista fantastisina maailmoina, joiden olemassaoloa kuitenkin määrittivät tarkat sosiaalihierarkiat.

Pilkkalauluista viidakon synkooppiin

Edellä mainittu kuviteltu ulottuvuus havainnollistuu hyvin lyhytanimaatioelokuvien äänimaailmojen kehityksessä. Äänielokuvan yleistyessä 1920-luvun lopulla ääni löysi tiensä myös piirrettyihin.

Koska minstrel show oli jo alkujaan ollut musikaalinen viihdemuoto, myös animaatioiden äänimaailmaa ryhdyttiin rakentamaan tätä merkitysverkostoa vasten. Minstrel show -esitysten musiikki lainaili aluksi ”afroamerikkalaisen väestön musiikkiperinteestä, kuten orjalauluista, spirituaaleista ja balladeista” (Kallioniemi & Siivikko 2020, 46), mutta kääntyi suosituimmillaan kansanmusiikkimaiseen poljentoon ja pilkkalaulantaan. Tekijänoikeusvapaa musiikki, jota filmatisoinneissa aluksi hyödynnettiin, käsittikin usein tämänkaltaisia, perinteisiksi miellettyjä minstrel-melodioita: esimerkiksi Mikki Hiiren äänidebyyttielokuvan, *Steamboat Willien* (1928) taustaa rytmittää vastaava kappale, *Turkey in the Straw* (Sammond 2015, 21). Se oli tunnettu Zip Coon -laulu, joka edisti coon-hahmon suosiota. Laulua on esitetty ja levytetty sanoin ”Nigger Love a Watermelon, Ha! Ha! Ha!” (Harry C. Browne, 1916). Ironisesti sama sävelmä periytyi Aku Ankalle lyhytanimaatiossa *The Band Concert* (1935).

Fleischer-studio puolestaan kehitti animoidut, varhaiset karaokepallurat (”follow the bouncing ball”), joiden turvin minstrel-sanoituksia voitiin laulaa yhdessä, tarvittaessa vaikka keskellä piirrettyä. Näin rasistiset lyriikat ja niiden sanoma yhtyivät yhteisen hauskanpidon tuottamaan mielihyvään (Sammond 2015, 152).

Animaatiomusiikintutkija Daniel Goldmark tähdentää tutkimusteoksessaan *Tunes for ’Toons: Music and the Hollywood Cartoon* (2005) Harlemin renessanssin merkitystä lyhytanimaatioiden musiikkiratkaisujen asteittaisessa muuntautumisessa. Harlemin renessanssilla viitataan New Yorkin Harlemissa syntyneeseen ja kukoistaneeseen afroamerikkalaisten kulttuuri- ja taideliikkeeseen 1920- ja 1930-luvuilla. Vaikka liike koostui lukuisista eri taiteentekijöistä, kuten kirjailijoista, tanssijoista ja taidemaalareista, valkoisille yleisöille eniten jännitystä ja kiehtovuutta edusti sen uudenaikainen musiikki eli jazz. Osasyynä olivat jo katsauksen alkupuolella mainitut antropologiset analyysit sekä musiikkikritiikit, jotka keskittivät pohdintansa valkoisille vieraimpaan elementtiin: rytmisyyteen, jota perusteltiin nyt primitiivisenä kaikuna Afrikan viidakoista (Goldmark 2005, 80).

Harlemista kiertävät kaskut tarjosivat runsaasti inspiraatiota myös animaationtekijöille (Goldmark 2005, 85). Tällä tavoin animaatio pystyi Sammondin (2011, 137) mukaan korostamaan tietämystään todellisuudesta ja hiomaan vitsiensä täsmällisyyttä: lainaamalla elementtejä paitsi minstrel-seurueilta, nyt myös oikeilta tai kulttuuriantropologisesti rodullistetuilta afroamerikkalaisilta. Kulttuurihistorioitsija Norman M. Klein (1993, 192) pohtiikin, että mustiin liittyvät, animoidut audiovisuaaliset stereotypiat olivat Yhdysvalloissa jo 1930- ja 1940-luvuille tultaessa niin yleisiä ja

kulttuurisesti saturoituneita, ettei niitä enää aktiivisesti edes ajateltu pilkkavitsailuina: taustalla lienee juuri silloin vallalla ollut käsitys niiden ”todenmukaisuudesta”.

Teknologisen kehityksen myötä lyhytanimaatio väistämättä kykeni äänen ja musiikin avulla laajentamaan rasistisen esitysperinteen aistillisia ja sisällöllisiä ulottuvuuksia. Afroamerikkalaisten jazzmuusikoiden ja sivistymättömän musiikin, kuin myös kaupunkilaistuneiden amerikkalaisten ja kouluttamattomien villi-ihmisten rinnastaminen loi uudenlaisia stereotypioita palvelevan, fiktiivisen identifikaation (Goldmark 2005, 92). Esimerkiksi Fleischer-lyhytanimaatiossa *I’ll Be Glad When You’re Dead You Rascal You* (1932) jazzmuusikko Louis Armstrong (1901–1971) bändeineen sulautetaan paljonpuhuvasti kannibalistisiin villi-ihmisiin, samalla kun trumpettivoittoinen melodiakulku vaimenee kaoottisen rummutuksen tieltä: muun muassa patarumpua paiskova rumpali rinnastetaan kuvallisesti malttamattomasti pataa kolistelevaan alkuasukaskokkiin.

Harlemin yökerhojen musiikkielämysten pohjalta karrikoidut animaatioelokuvat tarjosivat siis turvallisen, jälleen kerran uhkasta eliminoidun väylän kokea oudoksi ja epätavalliseksi mielletyn ympäristön ja yhteisön eksotiikkaa – nyt vähättelemällä todellisen yhteisön kulttuurisia aikaansaannoksia, sekä korostaen niiden alkeellisuutta ja kehittymättömyyttä (Goldmark 2005, 89). Niinpä jazzista tuli nopeasti teollisen, minstrel-vaikutteisen lyhytanimaation valtamusiikkia: esimerkiksi George Palin Jasper ryhtyi reippaana harjoittelemaan boogie woogieta (*Jasper’s Music Lesson*, 1943) sekä osallistui suvereenisti jameihin (*Jasper in a Jam*, 1946), vaikka olikin aikaisemmin luonnehdittu enemmän orjuuden aikaisia narratiiveja mukaillen sekä laiskaksi että lahjattomaksi.



Kuva 18. Musikaalisessa lyhytanimaatiossa I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You (1932) kannibaalin pää muuntautuu jazzmuusikko Louis Armstrongiksi.

Aikakauden päätös

1930-luvulla kalvopiirrosanimaatio alkoi asteittain hienostua väri- ja syvyysvaikutelmien jalostuessa, ja lopulta rubber hose antoi tilaa realistisemmalle kuvitustyylille, samalla kun narratiivisuus nosti päätään episodimaisen komiikkakoheltamisen sijaan (Isojärvi 2024, 204). Toisen maailmansodan jälkeen afroamerikkalaisten lyhytanimaatioelokuviin kohdistuvasta kritiikistä tuli aikaisempaa äänekkäämpää (Cripps 2023, 198). Craftonin (2012, 7) mukaan piirrosanimaatio kuitenkin syleili minstrel-näytösten perintöä aina 1960-luvulle asti, jolloin nouseva kansalaisoikeuskeskustelu popularisoi animaatioelokuvien vanhanaikaisiksi käyviin representaatioihin kohdistuvaa huomiota, sekä muita segregaation kumoamiseen liittyviä teemoja. Suositun *Hair*-musikaalin (1967) *Colored Spade* -kappaleen satiirisissa sanoituksissa listattiin ”pickaninny”, ”Little Black Sambo”, ”Resident of Harlem” (suom. Harlemin asukas) ja lukuisat muut haukkumasanat sekä stereotyyppiset käsitykset afroamerikkalaisista yhdysvaltalaisessa populaarikulttuurissa, ja niputtamalla ne sanahelinäksi riisuttiin samalla itsetietoisen voimaannuttavasti niiden vanhasta vallasta.

Näihin aikoihin iso osa rodullistetuista animaatioluonnehdinnoista joko sensuroitiin tai poistettiin teatterilevityksestä (Cohen 1997, 53). Esimerkiksi Disney poistatti kokopitkän *Fantasian* (1940)

vuoden 1963 teatterilevitystä varten neljä kohtausta, jotka esittivät afroamerikkalaista kentauria palvelemassa valkoisia kentaureja (Isojärvi 2024, 209). Viihteellinen lyhytanimaatioelokuva oli kuitenkin jo ennättänyt tallentaa näitä esitysperinteitä tiettyyn mediaformaattiin, joka säilyisi sellaisenaan jälkipolville, toisin kuin minstrel-teatteriesitykset (Crafton 2012, 102). Minstrel show'n vaikutteet olivat muodostaneet näkyvän osan myös näyteltyä Hollywood-elokuvaa, nauttien kultakauttaan äänielokuvan yleistyessä 1930-luvulla sekä esitellen laulavia ja tanssivia, blackface-maskeerattuja tähtiä Fred Astairesta Judy Garlandiin (*Swing Time*, RKO Radio Pictures 1936; *Babes in Arms*, MGM 1939). Nämäkin elokuvat asettuivat uuteen valoon poliittisen liikehdinnän myötä, mutta toisin kuin lyhytanimaatioelokuvat, eivät koskaan enää saaneet uutta mahdollisuutta.

Suomessa sen sijaan iloisesti hyödynnettiin näitä samoja stereotypioita vielä 1960-luvun kotimaisessa elokuvassa, vaikka trendien lähtömaassa ne aiheuttivatkin jo sosiaalikriittistä keskustelua. *Pekka ja pätkä neekereinä* (Suomen Filmiteollisuus SF Oy 1960) -filmatisoinnissa nimikkokaverukset mustaavat naamansa kenkälankilla blackfacen tapaan ja pyrkivät viihdyttäjiksi ravintolaan, joka etsii englanninkielisiä esiintyjiä. Vierasta kieltä kaksikko vääntää mongertamalla siansaksaa malapropismin hengessä. Jo matkalla "työhaastatteluun" he kääntävät naisten päät – "Tsiigaa Lissu, miten ihania nekruja!" – sillä rodullistetuissa diskursseissa "musta mies" pelkistyy seksuaalisuudeksi (Tucker 2007, 50). Varsinaisessa numerossaan duo töllistelee ja irvistelee suut auki, Pekan venkoillessa, vääntyillessä ja tanssahdellessa sekä Pätkän rummuttaessa, samalla kun molemmat huutavat ja mölisevät alkukantaiseksi tarkoitetulla tavalla rytmin kumahdellessa. Vaikka kohtauksessa ei kuulu jazz, siinä ammennetaan samasta musiikillisesta stereotypiasta: myöhemmin elokuvassa talonmies Pikkarainen hälyttää poliisin luullessaan toveruksia ihmissyöjiksi, jotka ovat syöneet Pekan ja Pätkän. Vielä toistakymmentä vuotta myöhemmin elokuvan vuoden 1982 Yle TV1:n ensi-ilta keräsi huimat 1 733 000 katsojaa, ja lentävä lause *jees poks holirei* – Pekan mukaan havainnollistus englannin haastamisen helppoudesta – jäi pyörimään suomen kieleen pitkäksi aikaa (Elonet: *Pekka ja pätkä neekereinä*).

Vaikka lyhytanimaatio teollisena taiteenmuotona katosi asteittain toisen maailmansodan jälkeen, jääden television ja double feature -esityskäytäntöjen jalkoihin (Furniss 2017, 217), ja näyteltyjen tulkintojen tapaan sen minstrel-esitystavat asetettiin kyseenalaisiksi tai jopa kiellettiin jo 1960-luvulla, lajityypin myöhempää kulttuurista säilymistä sekä varhaisen visuaalisen tyylin kanonista asemaa animaatiohistoriassa ja kuluttajamielikuvissa ovat edesauttaneet vanhojen teosten VHS-uudelleenjulkaisut 1980- ja 1990-luvuilla, joihin teatteriesityksiä koskevat levityskiellot eivät enää

ulottuneet. Yhdysvalloissa levityskiellossa olleita vanhoja piirrosanimaatioita myytiin tällöin edullisesti myös Eurooppaan lapsille suunnattuina kulutustuotteina. Esimerkiksi Suomessa *Little Black Sambo* (1935) on julkaistu VHS-kasetilla kokoelmassa *Se on nyt piirrettyjä 5*. *Little Black Sambo* kuvittaa myös kokoelmakasetin *Suosikkipiirretyt 2* kantta, jossa se on julkaistu nimellä "Varokaa tiikeri!". Esimerkiksi *Cuphead*-mediatuoteperheen luojat ovat kertoneet ammentaneensa tärkeimpiä vaikutteitaan lapsina katsomiltaan videokaseteilta (Studio MDHR 2020, 8). Peleistä ja animaatiosarjasta koostuvaa *Cupheadia* pidetään avainasemassa animoidun minstrel-kulttuurin uudelleenherättämisessä nykyajassa.

Yhteenveto

Tässä katsauksessa olen määritellyt yhdysvaltalaisen minstrel show'n ominaispiirteet, joihin kuuluvat huomiohakuisuus, humoristisuus, malapropismi, tanssi ja musiikki, sekä näkyvimpänä blackface-maskeeraus. Vaikka esityksiin liittyi alkujaan myös kumouksellinen, luokkatietoinen sosiaalinen kommentointi, performanssiperinteen keskiöön asettui nopeasti ajatus rodusta, joka painotti afroamerikkalaisuutta "kulttuurisesti rakentuvana kategoriana tekemällä sen korosteisen näkyväksi" (Kallioniemi & Siivikko 2020, 46), hyödyntäen tätä tarkoitusta varten Yhdysvaltain orjuuden aikaisia stereotypioita. Näin ollen minstrel show ei ollut luonteeltaan demokraattinen tai neutraali viihteenmuoto, vaan sen huumori perustui rodullistamisen prosessiin, jossa pilkanteko kohdistettiin alisteisessa asemassa olevaan minstrel-hahmoon ja mielikuvaan hänen oletetusta rodustaan, millä samalla vahvistettiin ja ylläpidettiin todellisen elämän sosiaalisia valtahierarkioita. Luonteeltaan minstrel show oli kaksiulotteista: siihen peilattiin sekä valkoisia fantasioita että huolenaiheita.

Minstrel show koki uuden nousun vaudevillen myötä, jolloin sen pituus tiivistyi sketsimuotoon, ja se alkoi löytää paikkaansa ohjelmakatalogeissa lyhyenä koomisena kevennyksenä. Rasistisissa kuvitusperinteissä puolestaan teatterimaskeerauksien tunnistettavimpia piirteitä karrikoitiin äärimmilleen. Molemmilla oli suuri merkitys lyhytanimaatioelokuvan kehitykseen, joka alkoi teollistua 1920-luvulla ja löysi pian paikkansa elokuvaohjelmistojen hauskuuttajana. Suositussa aikalaispiirrostyylissä oli merkittäviä yhteyksiä pickaninny-, coon- ja mammy-kuvituksiin, ja rubber hose -liikekieli tunnusteli vaikutteita minstrel-esiintyjien vääntelehtimisestä. Äänen teknologisen kehityksen myötä lyhytanimaatioelokuva oli lisäksi keskeisessä roolissa vakiinnuttaessa

assosiaatioita tuolloin uudenaikaisen, afroamerikkalaistaustaisen jazzmusiikin sekä sivistymättömän alkukantaisuuden välille.

Kaupallisten syiden vuoksi animaatiohahmot esiteltiin minstrel-näyttelijöistä poiketen antropomorfisina eläiminä, sillä vielä 1900-luvun alkupuolella rotuaiheet koettiin eteläisissä Yhdysvalloissa haastaviksi. Tämän mittavan yleisön sivuuttaminen olisi ollut taloudellinen mahdottomuus, sillä pitkään lipputulot olivat ensisijainen ja ainoa animaatiostudioiden tulonlähde, ja lyhyetkin animaatioelokuvat olivat jo alkujaan hyvin kalliita tuottaa (Isojärvi 2024, 218). Eläimen hahmo onkin yksi syy siihen, miksi näitä lyhytanimaatioelokuvien tunnettuja hahmoja ei ole vuosikymmeniä myöhemmin osattu enää yhdistää minstrel-esitysperinteeseen.

Toinen näkökulma liittyy historiankirjoituksen vaikutukseen: koska animaatioelokuvaa ei alkujaan pidetty ”oikeana” elokuvana teoreettisessa tai taiteellisessa mielessä (Isojärvi 2024, 49–50), sen aikaansaannoksia ryhdyttiin kronikoimaan verrattain myöhään, ja pääsääntöisesti vasta 1960-luvun uudistavan sosiaalisen liikehdinnän jälkeen, jolloin nyt rasistisiksi käsitettyjä kulttuurihistoriallisia ulottuvuuksia oli mahdollista kaunistella, häivyttää tai jopa sensuroida arkistoista. Toisaalta tiukimmatkaan teatteriesityksiä koskevat levityskiellot eivät enää ulottuneet lyhytanimaatioiden fyysisiin uudelleenjulkaisuihin ja VHS-kuluttajakappaleisiin 1980- ja 1990-luvuilla. Koska animaatio paistatteli tuolloin uudessa, perhe- ja lapsiystävällisen kuluttajatuotteen asemassaan, tämä synnytti jälleen uusia, näihin teoksiin kulutuksen kautta jo lapsuudessaan emotionaalisesti sitoutuneita sukupolvia, mikä edelleen häivytti mielikuvaa lyhytanimaatioelokuvien rodullistetusta menneisyydestä.

Etäisyys minstrel show’n perinteeseen on siis korostunut sen pohjalta syntyneiden teosten levittäytyessä uusiin kulttuurikonteksteihin, ja pahimmillaan tämä siirtymä on ehkäissyt entistä voimakkaammin ilmiön taustavaikuttimiin kohdistuvan ymmärryksen muodostumista. Hyvänä havainnollistuksena toimii suomalainen kulttuurikonteksti. Vaikka esimerkiksi aikaisemmin esitellyn Pekka ja pätkä neekereinä -elokuvan haasteet ovat edelleen katsojalle helposti havaittavissa, kuvataiteellisen ilmaisun viitekehyksessä suhtautuminen nähtyyn ja koettuun rasistiseen materiaaliin voi olla tiedostamattoman totunnaista. Siihen saturoituu herkemmin, kuten Klein (1993, 192) asian muotoilee, ja lopulta Mikki Hiirenkin niin sanottu menneisyys ”pimeimmässä Afrikassa” unohtuu. Niin tai näin, länsimaissa lyhytanimaatioelokuvien kansainvälisesti popularisoimat minstrel-vaikutteet ja visuaalit ovat yhä tänä päivänä läpivalaisevia: mikäli niitä ryhtyy tarkkailemaan, huomaa niitä kaikkialla. Ei tarvitse kuin hurauttaa erään huoltoasemaketjun

pihaan löytääkseen valkoisen, hansikoidun kouran, joka on kuin suoraan piirrosanimaatioelokuvista.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 10.11.2026.

Media-aineisto

Helsingin Sanomat. 10.7.2026. Johanna Valjakka: Suomessa rakastetaan Akua, ei Mikkiä – ja se kertoo jotakin meistä. https://www.hs.fi/popkulttuuri/art-2000012056007.html

Iltalehti 14.12.2019. Joonas Lehtonen: ”Tiernapoikahahmon naaman mustaamisen voisi lopettaa” – Perinnesäätiön kannanotto sytytti murjaani-kiistan. https://www.iltalehti.fi/kotimaa/a/e17a492e-0ac5-45a9-8387-5ae8a14e4e88

Iltalehti 4.6.2020. Legendaarinen Pekka-peli vedettiin pois myynnistä – valmistajalle sateli asiattomia yhteydenottoja. https://www.iltalehti.fi/kotimaa/a/014c4f38-5bed-4fbb-abbd-c9d9111b769a

Ilta-Sanomat. 16.5.2001. Neekerinpusun nimi muutetaan “Brunbergin suukoksi”. https://www.is.fi/kotimaa/art-2000000299441.html

Jim Crow Museum. 2000a. David Pilgrim: The Coon Caricature. https://jimcrowmuseum.ferris.edu/coon/homepage.htm

Jim Crow Museum. 2000b. David Pilgrim: The Picaninny Caricature. https://jimcrowmuseum.ferris.edu/antiblack/picaninny/homepage.htm

JSTOR Daily 12.8.2020. Dorothy Berry: When Black Celebrities Wore Blackface. https://daily.jstor.org/when-black-celebrities-wore-blackface/

Satakunnan kansa 18.1.2020. Mielipiteet: Tiernapoikaperinne sujui puolitoista vuosisataa ilman valituksia – Sitten Tiernasäätiön sisältä julistettiin Murjaanien kuninkaaseen liittyvän rasismia. https://www.satakunnankansa.fi/mielipiteet/art-2000007122112.html

Yle 11.10.2021. Päivi Annala: Kuninkaan kasvoja ei enää saa mustata – Tiernasäätiö linjasi muutoksen perinteiseen Tiernapoika-joulunäytelmään. https://yle.fi/a/3-12138336

Kirjallisuus

Barrier, Michael. 1999. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. Oxford University Press.

Batkin, Jane. 2017. *Identity in Animation: A Journey into Self, Difference, Culture, and the Body*. Routledge.

Beckman, Karen (toim.). 2014. *Animating Film Theory*. Duke University Press.

Cohen, Karl. F. 1997. *Forbidden Animation: Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*. McFarland.

Crafton, Donald. 1982. *Before Mickey: The Animated Film 1898–1928*. The MIT Press.

Crafton, Donald. 2012. *The Shadow of a Mouse: Performance, Belief, and World-Making in Animation.* University of California Press.

Cripps, Thomas. 2023. *Making Movies Black: The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Era*. Oxford University Press.

Fought, Carmen & Karen Eisenhauer. 2022. *Language & Gender in Children's Animated Films.* Cambridge University Press.

Friedman, Jake. S. 2022. *The Disney Revolt: The Great Labor War of Animation's Golden Age.* Chicago Review Press.

Furniss, Maureen. 2017. *Animation: The Global History*. Thames & Hudson.

Goldmark, Daniel. 2005. *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. University of California Press.

Hella, Anni & Noora Kallioniemi. 2024. "Fantastinen lama – keskiajan käyttö kerronnan välineenä Disneyn lyhytanimaatiossa *Kunniaksi aikain menneiden* (1933)". *WiderScreen* 27 (1–2).

Holt, Nathalia. 2019. *The Queens of Animation: The Untold Story of the Women Who Transformed the World of Disney and Made Cinematic History*. Little, Brown and Company.

Isojärvi, Aino A. T. 2022. ”Gettin’ Mad, Baby – Maskuliinisuus, isyys sekä liikekielen ja seksuaalisen vapautumisen estetiikka Walt Disneyn 1960-luvun kokopitkissä piirrosanimaatioelokuvissa”. *Sukupuolentutkimus* 35(2).

Isojärvi, Aino A. T. 2024. *Animated Paternity: The History of Disney Fatherhood: The Composition, Development and Legacy of Paternal Discourse and Depictions of Fatherhood in Walt Disney Animated Feature Films 1940–1970*. Oulun yliopisto.

Johnson, Stephen (toim.). 2012. *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*. University of Massachusetts Press.

Kaartinen, Marjo. 2004. *Neekerikammo: Kirjoituksia vieraan pelosta*. Otava.

Kallioniemi, Noora & Niina Siivikko. 2020. Anteeksipyyntöjä ja uudelleenkehystämistä: 2010-luvun keskustelu audiovisuaalisen kulttuurin saamelaisrepresentaatioista Suomessa. *Lähikuva* 33(2).

Keskinen, Suvi, Minna Seikkula & Faith Mkwesha (toim.). 2021. *Rasismi, valta ja vastarinta: rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa*. Gaudeamus.

Klein, Norman M. 1993. *Seven Minutes: The Life and Death of the American Animated Cartoon*. Verso.

Lehman, Christopher P. 2007. *The Colored Cartoon: Black Representation in American Animated Short Films, 1907–1954*. University of Massachusetts Press.

Leslie, Ester. 2014. “Animation and History”. Teoksessa Beckman, Karen (toim.). *Animating Film Theory*. Duke University Press.

McGowan, David. 2019. *Animated Personalities: Cartoon Characters and Stardom in American Theatrical Shorts*. University of Texas Press.

Myllylä, Rauno. 2003. *Tähti se kulukeepi: tiernapoikien tarina*. WSOY.

Ronkainen, Timo. 2021. *Disney-sarjakuvien historia 1930–2020*. Zum Teufel.

Sammond, Nicholas. 2011. “Who Dat Say Who Dat?” Racial Masquerade, Humor, and the Rise of American Animation. Teoksessa Daniel Goldmark & Charlie Keil (toim.). *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*. University of California Press, s. 129–152.

Sammond, Nicholas. 2015. *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*. Duke University Press.

Solomon, Charles. 1994. *Enchanted Drawings: The History of Animation*. Wings Books.

Studio MDHR. 2020. *The Art of Cuphead*. Dark Horse Books.

Tucker, Linda G. 2007. *Lockstep and Dance: Images of Black Men in Popular Culture*. Mississippi University Press.

Vesterinen, Jukka. 2013. *Disney-keräilijän opas: puoli vuosisataa suomalaisia Disney-aiheisia pakkauksia ja kylkiäisiä*. Alfamer/Karisto Oy.