

Kaksi utopiaa

Ideaalien ja todellisuuksien ristiriidat Martin Scorsesen elokuvissa *Taksikuski* ja *Mafiaveljet*



Kalle Lampela

Tässä artikkelissa tarkastellaan, kuinka ideaalien ja todellisuuksien ristiriidat ilmenevät elokuvaohjaaja Martin Scorsesen klassikkoelokuvissa *Taksikuski* (1976) ja *Mafiaveljet* (1990). Elokuvien päähenkilöt eli *Taksikuskin* Travis Bickle (Robert De Niro) ja *Mafiaveljien* Henry Hill (Ray Liotta) tavoittelevat haavemaailmojaan vimmaisilla tavoilla. Travis Bickle kipuilee kohti moraalisesti puhdasta maailmaa ja Henry Hill haluaisi elää gangsterin paratiisissa, jossa juhlat eivät lopu eivätkä lait ja moraalikoodit sido. Bicklen ja Hillin utopioiden tiellä on kuitenkin liikaa esteitä: elämät ja unelmat törmäävät reaali maailmaan tämän tästä. Käsillä olevassa artikkelissa Bicklen ja Hillin utopioita analysoidaan utooppisen hermeneutiikan valossa. Vaikka molempien päähenkilöiden utopiat ovat väkivaltaisia, rikollisia ja moraalisesti arveluttavia, niissä näkyy silti kaipausta johonkin parempaan ja nautinnollisempaan kuin se maailma, jossa eletään.

As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster. To me, being a gangster was better than being President of the United States. Even before I first wandered into the cabstand for an after-school job,

I knew I wanted to be a part of them. It was there that I knew that I belonged. To me, it meant being somebody in a neighborhood that was full of nobodies.

– Henry Hill

Listen you fuckers you screwheads, here's a man who would not take it anymore, a man who stood up against the scum, the cons, the dogs, the filth, the shit. Here is someone who stood up.

– Travis Bickle

Elokuvaohjaaja Martin Scorsesen klassikkoelokuvat *Taksikuski* (1976), *Kuin raivo härkä* (1980) ja *Mafiaveljet* (1990) muistetaan etenkin hänen ja näyttelijälegenda Robert De Niron yhteistyöstä. Utopianäkökulmasta Taksikuski ja Mafiaveljet ovat kuitenkin erityisasemassa. Elokuvien päähenkilöt eli *Taksikuskin* Travis Bickle (Robert De Niro) ja *Mafiaveljien* Henry Hill (Ray Liotta) tavoittelevat haavemaailmojaan vimmaisilla tavoilla. Travis Bickle kipuilee kohti moraalisesti puhdasta maailmaa ja Henry Hill haluaisi elää gangsterin paratiisissa, jossa juhlat eivät lopu eivätkä lait ja moraalikoodit sido. Bicklen ja Hillin utopioiden tiellä on kuitenkin liikaa esteitä: elämät ja unelmat törmäävät reaali maailmaan tämän tästä. Käsillä olevassa artikkelissa analysoin Bicklen ja Hillin utopioita ammentamalla utooppisen hermeneutiikan traditiosta. Pureudun ensin *Taksikuskin* todellisuuteen, jonka jälkeen uppoudun *Mafiaveljien* maailmaan. Lopuksi pohdin päähenkilöiden erilaisia eksistentiaalisia ratkaisuja ja tulevaisuusvisioita.

Poimin artikkeliini näkökulman ja analyysitavan utopiatutkimuksesta (*Utopian studies*). Utooppisen perspektiivin jäljittämistä erilaisista materiaaleista on kehitelty edelleen etenkin saksalaisen filosofin Ernst Blochin käynnistämässä keskusteluissa (ks. esim. Thompson & Žižek 2013). Utooppisen

jäljittäminen tässä perinteessä ei merkitse minkään tietyn yhteiskunnallisen tilan tavoittelua tai muuta selvää utooppista käytäntöä. Siinä ollaan pikemminkin tekemisissä erilaisten kokemuksellisten fragmenttien kanssa vertauskuvallisemmalla tasolla. Jäljittäjä on kiinnostunut utooppisista toivomuksista ja odottamattomien, naamioitujen, peitettyjen ja häirittyjen keinojen moninaisuudesta (Jameson 2010, 415–416; 2007, 1–9), jota erilaisten fiktiivisten tai todellisten tarinoiden hahmot ilmentävät. Utooppisten toiveiden jäljittäjä löytää parhaimmillaan yhteiskunnallisen mielikuvituksen metodologiaa eli pyrkimyksiä ajatella yhteiskunta ja maailma radikaalisti uudella tavalla (Lakkala 2017).

Utooppisen jäljittäminen ei kuitenkaan tähtää pelkän haaveen todentamiseen, sillä utooppinen perspektiivi kytkeytyy negaatioon. Toisin sanoen utopian ja dystopian dialektiikka ilmenee siten, että epämiellyttävä tai kurja asiantila vaatii positiivisen käännöksen – jopa niin, että vallitsevat vääryydet täytyy kärjistää, jotta myönteinen vaihtoehto saa tilaa (Bloch 1986, 145–157, 197; Boer & Li 2015, 310–313). Vaikka utopia oli Blochille merkitykseltään myönteinen – toisin sanoen ei-kyyninen –, se oli pohjimmiltaan hänelle negatiivinen. Dystooppinen ikään kuin vaani tai haastoi utooppista vastavuoroisessa jän-

nitteessä. Dystooppinen ilmeni Blochille samanaikaisesti jossakin siintävänä uhkana ja jo läsnä olevana. Ja vaikka utooppisen epätäydellisyys ja keskeneräisyys merkitsivätkin dystooppisen sinnikästä läsnäoloa, epätäydellisyys ja keskeneräisyys olivat Blochille utopian keskeisimmät nimittäjät. (Boer & Li 2015, 310–313.) Hieman toisin ilmaistuna utopia merkitsi Blochin ajattelussa – kaikista dystooppisista uhista huolimatta – unelmaa täyttymyksestä, onnellisuudesta ja kotiinpaluusta (Hudson 2013, 31).

Blochin utopia-ajattelun läpi katsottuna *Taksikuskin* ja *Mafiaveljien* utooppisuus poikkeaaakin Hollywoodin myönteisestä perusnarratiivista, jossa päähenkilö haaveilee vallasta, rahasta, rakkautesta ja oikeudenmukaisuudesta ja pyrkii muuttamaan jonkin epämieluisan tilanteen itselleen suotuisammaksi. *Taksikuskin* ja *Mafiaveljien* utooppisuus henkii negatiivisen murskaavaa voimaa, jota vasten haave jää eräänlaisena mahdottona utukuvana leijumaan ilmaan. Katsoja aavistaa jo kättelyssä, että Bicklen ja Hillin pyrkimyksissä ei voi käydä hyvin. Heidän utooppisuutensa on toisin sanoen vahvemmin dystooppista kuin myönteiseen perusnarratiiviin nojaavissa elokuissa.

”Sutkeja, koiria, ilveilyä ja paskaa” vastaan

Eksistentiaalisissa kirjallisuudessa yksilön kärsimys ja ahdistus ovat olleet aina keskeisiä aiheita. Paul Schrader jatkoi perinnettä kirjoittamalla elokuvakäsikirjoituksen yksinäisestä miehestä, jonka unettomuudella, ahdistuksilla ja pakkomielleillä oli itse koetustaustat. *Taksikuskissa* utopian ja dystopian dialektiikka vääntelehtiikin omalla oudolla eksistentiaalisella taajuudellaan. Travis Bickle kokee elämänsä merkityksettömäksi ja näköalattomaksi. Hän yrittää ratkaista olemisensa dystooppisen ahdistuksen tarttumalla epätoivoisesti edessään välähtäviin toivonsäteisiin, pyrkimyksissään juuri onnistumatta. Bickle heittelee omassa merkityksettömyydessään.

Kärsimys ja ahdistus eivät kuitenkaan jää *Taksikuskissa* ja *Mafiaveljissä* vain yksilöllisten kokemusten kuvailemiseksi. Kärsimyksen ja ahdistuksen eksistentiaalisuus kouristelee rinta rinnan yhteiskunnallis-poliittisen todellisuuden kanssa. *Taksikuskin* Travis Bicklen ja *Mafiaveljien* Henry Hillin utooppisuus on dystooppisuuden ainaisen läsnäolon läpituokema. Bicklen ja Hillin elämät ja unelmat ovat pahasti solmussa. *Taksikuski* tapahtuu New Yorkissa 1970-luvun puolivälissä. Vietnamin sota

on ohi, öljykriisi, Watergate-skandaali ja Saigonin kukistuminen (eli Etelä-Vietnamin joukkojen antautuminen Pohjois-Vietnamin joukoille ja Yhdysvaltain armeijan vetäytyminen Vietnamista) olivat viimeisiä niittejä 60-luvun vapaan rakkauden ynnä muiden vastaavien utopioiden hengelle: kansan usko poliittikkoihin oli koetuksella ja hyperintellektuaalinen¹ aika tietoteknisine innovaatioineen ja monikansallisine verkostoineen teki tuloaan.

Nuori Vietnam-veteraani Travis Bickle ei pysty nukkumaan öisin. Niinpä hän ajattelee, että voisi ajaa taksia. Hän menee hakemaan paikkaa ja lupaa ajaa missä tahansa, sielläkin missä muut kuskit eivät mielellään aja. Hän kiinnittää huomionsa eksistentiaalisille antisankareille ominaiseen tapaan tavoittamattomaan, mahdottomaan kohteeseen, Betsyyn, unikuvan kaltaiseen enkeliin, jonka kauneus hehkuu kirkkaana vasten 1970-luvun New Yorkin likaisia katuja, rehottavaa rikollisuutta ja ihmisten pahoinvointia. Betsy työskentelee senaattoriehdokas Charles Palantin vaalikampanjatoimistossa. Travisin kulttuurisen, henkisen ja sosiaalisen pääoman ohuus ilmenee traagisesti, kun hän vie Betsyn katsomaan pornoelokuvaa eikä ymmärrä eleen groteskiutta. Kun Betsy ottaa etäisyyttä, Travis ottaa asiakseen pelastaa 12-vuotias lapsiprostituoitu

tu, Iris, sutenöörinsä kynsistä ja murhatta Palantine.

Taksikuskissa ei käsitellä järjestäytynyttä rikollisuutta – tai mafiaa, New Yorkin Pikku-Italiassa kasvaneelle Scorseselle läheistä teemaa (Christie & Thompson 2006, 22–33, 248). Rikollisuus ja väkivalta ovat kuitenkin elokuvassa väkevästi läsnä. Sutenööri Sport ja kaksi tyttöä antavat kasvot prostituutiolle, jossa köyhyydestä pakenemisen ja yrittäjähengen groteski paradoksi ilmenee. Antagonistiset luokkasuhteet ilmenevät räikeästi taas *Taksikuskin* kohtauksessa, jossa työväenluokkainen Travis ja ylemmän keskiluokan Betsy kohtaavat. Traagisimmin luokkasuhteet ja kapitalismin legitimaatiokriisi ilmenevät kuitenkin siinä, kun Travis kohtaa prostituutioon liittyviä henkilö- ja valtahierarkioita. Ideaali koulunkäynnin autuaaksitekevistä voimasta, kunnollisesta työstä ja perhe-elämästä ei houkuta Irisia. Sen sijaan hän haluaa olla vapaa ja kokee löytävänsä vapauden sataman prostituutiosta. Yhtä lailla lailliset liike-toimet eivät houkuta Sportia, Irisin sutenööriä. Pikemminkin hän on haistanut helpon rahan lain nurjalla puolella: ansaitsemalla elantonsa tyttöjen riistämällä kaiken veronkannon ja rakentuneen yhteiskunnallisen toiminnan tuolla puolen hän voi kokea itsensä merkittäväksi, vaikka järjestäytynyt yhteiskunta

on mitä ilmeisimmin kääntänyt hänelle jo varhain selkensä.

Travisin harhainen todellisuuskuva ilmenee siinä, kun hän kuvittelee ratkaisevansa yhteiskunnalliset ongelmat – jotka ovat samalla hänen oman päänsä sisäisiä ongelmia – surmaamalla Palantinen ja vapauttamalla Irisin, mikä edellyttää myös sutenöörin ja bordelinpitäjän tappamista. Travisin toiminta on loogisesti ajateltuna harhaista, mutta elokuvakerronnan symbolisessa kielessä Travis tuhoaa luokkaviholliset ja pelastaa hyväksikäytetyn lapsen kyyntien ja tarjonnan kapitalistisen lain ankarimman ilmiön, prostituution kahleista. Luokkavihollisten surmaaminen merkitsee Taksikuskin kontekstissa kapitalismin symbolista murskaamista, jotta tila jollekin kokonaan toiselle avautuisi. Toisaalta Palantinen surmaamisidean voi tulkita arkisemmin ihastuksessaan mustasukkaiseksi äityneen miehen äärimmäisenä tekona. Travis yrittää kertoa Betsylle, kuinka tämä on sisimmässään onneton ja hänen keskiluokkainen hohtonsa ja työpaikkansa puitteet ovat vain kuorta. Kuitenkin Betsy näyttää pitävän Travisia enemmän työtoveristaan ja ihailevan miestä, Palantinea, jonka menestyksen eteen he toimistossa työskentelevät. Travisin yksioikoisessa mielessä syyppä Palantinen on tuhottava, jotta Betsy ymmärtäi-

si Travisin yksinkertaisen elämän ihan- teiden merkityksen.

Taksikuskin loppukohtausta on antiu- tooppinen siinä merkityksessä, että Travisin väkivaltainen ponnistelu ei ole varsinaisesti muuttanut maailmaa, ei edes hänen henkilökohtaista olemassaolon- kokemustaan. Kaiken väkivallan hur- meen ja loukkaantumisten jälkeen Tra- vis jatkaa ulkoisesti vahingoittumatto- mana taksin ajamista samoissa maise- missä. Betsy tulee hänen kyytinsä ja jää pois kyydistä. Katoaa kuvasta. Kaikki jatkuu kuin ennenkin – paitsi että Iris on nyt vanhempiensa luona, pois sutenöö- rin kynsistä. Joku toinen on ottanut hä- nen paikkansa. Travisin vimmaisen taiste- lun jälkeen ollaan varsin banaalissa ti- lanteessa. Kenties hän saavutti sankari- teollaan jonkinlaisen henkilökohtaisen armon tai eksistentiaalisen mielekkyy- den (Wood 1989, 93).

Mikä sitten oli Travisin vaihtoehto, jonka puolesta hän oli valmis taiste- lemaan? Yhtäältä Travisin utopia on – kuten vuosina 1994–2001 New Yorkin pormestarina toimineen Rudolf Giulianin unelma – rikoksista puhdistettu kau- punki. Toisaalta se on republikaanien heteronormatiivinen Amerikka, jossa lapset saavat käydä koulua, poika löytää tytön ja he perustavat yhteisen onnel- lisen kodin ja vauraus kasvaa. Travisin naiviudessa utopian ja dystopian dialek-

tiikka kulminoituu. Yhtäällä on kultais- ten porttien ja vartiointiliikkeiden yllä- pitämä, vain harvojen idylli, toisaalla on karu reaalia maailma, joka avautuu taksi- kuskin tarkkailupisteeseen, katuja halkovan taksiauton välityksellä. Karussa maail- massa haisee paska. Travis näkee yhteis- kunnan pohjasakan. Hän nousee ”sutke- ja, koiria, ilveilyä ja paskaa” vastaan. Hän haluaa pyyhkäistä jonakin päivänä koko saastan maan pinnalta ikään kuin kur- jien asema olisi yksistään heidän omaa syytään. *Taksikuski* on Richard Woodin mukaan koko amerikkalaisen elokuvan historian toistuvan lian/puhtauden pak- komielteen huipentuma vertauskuvalli- sine johdannaisineen: turmeltuneisuus asettuu puhdasmielisyyttä vasten, eläi- mellisyys henkisyttä ja seksuaalisuus tukahdutusta vasten (Wood 1989, 88).

Travis kannattaa periamerikkalais- ta yksilöuskoa, jossa jokainen on oman onnensa seppä. Travis ei ole kuitenkaan ihan niin yksioikoinen kuin likainen Harry Callahan, jota Clint Eastwood esitti aikalaiselokuvassa *Likainen Harry* (1971, ohj. Don Siegel). Travis on paljon kompleksisempi, eikä elokuva kerro sel- västi, mitä hän ajaa takaa. Todennäköi- sesti hän ei itsekään tiedä. Hän on omien ahdistustensa ja pakkomielteidensä heit- telemä, läpeensä traumatisoitunut hah- mo. Travis on Irisin lailla hyväksikäytet- ty atomisoitunut yksilö. Hän on palvellut

isänmaataan Vietnamsissa, mutta jäänyt traumaoneen yksin, niin kuin moni muu hänen kanssaan taistellut. Travis on puolustanut Vietnamsissa periamerikkalaista ymmärrystä vapaudesta ja demokratias-ta, yksilönvapauteen ja yrittäjyyteen us-kovan kristillisen kansan idylliä menses-tyvästä voittamattomasta markkinata-loudesta. Hän on jäänyt kuitenkin heit-teille. Vietnamin sota nieli valtavia mää-riä Yhdysvaltain varoja ja oli lopulta po-liittinen arvovaltatappio. Siitä tuli kansal-linen häpeä halki poliittisten leirien. Tra-vis on ollut tuottamassa tätä häpeää, ei-kä hän ole päässyt maistamaan unelmaa. Kapitalismi on menettänyt hänelle oi-keutuksensa, eikä hän usko demokraat-tiseen järjestelmään. Hän ryhtyy vaiston-varaiseen taisteluun ulkoista – joskin mi-tä suuremmissa määrin sisäistä – vihol-lista vastaan, mutta on liian yksinkertai-nen, jotta ymmärtäisi aikeidensa yhteis-kunnallisia seurauksia ja konteksteja.

Dystopiakirjallisuuden ydinteemat – eskatologia ja apokalyptinen väkivalta – ilmenevät Travisin toiminnassa. Tra-vis on eskatologis-apokalyptisen maail-mankuvan ruumiillistuma, hahmo, jo-ka kohdistaa tulevaisuuteen suunnatut odotuksensa tuonpuoleiseen, lopun ai-koihin, tuhoon tai maailmanloppuun (ks. Saastamoinen 1999; Lyytikäinen 1999). Hän on Timothy McVeigh'n var-hainen versio, vaikka ei suoranaisesti ar-

tikului valkoisen rodun ylivaltaan liittyy-vää symboliikkaa. McVeigh tunnetaan yhden tuhoisimman Yhdysvaltain maa-perällä tapahtuneen terrori-iskun toteut-tamisesta. Huhtikuun 19. päivänä vuon-na 1995 Oklahoman kaupungissa hän rä-jäytti ystävänsä avustuksella pommin, jo-ka surmasi 168 ihmistä. McVeigh syntyi valkoiseen työväenluokkaan ja sympati-soi äärioikeistoa jo varhain. Hän palveli Persianlahden sodassa 1990-luvun alus-sa. Häntä pidettiin erinomaisena sotilaa-na, mutta liian rasistisena, asehulluna ja pakkomielteisenä. McVeigh ei kuulunut yhteenkään uskonnolliseen kulttiin tai äärioikeistolaiseen järjestöön, mutta hän-en ideologiassaan oli aineksia niin sa-notusta rasistisen oikeiston apokalypti-sismistä, joka koostuu survivalismista, paramilitarismista, uusnatsismista, val-koisen rodun millenarismista ja erilaisista salaliittoteorioista. (Lifton 2000, 326–329.) Toisin sanoen McVeigh piti arvos-sa muonan ja aseiden varastoinnasta, soti-laallista kuria ja visioita valkoisen rodun muodostamasta uudesta, tuhon jälkeises-tä puhtaasta maailmasta.

Apokalyptis-eskatologinen väkival-ta on yhtä lailla keskeinen elementti Tra-visin yhden miehen sodassa kuonaa vas-taan kuin Timothy McVeigh'n uskos-sa terrori-iskun muutosvoimaan. Siinä missä Travis ei juuri kaivannut seuraa, ei McVeigh'kään lopulta luottanut armei-

jaan, vaan individualistiselle marttyyri-mentaliteetille ominaisella tavalla alkoi uskoa oman käden oikeuteen, vallanku-mouksellisen solun tai yksinäisen sissin voimaan. (Tämä mentaliteetti näkyy ää-rimmäisellä tavalla myös *Rambo*-eloku-vissa.) Vuoden 1992 alussa McVeigh paa-sasi sanomalehdessä, kuinka Amerik-ka taantuu ja kysyi, täytyykö vuodattaa verta vallitsevan järjestelmän muuttami-seksi. (Mt., 329.) Myös Travis uskoo, et-tä jonakin päivänä tulee ”kunnan sade”, joka pyyhkäisee pohjasakan taivaan tuu-liin. Yhtä lailla Travisin apokalyptisessä visiossa kuin McVeigh'n väkivaltafant-asioissa yhteiskunta puhdistuu yhdellä iskulla.

Kaiken apokalypsihurmeen keskel-tä erottuu myös Travisin inhimillinen, arkinen utopia. Hän haluaa olla yksin, mutta kaipaa myös lohtua yksinäisyyten-sä. Hänen halunsa kokea toisen ihmisen pieni ele yksinäisyyden lievittäjänä ilme-nee esimerkiksi siinä, kun hän elokuvan alkupuolella kysyy elokuvateatterin ka-ramellimyyjän nimeä. Tie ulos yksinäi-syydestä on Travisin arkinen, mutta suu-ri, lähes mahdoton utopia.

”Niin kauan kuin muistan, olen halunnut olla gangsteri”

Mafiaveljet alkaa Henry Hillin sanoil-la: “As far back as I can remember I have

always wanted to be a gangster”. Hillille gangsterin homma oli parempaa kuin olla Yhdysvaltain presidentti.² (Pileggi 2010, 17.) *Mafiaveljet* perustuu todellisen Henry Hillin (1943–2012) elämään. Hill syntyi New Yorkissa italialais-irlantilaiseen työläisperheeseen. Koulussa Hillillä oli oppimisvaikeuksia ja hän alkoi liikkua jo varhain rikollispiireissä. Koko rikollisen uransa hän toimi Lucchesen mafiaperheen³ juoksupoikana. Jäätyään kiinni mittavista huumekaupoista, hän kääntyi todistamaan rikoskumppaneitaan vastaan.

Martin Scorsese innostui rikostoi-
mittaja Nicholas Pileggin kirjasta *Wiseguy* (1985), jossa Pileggi kirjaa Hillin elämän hurjatempoiset vaiheet unohtumattomalla tavalla. Elokuvan käsikirjoitus rakentui pääpiirteittäin *Wiseguy*n pohjal-
le. *Mafiaveljien* aikajana ulottuu 1950-luvulta 1980-luvun alkuun. Elokuva on raadollinen nousu ja tuho -tyyppinen tarina, jossa kliimaksit ovat maksimissaan ja lasku jyrkkää. Tällaiset tarinat muodostavat oman true crime -kirjallisuustyyppinsä, joka nauttii suurta suosiota etenkin Yhdysvalloissa (ks. esim. Maas 1997; Cape-
ci & Mustain 2013.)

Sekä Pileggin kirjassa, että Scorsesen elokuvassa kuvataan, kuinka teini-ikäiselle Henrylle hänen kotikulmiensa mafiosojen kiilteen, kimalluksen, rahan ja vallan näkeminen oli huumaaava koke-

mus. Aivan kuin *Taksikuskin* Sportille, *Mafiaveljien* Henry Hillille ideaali rehellisellä työllä menestymisestä on täysin yhdentekevää suunpieksentää, vailla todellisuuspohjaa. Peruskansalaiset, jotka käyvät töissä ja murehtivat laskujensa äärellä, ovat Henrylle luusereita, kuten hänen väkivaltainen ja alkoholisoitunut isänsä. Henry on kokenut lapsuudesta saakka järjestäytyneen yhteiskunnan vihamielisenä. Koulussa hänen tarkkaavaisuushäiriötään ei ymmärretty ja kotona odotti väkivaltainen perusduunari-isä hermot kireällä.

Henry hakeutuu töihin taksitolpalle, jota pitää Ciceron ryhmä⁴. Cicerot ovat kotoisin Sisiliasta samoilta seuduilta kuin Henryn äiti. Taksitolpan mafiosot ottavat Henryn vastaan hyvin, vertaiseenaan, ja kohtelevat häntä reilusti. Hän saa kokea yhteenkuuluvuuden tunnetta toisin kuin missään järjestäytyneen yhteiskunnan instituutiossa siihen mennessä. Henry siis löytää jo varhain maailmansa järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolelta ja omaksuu mafiosoille tavallisen epäluottamuksen julkista valtaa ja sen lakeja kohtaan. Työväenluokkainen hammasten kiristys on jotakin, josta hän haluaa olla mahdollisimman kaukana. Luokkayhteiskunta ei tarjoa kunnianhimoiselle Henrylle minkäänlaista toivon perspektiiviä sosiaalisesta noususta. Toivon tarjoaa mafiaperhe, jol-

le Cicerot työskentelevät. Toivo on kuitenkin todella häilyvä.

Henry, Jimmy ja Tommy kaappavat työkseen kuorma-autoja ja ryöstävät rahtikuljetuksia. Suuri osa ajasta kuuluu varastetun tavarantoiminnan myymisessä, kor-
kojen keräämisessä, uusien ryöstösuunnitelmien punomisessa ja juhlimisessa. Huumekauppa astuu vasta myöhemmin kuvaan. Jimmyä Henry luonnehtii mieheksi, joka nautti eniten varastamisesta ja etenkin siitä, ettei jää kiinni. Järjestäytyneen yhteiskunnan kipukohdat, kuten oikeusjärjestelmän puutteet ja korruptoituneisuus, legitimoivat gangsterielämän. Oikeuslaitos ja poliisi ovat lahjottavissa, joten Henry, Jimmy ja Tommy voivat mellastaa miten tahtovat. Tai näin he ainakin haluaisivat elää.

Utopian ja dystopian dialektiikka ilmenee näkyvästi Henryn vaurastumisessa. Hän syyttää rahaa ympäriinsä minkä ehtii. Hän ostaa rakastajattarelleen asunnon ja sisustaa sen pömpöisesti ajattelematta sen kummemmin maku-
seikkoja; kunhan on kalleinta ja sellaista, johon hänen vanhemmillaan ei ollut varaa. Jouluna hän vie perheelleen kalleimman kuusen mitä löytää, lapsille mit-
tä nämä haluavat ja vaimolle hän antaa tukun rahaa. Kuluttamisella ja ylitsepur-
suavalla tavarapaljoudella ei tunnu olevan rajoja. Tavarantoiminnassa Henryn etiikka laskee lähelle nol-
laa. Tavarapal-

jous osoittautuu katoavaksi kulissiksi, kun Henry alkaa pelätä henkensä puolesta. Hän valehtelee mafiaisälleen Paulille päin naamaa, ettei käy huumekauppaa. Ja mitä enemmän hän itse nauttii kauppamiensa tuotteita, sitä holtittomammaksi hän käy, eikä tämä jää Jimmytä ja Paulilta huomaamatta. Henry tuntee mafian liiankin hyvin ymmärtääkseen, että vähemmälläkin pääsee hengestään. Henry huomaa kuinka mafian omertä-koodin hapertuminen johtaa potentiaalisten ilmiantajien surmaamiseen. Vähitellen hän tajuaa itsekkin olevansa kohde. Hän pitää nukkuessaankin asetta lähellään.

Gangsterielämän lainalaisuudet muodostuvat gangsteri-ihanteiden pahimmaksi esteeksi. Sotkettuaan lastensa, vaimonsa ja oman elämänsä, Henry sotkee myös Ciceron rikollisperheen kuviot pahimmalla mahdollisella tavalla: ryhtymällä ilmiantajaksi. Lopulta Henry ei noudata edes järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolisen rikollismaailman periaatteita. Hän ajaa itsensä kirjaimellisesti umpikujaan, josta ainoa tie ulos on todistajansuojeluohjelma.

Elokuvan lopussa Henry Hill asuu jossakin nukkumalähiössä ja noustaa aamutakissaan lehteä. Hill tuumaa voice-overina kuinka hän elää nyt kuin joku tollo jossakin takahikiällä, jossa ei saa edes kunnan ruokaa. Tommy ampuu kuusi kertaa kohti kameraa. Henry palaa

sisälle ja sulkee oven. Sid Viciousin versio Frank Sinatran ikivihreästä, amerikkalaisen unelman kiteyttävästä laulusta *My Way* alkaa soida. Scorsesen ele on analyttinen, monen asian tiivistys. Sinatran hellimä mafiapäällikköihanne iskee vasten Hillin asenteessa ilmenevää mafiakulttuurin muutosta: 1980-luvulle tultaessa yhä useampi Yhdysvaltain mafioso rikkoi omertää, vaikenemisen lakia ja kääntyi ilmiantajaksi. FBI:n todistajansuojeluohjelma toimi täydellä teholla. Elokuvan loppu kiteyttää Henryn asenteen: millään periaatteilla, sitoumuksilla tai lupauksilla ei ole väliä, kunhan vain oma pää pysyy pinnalla. Siksi nimenomaan punkkarin esittämä hälläväliversion *My Way*sta iskee asian ytimeen.

Henry on ikiliikkujaomainen sählääjä, rotta, joka löytää aina pakotien. Henry on sosiaalisella tasolla epäkelvosti toimivan kapitalismin uhri, mutta hän kaivaa myös tiedostamattaan itse hautaa kapitalismille, tai ainakin murtaa sitä ja todentaa sen järjestelmätasoista legitimaatiokriisiä. Henry murskaa yhteisöjä, vie uskoa kollektiiviselta toiminnalta ja levittää kyynistä asennetta suhteessa yhteiskunnallisiin instituutioihin, kuten julkishallintoon ja lakeihin. Hän on mafiakulttuurin kaksinaismoralismin täydellisin ilmentymä, ehtymätön omaa etua tavoitteleva energiapaketti, mutta käy kokaiinin, amfetamiinin ja pilleri-

koktailien voimalla. Eikä hän juuri piittaa mafian säännöistä. Hänen henkilökohtainen ahdistuksensa on voimakkaampi kuin mitkään säännöt.

1970–80-luvulla mafian yhteisöllisyys murtuu, kun yhä useampi jäsen päättää ryhtyä ilmiantajaksi välttääkseen pitkät vankeustuomiot. *Mafiaveljien* gangsteriyhteisöä voisi tarkastella kapitalistisen järjestelmän sisällä toimivana oikeistokonservatiivisena ja äärikapitalistisena pienoismaailmana, jossa järjestelmätasoiset ongelmat kertautuvat. Kun oman edun tavoittelua edistävä kapitalismi tuottaa vain löyhää solidaarisuutta, Henryn piireissä pienimmätkin gangsteriyksiköt menettävät toimintakykynsä, koska jokainen tavoittelee vain omaa etuaan ja pyrkii selviytymään kuin koira veräjässä piittaamatta lupauksista tai muista periaatteista. Myös sinnikkäästi ylläpidettyä avioliiton pyhyttä ja perheydyllä – kunnian kulissia, jossa naiset ovat kotona ja miehet hoitavat liikeasioita – nakertaa säännöksi muodostunut kaksinaismoraali: Henryn ja kollegojensa lukuisat rakastajattaret ja sunnuntaiset perhekokoonnukset yhteisen päivällisen ääreen.

Mafian historiaa tutkinut Ilkka Ahtokivi arvelee, että keskeisin syy omertän murenemiseen oli todistajansuojeluohjelman laajeneminen etenkin Yhdysvalloissa. Ilmiantamisen kasvamisen syyksi

hän puolestaan esittää mafian moraalista rappiota. Kun kosto laajeni naisiin, lapsiin ja sukulaisiin ja kun yhä enemmän myös sivullisia surmattiin, mafiosot eivät enää itsekään voineet kunnioittaa järjestöään, joka oli hylännyt entiset moraaliset sääntönsä. (Ahtokivi 1994, 341.) Ahtokiven mukaan huumekauppa on keskeinen tekijä, joka vauhditti mafian moraalien vajoamista. Huumekauppa jakoi mafiaa. Vanhoillisemmat pomot halusivat pysyä erossa huumeista, mutta nuoremmat ymmärsivät huumekaupan valtavat voitot. Vaikka Yhdysvaltain mafia on ollut mukana huumekaupassa jo 1930-luvulta saakka, aina 1980-luvun alkuun mafiaperheet noudattivat sääntöä, että perhe ei osallistunut huumekauppaan. Yksittäinen jäsen saattoi ryhtyä kauppaan pomon luvalla ja sillä ehdolla, että jos jäi kiinni, apua ei ollut tiedossa. Tällaiset järjestelyt ja huumeiden epäsuosio poliitikkojen parissa mursivat perheiden lojaliteettia. (Mt., 244–249.) Huumeiden käyttö mafian piirissä aiheutti myös rutkasti ongelmia. (Maas 1997, 398–400.) *Mafiaveljissä* Paul varoittaa Henryä lähtemästä huumekauppaan, mutta Henry ei piittaa varoituksista. Suuret voitot ovat hänelle liian houkuttelevia, yhtä lailla kuin aineet itse. Hillin tarinan kautta *Mafiaveljet* kuvaa muutosten aikoja Yhdysvaltain mafian asenteissa.

Mafiaelämän kiille ja kimallus – sen ulkokuori – on Henryn utopian esteettinen perusta. Toisen merkittävän osan muodostavat kokemukset pelon luomasta kunnioituksesta, vallan ja kunnian tunteesta. Henryn unelmaan kuuluu myös mafian vallan ydin, jonne hänellä ei ole asiaa. Sääntöjen mukaan hänestä ei voi koskaan tulla perheen täysivaltaista jäsentä, koska vain hänen äitinsä on italialainen. Tullakseen vihityksi veljeskunnan jäseneksi, kunnian mieheksi, molempien vanhempien tuli olla italialaisia⁵. Kokelaan tuli myös kunnostautua varainhankinnassa ja (lähes poikkeuksetta) kylmäverisyydessä. Henryllä ei ollut ylenemismahdollisuuksia. Hän oli vain ”yhteistyökumppani” (*associate*), mafian ravintoketjun alimmalla tasolla sähläävä juoksupoika. Kaikkea muuta kuin aatelineen kunnian mies. Lisäksi hänellä oli liikaa heikkouksia.

Täysjäsenet olivat vihittyjä eli ”tehtyjä jäseniä” (*made member, made man tai made guy*)⁶. Entinen *made guy* Sammy Gravano kertoo Peter Maasin kirjassa *Underboss* (1997) periaatteista, jotka hänelle tehtiin selväksi, kun hänet ”tehtiin”. *La Cosa Nostra*⁷ (”meidän asiamme”) on salaseura ja veljeskunta, jonne pääsee yhtä tietä sisään ja toista ulos. Tulet jalan ja lähdet arkussa. Paluuta ei ole. Cosa Nostra on numero yksi. Sen velvollisuudet menevät kaiken muun, per-

heen ja muun henkilökohtaisen yli. Vihityt jäsenet nauttivat erityistä arvostusta. Jäsenten ja yhteistyökumppaneiden esittelyssä noudatetaan protokollaa. Sammy saattoi esitellä kaverinsa ”ystävänäni” (*friend of mine*), mutta mikäli hän oli vihityn seurassa ja he tapasivat toisen vihityn, tämä esitteli Sammyn ”ystävänäimme” (*friend of ours*). Cosa Nostra perustuu tiukkaan hierarkiaan. Sammyn ei tule juosta pomon luona, vaan hän asioi kapteenin, ”isän” luona. Tappamiseen – ja periaatteessa kaikkeen toimintaan – tulee olla perheen lupa. Kuolemantuomio lankeaa, jos kunnian mies koskee toisen kunnian miehen vaimoon tai tyttäreen. Holtittomasta käyttäytymisestä, kuten liiallisesta päihteyden käytöstä, pelaamisesta tai naisissa juoksemisesta voi langeta sama tuomio. Kunnian miehen ei tule myöskään käydä perusteetta toisen kunnian miehen kimppuun, edes sanoin. Sammy otti säännöt tosissaan ja uskoi niihin. Hän tunsu kuuluvansa ylpeyden ja kunnian veljeskuntaan. Ajan myötä hän kuitenkin huomasi, kuinka ”koko touhu oli pelkkää pötyä”. Sääntöjä rikottiin tämän tästä.⁸ (Maas 1997, 137–147.)

Yhteistyökumppaneiden ja kunnian miesten joukoissa on aina ollut paljon juhlijoita, pelureita ja päihderiippuvaisia. Esimerkiksi John Gotti tuli tunnetuksi naistenmiehenä ja pelurina, joka saattoi hävitä kymmeniä tuhansia dol-

lareita tuossa tuokiossa ja juhlia yökaudet, niin, että tapasi nousta sängystä vasta joskus iltapäivällä. (Capeci & Mustain 2013.) Myös mafian historia on tunnetusti täynnä petoksia, vehkeilyä ja murhia. Utopian ja dystopian dialektiikka on erottamaton osa mafiaa. Sen säännöstö on kuitenkin eräänlainen sosiaalinen liima, joka pitää yhteisöä koossa ja estää sitä vajoamasta täydelliseen anarkiaan. Peruseriaatteiltaan mafia on konservatiivinen, kapitalistinen ja maskuliininen yhteisö, jolla on epäkäytännölliset, suorastaan sadunhoitoiset ihanteet.

Mafiaveljet on antropologisesti tarkka kuvaus ihanteiden rikkomisesta ja rikokoutumisesta. Mafian säännöissä rakentui kunnian nimeen vannova ihanneyhteisö, johon Henrykin halusi kuulua. *Mafiaveljet* valottaa yhden New Yorkin mafiperheen toimia katutasolta juoksupojan näkökulmasta, joka on yhtä aikaa ulkopuolinen ja sisäpuolinen. Näin myös sääntöjen käytäntö mafian eri tasoilla tulee vastaan. Kun Tommy hermostuu vankilasta vapautuneen Billyn loukkauksiin ja tappaa tämän, hän tulee surmanneeksi toisen perheen kunnian miehen, vaikka häntä itseään ei ole vielä vihitty. Jimmy ja Henry auttavat Tommya murhaamisessa ja ruumiin kätkemisessä, mutta Tommya pidetään pääsyllisenä. Lopulta hänet murhataan kostoksi. Mafian ihanteisiin kuuluu miehenin

kunnia. Tosimies ei voi antaa loukkausta anteeksi menettämättä miehisyytään ja kunniaansa. Mafioson tulee olla henkisesti ja fyysisesti vahva. Lujatahtoisella ja uskottavalla miehellä ei voi olla riippuvuuksia ja luonteenheikkouksia. *Mafiaveljet* näyttää, kuinka Henryllä ei juuri muuta olekaan.

Henry jää lopulta myös rikollisyhteisössään ulkopuoliseksi. Scorsese ammentaa Henryn puutteiden ja mafian periaatteiden välisestä silmiinpistävästä ristiriitaisuudesta. Henry viettää koko rikollisen uransa 1950-luvulta 1980-luvun alkuun oletetun kunnian ja glorian kynnyksellä, jota ei voi puutteidensa vuoksi ylittää. Juoksupojan rooli kuitenkin näyttää riittävän hänelle. Henry nauttii siitä, että hänellä on monta rautaa tulesa. Hän tuntee elävänsä, kun saa olla alati liikkeessä. Utopia ja dystopia kolahtelevat jatkuvasti toisiinsa. Henryn päihteidenkäyttö riistäytyy käsistä, mutta hän yrittää silti pitää huume- ja asekauppojen lankoja käsissään. Hän on naissuhteisissaan täysin holtiton, mutta yrittää pitää perheensä koossa. Hän rikkoo mafian sääntöjä tietäen riskit, ja yrittää pysyä hengissä. Tilaa kompromisseille ei ole. Ainoa ulospääsytie on jättää rikollinen elämä ja päihteet. Mutta se ei tule kuuloonkaan. Niitä Henry ei jätä.

Kaksi erilaista eksistentiaalista ratkaisua ja tulevaisuusvisiota

Taksikuski ja *Mafiaveljet* esittävät atomisoituneen ja syrjäytyneen yksilön kaksi erilaista eksistentiaalista ratkaisua ja tulevaisuusvisiota. Travis on traumoja ja apokalyptisen visionsa vankei. Hän ajalee päänsä ja viestii mohikainkampauksellaan Vietnamin palvelien erikoisjoukkojen tappomentaliteettia. Hän aikoo lakaista ylitsepursuvan kuonan ja saastan maan päältä tarttumalla jälleen aseeseen. Hän on koston enkeli, vailla tiedostettua poliittista missiota. Travis ikään kuin elää jo tuomio-päivää. Hänen tulevaisuuden näkynsä on poliittisesti epämääräinen, mutta esteettisesti puhdas, kenties jonkinlainen paratiisi tai valittujen valtakunta.

Henry alkoholisoituu ja tulee riippuvaiseksi huumeista ja lääkkeistä. Hänen toimintansa muuttuu täysin impulsiiviseksi. Hänestä tulee varomaton, eikä huume poliisille tuota vaikeuksia napata häntä. Läpi huumehoureisten vaiheiden hän pysyy lähes maagisesti elossa. Muut hänen kaltaisensa pääsevät nopeasti hengestään (ks. esim. Maas 1997, 398–400). Vaikka Henry ajautuu umpikujaan ja joutuu luopumaan gangsterielämästään, sen hoito ei sammu hänen silmissään. Väkivallan, raakuuksien ja hengenmenonkin hinnalla gangsterien

maailma on Henryn macho-paratiisi. Se on täynnä rahaa, valtaa, kalliita pukuja, naisia, hienoja ravintoloita, hyvää ruokaa ja huumeita. Hänen ihannemaailmansa ja tulevaisuusvisionsa olisi hohdokas gangsterielämä, jossa julkinen valta ja poliisi puuttuisivat mahdollisimman vähän hänen ja hänen kaltaistensa toimiin. Henryn utopiassa pöydät notkuisivat kokaiinia, juhlat eivät loppuisi koskaan eikä huumeilla ja riettaalla elämällä olisi minikäänlaisia varjopuolia.

Sekä Henryn että Travisin visiot asemoituvat ambivalentisti suhteessa järjestäytyneeseen kapitalismiin. Travisin puhdistusoperaatiossa kapitalismin kärjistävät sosiaaliset ongelmat tulisivat siivoutuksi pois näköpiiristä, mutta sen muista piittaamaton luonne on yhteiskunnallisesti tyhjää (Wood 1989, 93). Travis ei ole kriittinen luokkatasteliija vaan yksinäinen fasisti, joka kuvittelee, että maan päälle saadaan aikaan järjestys kun hän ensin kitkee poikkeavuudet. Travisin mielestä perinteisten perhearvojen ja moraalisien siisteyden puolesta kannattaa taistella, ei tosin mielipiteisiin vaikuttamalla tai puhumalla, vaan suoralla väkivallalla. Muiden vaihtoehdot, kuten Irisin aamiaisella mainitsema kommuuni, ovat epäilyttäviä. Henryn utopiassa kapitalistisesta järjestelmästä tarvittaisiin taas sen suunnaton tavara- ja rahaliikenne, jotta ryöstettävää riittäisi,

ja markkinarakenne, infrastruktuuri ja verkostot, jotta huumekauppa kukoistaisi. Minkäänlaisille rajoituksille tai laeille ei sen sijaan olisi tarvetta. Travisin paratiisi ja Henryn ihannemaailma ovat ilmiselvän vastakkaiset. Travisin puhdistetussa paratiisissa Henryn ihanteille ei olisi tilaa ja Henryn solipsistisessa ääriusliberaalissa maailmassa taksikusmien täytyisi pysyä taksikuskeina eikä ryhtyä tuomiopäivän sotureiksi.

Yhteistäkin on. Travisin ja Henryn utopiat ovat eräänlaisia hätäisen yksilön abstrakteja vapausutopioita, jotka eivät pidä yhteisöjä koossa eivätkä perustu isoihin tasa-arvoisuuden ja oikeudenmukaisuuden järjestelmäutooppisiin periaatteisiin. Niissä näkyy myös utopian temporaalisuuteen kytkeytyvää nostalgisuutta (Boym 2001). Travis haaveilee puhtaammasta, moraalisesti yksinkertaisemmasta menneisyydestä, kuin yhä sirpaleisemmaksi ja hektisemmäksi muuttuva likainen suurkaupunkielämä. Henry puolestaan on jäänyt 1950-lukulaisten loisteliaan gangsterielämämuistuman pauloihin. Loisteliaat ajat säilyvät hänelle ideaalina, kadotettuna aikana ja paikkana, johon utopia paikantuu täydellisenä onnelana, vailla dystooppisuuden häivää.

Näille kahdelle utopialle on yhteistä ja leimallista myös niiden silmiinpistävä moraalinen kyseenalaisuus, keskeneräi-

syys, epätäydellisyys ja epämääräisyys. Nämä luonteenpiirteet liittävät Travisin ja Henryn utooppisten hahmojen kaval-kadiin. *Taksikuski* ja *Mafiaveljet* ovat elokuvia unelmista, jotka ovat kaukana viat-
tomuudesta. Kuvatut unelmat ovat väki-
valtaisia ja rikollisia. Silti ne ovat unel-
mia. Toiveita jostakin muusta, toisen-
laisesta, paremmasta ja nautinnollisem-
masta maailmasta kuin se, mikä vain on.

VIITTEET

1. Yhtäältä ihmisen älyä korostava, toisaalta keinoälyä palvova.
2. Kuuluisimmin tämän sanoi Frank Sinatra: ”Olisin mieluummin mafiapäällikkö kuin Yhdysvaltain presidentti.” (Fox 1989, 313.)
3. Yksi New Yorkin tuolloisesta viidestä suuresta mafiaparheesta.
4. Tosielämässä Paul Varion johtama niin sanottu *Vario crew*.
5. Myöhemmin John Gottin aikana periaate löyheni: riitti kunhan isä oli italialainen. (Maas 1997, 134).
6. Ilkka Ahtokivi luettelee seuraavia nimityksiä Yhdysvaltain mafiosoille: ”tehtyjä, kastettuja, ystäviä, viisaita miehiä (*wiseguys*) tai suoritettuja.” (Ahtokivi 1994, 42.)
7. Ei ole tavatonta törmätä termiin *Cosa Nostra* amerikkalaisen mafian yhteydessä. Alun perin termillä on kuitenkin viitattu nimenomaan Sisilian mafiaan.
8. Ks. sääntöjen historiasta sisilialaisessa kontekstissa Ahtokivi 1994, 32–35, 40–46.

AINEISTOLÄHTEET

Phillips, M. & Phillips, J. (tuottaja), & Scorsese, M (ohjaaja). (2006) [1976]. *Taksikuski* [elokuva]. Yhdysvallat: Sony Pictures Home Entertainment. Dvd.

Winkler, I. (tuottaja), & Scorsese, M (ohjaaja). (2004) [1990]. *Mafiaveljet* [elokuva]. Yhdysvallat: Warner Bros. Entertainment Inc. Dvd.

KIRJALLISUUS

Ahtokivi, Ilkka (1994) *Joten me päätimme tappaa hänet. Mafian historia*. Helsinki: Otava.

Bloch, Ernst (1986) *The Principle of Hope. Volume one*. Cambridge: The MIT Press.

Boer, Roland & Li, Zhixiong (2015) Interpreting Socialism and Capitalism in China: A Dialectic of Utopia and Dystopia. *Utopian Studies* Vol. 26 no. 2, 309–323.

Boym, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Capeci & Mustain (2013) *Gotti. The Rise and Fall*. London: Ebury Press.

Christie, Ian & Thompson, David (2006 toim.) *Scorsese on Scorsese*. Suom. Arvi Tamminen ja Petteri Granström. Helsinki: Like.

Fox, Stephen R. (1989) *Blood and Power. Organized Crime in Twentieth-Century America*. New York: William Morrow & Co.

Hudson, Wayne (2013) Bloch and the Philosophy of Proterior. Teoksessa: Thompson, Peter & Žižek, Slavoj (toim.) *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*. London: Duke University Press, 21–36.

Jameson, Fredric (2010) *Valences of the Dialectic*. London: Verso.

Jameson, Fredric (2007) *Archaeologies of the Future*. London: Verso.

Lakkala, Keijo (2017), Utopiat yhteiskunnallisen mielikuvituksen metodologiana. *Futura* 1/2017, 14–21.

Lifton, Robert Jay (2000) *Destroying the World to Save it. Aum Shinrikyo, Apocalyptic Violence, and the New Global Terrorism*. New York: Henry Holt and Company.

Lyytikäinen, Pirjo (1999) Tuhoutukoon maailma. Lopun aikojen kirjallisuutta. Teoksessa: Lehtonen, Tuomas M. S. (toim.) *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Helsinki: Gaudeamus, 206–221.

Maas, Peter (1997) *Underboss. Sammy the Bull Gravano's Story of Life in the Mafia*. New York: Harper Paperbacks.

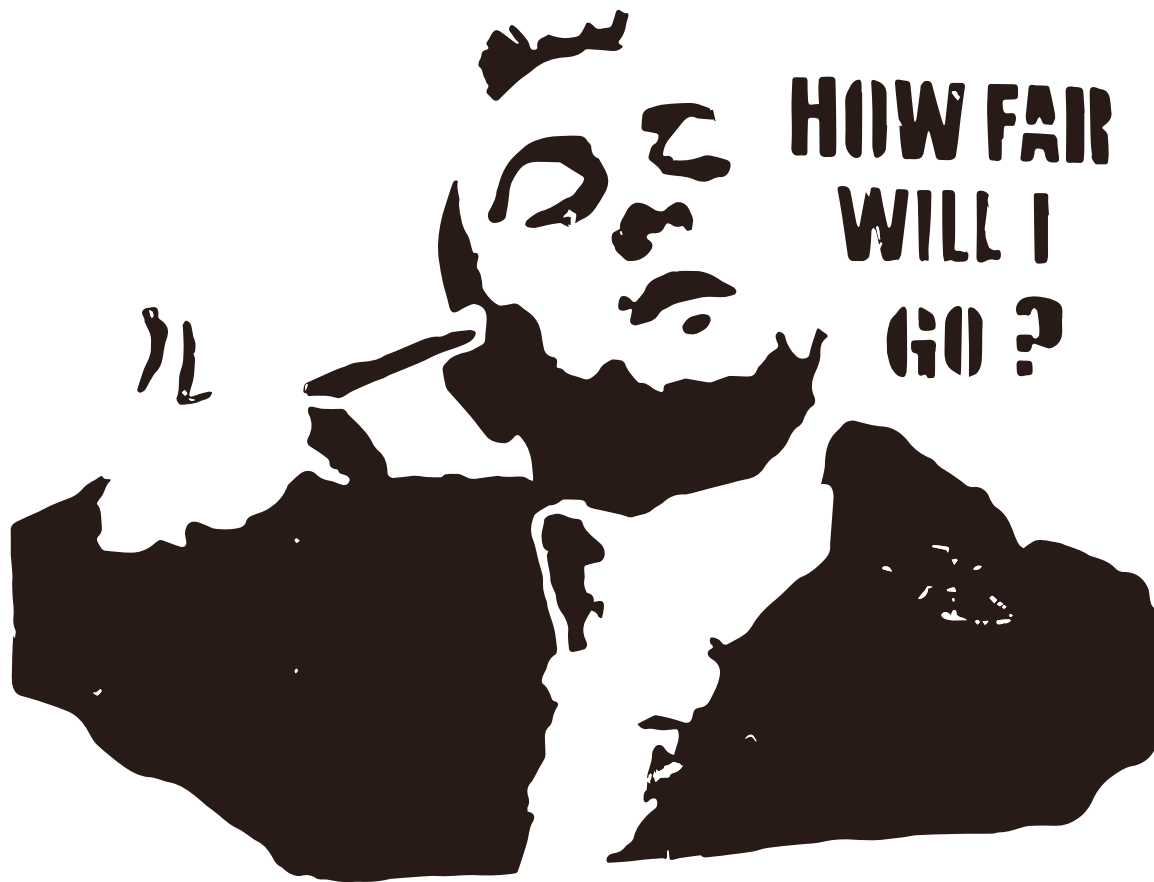
Pileggi, Nicholas (2010) [1985] *Wiseguy*. New York: Pocket Books.

Saastamoinen, Kari (1999) Eskatologia, edistys ja historia. Teoksessa: Lehtonen, Tuomas M. S. (toim.) *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Helsinki: Gaudeamus, 108–117.

Thompson, Peter & Žižek, Slavoj (2013 toim.) *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*. London: Duke University Press.

Wood, Robin (1989) *Hollywood Vietnamista Reaganiin*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Kalle Lampela on kuvataiteilija ja toimii kuvataiteen yliopistonlehtorina Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa.



Travis Bickleä esittävä graffiti Regensburgista Saksasta. Kuvalähde Wikimedia Commons. Kuvan lataaja: Dr. Colossus (Lisenssi: public domain) (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Travis_Bickle.png)