

Veijo Hietala

SUURTEN KERTOMUSTEN PALUU - Indiana Jones ja uskonnon arkeologia

Kun ensimmäinen Indiana Jones -elokuva *Kadonneen aarteen metsästäjät* (Raiders of the Lost Ark, USA 1981) ilmaantui elokuvateattereihin, sitä mainostettiin "Suuren Seikkailun paluuna". Tästä elokuvasta kuten useimmista muistakin Steven Spielberg -ohjauksista sittemmin tuli todellinen jättimenestys. Suosio suorastaan vaati jatkoa, ja niinpä Indy-trilogia täydentyi elokuvilla *Indiana Jones ja tuomion temppele* (Indiana Jones and the Temple of Doom, USA 1984) sekä *Indiana Jones ja viimeinen ristiretki* (Indiana Jones and the Last Crusade, USA 1989). Katsojat oivalsivat saman minkä ohjaaja itsekin haastatteluissa auliisti myönsi: Indyn myötä hän oli palannut poikavuosiensa sarjakuvalehtien ja seikkailuelokuvien tarinoihin, joiden puhdashenkisessä maailmassa pojat vielä olivat poikia, tyttöt tyttöjä ja "good guys" ja "bad guys" voitiin vielä selvästi erottaa.

Jälkikäteen tarkastellen vaikuttaa siltä, että Indy-elokuvat liittyivät siihen 1980-luvun amerikkalaisen elokuvan laajempaan trendiin, jota mm. Susan Jeffords on analysoinut. Hänen mukaansa erityisesti viime vuosikymmenen Vietnam-elokuvien aalto pyrki neuvottelemaan uudelleen sukupuolten valtasuhteet, "remaskulinisoimaan" Amerikan.¹ Vaikka Indy-trilogiaa ei tietenkään voi suoranaisesti pitää Vietnam-elokuvina — neidän sijoittuvat 1930-luvulle — jokaisessa osassa kuitenkin taistellaan länsimaisten arvojen puolesta niitä uhkaavia "jumalattomia" voimia vastaan aivan kuten amerikkalaiset tekivät sodan kannattajien mielestä

Vietnamissa.

Etenkin *Tuomion temppele*, trilogian toinen osa, herättää helposti Vietnam-assosiaatioita esittämällä Indyn ja hänen kumppaninsa puolustamassa rauhaarakastavan pienen intialaiskylän arvomaailmaa ja pelastamassa sen oman kulttuurisen symbolin, sivalinga-kiven, pahan joukkojen kynsistä. Myös saman elokuvan kulttuurisen "Toiseuden" representaatiot saattavat johtaa tulkintaa samaan suuntaan: alkukohtauksen shanghai-laisen yökerhon roistot tuovat ulkonäöltään mieleen (ainakin elokuvien) vietnamilaiset ja sittemmin mm. intialainen ruokakulttuuri näyttäytyy varsin vastenmielisenä. Lopullinen välienselvittely käydään tietysti Indyn avuksi tulleen brittijohtoisen sotilasosaston ja lännen arvoja uhkaavien toisrotuisten "pakanoiden" kesken.

Varsinaisten Vietnam-elokuvien rinnalla Indiana Jones-trilogia tosin edustaa selvästi keveämpää ja humoristista suuntausta. Mistään kostosta tai revanssihengestä ei näytä olevan kysymys, väkivalta on verettömämpää ja mukana seikkailuissa on myös naishahmo toisin kuin yleensä amerikkalaisissa sotaelokuvissa, joiden maailmasta naiset on Jeffordsin mukaan tavallisesti sulkeistettu.² Tosin trilogian "sankarittarien" naiseus määrittyy nykynäkökulmasta melko omalaatuisesti. Vaikka esimerkiksi Marion *Kadonneen aarteen metsästäjissä* edustaa Yvonne Taskerin mukaan "naisellisuuden konventioiden kääntämistä"³ kyetessään juomaan miehet pöydän alle, hän on pääosin passiivinen ja välistä hankalakin mukanaroikkuja, jota Indy joutuu oh-

jailemaan ja myös pelastamaan toistuvasti.

Tuomion temppelein yökerhotähti Willie on puolestaan vahingossa mukaan joutunut kiukutteleva ja kirkuva äkäpussi, jonka kesyttäminen tuntuu olevan Indyn toinen keskeinen projekti sivalinga-kiven etsinnän ohessa. Paljonpuhuvassa loppukohtauksessa Indy pyydystää taas kerran omille teilleen hankkiutuvan Willien käsivarsilleen ruoskaa apuna käyttäen. Indy-trilogian ainoa itsenäiseen toimintaan kykenevä ja muutenkin miesten kanssa kyvyiltään tasaveroinen naishahmo on *Viimeisen ristiretken* tri Helga Schneider, sekä isä- että poika-Jonesin lemmitty, mutta hänpä paljastuikin natsien kätyriksi ja siis roistoksi elokuvan puolivälissä.

Jeffordsin teorian valossa vaikuttaa kiinnostavalta, että trilogian kahden ensimmäisen osan päättyessä tyypilliseen Indyn ja sankarittaren ”loppusuudelmään” (eli he ”saavat toisensa”) viimeisessä osassa tuo miesten rinnalla kyvyiltään tasaveroiseksi koodattu nainen osoittautuu pahaksi ja tuhoutuu. Vieläpä tuhoutuu isä-Jonesin mukaan nimenomaan siksi, että hän ei ole ymmärtänyt tavoitellun Graalin maljan henkistä luonnetta yhtä syvällisesti kuin mieskollegansa. *Viimeinen ristiretki* ja samalla koko trilogia päättyikin totaaliseen homososiaaliseen utopiaan neljän miehen karauttaessa ratsain auringonlaskuun poikamaisesti kiljähdellen.

Vaikuttaa joka tapuksella siltä, että Indiana Jones -elokuvat tähtäsivät perinteisesti miesten (ja poikien) suosiman peruseikkailun rehabilitointiin, mitä jo sinällään voi pitää jonkinlaisena ”remaskulinisatio” oireena. Suuresta suosiosta huolimatta — tai ehkä juuri sen takia — trilogiaa on tutkittu varsin vähän, vaikka sitä on toki arvostettukin hyvänä viihteenä. On nähtävästi oletettu, että kukin osa tyytyy vain toistamaan seikkailukertomusten tavallisimpia narratiivisia kaavoja ja sisällöllisiä kliseitä ilman sen kummempia tavoitteita.

Voi kuitenkin ennakoita, että Spielbergin ohjaaman *Schindlerin listan* (Schindler's List, USA 1993) saavuttama arvostelumenestys (yleisömenestyksen lisäksi) saa aikaan myös hänen varhaisemman tuotantonsa uudelleenarvioinnin ja mahdollisen arvonnousun myös ”vakavina” elokuvina. Näinhän on käynyt monen ns. viihdeohjaajan kohdalla, tuoreimpana esimerkkinä Clint Eastwood. Seuraavassa pyrin tarkastelemaan Indy-trilogiaa juuri tällaisesta vakavasta näkökulmasta ja osoittamaan, että elokuvien kepeän pinnan alla kulkee enemmän tai vähemmän tiedostettuna elämän suuria peruskysymyksiä käsittelevä juonne.

Moderni Indy postmodernilla aikakaudella

Seikkailukertomuksen keskusfantasia käsittelee sankaria — yksilöä tai ryhmää — voittamassa esteitä ja vaaroja ja toteuttamassa jotain tärkeää tai moraalista tehtävää. Usein, joskaan ei aina, sankarin koettelemukset johtuvat konnan juonittelusta, ja lisäksi sankari saa monesti jonkinlaisena kaupanpäällisenä osakseen yhden tai useamman viehättävän naisen suosion.⁴

Tätä John Caweltin jo klassista seikkailutarinan määritelmää Indiana Jones -elokuvat toteuttavat tietysti puhtaaksiviljeltyinä. Hänen mielestään seikkailun keskeinen kiinnostuksen kohde on sankarin hahmo ja tämän eteen kasautuvien esteiden ja vastoinikäymisten eteen, ei niinkään ”kakunkuorruksiksi” luokiteltavat eroottiset jännitteet. Lisäksi Cawelti erottaa kaksi sankarin perustyyppiä: supersankari, jolla on poikkeuksellisia voimia ja kykyjä sekä ”yksi meistä” -hahmo, joka vajavuuksineen ja virheineen muistuttaa ainakin tarinan alussa yleisöään. Supersankaritarinat on yleensä suunnattu lapsille ja nuorisolle, kun taas aikuiset suosivat ennemminkin ”tavallista” sankaria samastumiskohteenaan.⁵

Kaikkein tavallisin ja suosituin supersankarityyppi kuluvan vuosisadan populaarifiktioissa lienee kuitenkin hybridisankari, jossa yhdistyvät Caweltin mainitsemat kaksi puolta. Tällaisia etenkin sarjakuvat ovat tuottaneet runsaasti: Teräsmies, Lepakomies, El Zorro, Hämähäkkimies ja niin edelleen. Myös Uno Turhapuron suosion olen toisaalla perustellut tällä strategialla.⁶ Hybridisankarin arkiminä on jollain tavoin arkinen ja huomaamaton, joskus suorastaan nahjusmainen kuten Teräsmies Clark Kentinä, kun taas sankarin ”univormussaan” hän omaa usein miltei yliluonnollisia kykyjä. Indiana Jonesin hahmossa yhdistyvät itse asiassa varsin taitavasti — ”realistisesti” — nämä kaksi sankarikaategorioita. Jo hänen nimensäkin viestii tällaisesta persoonallisuuden jakautumisesta: Indiana ja Indy kantavat — lähinnä western- mytologiasta periytyviä — ”villeyden” ja kesyttömyyden konnotaatioita, kun taas sukunimi Jones Virtaseen tai Lahtiseen vertautuessaan viittaa ”jokamieheen”, arkipäiväisyys ja tavallisuuteen.

Myös Indyllä on supersankarin univormu, toisin sanoen lierihattu, nahkatakki ja ruoska, joita kantaessaan hänellä näyttää olevan sellaisia ylivertaisia fyysisiä taitoja, että niitä tuskin on arkeologin tavanomaisella akateemisella koulutuksella hankittu.



Indiana Jones yliopisto-opettajan ja seikkailijan univormuissaan.

Indy lienee yksinkertaisesti jälkiteolliseen koulutusta ja tietoa arvostavaan yhteiskuntaan sopiva supersankari, yhtäältä puku päällä opettava arvostettu tiedemies ja älykkö ja samalla kuitenkin seikkailuelokuvien tyypillinen fyysinen toimintasankari, jota kauniit naisetkin rakastavat. Niinpä Indyn hahmo neuvotteleekin uudelleen perinteisen populaarielokuvan miehen mallin, jossa älyllinen suuruus sekä fyysinen ja eroottinen suorituskyky on yleensä nähty jotenkin vastakkaisina ja toisensa pois sulkevana (eli hajautettu vähintään kahteen mieshahmoon). Tällainen hybridisankari vaikuttaa siis varsin sovelialta fantasiaalta niin postmodernin kulttuurin henkistä työtä tekeville miehille kuin kenties myös ihannepartnerina naisille.

Indy-trilogia näyttääkin sisältävän runsaasti postmoderneiksi mainittuja piirteitä. Fredric Jamesonin tunnetun teesin (vuodelta 1984) mukaan postmodernissa kulttuurissa historiantaju perinteisessä mielessä on katoamassa, mutta nyt ihmiset takertuvat menneisyyteen mieluiten erilaisten fiktioiden — kirjojen, elokuvien — kautta. Elokuvan nostalgiaaalosta Jameson mainitsee esimerkkinä Lucasin *American Graffiti*n ja Polanskin *Chinatown*n, mutta

luetteloon voisi lisätä edustavan joukon myös tv-sarjoja alkaen *Onnen päivistä* aina viime vuosien suomalaisiin suurmenestyksiin, *Metsoloihin* ja *Puh-taisiin valkeisiin lakanoihin* saakka. Koska postmodernissa kulttuurissa representaatioiden merkitysluonne on palanut tavallaan loppuun, "kulttuurin tuottajat eivät voi enää kääntyä muualle kuin menneisyyteen, jäljittelemään kuolleita tyylejä, puhumaan kaikkien niiden naamioiden ja äänien kautta, jotka on varastoitu nyt jo globaalin kulttuurin kuvitteelliseen museoon".⁷

Myös Indiana Jones -elokuvat näyttävät edustavan tätä nostalgia-aaltoa; palataanhan niissä tavallaan kaksinkertaisesti menneisyyteen. Tapahtumat sijoituvat ensinnäkin "ikuiselle 1930-luvulle" toista maailmansotaa edeltävään aikaan, jolloin ns. modernin projektiin vielä uskottiin, ennen kuin sota horjutti modernia kulttuurioptimismia. Toiseksi Indyn arkeologisten projektien myötä palataan vieläkin varhaisempaan aikaan, uskontojen suurten kertomusten myyttiseen hämääseen.

Myös elokuvalliset lainat ja viittaukset aikaisempaan populaarikulttuuriin voidaan luokitella Indy-elokuvien postmoderniksi piirteeksi. Kuten edellä



"Indy lienee yksinkertaisesti jälkiteolliseen koulutusta ja tietoa arvostavaan yhteiskuntaan sopiva supersankari, yhtäältä puku päällä opettava arvostettu tiedemies ja älykkö ja samalla kuitenkin seikkailuelokuvien tyypillinen fyysinen toimintasankari, jota kauniit naisetkin rakastavat" Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

todettiin, niin hybridisankari kuin koko "Suuren Seikkailun paluu" -projektikin ovat populaaria lainaa, haastatteluista päätellen tekijöiden tietoista sukelamista varhaisempaan populaariin kuvastoon. Kritiikki on yleensä tyytynyt toteamaan, että Spielberg on näissä ja monissa muissakin elokuvissaan vain palannut nuoruutensa seikkailuelokuviin ja -sarjoihin, mutta itse asiassa Indy-trilogian yleisömenestyksen keskeisenä virittäjänä pidän kahta kohtalaisen tuoretta suosikkilainaa. Ensinnäkin Indianan hahmoon on otettu piirteitä Sergio Leonen ns. dollaritriologian "Nimettömästä miehestä" (Clint Eastwood) — Indyn käyttämä ruoska saattaa olla jopa enemmän tai vähemmän tietoinen viittaus Eastwoodin omaan ohjaustyöhön *Ruoska* (High Plains Drifter, USA 1975).

Leone-alluusio käy ilmi jo Indianan esittelystä *Kadonneen aarten metsästäjien* alussa: sankarin kasvojen esittämistä viivytetään kohtalaisen pitkään kuvaamalla häntä vain takaapäin ja esittämällä hänet sitten yhtäkkiä julmailmeisessä lähikuvassa väkivaltaisen purkauksen jälkeen. Kohtaus tuo eittämättä mieleen niin "Nimettömän miehen" kuin myös Harmonican (Charles Bronson) ja Frankin (Henry Fon-

da) esittelyn elokuvassa *Huuliharppukostaja* (Once Upon a Time in the West, USA 1968).

Kerronnan rakenne puolestaan noudattelee melko tarkkaan James Bond -elokuvien kaavaa aina henkilöasetelmia myöten. M:n, Bondin esimiehen, vastine on museonjohtaja ja professori Marcus Brody, joka toimii Indyn "matkaanlähettäjänä" ja jonka museoon tämä hankkii arkeologisia kalleuksia. Kummankin syklin elokuvat alkavat yleensä eräänlaisella prologilla (Bondeissa ennen alkutunnusta), jolla ei välttämättä ole suoranaista tekemistä varsinaisen tehtävän kanssa. Kumpikin sankari seikkailee eksoottisissa paikoissa ympäri maailmaa viehättävä nainen seuranaan, ja kumpikin tavoittelee yleensä jotain objektia, jonka joutuminen väärin käsiin aiheuttaisi uhan tai tuhon koko maailmalle. Lisäksi kummallakin sankarilla on vakiintuneet vastustajat (Bondilla SMERSH tai SPECTRE, Indyllä natsit ensimmäisessä ja viimeisessä elokuvassa), ja kummankin elokuva syklin spektaakkelimaisissa klimakseissa voi nähdä jonkinlaisia Harmageddonin, hyvän ja pahan lopullisen välienselvittelyn aineksia. (Viimeksi mainittu pätee tosin moniin muihinkin action-elokuviin, mutta niiden narratiivit eivät vält-

tämättä ole yhtä myyttisesti pohjustettuja.)

Vaikka John Cawelti toteaaakin edellä siteeratun määritelmänsä yhteydessä klassisen seikkailufor-
mulan palautuvan varhaisiin myytteihin ja sankari-
tarinoiniin,⁸ hän ei tarkemmin pohdi tämän kaavan
pohjimmaltaan uskonnollista luonnetta. Siinä missä
Bond-elokuvia voidaan tulkita viitteellisesti kristil-
lis-myyttisestä näkökulmasta,⁹ Indiana Jones -elo-
kuvat vievät meidät suoraan suurten uskonnollisten
kertomusten pyörteisiin. Ja kun Cawelti vielä 1970-
luvulla näki, että 1800-luvulla suositut ritaritarinat
ovat jo jääneet pois suosioista ja että uudemmat
kulttuurikontekstit — rikos, sota, Villi Länsi, va-
koilu — ovat korvanneet taistelun lohikäärmeiden
kanssa ja Graalin maljan etsiskelyn,¹⁰ ainakin
Viimeinen ristiretki osoittaa tällaisen oletuksen
ennenaikaiseksi. Kritiikki lienee pitänyt näihin asti
Indy-trilogian uskonnollisten kertomusten hyväk-
sikäyttöä samanlaisena postmodernina strategiana
kuin näiden elokuvien muitakin lainoja (eli muotona
vailla sisältöä), mutta yhtä hyvin Indiana Jones -
sykli voitaisiin nähdä myös postmodernin kulttuurin
kommentaarina.

Indiana Jones ja suurten kertomusten paluu

Jean-François Lyotardin ajatus suurten kertomusten
kuolemasta lienee tunnetuin yksittäinen “post-
modernia olotilaa” (postmodern condition) koskeva
teesi.

Tiede on alusta pitäen asettunut vastustamaan kertomuksia.
Sen kriteereiden valossa suurin osa näistä osoittautuu ta-
ruiksi, faabeleiksi. Mutta sikäli kuin tiede ei tyydy ilmaise-
maan hyödyllisiä säännönmukaisuuksia vaan etsii totuutta,
sen on legitimoitava, oikeutettava omat pelisääntönsä. Niinpä
se kehittää asemalleen erityisen legitimoitidiskurssin, nimit-
tään filosofian. Milloin tällainen metadiskurssi nojautuu
suoranaisesti johonkin nimenomaiseen suureen kertomuk-
seen, kuten Hengen dialektiikkaan, merkityksen hermeneu-
tiikkaan, järjellisen tai työtätekevän subjektin vapautukseen
tai rikkauten kasvuun, nimitämme sen avulla itser.sä legiti-
moivaa tiedettä ‘moderniksi’. [-] *Äärimmillään yksinker-
taistaen voimme ymmärtää ‘postmodernilla’ metakertomuk-
siin kohdistuvaa epäluottamusta.*¹¹

Lyotardille siis marxismi, kapitalismin talous-
teoriat, valistusfilosofia ovat kaikki suuria kerto-
muksia, jotka nojaavat tietynlaiseen historia- ja ih-
miskäsitykseen, epistemologiaan ja joille on tyy-

pillistä teleologisuus eli päämäärähakuisuus. Toisin
sanoen määrätynlaista strategiaa noudattamalla pää-
dytään lopulliseen ihannetilaan, tasa-arvoon, hy-
vinvointiin, kommunismiin tai vastaavaan.

Myös uskontoja voidaan pitää kulttuurin “alita-
juisina” suurina kertomuksina lyotardilaisessa mie-
lessä, vaikka Lyotard itse ei niihin juuri puutukaan.
Uskonnosta periytyvä etiikka määrittää länsimais-
sakin monella tapaa tieteen praksista, vaikka sitä ei
aina huomata. Selvimmin tämä näkyy humanististen
ja yhteiskuntatieteiden puolella, mutta myös esi-
merkiksi lääketiede joutuu sivuamaan uskonnon
problematiikkaa — sanokaamme — elämän ja kuo-
leman rajaa määrittäessään tai geenimanipulaation
etiikkaa pohtiessaan. Myös Seymour Martin Lipset
rinnasti jo 1960-luvulla kristinuskon länsimaiden
muihin ideologisiin kertomuksiin väittäessään, että
“protestantismi ja katolisuus, fasismi, kapitalismi,
kommunismi ja sosiaalidemokratia [ovat] kaikki
menettäneet voimansa länsimaisen ihmisen kovan
työnteon, moraalisen elämän ja maailman muutta-
misen innoittajina”.¹²

Vaikuttaa siltä, että Indiana Jones -elokuvat
edustavat paitsi Suuren Seikkailun myös Suuren
Kertomuksen paluuta. Länsimaiden manikealaisessa
ajattelussa suuri peruskertomus on tietysti hyvän ja
pahan taistelu, jota oikeastaan kaikki toimintaelo-
kuvat (ja vastaavat kertomukset muilla medioilla)
kuvaavat. Useimpien narratiiviseen rakenteeseen
kuuluu myös jonkinlainen “lopullinen” väliensel-
vittely, jossa pahan voimat sidotaan tai tuhotaan.
Indy-elokuvat poikkeavat kuitenkin muista “suu-
rista seikkailuista” siinä, että viimeksi mainittujen
kuvatessa yleensä jonkin profaanin esineen tai ih-
misen etsiskelyä, Indy syöksyy suoraan sakraaliin,
toisin sanoen näiden myyttisten kertomusten juu-
rille.

Toisaalta Indy-elokuvat käsittelevät myös tie-
teellisen etsinnän luonnetta — tekisi mieli sanoa —
lyotardilaisessa hengessä. Arkeologiahan on yksi
niistä tieteistä, joilla historiankirjoitus legitimo-
i oman suuren kertomuksensa totuudellisuuden: siinä
arkeologiset löydöt asettuvat vääjäämättä aikajat-
kumolle materiaalisina referentteinä, joiden välit
historioinnin narrativisointiprosessi täyttää. Kaikki
kolme Indy-elokuvaa käsittelevät tieteellisen epis-
temologian ja uskonnon sovitamattomana pidettyä
suhdetta ja pyrkivät saattamaan ne synteesiin. Tai
kenties pitäisi sanoa trilogian osoittavan, että näitä
kahta tiedon muotoa ei voida eikä pidäkään yhdistää,
sillä niissä liikutaan inhimillisen kokemuksen eri
tasoilla, tieteessä materiaalisella/materialistisella,
uskunnoissa hengen kokemuspäässä.



Tästä näkökulmasta olen tapuvainen pitämään niitä uskonnollisina elokuvina, mitä tavallaan tukee sekin, että jokainen niistä suorastaan vilisee uskonnollisia symboleja. Jonkinlaisena avainkuvana¹³ voisi pitää jokaisen osan alussa esiintyvää vuorisymbolia, johon moni katsoja luultavasti suhtautuu vain visuaalisena vitsinä, leikittelynä Paramount-yhtiön tutulla vuoritunnuksella, joka muuttuu "oikeaksi" vuoreksi. Ensimmäisen osan vuori sijaitsee jossakin Etelä-Amerikassa, toisen osan alussa on kysymyksessä vuoren kuva shanghai-laisen yökerhon kumistimessa. Trilogian kristillisimmässä kolmannessa osassa nähdään "kristillinen", ts. amerikkalainen vuori maisemassa, joka muistuttaa John Fordin westernien arkkityypistä Monument Valleytä. Vuorihan on monessa mielessä uskonnollinen symboli: Mooses sai kymmenen käskyä vuorella, Jeesus piti Vuorisaarnan ja toisaalta myös ristiinnaulittiin Golgatan kummulla ja Tuomion temppelissä kuullun tarinan mukaan pappi Sankara sai Kalisa-vuorella Shivalta elokuvassa tavoitellun kiven. Toisaalta monet mystikot (mm. Pyhä Ristin Johannes) ovat kuvanneet uskonnollista kilvoittelua ja valaistumista vuorelle nousuna.

Kukin trilogian osista kommentoi yhtä uskonnon peruskertomusta. *Kadonneen aarteen metsästäjissä* liikutaan juutalaisuuden (ja samalla tietysti kristinuskon) juurilla. *Tuomion temppelissä* poiketaan vuorostaan "pakanauskonnon" eli hindulaisuuden piiriin ilmeisen länsimaisen suvaitsevuu-den hengessä osoittamalla, että samanlainen hyvän ja pahan taistelu on käynnissä myös siellä. *Viimeinen ristiretki* puolestaan opettaa katsojille kristinuskon todellista olemusta, vihkii katsojan tavallaan Kristus-mysteeriin.

Eriyisesti ensimmäistä osaa voisi pitää suorastaan kannanottona suurten kertomusten semiotisointumiseen ja kuolemaan postmodernissa kulttuurissa. *Kadonneen aarteen metsästäjät* esittää Indiana Jonesin jonkinlaisena uutena Mooseksena, jonka tehtävänä on löytää Liiton arkki ja viedä se Jumalan uuteen luvattuun maahan, Yhdysvaltoihin. Paralleelit Vanhan Testamentin Mooses-tarinaa ovat ilmeisiä. Arkki löytyy tietysti Egyptistä, ja Israelin kansaa vainoavat faaraan joukot ovat puolestaan korvautuneet yhtäläisesti juutalaisia vainoavilla natsilla. Ja kun tähän lisätään vielä Jumalan interventio, joka tuhoaa vainoojat, vanhatestamentillinen skenario on valmis.

Elokuvan suuressa finaalissa käy kuitenkin ilmi, että arkin löytymisestä huolimatta varsinainen arkeologinen objekti, laintaulut, on jo aikaa sitten hajonnut tomuksi. Toisin sanoen Liiton arkki on

muuttunut “tyhjäksi merkiksi”, signifioijaksi ilman sisältöä, signifioitua tai referenttiä. Siitä huolimatta merkin *spirituaalinen* voima on tallella, sillä ei-materiaaliset Jumalan henget sulattavat natsit atomienergian tavoin alkutekijöihinsä kohtauksessa, joka selvästi viittaa Cecil B. DeMillen ohjaustyöhön *Kymmenen käskyä* (The Ten Commandments, USA 1958). Siinähan vastaavannäköiset tulenkielet piirtävät käskyt tauluihin. Näin jo Indy-trilogian ensimmäinen osa ottaa kantaa uskonnollisen ja tieteellisen tiedon eroihin: uskonto ei ole arkeologiaa, se ei tarvitse materiaalisia todistuskappaleita voimansa ja totuudellisuutensa legitimoimiseksi. *Kadonneen aarteen metsästäjät* siis delegitimoii legitimaation tarpeen uskonnon suurten kertomusten kohdalla.

Elokuvan loppu osoittaa kuitenkin, miten Suurille Kertomuksille käy postmodernin kulttuurin merkitysten tulvassa. Yhdysvalloissa Liiton arkille ei annetta tilaisuutta osoittaa voimaansa, vaan se haudautuu nyky-yhteiskunnan rationaalisen byrokratian alle. Elokuvan lopussa Liiton arkki sijoitetaan valtavaan (merkki)varastoon lukemattomien samannäköisten laatikoiden joukkoon: kristinuskon ja juutalaisuuden perusta muuttuu todellakin postmoderniksi tyhjäksi signifioijaksi, joka ei erotu kaltaisistaan ja joka voi viitata loputtomasti vain toisiin signifioijiin.

Indyn matka itsetuntemukseen

Mikäli Indiana Jones -trilogiaa tarkastellaan päähenkilö Indyn näkökulmasta, sen suhde uskontoon alkaa näyttää entistä mielenkiintoisemmalta. Koko elokuvasykli voidaan nähdä Indianan kehityskertomuksena, matkana kohti itsetuntemusta ja oidipaalisin kriisin ratkaisua. Edellä totesin, että “kolminaisuuden” ensimmäisessä osassa Indy vertautuu Moosekseen, jonka tehtävänä on viedä Liiton arkki uuteen Israeliin. Koko trilogian näkökulmasta hänet voidaan kuitenkin ymmärtää jonkinlaisena Kristus-hahmona, joka etenee Vanhasta liitosta (*Kadonneen aarteen metsästäjät*) uuteen (*Viimeinen ristiretki*) helvetin ja tuonelan (*Tuomion temppeli*) kautta. Edellä jo viitattiin hybridisankareiden myyttisiin ulottuvuuksiin: perimmältään tässä länsimaiden suosituimmassa populaarifiktioiden motiivissa lienee aina kysymys Kristus-tarinan muunnelmasta, kuten ilmiselvästi Teräsmiehen, kaikkien hybridisankareiden arkkityypin kohdalla.¹⁴ Toisin sanoen, sankari

on samanaikaisesti tavallinen ihminen ja jumala/ytiluonnollisin kyvyin varustettu.

Kristus-myytissä isän ja pojan oidipaalinen (tai oikeastaan antioidipaalinen) suhde korostuu. Antony Easthope kirjoittaa:

Jeesus on poika, joka alistuu pysyvästi isän tahtoon ja joka sen tähden esittää vain feminiinisen puolensa. [...] Kristinuskon Isällä ei ole vaimoa ja sen vuoksi Jeesuksella ei ole halun kohdetta, josta kilpailla isän kanssa. Tämä on kaikkein väkevin myytti koko länsimaissa perinteessä. Sen versio maskuliinisuudesta ylistää pojan feminiinistä rakkautta ja kokonaisvaltaista tottelevaisuutta isää kohtaan.¹⁵

Kristus-myytin näkökulmasta *Viimeinen ristiretki* on Indy-trilogian kiinnostavin osa, sillä se selittää aikaisempien osien merkityksen ja samanaikaisesti sekä demytologisoii että remytologisoii Indianan hahmon. *Kadonneen aarteen metsästäjissä* olemme siis nähneet Vanhan liiton perustan, laintaulujen hajonneen, muuttuneen tyhjäksi signifioijaksi postmodernissa kulttuurissa. *Tuomion temppelissä* Indy astuu “alas tuonelaan” “pakanajumalien” pariin: häntä (ja koko ihmiskuntaa) uhataan helvetin tullella, pahuuden voimien voitolla ja ikuisella kadotuksella. Kali-jumalan pappi julistaa: “Murhaamme Intiassa olevat britit, lyömme muslimit ja sitten sortuu heprealaisten jumala. Kristittyjen jumala painetaan lokaan ja unohdetaan!” Indy on vähällä menettää konkreettisesti sydämensä pahuudelle ja myös sielunsa juotuaan “Kalin verta”. Koko kohta Kalin luolassa on kuin suoraa visuaalista lainaa Danten helvetistä tai keskiaikaisista tuonelavisioista tulisine järvineen kaikkineen. Odotetusti Indy kuitenkin voittaa pimeyden voimat.

Viimeisessä ristiretkessä kaikki viimein alistetaan Isän valtaan, mikä tietää samalla Indyn demytologisoimista ja nöyryyttämistä. Koko elokuva on täynnä kristillisiä symboleita aina sen nimestä alkaen. Heti elokuvan alussa ilmenee, että Indy on “etsinyt ristiä koko ikänsä” — eli arkeologista kalleutta nimeltä Coronadon risti. Samanaikaisesti narratiivi alkaa purkaa Indy-mytologiaa esittämällä takauman hänen lapsuudestaan. Saamme tietää, miksi hän on pelännyt käärmeitä trilogian aikaisemmissa osissa, näemme, miten hän omaksuu sattuman kautta ruoskan “aseekseen” ja lierihatun seikkailupäähineekseen. Elokuvan lopussa käy vielä ilmi, että supersankaruudesta viestivä nimi Indianakin on peräisin Jonesien perheen koiralta. Toisin sanoen häneltä riisutaan vertauskuvallisesti aikaisemmin mainittu

supersankarin univormu, hän muuttuu totaalisesti vain tavalliseksi ihmiseksi. Kysymys lienee samalla kuitenkin Indyn remytologisoinnista, prosessista, jossa sekä hänen että katsojan uskoa koetellaan. Muistamme, että myös Jeesus joutui epäilemään jumaluuttaan sekä Getsemanessa että ristillä kärsiessään.

Jos katsoja onkin alkanut epäillä Indyn yli-ihmissyyttä *Viimeisen ristiretken* kuluessa, elokuvan antiidipaalin kuvio antaa tälle taas erityisstatuksen. Narratiivi on vähällä toistaa Oidipuksen tarinan kirjaimellisesti, sillä maattuuan Helgan kanssa Indy saa pian tietää, että myös hänen isänsä on ollut Helgan rakastaja. Isä ja poika ovat siis ”jakaneet” saman naisen, mutta sen sijaan että surmaisi Oidipuksen tapaan isänsä Indy surmaakin isän naisen, ”äitinsä” (eli antaa hänen pudota kuiluun), ja pelastaa toisaalta isänsä hengen. Koko asetelma muuttuu siis käänteiseksi sekä perusoidipaaliseen skenaarioon että Freudin Totem and Taboo -narratiiviin nähden, jotka kumpikin edellyttävät isän murhaamista.

Viimeisen osan huipennus ja koko trilogian merkityksen ratkaiseva käänne on Indyn uskon testaus elokuvan lopussa. Toisin kuin Jeesuksen tarinassa isä makaa pojan sijasta maassa kylki lävistettynä, ja vain materiaalistien objektien todistusvoimaan koko ikänsä luottanut tiedemies joutuu etenemään täysin uskon varassa löytääkseen isän hengen pelastavan Graalin maljan. Muistamme että Jeesus rukoili Getsemanessa Isää ottamaan häneltä pois ”tämän maljan” (“Ei kuitenkaan niin kuin minä tahdon vaan niin kuin Sinä.”), ja samanlaista epätoivoa ja yhtäaikaista alistumista myös Indyssä on nähtävissä.

Lopullisen todisteen uskostaan Indy antaa astumalla ”tyhjiyteen” kallion kielekkeeltä uskonvarmistajanaan vain vanha kuva rotkon yli ilmassa kävelevästä ristiritarista. Ja samalla myös katsojalle alkaa selvitä, mistä Indy-trilogiassa on kysymys. Isän mukaan Graalin etsintä ei olekaan arkeologiaa vaan kilpajuoksua pahaa vastaan. Myös muinaisesineitä museonsa haaliva Marcus Brody pitää maljan materiaalisuutta toisarvoisena: hänelle Graalin etsintä on jumaluuden hakua ihmisestä. Vaikka malja siis objektina häviääkin maan uumeeniin, ulkonaisesti tavalliseksi ihmiseksi muuttunut arkeologi Henry Jones, Jr. (ent. Indiana) on sen kuitenkin saavuttanut löytämällä uskon ja Kristuksen itsestään. Oivaltamalla, että loppujen lopuksi hän on turhaan juossut ympäri maailmaa uskonnollisten reliikkien perässä; todellista arkeologista aarretta hän on koko ajan kantanut sisimmässään. Tai jollei Indy sitä oivalla — kuten vähän näyttää, sillä pojat ovat poikia — niin katsoja onneksi ymmärtää.

Viitteet

¹ Ks. Susan Jeffords, *The Remasculinization of America*. Bloomington: Indiana University Press 1989. Vrt. myös Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies*. London: Routledge 1993, 91 eteenpäin.

² Jeffords 1989, 49.

³ Tasker 1993, 27.

⁴ John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago: The University of Chicago Press 1976, 39–40.

⁵ Cawelti 1976, 40.

⁶ Ks. Veijo Hietala, ”Uuno Turhapuron pysyvä aviokriisi”. Teoksessa Jukka Sihvonen (toim.), *UT — tutkimusretkiä Uunolandiaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1991.

⁷ Fredric Jameson, ”Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa”. Suom. Erkki Vainikkala et al. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.), *Moderni/Postmoderni*. Helsinki: Tutkijaliitto 1986, 65. Ks. postmodernismin tunnusmerkeistä ja problematiikasta tiivistetysti Veijo Hietala, *Kulttuuri vaihto viihteele? Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1992, erityisesti 29 eteenpäin.

⁸ Cawelti 1976, 40.

⁹ Ks. Tony Bennett and Janet Woollacott, *Bond and Beyond*. Basingstoke: Macmillan 1987, 127 eteenpäin. Vrt. myös Veijo Hietala, ”Mies ja masokismi eli klassinen masokistinen teksti”. *Lähikuva* 2/1993, 11 eteenpäin.

¹⁰ Cawelti 1976, 41.

¹¹ Jean-François Lyotard, *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino 1985, 7. Kursivointi lisätty.

¹² Seymour Martin Lipset, *Political Man*. 2nd ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1981, 531.

¹³ Avainkuvan käsitteen on esittänyt Jukka Sihvonen. Ks. lähemmin hänen kirjaansa *Kuva ja elokuvan merkikieli*. Turun yliopisto: Kirjallisuuden ja musiikkiteorian laitos. Sarja A: 11 (1984), 84 eteenpäin. *Tuomion temppelin* varsinainen avainkuva Jukka Sihvosen tarkoittamassa mielessä voisi olla elokuvan narratiivin ensimmäinen kuva: siinä nähdään yökerhon näyttämöllä samanlainen ”helvetin portti”, joka esiintyy elokuvan suuressa loppukohtauksessa. Alussa Willie, elokuvan sankarit, astuu tuosta portista näyttämölle, loppukohtauksen portti koituu melkein hänen tuhokseen.

¹⁴ Vrt. esim. Antony Easthope, *What a Man's Gotta Do*. Boston: Unwin Hyman 1990 (1986), 27 eteenpäin.

¹⁵ Easthope 1990, 25.