

Juhana Stedt

## VANKILAELOKUVA Merkillinen ehkäisyväline

---

---

*No one was permitted to bolt his door, and the police had pass keys to every room in the city.*

William S. Burroughs<sup>1</sup>

Vankilanjohtaja David Wilson kirjoittaa vankilaelokuvista ja niiden yleisistä piirteistä artikkelissaan "Inside Observations". Hän löytää lähes kaikista vankilaa käsittelevistä elokuvista useita yhteisiä teemoja: homoerotismi, loputon väkivalta ja tapa esittää mustat väkivaltaisina vastakohtana päähenkilön syyttömyydelle tai "viattomuudelle".<sup>2</sup>

Yksi Wilsonin esimerkeistä on elokuva *Kahleissa* (*Lock-up*, USA 1989). Elokuvan tapahtumat keskittyvät selvittämään vangin (Sylvester Stallone) ja vankilan johtajan (Donald Sutherland) keskinäistä taistelua. Saavuttaakseen vapautensa vangin täytyy "voittaa" sadistinen ja kostonhimoinen vankilanjohtaja. Kahden henkilön vastakkainasettelu on Wilsonin mukaan esimerkki siitä, että vankilaelokuvat korostavat ennen kaikkea vankilan henkilökunnan raakuutta ja sen tehokasta yhteistyötä raakuuden ylläpitämiseksi ja edistämiseksi.

Wilson valittelee, etteivät elokuvan *Kahleissa* kaltaiset tarinat "rohkaise yleisöä luottamaan vankilaviranomaisten humaaniin toimintaan". Yleisölle ei näytetä toimivaa oikeusjulkishallinnon

haaraa, vaan oikeuslaitos esitetään mätänä, korrup-toituneena ja yhteiskunnalle vieraana. Wilsonin mielestä on epäoikeudenmukaista ja yleiselle järjestykselle vaarallista esittää vankilainstituutio kiduttamiseen ja sadismiin perustuvana. Vankilaa ei näytetä sen ansaitsemassa positiivisessa ja rakentavassa hengessä yhteiskunnan vankkana tukipilarina.<sup>3</sup>

Monissa viimeaikaisissa vankilajaksoja sisältävissä elokuvissa, kuten *Uhrilampaat* (*The Silence of the Lambs*, USA 1991), *Kahleissa* (*Lock-Up*, USA 1989), *Pako New Yorkista* (*Escape from New York*, USA 1981) ja *Vankila* (*Prison*, USA 1988), rangaistuslaitos esitetään pelkkänä tapahtumien taustamiljöönä arvottomatta sitä hyväksi tai pahaksi, oikeuden- tai epäoikeudenmukaiseksi. Sankarin ja hänen pahan vastustajansa kaksintaistelu sijoitetaan eksoottiseen, väkivaltaiseen ja suljettuun miljööseen, joka merkitään pelkäksi ympäristöksi, *encompasser*<sup>4</sup>. Tällöin vankila näyttyytyy henkilökohtaisten konfliktien, hyvän ja pahan ristiriitojen, selvittelyareenana. Vangit kuvataankin usein sankareina ja paha joko henkilölistetään tai mystifoidaan (kuten vankilanjohtaja elokuvassa *Kahleissa* tai paha henki Harlinin *Vankilassa*), mikä liittää monet vankilaelokuvat toimintaelokuvien perinteseen.

## Vankilakuvan periodit

Vankilaelokuvien historiasta voi erottaa kolme erilaista periodia, joita jokaista määrittävät erilaiset vankilainstituution, henkilökunnan ja vangin väliset suhteet. Edellä oleva Wilsonin hahmottelema malli vastaa kolmatta ja viimeisintä näistä periodeista.

Ensimmäisen periodin elokuvat suhtautuivat vankiloihin hyvin kriittisesti. Vankilaelokuvan alkuaikoina rangaistuslaitos esitettiin Wilsonin paheksumalla tavalla. 1920- ja -30-luvuilla vankila heijastui valkokankaalle mätänä ja väkivaltaisena instituutiona, jossa huonosti toimiva yhteiskunta kohdelti kaltoin jäseniään. Vuoden 1929 kapinat Danneboran ja Auburnin vankiloissa New Yorkin osavaltiossa synnyttivät laajan julkisen keskustelun, johon monet elokuvantekijät ottivat osaa elokuvillaan. Muiden muassa Mervyn LeRoy (*Numbered Men*, USA 1930) ja George Hill (*The Big House*, USA 1930) kritisoivat elokuvissaan vankiloiden epäinhimillisiä oloja. Ajan elokuvien opetus oli, että yhteiskunta kohtelee vankilaan tuomitsemiaan ihmisiä julmasti eivätkä rangaistukset vaikuta rakentavasti, kuten niiden Wilsonin mielestä pitäisi. Useimmiten yhteiskuntaan palauttamisen ja vankien kouluttamisen sijasta tavoitteena oli vankien alistaminen ja heistä hyötyminen.<sup>5</sup>

Seuraavan periodin alkaessa, toisen maailmansodan jälkeen ja varsinkin 1950-luvulla, vankilaelokuvien näkökulma kääntyi päinvastaiseksi. Nyt elokuvien vankila näyttäytyi yhteiskunnan valvoman oikeuden- ja tarkoituksenmukaisena laitoksena, joka kouli pelottavista nuorista kunnollisia kansalaisia. Vankilaan joutuneet — yleensä kapinalliset nuoret — ansaitsivat näiden elokuvien mukaan kohtalonsa.

Jouni Hokkasen vankilaelokuvaa esittelevän esseen mukaan 1950-luvulla tehtyjen vankilaelokuvien päähenkilöillä oli ”kultainen sydän ja vahva taju oikeudenmukaisuudesta”.<sup>6</sup> Henkilöhahmon esittäminen sympaattisena vahvisti yhteiskunnan normeja. ”Oikeudenmukaisuus” voi olla vain yhteiskunnan normien oikeudenmukaisuutta, sillä ”oikeudenmukaisuus” kriteerinä erottaa hyvän ja pahan toisistaan. Pahaksi määrittyi vankilan sisällä oleva väkivaltainen, riistävä ja raiskaava ryhmä tai henkilö, jota vastaan hyväsydäminen ja moraalinen pikkurikollinen joutuu taistelemaan.

Taistelu muistuttaa kuitenkin erehdyttävästi sitä taistelua, joka sankarin omalla kohdalla käytiin yhteiskunnan normalistavan rankaisuvallan tuomitessa hänet vankilaan tarkkailtavaksi ja tuotta-

maan tietoa. Kun moraalinen pikkurikollinen on voittanut, eli anarkistinen voima on tuhottu ja harmonia saavutettu, hän on omien tuomareittensa puolella vahvistamassa yhteiskunnallisia valtaraconteita. Tällainen henkilöahmo esiintyy näin oman tuomarinsa puolestapuhujana. Hokkasen argumentti,

Vankilaelokuvien roolijaossa voi nähdä jonkinlaisen yhteiskuntakritiikin siemenen, yllytys kapinaan vallitsevaa systeemiä vastaan. Vankilaelokuvien ’hyvä’ ei nimittäin suostu alistumaan mädän totalitarismin ikeen alle, vaan se joko nousee kapinaan tai onnistuu pakenemaan.<sup>7</sup>

ei siis välttämättä ole validi.

Hokkanen näkee uuden vangin edustavan anarkiaa vankilayhteisössä, koska tulokas kyseenalaistaa johtaja-vangin valta-aseman. Jos uusi tulokas edustaa anarkiaa, niin johtaja-vanki on vankilasysteemin puolella yrittäessään pitää tulokkaan kurissa.<sup>8</sup> Jos kuitenkin anarkia määritellään vallitsevaa järjestystä vastustavaksi ideologiaksi, niin uusi vanki edustaa vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä ja vankikuningas anarkiaa. Elokuvan esittämä vankila on tietyn yhteiskunnan ”sisällä”, tai ehkä tarkemmin sanottuna laitamalla — erillään instituutiosta, joka sitä valvoo ja käyttää, mutta kuitenkin samanaikaisesti sidoksissa siihen. Tästä syystä vankilaa ei voida nähdä yhteiskuntana, johon uusi tulokas tuo anarkistisen elementin. Päinvastoin: vankila on yhteiskunnan liepeille sijoitettu laitos, jonka sisään anarkistiset vangit on teljetty. Tästä syystä vankilan sisäistä (anarkistista) hierarkiaa vastaan taisteleva tulokas on yhteiskunnan normeja vahvistava hahmo. Vankien välisiä konflikteja selvittelevät elokuvat näyttävät siis, miten ”hyvä” (yhteiskuntaa edustava) sankari palauttaa demokratian ja yhteiskunnan tarkkailevan harmonian vankilaan.<sup>9</sup>

Bruce Crowther on kirjassaan *Captured on Film* puolestaan sitä mieltä, että elokuvien vankila esitetään huomattavasti leppoisaampana paikkana kuin se todellisuudessa onkaan. Näin ollen Crowther, Wilson ja Hokkanen suhtautuvat vankilaelokuvaan kukin eri historiallisen periodin näkökulmasta. Wilson näkee vankilaelokuvan ”olevan jotakin velkaa” rikollisille, ja sen ”pitäisi” esittää rankaisu rakentavassa hengessä. Crowtherille vankila elokuvissa ei ole niin paha ja väkivaltainen, kuin se on todellisuudessa. Hokkanen taas puolustaa vankilaelokuvien yhteiskuntakriittistä ideologiaa, mutta hänen argumenttinsa validiteetista voidaan kiistellä.

Edellä mainitut kolme kirjoittajaa käyttävät kaikki samankaltaista metodologista lähestymistapaa tut-



kimuskohteeseensa. Jokainen heistä löytää erilaisen määritelmän sille, mitä vankilaelokuva on, ja Wilson vieläpä johtaa tästä on-lauseesta väitteen, millainen sen pitäisi olla. Nämä kolme kirjoittajaa esittävät siis näkemyksensä siitä, mitä elokuva ja



nimenomaan vankilaelokuva on. Mielestäni sen sijaan, että etsitään olemuksellisuutta, olisi kuitenkin hedelmällisempää tutkia vankilaelokuvaa toisesta näkökulmasta: tarkastella sitä, miten vankilaelokuva toimii. Tärkeä kysymys ei ole, *mitä* se on vaan



*miten* se toimii. C.S. Peircen kuuluisa artikkeli ”How to Make Our Ideas Clear” esittää tämän pragmatistisen periaatteen sanomalla, että kokonaiskäsitksemme oliosta on sama kuin tuon oliion käytännölliset vaikutukset<sup>10</sup>. Sitten kun oliosta tiedetään miten se toimii, voidaan sanoa mitä se on. Tarkastelen tässä artikkelissa vankilaelokuvan yhtä käytännöllistä vaikutusta, ehkäisyä.

## Rangaistus ja tuska

Rikoksesta ei ole aina rankaistu sakottamalla tai tuomitsemalla vankilaan. Monarkkisissa yhteiskunnissa rikosta pidettiin hallitsijaa vastaan tehtynä rikkeenä, joka hyvitetiin (kostettiin tai rankaistiin) kohdistamalla monarkin valta rikoksenteikijän *kehoon*. Julkisuus olikin kidutuksen välttämätön edellytys, koska tuskan tuottamisen spektaakkelista pyrittiin tekemään pelote kansalaisille. Ja koska monarkin valta oli hajanaista ja sattumanvaraista, oli rangaistuksen oltava myös mahdollisimman näyttävä, pelottava ja iljettävä:

[--] monarktisessa oikeudessa rangaistus oli kuninkuutta korostava, se käytti koston rituaalisia tunnuksia ja sovelsi niitä tuomitun ruumiiseen; se levitti katsojien silmien eteen sitäkin voimakkaamman kauhuvaikutelman, koska hallitsijan ja hänen valtansa fyysinen läsnäolo oli katkonaista, epä-säännöllistä ja alituisen omien lakiansa yläpuolella.<sup>11</sup>

Kiduttaminen on monarkin tai hänen edustajansa, pyövelin, ja rikollisen välinen kaksintaistelu. Kidutettavasta riippuu — yhtä paljon kuin kiduttajastakin — kidutuspektaakkelin onnistuminen. Pyöveli pystyy luonnollisesti näyttävämpään ja tuskallisempaan tuotokseen henkisesti ja fyysisesti vahvan uhrin kanssa. Heikko kidutettava latistaa spektaakkelin pyörtymällä jo heti ensimmäisten tunnustelevien otteiden jälkeen.<sup>12</sup>

Elokuvassa *Keskiyön Pikajuna* (Midnight Express, ohj. Alan Parker, USA 1978) on kohtaus, jossa tuskallinen, näyttävä ja julkinen rangaistus on sijoitettu vankilarangaistuksen sisälle. Kohtauksessa vankilan johtaja Hamidou (Paul Smith) hakkaa vankilan pihalle sidottuja nuorisorikollisia pitkällä pampulla jalkapohjiin. Tapahtumaa seuraavien vankien ja Hamidoun omien lasten eteen levittäytyvä kidutus on monarkkisen vallan kohdistamista vangin ruumiiseen. Kidutuksen ja tuskan tarkoituksena ei ole irrottaa tunnustusta eikä tietoa kidutettavista pojista, vaan pamputtaminen on rituaalisen muodon saava *kosto* tehdystä rikkeestä.

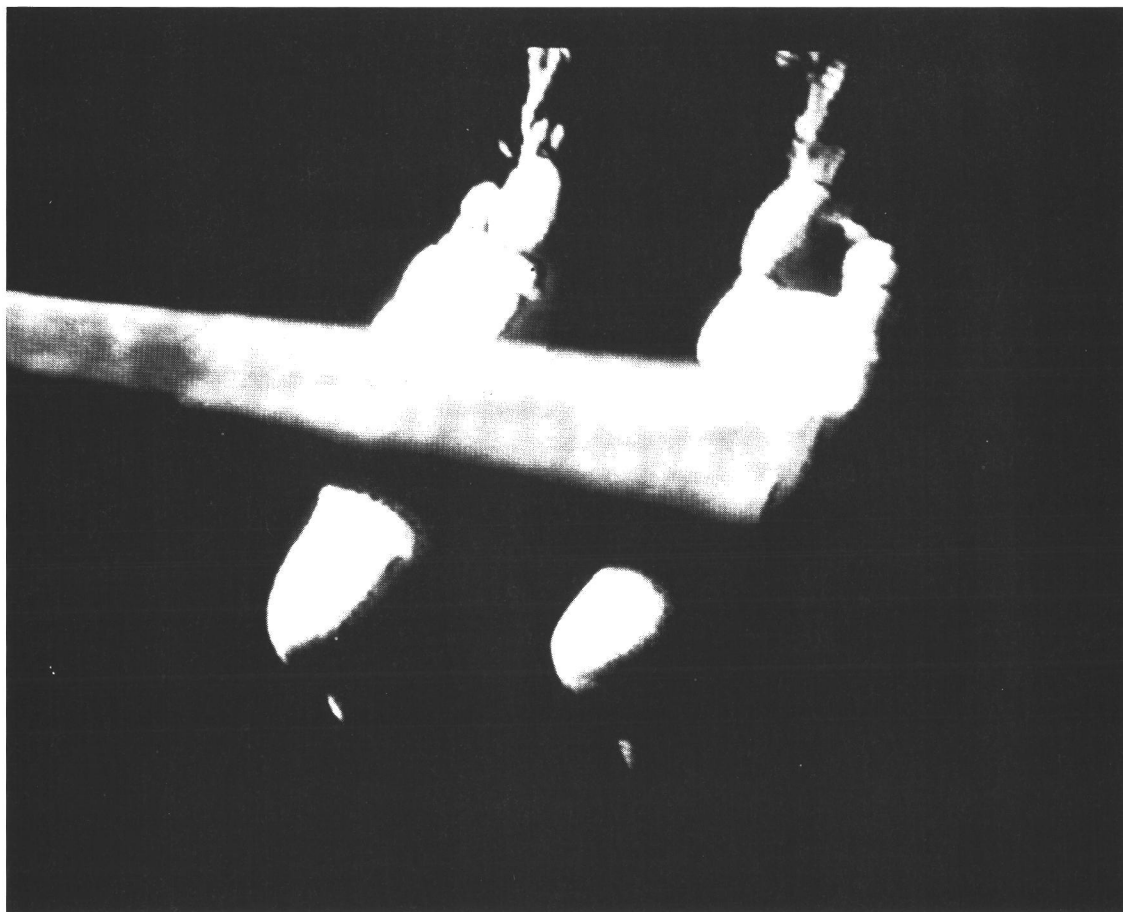
Kidutuksen rituaali sinkoa kohti katsojia runsaasti äänellisiä ja visuaalisia merkkejä, joiden toivotaan toimivan pelotteena.

*Keskiyön Pikajunan* monitasoisessa rangaistusrakenteessa on myös kidutus, joka ei toimi esimerkkinä muille vangeille. Ensimmäistä yötään vankilassa viettävä ja kylmästä hytisevä Hayes (Brad Davis) saa naapurisellin vangilta kuulla, että läheisessä komerossa on huopia. Koska ovet eivät ole lukossa, uskaltautuu Hayes hakemaan huovat itselleen ja naapurilleen. Hamidouta omavaltainen käytös ei miellytä ja hän vie Hayesin kellariin. Muut vangit eivät näe rangaistusta, kidutusta vankilan kellarissa, eli Hamidou ei tee tästä kidutuksesta esimerkkiä.

Opetukseksi naamioitu kidutus esitetään tässä kohtauksessa henkilökohtaisen halun, sadismin, tyydyttämisenä. Tuskan tuottaminen ja sen kärsiminen on vangin ja vartijan henkilökohtainen suhde ja sen tuottamisen muoto — kiduttaminen — on peräisin suoraan keskiajalta, mutta sen funktio on tällä kertaa täysin toinen. Keskiäikainen rangaistus vaikutti ympärille kerääntyneisiin katsojiin, mutta

hakatessaan Hayesia Hamidou pyrkii opettamaan rikkeen tehnyttä Hayesia, kuten vanhempi rangaistessaan lastaan kotoisella, harvoin julkisella, selkäsaunalla. Hamidouin ensisijainen hyöty on kuitenkin mielihyvän kokemus.

Monarkkisessa yhteiskunnassa kidutukselle rinnakkaisena rangaistusmuotona oli pakkotyö, mutta se ei ollut kovinkaan yleisessä käytössä. Hallitsijan vallan pönkittämistä kidutuksella pidettiin adekvattina keinona. Vaikka kiduttaminen säilyi rangaistuskeinona Euroopassa noin vuoteen 1837 saakka<sup>13</sup>, niin jo 1700-luvun jälkimmäisellä puoliskolla ns. uudistajajuristit alkoivat vaatia muutosta rankaisemisen käytäntöön.<sup>14</sup> Näiden lainsäätäjien tavoitteena oli lisätä rankaisumenetelmien tehokkuutta, tarkkuutta ja taloudellisuutta, sillä heidän mielestään kidutus ei toiminut tässä mielessä tyydyttävällä tavalla.<sup>15</sup> Uudistuksilla pyrittiin jakamaan rankaisuvalta tasaisemmin, jotta se toimisi kaikkialla edullisesti ja yleispätevästi. Tämä edellytti rangaistuksen vaikutusten yksilöllistämistä. Toisaalta rangaistuksen täytyi olla ”kohtuullinen” ja ”inhimillinen”.<sup>16</sup>





Uudistajajuristien pyrkimyksenä oli kehittää rangaistus menetelmäksi, jonka avulla yksilöille *palautetaan* heidän asemansa oikeussubjekteina yhteiskunnassa ("rangaistuksen kärsittyäsi olet hyvittänyt rikoksesi"). Tuomioistuinten päällekkäisyys, mielivaltaisuus ja langetettujen tuomioiden epäyhtenäisyys oli vain osa uudistajien tuomiovaltaan kohdistamasta kritiikistä. Kiduttaminen ei aina vaikuttanut toivotulla tavalla silpomista seuraamaan kutsutun (pakotetun?) kansan oikeustajuun. Vaikutus oli usein täysin päinvastainen, sillä näytelmä totutti katsojat julmuuksiin.<sup>17</sup> Uudistajia huoletti myös tuomioiden mielivaltaisuuden nostattama viha. Tuomitun ollessa kansan suosiossa kiduttaminen ei toiminut pelotteena vaan synnytti vihaa monarkkia ja hallitusvaltaa kohtaan. Tämä on Michel Foucault'n mukaan tärkeä syy siihen, miksi kidutuksesta rangaistuksena luovuttiin ja siirryttiin toisenlaisiin menetelmiin.<sup>18</sup>

## Esimerkillinen kurinpalautus

Uusia menetelmiä kehittivät tehottomuuteen kylästyneet lakimiehet ja lainsäätäjät. Uudistajajuristien suunnittelema tehokas ja yleispätevä rankaisuvallalla näkyy eksplisiittisesti oikeudenkäyntiä kuvaavissa kohtauksissa *Keskiyön Pikajunassa*. Elokuva näyttää rankaisuvallan jakautuneena kahteen erillään olevaan sfääriin, tuomiovaltaan ja toimeenpanovaltaan. William Hayesin jäätyä kiinni huumeiden salakuljetuksesta tasainen, yleispätevä ja ekonominen tuomiovalta tuomitsee hänet vankilaan sovittamaan rikostaan. Hayesin kärsittyä melkein koko rangaistuksen (53 päivää jäljellä alkuperäisestä 4v 2kk tuomiosta), hänen tapauksensa otetaan uuteen käsittelyyn. Syyttäväviranomaiset haluavat tehdä Hayesista *esimerkin*, joka osoittaa, miten tehokkaasti ja säälimättömästi Turkin oikeuslaitos toimii. Uuden oikeudenkäynnin päätteeksi tuomari lukee tuomion: "Minun täytyy tuomita teidät, William Hayes, Sagmalcilarin vankilaan vähintään 30 vuodeksi. Kulukoon aikasi nopeasti."

Tuomion ankaruudella (kesto ja laatu) pyritään ennalta *ehkäisemään* muut samankaltaiset rikokset. Tuskan tuottamisen sijasta pelotteena on vapauden menetys huomattavan pitkäksi ajaksi. Tämä on "sivistyneen" yhteiskunnan ja 1750-luvun uudistajajuristien tavoitteiden päämäärä. "Riippumattomalta" tuomiovallalta puuttuu koston aspekti, joka monarkkisissa yhteiskunnissa oli suorassa yhteydessä toimeenpaneevaan valtaan. Tuomiovaltaa koh-

taan ei kohdistu vihaa kuten monarkkisissa yhteiskunnissa, koska yhteys tuomion ja täytäntöönpanon väliltä on katkaistu. Tuomiovalta suorittaa kliinisiä toimenpiteitään, ja se voi väittää olevansa tietämätön toimeenpanoon liittyvästä väkivallasta: tuomarit eivät kiduta eivätkä raiskaa.

*Keskiyön Pikajunassa* katsojien aggressiot kohdistuvatkin vankilan johtajaan, Hamidouhun, ja Turkin oikeuslaitokseen yleensä, eivätkä itse tuomariin henkilöön. Rangaistuksessa lakia rikkonutta henkilöä valistunut tuomiovalta palauttaa vangin sellaiseen tilanteeseen, josta yhteiskunta itse on historiallisen prosessin seurauksena irtautunut. Tuskkattoman mutta tehokkaan oikeusvaltion valtapii-ristä Hayes joutuu monarkin alaisuuteen. Mutta erona valistusajattelijoiden yhä julkisuusperiaatteeseen nojaavaan malliin *Keskiyön Pikajunan* William Hayes on elokuvan maailmassa näkymättömissä samalla tavalla kuin arkipäivän vangit ovat vankiloiden paksujen muurien suojissa.

Valistuneen rangaistuksen tarkoituksena ei enää ollut kostaa, vaan *ehkäistä* ennalta mahdolliset rikokset. Rikoksia ei koettu henkilökohtaisena loukkauksena yksinvaltiaan persoonaan vastaan; rikollisuudesta oli tullut petturuutta valtiota ja yhteiskuntaa kohtaan. Tässä menetelmässä ovat näkyvissä ne tieteellisyyden ja tarkkailun rudimentit, jotka Foucault'n mukaan tulevat 1800-luvulta eteenpäin näyttelemään yhä tärkeämpää osaa lainkäytössä. Jotta rankaisun teknologia voisi toimia kunnolla, täytyi sekä rikolliset että rikokset objektivoida: "Tarkoituksena oli kartoittaa tarkkaan laitomuudet, yleistää rangaistuksen funktio sekä rajata rankaisuvallalla, jotta sitä voitaisiin valvoa."<sup>19</sup>

Uudistajajuristien mielestä ihanteellinen rangaistus oli sellainen, jonka läpi itse rikos näkyy. Tällöin rangaistuksesta tulee *katselijalle* kyseisen rikoksen *merkki*. Teorian mukaan suunnitellussa rikosta potentiaalinen lainrikkoja muistaa kyseisen rikoksen spesifin rangaistusmerkin. Tämä malli edellyttää toimiakseen sekä julkisuutta (vangin täytyy olla vapaiden ihmisten nähtävillä, esillä) että rikoksen merkitsemistä rangaistuksella yksilöllisesti. Toisaalta tämä menetelmä siirtää rankaisevan vallan näkymättömiin ja jättää esille vain prosessin tulokset, vangit.<sup>20</sup> Näin katkeaa side toimeenpaneevan ja tuomitsevan vallan väliltä.

Hayesin tapauksen ottaminen uuteen oikeuskäsittelyyn johtuu oikeuslaitoksen äkkiä heränneestä poliittisesta tarpeesta saada varoittava esimerkki. Hayesin yksilöllisyys ei ole oikeuslaitokselle tärkeää<sup>21</sup>; hänet on valittu sattumanvaraisesti sopivuutensa eli tehdyn rikoksen perusteella. Valistus-



"Kaksinkertainen viulu. Riitelemisen ja tappelemisen estämiseksi pantiin kakkaksi toraisaa naista kaulataan ja käsistään reikiin kahlehdittuina seisomaan vastakkain seisomaan vastakkain julkisella paikalla."  
Lähde: Kolumbus. Poikien vuosikirja.  
Porvoo: WSOY 1960.

metodi ei välitä yksilöstä. Monarkkisessakaan rangaistuksessa tärkeää ei ollut tuomitun *syyllisyys*, vaan se että joku yksilö alistettiin rankaisulle. Valistuneessa metodissa on tärkeää, että tietty rikos saa tietyn rangaistuksen. Keskiyön Pikajuna eroaa esimerkiksi elokuvasta *Kahleissa* (valistusfilosofisen metodin mukaisesti) siinä, että elokuva esimerkittä rikollisen diegeettisessä maailmassa. Useimmissa muissa elokuvissa henkilökohtaisen koston teema (monarkkisuus) on voimakkaampi.

Käytännössä uudistajien kehittänyt merkkin hyödyntäminen tarkoitti sitä, että vangit pakotettiin tekemään työtä julkisilla paikoilla eli rangaistus asetettiin yleisön (kansalaisten) näköpiiriin. Näin saavutettiin hyödyn kaksinkertainen maksimointi: vangin tehdessä taloudellisesti tuottavaa työtä hän myös emitti merkkejä katselijoille. Ihannetilanteessa tuomittu näyttäisi "hyötyä tuottavalta omaisuudelta, kaikkien palveluksessa olevalta orjalta." Vangin näkökulmasta rangaistus on kaikkien katsottavissa olemisen (merkkien) ja rangaistuksen keston yhteistoimintaa, jonka tarkoituksena on näyttää häpeällinen tila kaikille potentiaalisille rikollisille.<sup>22</sup> Vangista tai pakkotyöhön tuomitusta tehtiin merkki, joka katsojien näkökulmasta toimi selkeänä kieltona.

David Leanin elokuvassa *Kwai-joen silta* (*The Bridge on the River Kwai*, Iso-Britannia 1957) vangittuna oleminen toimii valistuneesti. Vankeus on kovaa työtä, joka voi toimia esimerkkinä ja pelotteena. *Kwai-joen sillan* diegeettisessä maailmassa ei ole kuitenkaan ketään, joka katselisi työhön pakotettujen vankien raadantaa ja heidän emittoimia merkkejä. Valistusfilosofien metodissa varoittava merkki suunnattiin katselijoille, mutta elokuva mahdollistaa virtuaalisen pakkotyön vaikutuksen aktuaalisiin katselijoihin.

Pakkotyön tuottamat merkit jäävät vankilaa käsittelevissä elokuvissa kuvarajauksen sisälle. Elokuvan diegeesiksessä ne eivät juurikaan pääse vankilan muurien ulkopuolelle vaikuttamaan "siviileihin", kuten valistusfilosofien tarkoitus oli. Todellisen tai aktuaalisen vangin ja ulkopuolen välinen yhteys on katkenut ehkäisevän vaikutuksen merkityksessä. Toisaalta merkit vaikuttavat tässä systeemissä nimenomaan siviileihin, "oikeisiin" ihmisiin jotka käyvät elokuvia katsomassa. Nämä ovat ne kolme osatekijäsarjaa, jotka luonnehtivat kolmea rinnakkaista rankaisutapaa 1700-

I KIDUTUS	II PAKKOTYÖ	III VANKILA
Hallitsijan voima	Yhteiskunta	Hallintokoneisto
Tunnus	Merkki	Jälki
Seremonia	Mielle	Harjoitus
Voitettu vihollinen	Palautettu oikeussubjektius	Pakkokeinoin alistettu yksilö
Kidutettava ruumis	Sielu, jonka mielteitä manipuloidaan	Koulutettava ruumis

luvun toisella puoliskolla:

Kolmannen osatekijäsarjan tehokkuus edellyttää erillisen valtakunnan perustamista rangaistushallintoa varten. Tämä on nykyaikainen salassapidon metodi. Valistusfilosofien menetelmä oli jättänyt näkyviin vain pakkotyötä tekevät vangit — itse valta oli jo häipynyt näkymättömiin. Tämä uusi menetelmä eli vankilan käyttöönotto pääasiallisena rangaistusmuotona katki niin vallankäytön kuin vangitkin kansan katseilta.

Vankilajärjestelmälle perustuvan rangaistusmetodin ”aikalaiset”, vankilaelokuvat, näyttävät vankilan, jossa rangaistus sekä perustuu keston (tuomion pituus) että samalla pitää sisällään kidutuksen.<sup>23</sup> Vankilassa tapahtuva kiduttaminen on tehty spektaakkelmaiseksi, huomiota herättäväksi, varsinkin elokuvassa *Lock-Up*, jossa vankilanjohtaja käyttää edistynyttä videovalvontasysteemiä kiduttavan vangin tarkkailemiseen. Tällainen audiovisuaalisen kohtauksen esiin nostaminen erityisen huomiota herättäväksi liittyy Ina Rae Harkin mukaan miehen ruumiin erotisoimiseen, joka puolestaan on läheisesti yhteydessä valtaan:

Spektaakkeli on useimmiten sadomasokistinen, se asetetaan esille hakkaamisena tai kiduttamisena, joiden aikana miehen rankaisemisella merkitty ruumis erotisoidaan sitomalla tai riisumalla.<sup>24</sup>

*Lock-Upissa* samoin kuin *Keskiyön Pikajunasakin* kellariin teljetyn kiduttavan vangin ruumis erotisoidaan.<sup>25</sup> (Elokuvan) todellisuudessa tulee kuitenkin esille myös merkittävämpi vallan ja näkemisen suhteen liittyvä kysymys, kuten Ina Rae Hark esseessään toteaa:

Lupa päästä katsojan asemaan erottaa herran orjasta. [Valtio] ylläpitää valtaansa ja harjoittaa sitä tekemällä spektaakkeleita niistä, joita se hallitsee.<sup>26</sup>

Kun vangit olivat tuottavassa pakkotyössä kaupungeissa ja niiden liepeillä (esimerkiksi tietyt), he palvelivat yhteiskuntaa kahdella rinnakkaisella tavalla: tuottamalla rahaa ja merkkejä. Hallitsevan luokan intressejä palveli valistusajattelijoiden mielestä se, että merkit olivat ennen kaikkea kieltoja. Aristokraattisten järjestelmien kiinteät merkit muuttuivat kierrätettäviksi ja vaihdettaviksi hyödykkeiksi. Samalla — tuottaessaan rahaa ja työtä — merkit loivat pohjaa tulevalle kysynnälle, vaikuttivat katsojiin merkkien näkemisen välityksellä.

Vankilaelokuva toimii samalla tavalla kuin valistusajattelijoiden ideoiden synnyttämät pakkotyökolonnat. Elokuvaan vangitusta hahmosta tulee merkki, joka synnyttää katsojassa ehkä aiottua rikollista toimintaa ehkäisevän mielteen. Tällä tavoin nykyinen elokuvateknologia mahdollistaa vankien ”halkaisemisen” virtuaaliseen ja aktuaaliseen sfääriin ja luo maailmaan uuden tason.

## Piilopaikkana vankila

Modernissa yhteiskunnassa vankila syrjäytti pakkotyön pääasiallisena rangaistuskeinona ja rankaiseminen siirrettiin yleisön katseiden ulottumatto-

miin. Rankaisemisen teknologiassa siirryttiin tuskattomampiin muotoihin, jotka olivat tehokkaampia ja sovellettavissa laajempaan joukkoon.<sup>27</sup> Vankien tehtävänä ei ollutkaan enää tuottaa merkkejä tai tunnuksia kansan nähtäväksi, vaan ”tietoa” yhteiskunnallisen päätäntävällän käytettäväksi ja kouluttaa vangeista tuottavia kansalaisia, veronmaksajia.

Vankilan käyttöönotto synnytti yhteiskunnan reumamille tietyn rajatun, suljetun ja salaisen alueen, jonne hallintokoneisto voi siirtää normeihinsa sopeutumattomat henkilöt. Samalla tämä uusi instituutio herätti uudelleen henkiin ja mahdollisti sellaisen vallan, jota yhteiskunta ei voi tai halua suoraan käyttää: vangitsemiseen perustuva rangaistusmenetelmä sisällytti itseensä sekä monarkistiset (kiduttaminen/spektaakkeli) että valistusfilosofiset (pakkotyö/merkki) järjestelmät ja siirsi vastuun pois omilta harteiltaan.

Vankila on ainoa laitos, jossa valta ilmenee kaikessa alastomuudessaan, äärimmäisessä muodossaan ja jossa sitä oikeutetaan moraalisesti oikeana kasvatus- ja rangaistusvälineenä.<sup>28</sup>

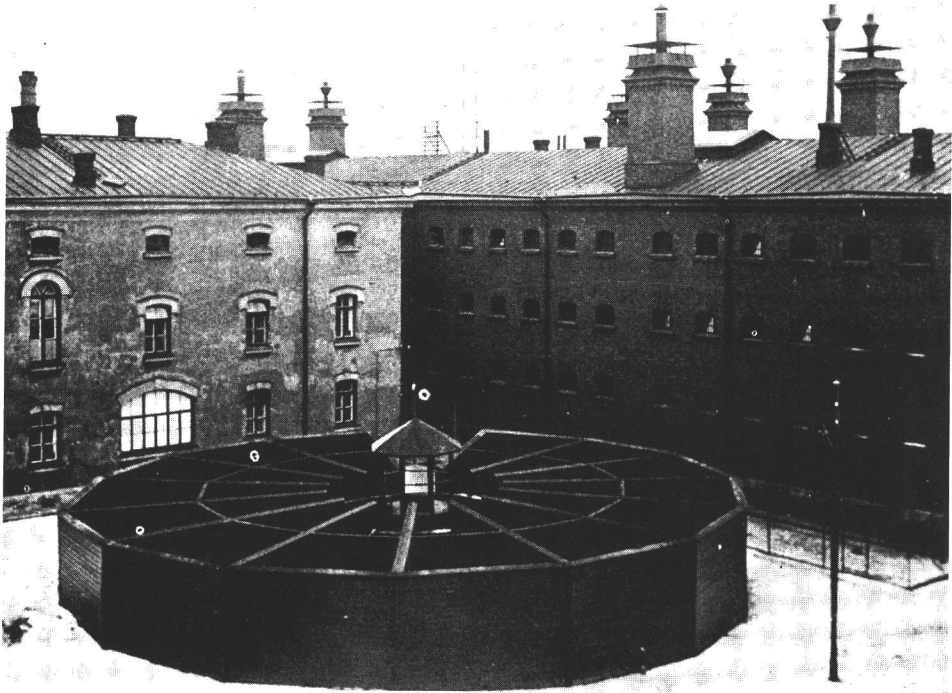
## Foucault jatkaa:

Kiinnostavaa vankiloissa onkin juuri se, että niissä valta ei millään tavalla peittele eikä salaa itseään. Se paljastuu tyranniaksi, joka ulottuu pienimpiin yksityiskohtiin asti ja on kyynistä sekä samanaikaisesti puhdasta, täysin ”oikeutettua” moraalista viitekehystä lähtien. Ulkoapäin katsottuna vallan brutaali tyrannia näyttää kuitenkin toiminnalta, jossa Hyvä juhlallisesti hallitsee Pahaa, järjestys epäjärjestystä.<sup>29</sup>

Nykyään yhteiskuntamme perustuu tehokkaalle valvontavallalle, jonka avulla se paljastaa ”epäterveet” ainekset. Nämä ainekset yhteiskunta sysää takaisin sellaiseen vanhaan systeemiin (kiduttavaan ja pakottavaan vankilaan), josta se itse väittää kasvaneensa ulos.

Kolmas osatekijäsarja — vankila, ks. taulukko — siis sisällyttää itseensä kaksi muuta rankaisutapaa. Vankilassa toimii sekä kiduttava, manipuloiva että kouluttava menetelmä. Vankia pyritään kouluttamaan, jotta hän valveutuisi ja osaisi toimia ”oikein” yhteiskunnallisten normien mukaan päästyään vapaaksi.

Samalla tavalla kuin Jeremy Benthamin kehittelemä Panopticon<sup>30</sup> piti vangit jatkuvasti heille näkymättömien vartijoiden valvonnassa, niin myös yhteiskunnallisessa mittakaavassa valvova instanssi siirtyi piiloon, josta se jatkuvasti tarkkailee, analysoi, rankaisee ja palkitsee. Panoptisen systeemin



*Panoptiikkaa suomalaisittain. Helsingin lääninvankilan pihalla ollut kävelyaitaus. Lähde: Jussi Nuorteva: Vangit-vankilat-sota. Suomen vankeinhoitolaitos toisen maailmansodan aikana. Suomen vankeinhoidon historian osa 4. Helsinki: Valtion painatuskeskus 1987.*

periaatteena on saada valvottava tuntemaan itsensä valvotuksi silloinkin kun aktuaalista valvontaa ei tapahdu. Tällöin valvottava valvoo itse itseään. Valvojien kannalta tämä metodi on erinomainen tehokkuutensa ja edullisuutensa vuoksi.<sup>31</sup>

*Keskiyön Pikajuna* heijastaa tätä modernia rangaistusteknologiaa. Se sisältää kaikki kolme rangaistuksen tasoa: vankilassa olemisen (analysointi), pakkotyön (ehkäisy ja esimerkki) ja kidutuksen (kosto). Näin kolmesta taulukon esittämästä rinnakkaisesta rangaistusmuodosta jäi aikojen kuluessa jäljelle vankila, joka levitessään ahmaisi muut rangaistusmuodot sisäänsä. Sen lisäksi *Keskiyön Pikajunan* katsoja on suoraan verrattavissa panoptiseen vankiin.

Ilman elokuvaa, televisiota ja muita medioita on mahdotonta näyttää yhteiskunnallinen valta kohdistettuna yksilön ruumiiseen. Tämä johtuu siitä, että arkielämässä valta vaikuttaa hajanaisesti välittämättä valtaansa näkyvinä tunnuksina kehenkään yksilöön.<sup>32</sup> Teknologia mahdollistaa vallan näyttämisen kohdennettuna *virtuaaliseen* hahmoon, esimerkiksi vankiin vankilaelokuvassa. Arkikokemuksen tai *aktuaalisuuden* rankaiseva valta ei nähtävästi pysty samaan. Arkielämässä valta tuntuukin toimivan tehokkaimmin silloin, kun se on hajaantunut. Monimutkaiset koneistot mahdollistavat vallan käy-

tön monien välikäsien kautta, joten kenenkään yksityisen ihmisen ei tarvitse henkilökohtaisesti kohdentaa valtaa alamaisiin.<sup>33</sup>

Hayesin tuomari väittää Ankaran sitoneen hänen käteensä, minkä vuoksi hänen on pakko tuomita Hayes. Näin tuomari välttää vastuun ja siirtää sen poliittisille päättäjille, koneistolle. Hallitsijoiden ei tarvitse olla henkilökohtaisessa kanssakäymisessä hallittavien kanssa samalla tavalla kuin pyövelin tai veronkantajan. Näihin muinaisiin käsityöammatteihinhan sisältyy riski, jota enää ei ole. Niin vallan käyttäjät kuin sen kohteetkin ovat homogenisoituneet. Yhä suurempi joukko hallitsee yhä pienempää määrää alamaisia aina vain tarkemmin. Vallan eri haarat polveilevat pseudohierarkkisessa järjestyksessä toistensa yli ja hallitsijat ovat toisten byrokraattien määrällävissä eri elämänoilla. Ihmisten vastuu omasta elämästään on lohkottu pieniin osiin ja hajautettu eri instansseille. ”Turvallisuus” on noussut etusijalle ja tämä on synynä kaiken pelottavan, uuden ja erilaisen tukahduttamiselle. Samalla riskeistä on tullut taloudellisia. Heikkous lisää sekä fyysistä että henkistä väkivaltaa, koska vallan käyttäjällä ei ole yhteyttä toimintansa vaikutuksiin eikä todellista vastuuta tekemisistään. Hamidoun absoluuttisen vallan riskinä oli väkivaltainen kuolema.

## Rankaisemisen modernit apuvälineet

Moderniin aikaan siirryttäessä tieteellinen asenne osittain korvasi perinteen, johon aiemmin oli turvauduttu. Tämä mahdollisti myös uusien merkkin syntymisen. Uusi rankaisemisen teknologia siirtyi tuskan tuottamisesta ja pelotevaikutuksesta merkkin hyväksikäyttöön. Tuskan tuottamisen menetelmän korvasi pakkotyöhön perustuva merkillinen malli.

Craryn mukaan modernisaatio on prosessi, jolla kapitalismi tekee liikkuvaksi sen, mikä on ollut juurtunutta ja tekee singulaarisen vaihdettavaksi. Tämä pätee niin kappaleisiin, kieliin, merkkeihin kuin kuviinkin.<sup>34</sup> Benjaminiin ja Baudrillardiin nojaten Crary vetää seuraavan johtopäätöksen:

Moderniin aikaan kuuluu erottamattomana osana tarkkailijan syntymisen ohella sellaisten merkkin syntymisen ja leviäminen, joiden vaikutukset ovat yhtä niiden visuaalisuuden kanssa.<sup>35</sup>

Nämä uudet merkit ilmestyivät 1800-luvulla lähinnä valokuvan muodossa. Baudrillard kirjoittaa: ”Suhteet identtisten objektien välillä eivät ole alkuperäisen ja jäljennöksen suhteita. [...] [O]bjekteista tulee epämääräisiä toistensa simulacroja.”<sup>36</sup>

Craryn mukaan markkinoille tullut valokuva ei ollut vain uusi hyödyke. Se vaikutti voimakkaasti uuden alueen syntyyn, jossa referenteistään irrotetut merkit ja kuvat kiertävät ja lisääntyvät.<sup>37</sup> Valokuva osoittautuikin uudeksi ja tehokkuudeltaan ylivoimaiseksi sarjallisesti tuotetuksi merkiksi, jonka sosiaalinen ja kulttuurinen merkitys oli suuri. Elokuvan voi puolestaan nähdä uutena teknologiana, jonka potentiaali tehostui liikkeen vaikutelman ja äänen myötä.

Valokuva — ja elokuva sen rinnalla — on uuden ja homogeenisen kulutus- ja kierrätysympäristön elementti. Craryn mukaan 1800-luvun ”valokuvaefektin” ymmärtäminen edellyttää valokuvan näkemistä uuden kulttuurisen ekonomian (vaihto ja arvo) tärkeänä komponenttina, eikä osana visuaalisen representaation jatkuvaa historiaa. Valokuvasta ja rahasta tuli verrannollisia sosiaalisen vallan muotoja.<sup>38</sup> Baudrillard kirjoittaa 1700-luvun merkkin ja vallan suhteesta: ”Merkit ovat rajoitettuja määrältään ja jokainen niistä toimii täydellä arvolla kieltona (interdiction).”<sup>39</sup> Vankimerkit olivat hallitsevan luokan omaisuutta samalla tavalla kuin raha, jolla aristokraatit ostivat palveluksia (työtä) kansalta. Vankimerkeillä

hallitseva luokka kielsi kansalaisia tekemästä rikoksia. Näin alemmilla kansankerroksilla ei ollut mahdollista hyötyä merkeistä.

Aristokraattisissa yhteiskunnissa vaikuttaneiden kiinteiden merkkin jäädessä historiaan ja siirryttäessä kohti modernia, symbolisten ja vaihdettavien merkkin maailmaa, tapahtuu muutos, jonka Foucault artikuloi yksilön termein.<sup>40</sup> Moderni kulttuurinen ekonomia on syntynyt sen takia, että uudet teknologiat ottivat hoitaakseen vankien näyttämisen pikemmin virtuaalisina kuin aktuaalisina. Onhan tietenkin paljon taloudellisempaa ja tehokkaampaa levittää kuvia vangeista kuin pitää heitä itseään näytillä. Tämä tulee jopa erittäin tuottavaksi, kun ihmiset maksavat noiden merkkin näkemisestä. Katkaisemalla side todellisen vangin ja elokuvavangin väliltä päästään yhä suurempaan säästöön. Näin saadaan yhä suurempi määrä ihmisiä katsomaan vankeja ja vieläpä maksamaan siitä.

Baudrillardin mukaan tämä kehitys, jossa merkit irtoavat referenteistään, mahdollistaa sen, että myös muut kuin hallitsevat luokat voivat saada haltuunsa, tuottaa ja levittää merkkejä. Jäljitelmät, kopiot ja väärennökset sekä niiden tuottamisen mahdollistavat tekniikat olivat haasteita aristokratian merkkin monopolille ja kontrollille. Mimesiksen ongelma ei ole esteettinen vaan kyse on sosiaalisesta voimasta.<sup>41</sup> Elokuva ja muut uudet mediat ovat tässä suhteessa erittäin tehokkaita. Kuitenkin ”demokratiaksi” muuttunut aristokratia vieläkin hallitsee sekä merkkejä tuottavia tahoja että vankiloita. Tämä ei tietenkään poista mahdollisuutta, että muutkin luokat voisivat tuottaa ja levittää merkkejä.<sup>42</sup>

## Virtuaalinen vanki

Esinettä voi yhtä hyvin koskea kuin sen voi nähdä; esine vaikuttaa meihin samoin kuin me siihen; se on mahdollisten toimintojen kyllästävä, se on aktuaalinen. Kuva on virtuaalinen, ja vaikka se onkin esineen kaltainen, ei se kykene tekemään mitään sellaista kuin aktuaalinen.<sup>43</sup>

Bergsonille virtuaalisuus on olemista puhtaassa muodossaan, muistona. Virtuaalisuus on muisto, joka ei enää toimi, se on, eikä siihen voi vaikuttaa. Deleuzen mukaan tämä täytyy ymmärtää suhteena virtuaalisen ja aktuaalisen välillä pikemminkin kuin suhteena mahdollisen ja todellisen välillä.<sup>44</sup> Mahdollinen ei ole koskaan todellinen, vaikka se



voi olla aktuaalinen. Sen sijaan on mahdollista, että virtuaalinen ei ole aktuaalinen, vaikka se on todellinen. Toisin sanoen on olemassa useita nykyhetkisiä eli aktuaalisia mahdollisuuksia, joista jotkut voivat realisoitua *tulevaisuudessa* — toisin kuin virtuaalisuudet, jotka ovat aina reaalisia (menneisydessä, muistissa, jo tapahtuneina) ja voivat aktualisoitua nykyisyydessä. On tärkeää huomata, että virtuaalinen on todellinen, mahdollinen ei ole.<sup>45</sup> Tämä erottelu avaa näkökulman, jonka kautta elokuvien virtuaaliset vangit vaikuttavat yleisöön. Elokuvan kuva on kuin muistikuva, joka vaikuttaa tulevaan tai valmisteltavaan toimintaan. Elokuva on todellisuutta, johon ei voida enää vaikuttaa; se on menneisydessä, mutta se vaikuttaa nykyisyydessä.

Vankien näkymättömyys arkielämässä ei tarkoita sitä, että käsitteenä ”vanki” he eivät olisi julkisuudessa. Joissakin maissa toimeenpannut kuolemantuomiot ja pitkät vankeusrangaistukset epäinhimillisissä olosuhteissa ovat joukkotiedotusvälineiden lähes jokapäiväistä materiaalia. Mikä on muuttunut? Valistuksen metodissa vangit olivat suoraan katsojien silmien alla tekemässä työtä ja kärsimässä rangaistustaan. Vangit ja rankaiseminen vaikuttivat suoraan katsojaan. Modernissa tämä vaikutus katsojaan on yhtä suora, mutta vaikuttava elementti ei ole aktuaalinen vaan virtuaalinen. Suora yhteys aktuaalisen vangin ja katsojan välillä on katkennut.

Julkisuudessa näkyvistä vangeista on tullut virtuaalisia ja sellaisina niiden manipuloiminen on helpompaa kuin oikeiden ihmisten, todellisten vankien. Kuva vankilasta markkinoidaan kansalaisille valistusfilosofiseen tyyliin. Kanava on vain toinen, merkkejä levittävät virtuaaliset vangit.

Foucault'n tutkimus paljasti kolmenlaisia limitäisiä merkkejä rankaisemisen historiassa. Näitä olivat monarkin valtaa pönkittävät ja kidutettavan ruumiiseen kohdistuvat vallan *tunnukset*, valistusfilosofien pakkotyötä hyödyntävät *merkit* ja vankilajärjestelmän vankiin jättämät *jäljet*.

Vangeista ja vankiloista kertova elokuva ei siis suoraan vertaudu tunnuksien näyttämiseen eikä salaailun malliin. Parhaiten se näyttää toimivan lähettäänsä ja kierrättäänsä merkkejä samalla tavalla kuin vankikolonna emittoi merkkejä, kun se kulki kahleisiin sidottuna pitkin teitä matkallaan kohti kaleereja tai kun se rakensi teitä ja raivasi peltoja. Elokuva voi vahvistaa salaisen mallin toimintaa toimimalla merkkien levitys- ja kierrätyskanavana.

Elokuvalle voi vahvistaa hajaantunutta valtaa, joka toimii pikemminkin mikro- kuin makrotasolla. Rankaisevan vallan salainen malli, joka piilottaa sekä itsensä että rankaisun kohteena olevat, ei ole koskaan täysin syrjäyttänyt esittävää ja näyttämöllistä mallia. Salaileva rankaisumalli tuli vallalle, koska yhteiskunnassa operoivat muut kuin rankaisevat apparatit ottivat hoitaakseen hallitsijan vallan tunnukset, merkkien emittoimisen, ja mahdollistivat siten todellisen salaisen mallin toiminnan. Käytänteissä tapahtunut muutos ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että edellinen menetelmä kokonaan häviäisi. Uusi metodi voi sisällyttää itseensä piirteitä edellisestä metodista, vaikka se päällepäin näyttäisi täysin erilaiselta. Vanhat asiat eivät häviä vaikka maailmaan tulee uutta. Ne muuttuvat virtuaalisiksi.

*Keskiyön Pikajuna* -elokuvan sisäisessä maailmassa rankaisemisen valta on monarkistinen. Henkilökohtaisten mielihalujen tyydyttämisen lisäksi Hamidou käyttää valtaansa kiduttamalla, kohdistamalla vallan tunnukset hallittavan ruumiiseen ja tehden tästä näytelmästä julkisen pelotteen. Elokuvan aktuaaliselle katsojalle koko elokuvan monitasoinen rangaistushierarkia toimii valistusfilosofisen metodin mukaan, siis näyttämällä vaikuttavalle katsojalle sekä monarkkisen kidutuksen, joka toimii pelotteena, että valistuneessa pakkotyömallissa vaikuttavan vankina olemisen häpeän ja kurjuuden. Aktuaaliselle elokuvaan ja TV-lupamaksuihin rahojaan kuluttavalle katsojalle vanki on todellisena näkyvissä. Oikean aktuaalisen vangin on korvannut virtuaalinen mutta yhtä todellinen vanki, ja moderni rangaistusjärjestelmä toimii tehokkaasti monella fasetillaan, väkivaltaisena, pelottavana, kouluttavana ja elokuvan osalta merkittävänä ehkäisyvälineenä.

## Viitteet

<sup>1</sup> *Naked Lunch*. New York: Grove Weidenfeld 1991, 22.

<sup>2</sup> David Wilson, ”Inside Observations”. *Screen*, Vol. 34:1 (1993), 78.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: Athlone 1986 (alk. 1983), 141. ”Valta [-] aktualisoituu suoraan määritellyissä, maantieteellisissä, historiallisissa ja sosiaalisissa aika-tiloissa.”

<sup>5</sup> Ks. Bruce Crowther, *Captured on Film. The Prison Movie*. London: B.T. Batsford Ltd. 1989, 3. Wilsonin mielestä olisi ”mukava ajatella”, että ”elokuva, joka on niin paljon velkaa rikoksille ja rikollisille [-], rakentaisi jotakin positiivista vangeista” eikä vain halventaisi heitä (Wilson 1993, 79).

<sup>6</sup>Jouni Hokkanen, ”Päiväsi ovat luetut. Selluloidi kaltereiden takana.” *Suomi*, 1/1992, 13.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>9</sup>Tämä argumentti koskee tietenkin vain toisen periodin elokuvia, muut periodit esittävät vankilan pahana. Keskimmäisen periodin elokuvat vahvistavat yhteiskunnan normeja kaksinkertaisella voimalla.

<sup>10</sup> *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume V.* Eds. C. Hartshorne and P. Weiss. Cambridge: Belknap Press 1931—1935, 402.

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava 1980 (alk. 1975), 150.

<sup>12</sup> Myöhemmissä rangaistusmenetelmissä ei rangaistavalla ole enää tätäkään mahdollisuutta vaikuttaa rangaistuksen onnistumiseen.

<sup>13</sup> Foucault 1980, 14. Kidutusta esiintyy nykyäänkin eri muodoissaan ympäri maailmaa, mutta se ei ole enää julkista eikä sen tarkoituksena ole siten toimia pelotteena.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>15</sup> William S. Burroughs kirjoittaa samasta aiheesta näin vuonna 1959: ”I deplore brutality.” [Dr. Benway] said. ”It’s not efficient. On the other hand, prolonged mistreatment, short of physical violence, gives rise, [---], to anxiety and a feeling of special guilt. [---] The subject must not realize that the mistreatment is a deliberate attack of an anti-human enemy on his personal identity. He must be made to feel that he deserves any treatment he receives because there is something (never specified) horribly wrong with him.” (Burroughs 1991, 21.)

<sup>16</sup> Foucault 1980, 93—94. Foucault’n mukaan tämä kohtuullisuuden periaate juonsi juurensa valistusajattelijoiden suhtautumisesta ihmiseen: ”inhimillisuus nousi sydämeistä” (105).

<sup>17</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze tiivistää Foucault’n ajatuksen: ”Rikoslaissa tapahtuu muutos, jonka jälkeen rikoksesta ja rangaistuksesta puhutaan yhteiskunnan puolustuksen termein (eikä enää koston ja yksinvaltiaan vallan palauttamisen termein): merkit osoitetaan sielulle ja näin syntyy mielle yhtymä rikoksen ja rangaistuksen välille (koodi).” Gilles Deleuze, *Foucault*. Trans. Sean Hand. London: Athlone 1988 (alk. 1986), 32.

<sup>19</sup> Foucault 1980, 107.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 121.

<sup>21</sup> Hayes ihmisenä ei kiinnosta oikeuslaitosta. Kuitenkin mm. se, että hän on amerikkalainen ja että hän on jäänyt kiinni huumeista, tekee hänestä yksilönä tärkeän ja käyttökelpoisen. Tästä huomiosta kiitokset Jukka Sihvoselle.

<sup>22</sup> Foucault 1980, 125—126.

<sup>23</sup> Näin näyttää olevan myös todellisessa vankilassa. Ks. vankien haastatteluja esimerkiksi Stephen Trombleyn televisiodokumentissa *Teloitusasiakirja* (The Execution Protocol, USA 1992).

<sup>24</sup> Ina Rae Hark, ”Animals or Romans. Looking at masculinity in Spartacus”. Teoksessa Steve Cohan and Ina Rae Hark (eds), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge 1993, 152.

<sup>25</sup> Erotisoimisen onnistuminen riippunee kunkin katsojan henkilökohtaisista taipumuksista. Kiitos Kimmo Laineelle tästä näkökohdasta.

<sup>26</sup> Hark 1993, 155—156.

<sup>27</sup> Foucault 1980, 17.

<sup>28</sup> Michel Foucault’n keskustelu Deleuzen kanssa teoksessa Gilles Deleuze, *Autioma. Kirjoituksia ja keskusteluja*. Toim. J. Kotkavirta et. al. Helsinki: Gaudeamus 1992, 94. Tässä yhteydessä ”vankila” voidaan yleistää käsittämään kaikki sellaiset paikat, joista esimerkiksi Ervin Goffman puhuu totaalilaisina laitoksina. Tällaisia laitoksia ovat luostarit, sairaalat, mielisairaalat, kasarmit, vanhainkodit, koulukodit jne. Ks. aiheesta lisää Ervin Goffman, *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. Harmondsworth: Penguin 1987 (alk. 1961).

<sup>29</sup> *Ibid.*, 94—95.

<sup>30</sup> Katso tarkemmin Foucault 1980, 220—257. Gilles Deleuze tiivistää Panopticonin, valvontavallan ja vankilan suhteen näin: ”Vankila [---] on pikemminkin valon kuin kiven järjestelmä ja se määrittänyt [---] visuaaliseksi kentäksi ja valoisaksi ympäristöksi [---], jossa vartija näkee kaikki vangit näiden näkemättä vartijaa tai toisiaan.” Gilles Deleuze, *Foucault*. London: Athlone 1988.

<sup>31</sup> Esimerkki nykyaikaisesta panoptisesta kojeesta on Turusta Helsinkiin johtavan tien varteen pystytetty ihmisarvoa loukkaava nopeusvalvontalaitteisto.

<sup>32</sup> Deleuze 1988, 26.

<sup>33</sup> Vallan kohdistaminen tapahtuu pääasiassa kirjallisissa muodoissa: veroilmoitukset, ulosottomääräykset, haasteet, erilaiset pakolliset ilmoitukset...

<sup>34</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1990, 10.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>36</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*. Trans. Paul Foss (New York, 1983), pp. 84—85. Siteeraus Crary 1990, 12.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>39</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*. Trans. Paul Foss (New York, 1983), pp. 84—85. Siteeraus Crary 1990, 12.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 17. Tässä tapauksessa pakkotyövankien termein.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>42</sup> Nykyinen videoteknologia on edullinen ja lähes jokaisen ulottuvilla oleva keino tuottaa audiovisuaalisia merkkejä. Kotivideoiden levittäminen on tietenkin vaikeaa ja Suomessa oman kotivideon saaminen tv-levitykseen onnistuu vain joissakin ”Funny Home Videos” -tyyppisissä ohjelmissa. Toisaalta voidaan kysyä, pitääkö persoonallisten ja usein henkilökohtaisten videoiden levitä ystäviä ja lähipiiriä pitemmälle.

<sup>43</sup> Henri Bergson, *Henkinen Tarmo*. Suom. J. Hollo. Porvoo: WSOY 1923, 143—144.

<sup>44</sup> Michael Hardt, *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*. London: UCL Press 1993, 14—16.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 17.