

Jukka Sihvonen

FUGIENDO VINCIMUS!

- Isä, poika ja pyhä valta

Kieltää ja kasvattaa

Audiovisuaaliseen viestintäkulttuuriin kohdistuvan kasvatuksen tarpeellisuutta on totuttu perustelemaan lähinnä kahdella tavalla: a) koska lapset viettävät niin paljon *aikaa* eri medioiden parissa ja b) koska (jo edellisestäkin johtuen) medioilla täytyy olla suuri *vaikutus* vastaanottajiinsa. Ajan ja vaikutuksen kysymykset liittyvät mediakasvatuksen läheisesti (ja jo varhaisessa vaiheessa) myös sensuuriin. Tässä suhteessa perustehtävänä on ollut yksinkertaisesti sen ajan rajoittaminen, joka lapsilla on ollut käytettävissään seurusteluun eri medioiden parissa.

Suomessa elokuvasensuuri syntyi vastaavista tarpeista jo varsin varhain:

Toukokuussa [1917] vanha kiistakysymys elokuvien säilyttämydestä ja kohtalokkaasta vaikutuksesta nuorisoomme purkautui yllättävän kiihkeäksi keskusteluksi. Asialla oli toisistaan riippumatta kolme kasvavan polven intomielistä varjelijää: Julia Stadius, Henrik Ståhl ja J. H. Tunkelo (1873-1948). Rouva Stadius ilmoitti, ettei hän koskaan käynyt elokuvissa. Tietonsa hän oli hankkinut naispoliiseilta. Eritoten esikaupunkien pienissä salongeissa lapsukaiset istuivat tuntitolkulla huonossa ilmassa. He tulivat useimmiten yksin ja viipyivät myöhäiseen iltaan myötäeläen jännittävät tapahtumat innosta tutisten. Tämän turmeltumisen sallittiin jatkua, vaikka tarttuviin tauteihin puututtiin ehkäisevin toi-

menpitein. Ohjelmistoa tuli siistiä ja keskittyä opettaviin elokuviin.

Herra Ståhl haki vertauskuvansa väkijuomista: niistä maksettiin runsaasti veroa - elokuvat sisälsivät eettiseltä kannalta vielä kohtalokkaampaa myrkyä, joten niitäkin tulisi raskaasti verottaa sivistävien pyrkimysten hyväksi. Tunkelo edusti kristillisiä piirejä, ja hän julkaisi mielipiteensä kahdeksansivuisessa vihkosessa "Elävien kuvien tarkastus Suomessa". Julistusta jaettiin paheksuvin rintaäänin: "'Kuvissa käynti' on tullut intohimoksi, kuten väkijuomiin mieltyneille kapakkakäynnit; himon tyydyttämiseksi turvaututaan valheeseen, petokseen, näpistelyyn, keinotteluun m.m." Elokuvien katsottiin myötävaikuttaneen rikollisuuden lisääntymiseen ja koululaitoksen opetustehtävän epäonnistumiseen. Suurissa kaupungeissa opettajat olivat poliisin rinnalla osallistuneet elokuvatarastukseen ja yhteistyöstä oli hyviä kokemuksia. Tekijä esitti itsenäisen elokuvatarastamon perustamista. Se hyväksyisi keskitetysti kaikki maassa esitettävät elokuvat. Lisäksi kunnille tuli antaa itsensä määräämisoikeudet hyväksytyihin elokuviin nähden.¹

Elokuvaan kohdistuvien kasvatuksellisten pyrkimysten riippuvuus yhteiskunnallisesta yhteydestään käy hyvin ilmi, kun verrataan Suomen tilannetta 1920-luvun Neuvostoliittoon. Kuten tunnettua elokuvalla suotiin nuorena kommunistivaltiossa varsin vahva poliittinen merkitys. Muun harrastustoiminnan ohella elokuvaesitykset tarjosivat työläiskerhoissa sekä opetusta että viihdettä. Ennen kaikkea elokuvaesityksillä oli kui-

tenkin sosiaalista kanssakäymistä ruokkiva tehtävä. Kasvatuksellinen tarve korosti katsojien keskinäisiä suhteita ja yhteenkuuluvuutta pikemminkin kuin yksittäisen katsojan suhdetta esitettyyn elokuvaan ja sen sisältöön.²

“Payne Fund Studies” Yhdysvalloissa 1930-luvun alkupuolella on esimerkiksi toisentyypisestä kasvatuserinteen taustasta.³ Tutkimukset väittivät, että lapset ja siirtolaisten jälkeläiset sekä etenkin työväenluokkaan kuuluneet omasivat taipumuksen *ylisamastua* elokuvien henkilöiden ja tapahtumien kanssa. Tästä syystä elokuvat vaikuttivat voimakkaasti asenteisiin ja uskomuksiin. Näistä lähtökohdista elokuvakasvatusta otti tehtäväkseen harjoitustöiden, keskustelujen ja analyysien avulla istuttaa koululaisiin uusia elokuvien katsomistapoja. Asiaan kuului pyrkimys opettaa oppilaille tapoja tulkita sitä, mitä he näkivät ja kuulivat. Elokuvakasvatuksen tehtävänä oli *kehittää oppilaiden esteettisiä taitoja*.

Kolmas ja ajallisesti huomattavasti tuorempi mediakasvatuksen perustelu liittyy uudistuneeseen käsitykseen lapsista niin medioiden kuin opetuksenkin vastaanottajina. Tämän periaatteen mukaan mediakasvatusta on tarpeellista, koska lapset ovat *aktiivisia* merkitysten tuottajia. Toiseksi, tällainen tuotanto on luonteeltaan *sosiaalista*. Merkitys ajatellaan siis alati muuttuvana, muotoutuvana ja rakentuvana *prosessina*. Se ei ole joukko valmiita viestejä, jotka välittyvät eri kanavia pitkin valmistajilta ja lähettäjäiltä vastaanottajille. Pikemminkin kysymyksessä on merkitysten tekeminen. Tästä johtuen tuon prosessin tulokset ovat aina “puolivalmiita”. Tällaisessa vuorovaikutuksessa vastaanottaja on pikemminkin osallistuja kuin pelkkä maksuja.

Mediakasvatuksen perinteessä voidaan lisäksi erottaa ainakin kolme tunnistettavaa suuntausta.⁴ *Moraalisen paniikin perinne* on perustanut väittämänsä sellaisiin tutkimuksiin, joissa esim. televisio-ohjelmien on todettu lisäävän väkivaltaista käyttäytymistä lapsissa. *Ruiskeen perinne* taas on korostanut medioiden seurauksia: esim. sitä, miten televisio vaikuttaa negatiivisesti perheeseen ja lasten älylliseen kehitykseen. Tässä perinteessä (jonka tunnetuimpia puolestapuhujia on Neil Postman) *lukeminen* on aina katselua parempi vaihtoehto kuluttaa aikaa. Koulu nähdään kuolevan kirjallisen kulttuurin viimeisenä linnakkeena. Tämän seurauksena mediat pyritään - ei sisällyttämään, vaan eliminoimaan koulun maailmasta. *Tajunta-teollisuuden perinne* puolestaan on korostanut medioiden vaikutuksia käyttäjiensä asenteisiin, uskomuksiin ja mielipiteisiin.

Kaikille näille perinteille on yhteistä käsitys, jonka mukaan lasten ja medioiden keskinäiset suhteet nähdään suhteellisen yksinkertaisina ja yksioikoisina. Toisaalta juuri tämä yksinkertaisuus

saattaa olla vetoava ja vaikuttava seikka suhteessa niihin, joille painettu sana yhä on tietystä mielessä pyhää. Lisäksi mediat itse tuntuvat usein nostavan tutkimuskentästä esiin sellaisia “tuloksia”, jotka tarjoavat yksinkertaisia malleja. Helposti ymmärrettävä, syin ja seurauksin perusteltavissa oleva ja selkeitä ehdotuksia vaativa tutkimus tulee kuuluksi, koska se on ikään kuin jo valmiiksi muokattuna medioiden omaa kieltä varten. Ottaakseen etäisyyttä medioiden toimintatavoista, niihin kohdistuvan opetuksen pitäisi tukeutua sellaiseen kulttuuriseen kasvatukseen teoriaan ja tutkimukseen, joka tarjoaa *kolmatta ulottuvuutta*. Pyrkimyksenä tulisi olla murtautua ulos monimutkaisuuden ja selkeyden sekä teorian ja käytännön kaksijakoisista vastakohta-asetelmista.⁵

Edellä mainituille perinteille yhteisenä piirteenä on lisäksi se, että jokainen näistä suuntauksista näkee mediat hyvin voimakkaina ja vaikutuksiltaan lähinnä negatiivisina. Mediayleisöjen on siis oletettu koostuvan passiivisista kuluttajista, joiden joukossa erityisesti lapset ovat lukeutuneet vaaravyöhykkeeseen. Näin ollen mediakasvatukseenkin perustehtäväksi on tullut “rokottaminen”: oppilaiden varustaminen sellaisin kyvyin, joilla nämä voisivat *vastustaa* medioiden monia negatiivisia vaikutuksia. Koululaitoksen kannalta tällainen “rokote” on lähinnä ollut kaksivaikutteisista: joko on rokotettu huonoa taidetta ja ala-arvoista viihdettä vastaan tai sitten on rokotettu ideologista manipulointia vastaan, tulipa se sitten oikealta, keskeltä tai vasemmalta. Tämän periaatteen ongelmana on se, että lasten ja medioiden välinen suhde nähdään yhä kovin ahtaasti. Tällöin näet korostetaan vain vaikutusta (joka usein on vielä varsin lyhyen aikavälin vaikutusta) sekä yksioikoisia syy- ja seuraussuhteita.

Aktiivisuuden ja sosiaalisuuden huomioiva kasvatussyrkitys lähtee peruskysymyksestä: onko mediakasvatusta tehtävänä auttaa lasten kykyä vastaanottaa, vai lisätä kykyä vastustaa? Tämä puolestaan liittyy kysymykseen siitä, ovatko oppilaat passiivisia vastaanottajia luonnostaan? Ja onko opetuksen tehtävänä tästä syystä aktivoida heitä opettajan toimiessa eräänlaisena käynnistäjänä?

Medioiden työstämät merkitykset eivät ole jotakin, joka vain olisi sinällään “tekstissä” kuten elokuvassa tai TV-ohjelmassa sen tekijän “sanomana”. Lukijat ja katsojat *tuottavat* aktiivisessa vastaanotossaan merkityksiä tukeutumalla aikaisempaan tietoonsa. Se puolestaan perustuu sosiaaliseen ja kulttuuriseen kokemukseen (arkikokemukseen) sekä muista ohjelmista kumpuaviin kokemuksiin (luku- ja katselukokemuksiin). Tällä tavalla kokemukseräinen tieto on tietysti eri henkilöillä varsin erilaista. Yhtä kaikki se on kuitenkin sosiaalisen kanssakäymisen tuotetta ja siinä

mielessä ainakin joiltakin osin jaettua tietoa, joka perustuu yhteisiin "mediakokemuksiin".

Mistä tuo tieto tulee, mihin se juureutuu ja miten se on muotoutunut? Tällaisten kysymysten avulla selvitetään sitä, miten "mediakieli" on sekä sosiaalisesti että historiallisesti *tuotettua* ainesta eikä suinkaan neutraalia ja luonnollista. Mediaohjelmat (yhtä hyvin kuin onnistunut mediakasvatus esim. kouluissa) tarjoavat *tilan*, jonka puitteissa lapset voivat aktiivisella tavalla ja sosiaalisen kanssakäymisen keinoin neuvotella omia minuuksiaan. Medioilla ja niihin liittyvällä opetuksella on yksilöpsykologinen, jopa terapeuttinenkin funktionsa. Tämä lähtökohta ottaa huomioon sen, että lapset ovat hyvin heterogeeninen ryhmä oppilaita. Heillä voi olla paljonkin toisistaan poikkeavaa kulttuurisen tietämyksen kykyä eivätkä he ylipalkaan ole medioiden suhteen luonnostaan tietämättömiä.

Media, kasvatus ja valta

Medioiden merkityksiä ja niiden tuottamista sekä niiden luonnetta tuotteina voi lähestyä käsitteellisesti rajatuista näkökulmista: kieli, kerronta, instituutio, yleisö, esitystapa, yhteiskuntaluokka, sukupuoli, rotu, ikä, tuotantoprosessi, jne.⁶ Kaikki nämä ovat sellaisia avainkäsitteitä, joita voidaan lähestyä varsin monin eri tavoin sekä medioiden läpi että käyttämällä niitä lähdemateriaalina. Myös sellaisia abstrakteja käsitteitä kuten esim. *valta* voidaan tarkastella vastaavalla tavalla.

Mediakasvatuksessa vallan problematiikkaa on totuttu lähestymään lähinnä kahdesta näkökulmasta: *yleisön* ja *tuotannon*. Tietyissä mielessä kumpaakin näistä on kuitenkin yhdistänyt sama pyrkimys vastata kysymyksen *kenellä on valta päätää*. Mediakasvatuksessa itse opetusinstituutio valtarakenteena on kuitenkin jäänyt vähälle huomiolle tai se on sivuutettu kokonaan.

Vallan käsite on perinteisesti noussut keskeiseen asemaan tutkittaessa elokuvien ja televisio-ohjelmien tuotantoa sekä niiden institutionaalisia, ideologisia ja poliittisia yhteyksiä; miten esim. yhteiskunnalliset instituutiot kuten valtio, oikeuslaitos, kirkko, jne. *kontrolloivat* audiovisuaalista ohjelma-aineistoa. Juuri tältä kannalta vallan käsite on usein nähty lähes saumattomassa yhteydessä talouden, ekonomian, rahan maailmaan. Elokuva tai ohjelma voi välittömästi toimia porttina myös tähän alueeseen: ohjelman auditiivinen ja visuaalinen *ulkonäkö* voi antaa jo viitteitä siihen, miten suurista summista on ollut kyse ohjelman valmistamisessa.

Toisaalta on kiinnitetty huomiota esimerkiksi kysymyksen siitä, miksi, miten ja millä vaikutuksella mediatekstit (kuten elokuvat, televisio-ohjelmat jne.) määrittävät ennalta niiden mahdollisen

vastaanoton. Eli karkeammin sanottuna; miten ohjelma manipuloi katsojansa katsomaan ja kuuntelemaan sitä ohjelmantekijöiden haluamalla tavalla. Valtadiskurssin kielellä: miten tekijät ja tuottajat "riistävät" katsojia?

Vastineena katsoja-kuluttajiin kohdistuneelle riistolle on sitten edelleen pohdittu sitä, mitä mahdollisuuksia yleisöllä (tai paremminkin yleisöillä) on ryhtyä katselu-, kuuntelu- ja tulkintatehtävään ikään kuin *omista* eikä yksin *annetuista* lähtökohdista käsin.⁷ Voisi jopa yleistää, että viime vuosien kiinnostus mediayleisöjen katselutottumuksia ja -tapoja kohtaan eritoten empiirisen aineiston keruuna, juontaa juurensa juuri tähän kysymykseen.

Tällainen tarkastelutapa on siirtänyt tulkinnallisen painopisteen tekstiä edeltävältä alueelta (sen tekemiseen ja tuottamiseen liittyvät tekijät) samoin kuin tekstin sisäiseltä alueelta (teksti itsessään analyysin kohteena) tekstin ja vastaanottajan välisen *vuorovaikutuksen* alueelle. Merkityksiä ei enää nähdä *annettuina* ja *otettuina*, vaan sellaisina, jotka muotoutuvat ja alkavat saada hahmoa vasta vastaanottotilanteissa. Toisin sanoen se, miten tekstit tulevat ymmärretyiksi ja tulkituiksi näyttää suuresti ja monin eri muodoin riippuvan siitä kontekstista, jossa vastaanottanut yleisö nuo tekstit kohtaa.⁸

Yhtäältä audiovisuaalinen teksti oletettiin vallan välikappaleeksi ja analyysin tehtävänä oli paljastaa tuon välineen *taustalta* sen tuottanut ja sitä ohjaillut valta. Toisaalta pohdittiin tuon vallan vaikutusta katsojiin (perusesimerkki tästä on väkivaltaan liittyvä vaikutustutkimus) sekä katsojien teoreettisia ja todellisia mahdollisuuksia harjoittaa "vasta-valtaa", analysoida ja tulkita ohjelmia omiin tarkoituksiinsa.

Len Masterman kirjoittaa tästä ohjelman ja katsojan "vuorovaikutusperiaatteesta" siirtäen asetelman kasvatusinstituution eli koulun kehyksiin:

Jos merkitys ei kerran piile tekstissä vaan yleisön ja tekstin vuorovaikutuksessa, niin tämä pätee myös opetustilanteeseen eikä vain televisionkatsumiseen. Onhan opettajien tunnettava käsiteltävän aiheen lisäksi myös oppilaiden panos siihen. [-] Lopuksi oppilaiden muuttaminen toisten lähettämien viestien passiivisista vastaanottajista aktiivisiksi merkityksen luojiksi - objekteista, joille kasvatus tapahtuu, tietoa luoviksi ja sitä omaksuviksi subjekteiksi - on kaikkien osapuolten kannalta vapauttava kokemus, joka edesauttaa aidon dialogin kehittymistä opetuksessa. [-] Mediakasvatuksen tarkoitus on varustaa oppilaat sellaisilla mediakävyillä, joiden avulla he voivat kehii sisään koodatun tekstin auki niin täydellisesti kuin mahdollista. Avoimeksi jää se, miten yleisö ja oppilaat tulkitsevat tekstin ja hyväksyvätkö he sen.⁹

Tällainen median ja koulun välinen suora rinnastus ei tietenkään ole Mastermanin keksimä:

noin sata vuotta sitten jo Edison haaveili siitä, miten elokuva tulee muuttamaan kouluopetuksen luonteen ja kenties lopulta kokonaan korvaamaan esimerkiksi oppikirjat.

Vaikka Mastermanin luonnostelemaa rinnastusta median ja koulun kesken voikin pitää monessa mielessä ongelmallisena, ainakin valta-asetelman kannalta se avaa kiinnostavan lähtökohdan: millä tavalla valtarakennetta on arvioitava uudelleen, jos katselutilanteen vastavuoroisuus rinnastetaan opetustilanteen vastavuoroisuuden kanssa? Jos tavoitteena on muuttaa dialogiin osallistuvat tasavertaisiksi subjekteiksi niin mitä se merkitsee pyrkimykselle “varustautua edellytetyin mediakyvyin”?

Ilmeisestikään ei riitä, että vain luotamme mediatekstien vastaanoton dialogisuuteen. Uusi oppimistilanne ei vielä synny siitä, että tekstien itsensä avulla kouluun uskotaan samalla tuotavan vastavuoroisuuden periaate opetukseen ja oppimiseen yleensä. Toinen ongelma piilee käsitteessä “mediakyvyin varustautuminen”. Medioiden monine eri muotoineen tänä päivänä hallitsema koulun ulkopuolinen maailma nähdään tällöin jatkuvana kriisinä, josta selviytymiseksi on “varustauduttava”. On vaarana, että koulu tulee entisestään korostaneeksi omaa luonnettaan eräänlaisena *kasarmina* - tai vielä kärkevämmin, ja näin avaten ensimmäisen suoran linkin tässä tekstissä käsiteltävään esimerkkielokuvaan - *keskitysleirinä*.

Valta, vapaus ja vastuun kahleet

Koulunkäynti rinnasteisena pikemminkin sodankäynnin kuin median kanssa toimii tässä kontekstina sille, miten vallan *abstraktia* kysymystä voi lähestyä *konkreettisesti* käyttämällä välineenä elokuvaa tai televisio-ohjelmaa.¹⁰ Tässä tekstissä esimerkkinä on Steven Spielbergin ohjaama elokuva *Auringon valtakunta* (*Empire of the Sun*, USA 1987).

Elokuva perustuu J.G. Ballardin samannimiseen (ja useasti palkittuun, vahvasti omaelämäkerralliseen) romaaniin, joka ilmestyi vuonna 1984 ja suomennettiin vuonna 1988. Vuonna 1991 Ballardilta ilmestyi *Auringon valtakunnan* “jatko-osa” (*The Kindness of Women*), jossa hän niin ikään omaelämäkerrallisen aineiston avulla ja minämuodossa kuvaa päähenkilönsä, James Grahamin vaiheita sotavuosien jälkeen Englannissa ja Pohjois-Amerikassa. Kiinnostavalla tavalla itse-reflektiivisesti Ballard kuvaa jatko-osan lopussa myös *Auringon valtakunta* -elokuvan kuvauksia ja sitä, miten palanen hänen kuvittelemaansa Shanghaita heräsi henkiin Lontoon liepeillä, Sheppertonin elokuvastudioilla.

Auringon valtakunta kuvaa 11/12-vuotiaan Jimin elämää Shanghaissa ja sen lähistöllä joululta

1941 kesään 1945 sekä sodan päättymiseen saakka. Tarinan nimi, “Auringon valtakunta”, “Empire of the Sun” voidaan lukea monimerkityksisenä. Kirjaimellisesti tarinan sisäisessä maailmassa se tarkoittaa Nantaon olympiastadionia, jonne kerättyä britti-imperiumin omaisuutta (autoja, pinoja, huonekaluja, kristallikruunuja, jne.) valaisee Nagasakiin pudotetun atomipommin *pieni aurinko*. Valtakunnan, imperiumin käsite puolestaan viittaa suoraan britti-imperiumiin ja siihen, että Jim on britti, joka Kiinassa kuuluu etuoikeutettuun ja hallitsevaan luokkaan. Toisaalta se viittaa kontekstinsa kautta välittömästi myös toisaalle: sekä menneeseen kiinalaiseen keisarikuntaan että nykyiseen japanilaiseen keisarikuntaan - siis sodan (tai sotien) vastapuoliin. Historiallisten yhteyksien lisäksi, vallan akselilla, käsitteessä olioistuu ajatus “imperiumista”, massiivisesta *valtakunnasta* yleensä.

Myös nimen jälkiosa, “sun” (aurinko) on monimerkityksinen. Ensinnäkin se viittaa (määrittelemättä olinpaikasta riippuen joko “nousevan” tai “laskevan”) auringon maahan, Japaniin. Toiseksi se viittaa Sun Yat-seniin, kumoukselliseen ja kansallismieliseen Kuomintang-johtajaan, joka oli korostanut perheen, suvun ja valtion itsenäistä roolia sekä jatkuvan vallankumouksen periaatetta yksilökeskeisyyden vastapainoksi. Sun Yat-senin merkitykseen 1920- ja 30-lukujen Kiinassa viittaa jo sekin, että esim. koululaisten oli opeteltava hänen poliittinen testamenttinsa ulkoa. Yhteys Suniin syntyy myös Tshiang Kai-Shekin kautta, jonka massiivista kuvaa pystytetään elokuvassa erään talon seinälle; Tshianghan oli jo Sunin aikana Kiinan asevoimien päällikkö.

Kolmanneksi, nimi viittaa *pojan* valtakuntaan (“Empire of the Son”) ja siihen, miten Jim erillään vanhemmistaan vähä vähältä oppii niitä vallan pelisääntöjä, joiden avulla poikuuden omnipotentssi muuttuu miehuuden impotenssiksi, fantasi-an kaikkivoipaisuus todellisuuteen kytkeytyväksi kyvyttömyydeksi. Tällä tasolla kyse on kasvamis- ja selviytymistarina, joka vaatii nostalgiseksi uhrikseen ei enempää eikä vähempää kuin lapsuuden. Neljänneksi, käsite “aurinko” voisi viitata energiana (kuumuus), valona (kirkkaus), muotona (pyöreys) ja väreinä (keltaisesta punaiseen) erilaisiin mytologioihin, joiden ilmausta lähes jokainen kuva tässä elokuvassa tavalla tai toisella on.

Ensimmäinen luku hengissä säilymisen tarinassa kuvaa alkutilannetta: kohteena on Jimin (tai kuten häntä lapsuuden alueella vielä kutsutaan, Jamien) turvattu ja turvallinen elämä osana “imperiumin” brittiyhteisöä ja omaa perhettä. Alkutilan harmoniaa seuraa klassiseen tyyliin tuon yhteyden hajoaminen ja välttämätön “matka” kohti tuntematonta (tässä tapauksessa aikuisuutta).



Jimin seikkailu kohti aikuisuutta alkaa, kun hän ajautuu erilleen vanhemmistaan. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Alkutilanteen maailmassa todellisuus on korosteen kaksijakoinen: yhtäällä on lapsuudenkodin brittisiirtokunnan järjestäytynyt ja eristäytynyt maailma. Toisaalla on ympäröivä paikallinen todellisuus, joka poliittisen kehityksen myötä vähä vähältä muuttuu uhkaavammaksi. Jimin sarjakuvista, leikkilentokoneista ja naamiaisjuhlista koostuvan maailman ja ulkoisen todellisuuden välissä on autonikkuna, jonka kautta Jim seuraa ympäröivää kiinalaista todellisuutta sen koko kirjavuudessa ikään kuin katsoisi elokuvaa; onhan se tyystin toisenlainen kuin maailma, jonka hän itse tuntee. Itse asiassa tähän piirteeseen viittaa jo Ballardin teksti: "Koko Shanghai oli muuttumassa uutisfilmiksi jota vuoti hänen [Jimin] omasta päästään."¹¹ Jo tässä vaiheessa nämä todellisuudet liittyvät yhteen konkreettisten "esine-merkkien" kautta alkaen kiinalaisen kerjäläisen peltirasiasta: tämä kerjää juuri niitä kolikoita, joita Jimin isä käyttää golfpallojensa tiinä (ja jotka hän ilmaisen säännönmukaisesti lyö mailallaan uima-altaaseen). Sekä rahana että kavalana tuo kolikko on vallan ilmaus, joka välittömästi kytkeytyy imperiumiin. Tarinassa se liittyy Jimin symbolisesti sekä omaan biologiseen isään että ideologiseen isään, kuninkaaseen. Vastaavanlainen isä-poika-suhteen merkki on myös Jimin koulupuku.¹²

Elokevassa kaikki suuret käännekohtat tapahtu-

vat konkreettisina räjähdyksinä. Näistä ensimmäinen toimii samalla arjen harmonian katkaisijana. Räjähdyks rikkoo todellisuuden tasot toisistaan erottavan läpinäkyvän lasipinnan, minkä seurauksena tarina alkaa liukua väistämättä reaalisesta (ja samalla vallan) tasolta toiselle. Tässä kohtauksessa on kiinnostavaa se, miten Jim kokee itse olevansa *syöllinen* toisen todellisuuden väliin tulon: vilkuttamalla lampullaan satamassa lipuvalle tykkiveneelle, hän uskoo itse aiheuttaneensa sen, että tykit alkavat pommittaa kaupunkia. Kaikki voipa valta, jota hän on tuntenut omassa (fantasian ja imperiumin) maailmassaan ei tietenkään päde enää *tähän* todellisuuteen. Tämä yhteismitattomuus ei kuitenkaan vähennä sen *kokemuksen* todentuntua, jonka Jim elää ja jonka myötä hänen syyllisyytensä (kuvittelun) vallan "pitäjänä" yhä säilyy.¹³

Seurauksena on kaaos, joka johtaa Jimin ja vanhempien joutumiseen toisistaan erilleen. Ja jälleen pojalle tarjoutuu mahdollisuus syyttää tapahtuneesta itseään: jos hän haluaisi pitää kiinni äitinsä kädestä eikä takaisin fantasiaan vetävästä Zeroleikkilentokoneestaan, tuo ero jäisi toteutumatta. Enemmän kuin henkilöiden halut, tuota eroa kuitenkin vaatii elokuvan (fantasian) tarina itse; ilman eroa ei olisi (selviytymis)tarinaakaan.

Näin luonnostellun eron jälkeen Jimin paluu

kotiin on paluuta tyhjiyteen ja tilanteeseen, jossa entinen valta-asetelma ei enää päde: kuuliainen, paikallinen palvelija on muuttunut käsketystä käskijäksi. Imperiumin vallasta on jäljellä vain kuoret, jotka Japanin keisarin uutena omaisuutena ovat vapaasti ryöstettävissä.

Selviytymistarinan seuraava askel edellyttää myös kodin ulkoisista puitteista luopumista; syödäkseen Jimin on pakko lähteä. Toinen kohtaaminen samalla tavalla äidittömän ja isättömän kiinalaisen ikätoverin kanssa tapahtuu kadulla, taustanaan valtava "Tuulen viemää" -elokuvan mainosjuliste. Takaa-ajon seurauksena Jim menettää sekä polkupyöränsä että kenkensä, mutta häntä itseään, brittiläisenä koulupoikana, ei huoli kukaan - vapaaehtoisista antautumisyrytyksistä huolimatta. Vasta paikalle osuva amerikkalaisten kuorma-auto poimii pojan kyytiinsä, muttei nytkään hänen itsensä takia, vaan niiden merkkien ansiosta jotka hänellä on yllään: poika on muuttunut potentiaali-seksi kauppatavaraksi.

Piilopaikassaan Basie, toinen amerikkalaisista, tyhjentää tottunein sormin Jimin taskut ja yrittää seuraavana päivänä myydä pojan torilla - tuloksetta. Auton luona Basie heittää Jimille kolikon takaisin ikään kuin kieltäytyen hänelle tarjotusta keinotekoisesta isyydestä. Tästä Jim muistaa "ideologisen" taustansa ja lupaa viedä kauppatavarantun etsijät kotikadulle, jotta nämä eivät jättäisi häntä yksin. Kotitaloa kuitenkin asuvat nyt japanilaiset sotilaat, jotka pieksävät Basien Jimin silmien edessä. Ja taas Jim voi syyttää tapahtuneesta vain itseään: hän halusi takaisin kotitaloonsa yhtä paljon siksi, että amerikkalaiset pitäisivät hänet kuin siksi, että hän vielä toivoi tapaavansa vanhempansa. Yhtä vähän kuin kadulla marssinut japanilaisarmeija oli aiemmin valmis ottamaan "antautuvan" Jimin "pojakeksen", yhtä vähän valkoihiin pukeutunut japanilaissoitilas, johon he törmäivät Jimin entisen kotitalon ulko-ovella, on valmis Jimin äidiksi.

Vangeiksi joutumista seuraa kokoamisparakien "esikoulu", missä Jim, Basien opastamana, oppii tulevan elämän perussääntöjä, hengissä pysymistä keinoja kaihtamatta ja kuoleman hyväksi käyttöä vailla eettistä tai moraalista etikettiä.

Sitten on edessä matka vankileirille. Jim on jäädytettävä kuorma-auton kyydistä, mutta vielä kerran epätoivoisesti kaikkivoipaisuuteensa vedottuaan ("Tunnen seudun kuin omat taskuni, en eksy missään") hän pääsee "oppaaksi" matkalle, jonka aikana hänen tulevat (ja keskenään kilpailevat) huoltaja-hahmonsia, amerikkalainen Basie ja brittiläiskäri Rawlins (kirjassa Ransome) tutustuvat toisiinsa. Leirille saavuttua Jim kohtaa heti myös kolmannen "isä-hahmonsia", leirin komentajan, kersantti Nagatan, jonka valta ja voima suhteessa Jimin fantasian kaikkivoipaisuuteen loppuu kes-

ken Jimin ja lentokoneiden välisessä pastoraalissa kohtaamisessa. Tässä elokuva tuntuu julistavan, että kaikesta elämän kaaottisuudesta huolimatta on yhä olemassa "taso", jolla vallan rajat ovat ylittävissä: *lentämisen* maailma, elämä maanpinnan yläpuolella, irtautuminen kahlitsevasta kiinteästä materiaasta.

Tämän jälkeen tarinassa siirrytään suoraan kolme vuotta eteenpäin, vuoteen 1945. Elämä vankileirillä on jatkunut jo pitkään omista uomisistaan; itse asiassa Spielberg antaa siitä varsin omintakeisen kuvan - ikään kuin kysymyksessä olisi normaali amerikkalaisen pikkukaupungin arjen kuvaus:

Auringon valtakunnan lähes perverssillä tavalla ironinen saavutus on epäilemättä sen taito esittää meille historiamme todellinen ja mahdoton trauma eli keskitysleiri nostalgisena kohteena: meille, jotka elämme postmodernin nostalgian aikaa eli sitä, jolloin kadonneen ajan lukemattomat kuvat tarjoutuvat halun kohteiksi ja syiksi. [-] Sellainen on *keskitysleirin* kuvaus, siis ilmiön, joka epäilemättä edustaa tämän vuosisadan traumaattista "reaalista" eli sitä, mikä aina "palaa samanlaisena" kaikissa sosiaalisissa järjestelmissä.¹⁴

Jim toimittaa kiillottamansa kengät kylpevälle Nagatalle ja varastaa samalla tämän saippuan. Sairaalassa tutustumme lähemmin tri Rawlinsiin, joka on maksanut myös Jimin opettajan roolin; häneltä Jim varastaa pullonkorkin. Lopulta olemme amerikkalaisten parakissa Basien luona, jolle Jim kerää tavaroita. Samalla asemoidaan Jimin lopullista "miehuuskoetta", jonka tuloksena hänellä saattaisi olla - ei yksin paikka Basien luona, vaan myös toveruus tämän pakokumppanina. Sitä ennen Jimin on kuitenkin puututtava asioihin Nagatan ja Rawlinsin ottaessa yhteen. Palkkioksi Jim saa kauan havittelemansa golfkengät, jotka miehuuden merkinä valmistavat tulevaa varten ja isyyden merkinä toimivat muistona menneestä.

Kohtaus leirin ulkopuolella, piikkilanka-aitojen takana on kuin suora sovellutus Arnold van Genepin siirtymäriittejä käsittelevästä tutkimuksesta.¹⁵ Voittaakseen uuden aseman yhteisössä Jim joutuu tilapäisesti sen ulkopuolelle, "rajatilaan", missä hänen on suoriuduttava tehtävästä (fasaani-ansojen vieminen). Alkuasukaskansojen murrosikäisten tapaan Jimkin "maskeeraa" kasvonsa mudalla ja myös hänellä on mystinen ulkopuolinen auttaja (suojellen häntä ankaran isän aseelta) - läheisen lentokentän japanilaispoika, joka myös harrastaa lennokkeja. Jim suoriutuu ja palaa voittonmarssin tahdeissa uuteen kotiinsa, amerikkalaisten parakkiin. Brittien parakista poikeen tämä ympäristö onkin tyystin *miesten* hallitsema valtakunta. Harmoninen, pakosuunnitelmien parissa sujuva elämä maskuliinisessa "jenkkilässä" jää tietysti lyhytaikaiseksi iloksi. Hallitsevan isän

oikeuksin Nagata tulee etsimään tuota kohtalokasta, varastettua saippuaansa, joka niin muodoltaan kuin funktioltaanakin on Basien ja Jimin isä-poika -suhdetta symboloivien, aiemmin esiintyneen kolikon pehmeämpi ja tuoksuvampi toisinto.

Tällä kertaa Jimin kumarrukset eivät pelasta Basietä niin kuin ne olivat aiemmin pelastaneet tri Rawlinsin. Ja taas poika saa tilaisuuden syyttää tapahtuneesta itseään. Ellei hän olisi halunnut miellyttää Basietä viemällä tälle Nagatalta varastamansa saippuan, tapahtumat olisi kenties voitu välttää. Näin jokaista tekoa, jonka Jim tekee yrittäessään saada "todellisuuden" käyttäytymään haluamallaan tavalla (yrittäessään noudattaa kaikkivoipaisuuden periaatettaan), seuraa ikään kuin todellisuudesta tuleva vallan vastaisku. Sen edessä Jimin ei auta muu kuin todeta voimattomuutensa, oman valtansa mitättömyys.

Aurinkolasien valtakunta

Auringon Valtakunnassa vallan representaatiot yksilöityvät ja samalla jakautuvat hienosyisemmin; yhdestä ja yhtenäisestä "vallasta" ei oikeastaan voi enää puhua - muuten kuin siinä mielessä, että noita kaikkia alueita yhdistävät *isyiden ja sodan* perusteemat. Ensinnäkin voidaan puhua *traditionaalisesta* vallasta, joka olioistuu erilaisina instituutioihin liittyvinä mystiikkoina. Kyse on symbolisesta, ritualistisesta ja karismaattisesta vallasta; vallasta "sinänsä". Tällä tasolla henkilöt eivät ole vallan käyttäjiä, vaan valta ikään kuin puhuu henkilöittensä (kuten Laki tuomarien) *kautta*. Traditionaalisen vallan akselille kuuluvat "imperiumeiden" edustajat, *Auringon valtakunnassa*

yhtä lailla Jimin isä kuin vankileirin päällikkö, kersantti Nagatakin. Tällä tasolla Nagatankin voi siis nähdä Jimin ankarana isänä, ja Nagatan ainoat englanninkieliset sanat Jimille ("Difficult boy", "Vaikea poika") heidän lopulta erotessa saavat uudenlaista merkitystä.

Toisella tasolla voidaan puhua *manipuloivasta* vallasta, joka perustuu suoraan alamaisten ohjailuun, säätelyyn ja manipulointiin. Tämä vallan muoto on luonteeltaan opportunistista ja kynnistä, se omaksuu erilaisia rooleja ja tähtää etupäässä vain oman voiton pyyntiin. Tätä vallan tasoa elokuvassa edustaa amerikkalainen Basie.

Kolmas taso on *totalitaarinen* valta. Se perustuu auktoriteettiin, joka näkee alamaiset tietämättöminä, oppimattomina ja kasvatettavina. Auktoriteetilla itsellään on sekä etuoikeutettu suhde tietoon että merkit tuon suhteen pätevydestä. Tätä vallan tasoa elokuvassa edustaa brittilääkäri Rawlins.¹⁶

Jim, tehtävänänsä selviytyä "elämän korkeakoulusta", käy tuota vankileirikoulua sukkuloiden ja joutuen tekemisiin kaikkien näiden valtataseiden ja niitä edustavien miesten kanssa. Valtataseiden olioistunut läsnäolo (ja samalla niiden alituinen keskinäinen kilpailu) tekee Jimin "koulusta" totalitaarisen universumin. Hän voi yrittää selviytyä vain turvautumalla elementteihin, jotka estävät todellisuuden täydellisen pirstoutumisen. Kaikki nämä elementit elokuva kytkee suoraan Jimin *lapsuuteen*, "fantasian kaikkivoipaisuuteen": vanerinen matkalaukku, jossa Jim kantaa vanhaa koulupukua, leluja ja valokuvia tuosta maailmasta; lentokoneet ja lentäminen jotka konkreettisesti ilmentävät kaikkivoipaisuuden saavuttamista maan



Jim amerikkalaisen "isänsä" kanssa.
Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Kuva: Suomen elokuva-arkisto.



kahleista vapautumisen kautta; katedraalikoulussa opittu laulu, jne.

Fantasian ja todellisuuden, sukupuolettoman lapsuuden ja maskuliinisen aikuisuuden yhteismitattomuus näkyy kaikkein selvimmin "päälle päin": päästyään miesten maailmaan eli amerikkalaisten parakkiin, Jim saa ylleen samanlaisen lippalakkin kuin Basiellä ja monta numeroa liian suuret sotilashousut. Tätä aiemmin muutosprosessi on tapahtunut pala palalta: ensin kengät, joilla muutenkin on varsin keskeinen rooli (niin kirjassa kuin elokuvassakin), ja sitten nahkatakki, joka puolestaan kytkee Jimin pitkään yksinäisten sankarien ja "nahkasukkien" saagaan. Tähän uuteen ulkokuoreen kuuluvat myös aurinkolasit, jotka Jim elokuvan alkupuolella oli löytänyt kotitalonsa kuivuneen uima-altaan pohjalta ja jotka myöhemmin kuuluivat Basielle. Kolikon tavoin aurinkolasit viittaavat merkinä yhtäältä imperiumiin ja toisaalta isyyteen, tällä kertaa sen amerikkalaiseen muunnokseen.

Tarinan kliimaksi tapahtuu heti sen jälkeen, kun Jim joutuu Basiin, amerikkalaisen "isänsä" omaisuuden puolustamisessa epäonnistuttuaan jälleen kerran orvoksi. Jäähvyäiset lapsuudelle toteutuvat kerronnallisena sarjana. Vielä kerran Jim palaa menneeseen katedraalikoulussa oppimansa hymnin muodossa. Tarinassa ympäröivän todellisuuden tasolta laulu pian "kohoaa" fantasian siivin yöilmoihin ja saa rajat ylittävän, kollektiivisen jäähvyäislaulun luonteen, johon tuntuvat yhtyvän niin vangit kuin vartijatkin.

Nostalginen tunnelma katkeaa kuin leikaten ilmassa räjähtävään lentokoneeseen. Jälleen kerran,

Hollywood-elokuvan perinteelle uskollisena, "vapauttajat" saapuvat paikalle Yhdysvaltain ilmapvoimien ominaisuudessa. Toisiaan seuraavat räjähdykset, yli leirin pyyhkivät hävittäjälentokoneet, rauniotalon katolla huitova Jim yhdessä katsojien kanssa *jakavat* yhteisen kaikkivoipaisuuden kokemuksen ikään kuin viimeisenä etappina siirtymässä lapsuuden valtakunnasta kohti "tuntematonta tulevaisuutta". Tietysti sekin on mitä vähimmässä määrin tuntematon: vasta USA:n ilmapvoimien upseeri ottaa vastaan Jimin "Minä antaudun!" -huokauksen saatteleman Jerzee-juoman. Kohtaus muistuttaa suuresti erään varhaisemman, vastaavantyyppisen selviytymistarinan loppua, Peter Brookin elokuvaa *Kärpästen herra* (*Lord of the Flies*, Iso-Britannia 1963), joka tunnetusti perustuu William Gouldingin samannimiseen romaaniin. Tämäkin tarina on sijoitettu toisen maailmansodan kehiköön ja siinä joukko sisäoppilaitoksen poikia haaksirikkoutuu autille saarelle, missä heidän on opittava tulemaan toimeen siviisityksen ulkopuolella, luonnon armoilla.

Kasvu ja selviytymistarina näyttäytyy myös paradoksinä: selviytymisen ehtona on tuosta fantasian kaikkivoipaisuuden kokemuksesta luopuminen ja olemassaolevien valtarakenteiden - niin traditionaalisten, manipuloivien kuin totalitaaristenkin - edessä taipuminen. *Auringon valtakuntaa* huomattavasti painokkaammin *Kärpästen herra* on kuvaus juuri tällaisesta *taipumisesta*: elämä luonnon armoilla johtaa valta-asetelman polarisoitumiseen, persoonattoman kollektiivin syntymiseen ja yksilöiden tuhoutumiseen. Tässä valossa saarelle rantautunut valkoinen amiraali on Vapahtaja

eikä sotilas, jonka ammattina on tappaminen.

Edellä oli traditionaalisen vallan esimerkkinä puhetta "imperiumista" sen ilmentymänä. Todellisuudessa olemassaolleiden, historiallisten keisarikuntien ohella tälle tasolle voidaan sijoittaa myös kuvan ja äänen "audiovisuaalinen valtakunta". Spielberg voidaan nähdä jo itsessään nämä kuvat ja äänet tuottaneen Hollywood-imperiumin olioistumana, eräänlaisena Steven Spielberg-imperiumina.

Tätä imperiumia on luonnehdittu esimerkiksi seuraavasti:¹⁷ Spielberg korostaa *perheen* keskeisyyttä huolenpidon ja hellyyden alueena; tällaista yksikköä uhkaavat monet ulkoiset vaarat (perhe nähdään eräänlaisena taistelulenttänä, jossa "ydin" vastustaa ulkopuolelta tulevaa). Kuvauksen keskiössä on siis harmoninen ja romanttisentimentaalinen yksityisalue. Luonnon ja tunteiden alue idealisoidaan vastakohtana järjen hallitsemalle "kulttuurille" ja ahdistavan nykyhetken vastapainoksi asemoidaan huolettomana nähty menneisyys. Keskeisiä ovat lisäksi niin ekologiset kuin henkistyneemmätkin (New Age yms.) arvot.

Näistä lähtökohdista Spielbergin maailma näyttyytyy korosteisen *kaksijakoisena*. Erilaiset vastaparit määrittävät keskinäisuuhteissaan:

- tiede / tunteet
- järki / henkistyneisyys
- tukahdutettu seksuaalisuus / idealisoitu perhe-elämä
- konservatiivisen kyynisyyden maailma / idealisoitu liberaali yksityisyys.

Auringon valtakunta on tästä näkökulmasta eräänlainen Spielbergin *400 kepposta* (Francois Truffaut, *Les quatre cents coups*, Ranska 1959). Esimerkiksi Dennis Turner on puhunut Truffaut'n yhteydessä James Fenimore Cooperin "nahkasukka-saagasta" ja "jalosta villistä", jonka hahmossa Turner näkee amerikkalaisen vapauden mytologian kiteytyneimmillään.¹⁸ Turner vertaa Truffaut'n päähenkilöä, Antoine Doinelia, nykypäivän Hirventappajaan, joka ei löydä kotiaan sen enempiä sivilisaation kuin aikuisuudenkaan (miehisyyden) mailmoista. Seurauksena on kulttuurinen *outsider*, syrjäiläinen, ikuinen lapsi, Peter Pan. Niin Truffaut'lle kuin Spielbergillekin lapsi näyttää olevan suhteessa yhteiskuntaan ulkopuolinen *par excellence*. Vastaavasti koti tai koululuokka (eli nuo keskeisimmät yhteiskuntaan sopeuttavat ympäristöt) saavat vankilan piirteitä vastakohtana esim. elokuvateatterille tai *fantasian* kaikkivoipaisuudelle laajemminkin. Tässä mielessä niin Truffaut'n kuin Spielberginkin "nahkatakki-sankarit" (Antoine ja Jim) polveutuvat samaisesta James Fenimore Cooperin stalker-hahmosta.

Tekijyyden lisäksi kosketuskohtia voi etsiä lajiin (genre) kautta, esim. tässä tapauksessa

saippuaopperasta. Lähtökohdan voi ajatella jopa kirjaimelliseksi siinä mielessä, että juuri saippualla esineenä on elokuvan tarinarakenteessa tärkeä vallan asemia esiin tuova roolinsa.

Tania Modleskin mukaan saippuaoperat korostavat yksilöllisen elämän merkityksettömyyttä kollektiivin kustannuksella.¹⁹ Siinä missä klassisen kerronnan katsoja samastuu miessankariin ja jakaa vallan tämän kanssa, saippuaopperan katsoja on eräänlainen ideaalinen *äiti*, jolle tarinoiden henkilöt ovat ikään kuin tasvaertaisesti "ongelmalapsia". Ideaaliperhe on tarinoissa olemassa vain saavuttamattomana tavoitteena; nykyhetken todellisuudessa perhe sitä vastoin on alituisessa kriisitilassa muotoaan hakeva laajempi yhteisö. Saippuaoppera on vastakohta klassiselle, miehelle elokuvatarinalle, joka toiminnan intensiivisyydellä ja dialogin puutteella korostaa *järjestyksen palauttamisen* nopeutta ja vääjäämättömyyttä.

Lajityypillisessä kontekstissa *Auringon valtakunta* voisi lukea maskuliinisena, *miesten saippuaopperana*, jossa yhteytyvät niin klassisen miehisen kerronnan kuin saippuaopperankin perustunomerkit. Tekstin itsensä asemoima katsoja ei ole Modleskin määrittelemä ideaali, "vapaa-mielinen äiti", muttei myöskään miespuoliseen sankariin samastuva vallan jakaja. Millainen hän sitten on? Kenties lähimpänä vertauskohtana voisi olla vaihtoehtojen eräänlainen "synteesi", liberaali *isä*, joka Jimin selviytymistarinassa kokee aineksia omasta henkilökohtaisesta menneisyydestään, mutta samalla myös elokuvan "isähahmojen", vallan eri tasojen kautta aineksia omasta nykyisyydestään.

Lentäen voitamme!

Henkilöiden *todellisuussuhde* eli se, miten he pyyvät kaaoksenkin keskellä edes jollakin tavalla rationaalisessa yhteydessä ympäröivään maailmaan, perustuu *Auringon valtakunnassa* "pieniin palasiin" todellisuutta. Noita "maailmanpaloja" kerätään ja varastoidaan; tällä tavalla todellisuus näyttyytyy tavaroituneena ja fetisoituneena viitaten yksilöiden pyrkimykseen hallita sitä tavalla tai toisella sekä käyttää "omaa" valtaansa sen suhteen. Elokuvan tavarat ovat korostettuja *esine-merkkejä*: vankileirin "kulutushyödykkeet", Jimin vanerilaukku sisältöineen, Nantaon stadion (joka rakennettiin Madame Tshiang Kai-Shekin käskystä siinä toivossa, että Kiina olisi saanut vuoden 1940 olympiakisat; nehan myönnettiin Helsingille) ja eritoten taivaalta putoilevat "jäkäkaapit":

Säiliö oli hajonnut törmäyksen voimasta. Jim laskeutui auringon paahtamaa kanavan kuvetta ja kyykistyi lieriön avoimen suun eteen. Hänen ympärillään ojanpohjalla oli aarteen

arvosta ruokapurkkeja ja savukepakkauksia. Säiliö oli tungettu täyteen pahvilaatikoita joista yksi oli irronnut kärkkäristiä levittäen sisältönsä ympäristöön. Jim konttasi purkkien keskellä pyyhkien silmiään jotta voisi lukea nimi-laput. Maassa oli purkeittain Spamia, Klimia ja Nescaféta, suklaapatukoita ja sellofaaniin käärittyjä Lucky Strike- ja Chesterfield-savukepakkauksia sekä nipuittain *Valittuja Paloja, Lifeä, Timeä* ja *Saturday Evening Postia*.

Sellaisen ruokamäärän näkeminen sai Jimin ymmälleen, sillä hänen oli pakko valita, ja sitä hän ei ollut joutunut tekemään vuosiin. Purkit ja paketit olivat jääkylmiä, kuin suoraan amerikkalaisesta jääkaapista (s. 274).

Tavaroituneen maailman vastineena on sitten atomipommi viitteenä kaiken totaalista pois-pyyhkiytymisestä. Tässä mielessä atomipommi on ajateltavissa todellisuuden pyyhkeumina ja siten vallan äärimmäisenä muotona. Sen avulla maailmaa hallitaan omistamalla väline, joka tarvittaessa pystyy pyyhkimään ”pieniä palasia” maailmasta kokonaan tiettyihin äärimäisiin. Tarinassa atomipommi saa, ei yksin tuhoavan vaan myös *säilövä*n merkityksensä. Elokuvasa Jim toteaa omia käsiään tuijottaen: ”Opin tänään uuden sanan, atomipommi. Se oli kuin valkea valo taivaalla. Niin kuin Jumala olisi ottanut valokuvaa.” Elokuvasa atomipommi kytketään näin yhtäältä *sanaan* ja toisaalta *kuvaan*. Kirjassa rajaukset ovat eri tasolla: ”Valkoinen valo peitti Shanghain, voimakkaampi kuin aurinko. Varmaan Jumala halusi nähdä kaiken” (s. 310).

Paul Virilio otsikoi teoksensa *War and Cinema* toisen luvun lainauksella Nam June Paikilta: ”Elokuva ei ole ‘Minä näen’, vaan ‘Minä lennän’.”²⁰ Tuossa luvussa Virilio kuvailee sellaisia havaitsemisen logistiikkaan vaikuttaneita tekijöitä, joiden seurauksena inhimillinen kapasiteetti tälläkin alueella sananmukaisesti räjähti ensimmäisen maailmansodan aikana. Virilio pohtii, miten elokuvan ja ilmailun välinen metaforinen suhde piirtyy uudella tavalla näkyväksi monilla tasoilla, ulottuen tekniikan kehityksestä eri taidemuotojen sisältöihin saakka. Taustalla on tietysti ajaton myytti, jonka yhtenä ilmauksena voisi pitää siivekstä, vailla ajan ja paikan rajoituksia liikkumaan pystyvää ihmishahmoa - siis enkelinä. Riippumattomuuden lisäksi enkelissä olioistuvat hyvän ja pahan sekä oikeudenmukaisuuden ja vääryyden vastakohta-asetelmat, valkoisen ja mustan enkelin iätön kaksinkamppailu.

Mytologian aatteellinen välimatka lentämisen käytännöstä käy ilmi esimerkiksi siitä, miten tarkasti varjeltuja ”kansallisia” omaisuuksia valtioiden ilmatilat ovat. Vieraan ilma-aluksen (”mustan enkelin”) tunkeutuminen toisen valtion ilmatilaan voi olla riittävä ehto sen alas ampumiseen. Toiseksi, kenties vahvimmin kansallisena (ja kan-

sallisen mytologian koristamana) säilyneitä liike-toiminnan alueita ovat yhä lentoyhtiöt (alkaen jo niiden nimistä: Finnair, Swissair, Alitalia, Air France, jne.). Ikään kuin ilmailu olisi virallistettu irvikuva vapauden metaforiikan ja taloudellis-poliittisen sulkeutuneisuuden ristiriidoille.

Tässä suhteessa Spielbergin tulkinta nojaa tietysti molemmin jaloin mytologiaan. Tästä osoituksena on jo se, että Jimin mielestä kaikki lentäjät ovat samanarvoisia. Lentokoneillakin on eroa vain niiden tehon ja suorituskyvyn, ei kansallisuuden mukaan. Isyyden ohella Basie, Nagata ja Rawlins kuuluvat samaan vankileiriin, koska heidät on kahlittu maahan. Elokuvan lentäjät ovat kaikki persoonattomia, lentäjän univormuun ja suojalaseihin pukeutuneita, ikään kuin osaksi lentämäänsä konetta kasvaneita olioita. Kasvun tarina on näin ollen ja taas myös Oidipuksen tarina. Kohdatessaan vanhempansa elokuvan lopussa, Jim painautuu hitaasti vasten äitiään samalla tuijottaen taivaalle.²¹

Valtaa koskeva keskeinen kysymys ei liity sen alkuperään tai harjoittajiin, vaan sen käytänteisiin. Yleisellä tasolla ne jakaantuvat kolmelle alueelle: tilan jaotteluun, ajan järjestelyyn ja aika-tilojen rakenteluun.²² Esimerkkinä voisi olla tämän tekstin alussa esitelty, varhaisen elokuvatoimintaan liittynyt keskustelu. Elokuvien tarkastamista ja sensuuria välineet pohdiskelut viittasivat juuri siihen, millaisin keinoin voitaisiin entistä paremmin kontrolloida sekä sitä tilaa (elokuvateatterit) että aikaa (illat), jonka esim. lapsikatsojat elokuvanäyttännöissä viettivät. Tällaisen asetelman vastapariksi muotoutui ikään kuin itsestään toinen tila-aika -rakenne: koulu-päivä.

Kysymys vallan käytänteistä tarkoittaa siis sen selvittämistä, mikä on kulloinkin tapahtuma tai teko ja mikä väline, joka tuohon tapahtumaan tai tekoon liittyy. Viime kädessä vallan rakenteet rajaavat itse tiedon aluetta: yhtäältä sitä, mitä näemme ja toisaalta sitä, mitä voimme sanoa. Näkemisen ja puhumisen kysymykset ovat samalla valon, katseen suuntaamisen, terävyyden ja kielen eri ominaisuuksien kysymyksiä. Instituutioiden koneistot ja säädökset muokkaavat näkyvyyden kenttiä ja sanomisen järjestelmiä, toisin sanoen sekä sitä, mikä näkyy (näkyvä) että sitä, mikä kuuluu (lausuma). Tietoisuus vallan jaottelevasta, järjestelevästä ja muokkaavasta läsnäolosta lähtee siitä, että havaintoja ei enää tehdä kuten ennen eikä väittämiä esitetä siten kuin niitä on totuttu esittämään. Asioita siis sekä katsotaan että selitetään *toisin*. Asetelma näyttää pakosta asemoituvan dualistisesti, mutta kuten Deleuze osoittaa, tällaisen dualismin ei tarvitse olla suljettu vastaparrakenne (kuten Descartesilla tai Kantilla) tai ykseyteen tähtäävä (kuten Bergsonilla tai Spinozalla). Kolmantena vaihtoehtona (Foucault) on



Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

“kahtalaiseen moninaisuuteen” johtava dualismi: “lausumat ovat olemassa vain diskursiivisessa ja näkymät ei-diskursiivisessa moninaisuudessa”, jotka sitten johtavat eteenpäin erilaisten voimien välisten suhteiden moninaisuuteen.²³

Auringon valtakunta itsessään on “oppikirja” siitä, miten elokuva kohdistaa huomionsa pojan kasvuprosessin avulla (ympäristönä miehisistä maailmoista miehisin eli sota ja traumaattisista maailmoista traumaattisin eli vankileiri) juuri näihin *näkemisen* ja *kielen* valtarakenteisiin. Konkreettisin merkki on Nagasakin atomipommi, joka elokuvassa solmii yhteen sekä kysymyksen kielestä (“Opin tänään uuden sanan...”) että kysymyksen kuvasta (“...kuin Jumala olisi ottanut valokuvaa”). Nagatan maailma on ehdottomassa dualismissaan cartesiolainen. Rawlinsin maailma taas tähtää sellaiseen ykseyteen, jota esim. britti-imperiumi edustaa. Basie ja elokuvan koko tietty “amerikkalaisuus” taas on selvästi moninaisuuteen ja moniarvoisuuteen pyrkivää dualismia, joka on sitä vain tilapäisesti, olosuhteiden pakosta. Lentämisen tapaan myös tuo Spielbergin amerikkalaisuus on pikemminkin myyttien ja fantasian maailma kuin elävää arkitodellisuutta.²⁴ Myös tällä tasolla fantasian rajattomuus ja runsaus piir-

tyy ympäröivän arjen vankeutta ja niukkuutta vasten. Erilaisia dualismeja olennaisempaa on kuitenkin niissä tapahtuva muutos.

Auringon valtakunnan loppujaksot kertovat suoraan siitä, miten mieheksi tuleminen prosessi kirjaimellisesti riistää oikeuden pitää hengissä sitä lasta ja lapsuutta, jota Jim on elänyt. Yrittäessään (turhaan) elvyttää henkiin japanilaista ystävänsä, joka oli auttanut Jimiä fasaaniansojen yhteydessä, Jim kuvittelee itsensä lapseksi tämän paikalle. Samalla hän hokee hysteerisesti: “Pystyn herättämään kaikki henkiin!” Sodan vankileirikoulu on sellaisen kasvatustajärjestelmän kiteytymä, joka edesauttaa vieraantumista lapsuudesta, sen pyyhkimistä kokonaan pois. Tältä kannalta sota kontekstina on kasvatustajärjestelmä, jossa pojat kasvavat miehiksi naisten ja lasten kustannuksella.

Myös kasvatustajärjestelmän sota on kuitenkin paradoksaalinen ilmiö. Samalla kun se esittäytyy muutostilana, se tarjoaa laajemmassa aikaulottuvuudessa maaperän miehisen nostalgian pyrkimykselle kohti täydellistä, totaalista kokemusta. Voi jopa kärjistäen väittää, että yksilöpsykologisella tasolla sota on olemassa vain siksi, että se tarjoaa vieraantuneelle miehelle mahdollisuuden totaalisesti ja välittömästi kokemukseen; sota on ikään kuin kontekstuaalinen tekosyy tuollaista kokemuksen kaipuuta varten. Tarjoaako valtiomies siis sodan sotamiehille ja elokuvantekijä elokuvan katsojille samassa tarkoituksessa?

Basie, Rawlins ja Nagata, kolmeen eri yhteiskuntajärjestelmään ja kansallisuuteen kuuluvat jäsenet yhdessä edustavat sitä maskuliinista Toista, jolla Jim yrittää “täyttää” itsessään olevat välttämättömät puutteet. Tässäkin suhteessa kasvu on tavallaan tyhjenemistä, sen oivaltamista, että mallit lopulta eivät täytä, vaan pikemminkin estävät. Sanoilla samoin kuin tavaroilla on kuitenkin oma funktionsa sekä suhteessa isä-hahmoihin että ympäröivään sodan todellisuuteen:

[Jim] piti Basien kopperosta. Esineiden runsaus, hyödyttömyydenkin, oli rauhoittavaa samalla tavoin kuin sanojen runsaus tohtori Ransomen lähistöllä. Latinan sanasto ja algebran termit olivat nekin hyödyttömiä, mutta ne auttoivat rakentamaan maailmaa (s. 213).

Todellisuuden pirstoutumisen hetkenä, kun amerikkalaisten lentokoneet hyökkäävät vankileiriin, Rawlins juoksee Jimin luo katolle ja yrittää tyynnyttellä kiihtynyttä poikaa. Ympäristön äänet vaimenevat ja Jim toteaa: “En pysty muistamaan, miltä vanhempani näyttävät.” Tämän jälkeen hän alkaa mekaanisesti toistaa tohtorin “koulussa” oppimiaan latinankielen muotoja: “Amatus sum, amatus es, amatus est...” (minua on rakastettu, sinua on rakastettu, jne.) sekä “fugiendo vincimus” (“lentäen voitamme”).²⁵ Oppimalla kieltä Jim on pyrkinyt säilyttämään etäisyyden suhteessa ympäristöönsä ja kokemuksiinsa. Kasvu on pakosta luopu-

mista vanhasta minuudesta ja sen korvaamista annetuilla minä-kuvilla, "miehen malleilla", jotka pojan silmissä ovat välttämättä aina jotakin häntä itseään suurempaa. Tuota vanhaa edustaa Jimin lapsuuteen kuuluneita esineitä sisältänyt vanerinen matkalaukku. Elokuvan loppukuvassa tuo laukku kelluu yksinään likaisen veden pinnalla. Kirja puolestaan päättyy näin:

Arrawan keulan alla lipui lapsen arkku öiseen virtaan. Vanavesi huuhtoi irti sen paperikukat, kun yhteysvene toi merimiehiä amerikkalaiselta risteilijältä. Kukista muodostui arkun ympärille keinahteleva seppel, kun se aloitti pitkän matkansa Jangtsen suulle jolta tuleva vuoksi huuhtoisi sen vain takaisin jättömaan ja laitureiden keskelle, pakottaisi taas kerran tuon kauhean kaupungin rannoille (s. 336).

Viitteet:

¹ Sven Hirn, *Kuvat elävät*, Elokuvatointia Suomessa 1908-1918. Helsinki: VAPK-kustannus, Suomen elokuva-arkisto 1991, 207.

² Tästä perinteestä enemmän ks. Vance Kepley Jr., "Cinema and Everyday Life: Soviet Worker Clubs of the 1920s". Teoksessa Robert Sklar & Charles Musser (eds.), *Resisting Images*; Essays on Cinema and History. Philadelphia: Temple University Press: 1990, 108-125.

³ Ks. Lea Jacobsin artikkeli tässä julkaisussa.

⁴ David Buckingham, "Teaching about the Media". Teoksessa David Lusted (ed.), *The Media Studies Book*. A guide for teachers. London, New York: Routledge 1991, 12-35.

⁵ Ks. Henry Giroux & Stanley Aronowitz, "The Politics of Clarity". *Afterimage*, (October 1991), 5.

⁶ Ks. Manuel Alvarado, Robin Gutch, Tana Wollen, *Learning the Media*. An Introduction to Media Teaching. London: Macmillan 1987.

⁷ Laajemmin tällaista vasta-asetteen problematiikkaa television kohdalla on käsitellyt Hannu Eerikäinen artikkelissaan "Broadcasting-järjestelmä, mediateknologian muutos ja vastatelevision utopia" (osa 1: *Lähikuva* 1/1992, 18-27 ja osa 2 tässä julkaisussa).

⁸ Esim. David Morley, *The 'Nationwide' Audience*. London: BFI 1980.

⁹ Len Masterman, *Medioita oppimassa*. Helsinki: KSL 1989, 163-165.

¹⁰ Tietysti tämänkin eron tekemisessä on syytä pitää mielessä ne huomiot, joita Persianlahden sodan ja median yhteyksistä on jo useallakin eri taholla esitetty - siis kysymys siitä, miten mediankin jo itsessään rinnastuu sodankäyntiin. Ks. esim. Margaret Morse, "Virtuaalinen sota: Persianlahden sota, televisio ja virtuaalitodellisuus". *Lähikuva* 2-3 (1991), 72-84.

¹¹ J. G. Ballard, *Auringon valtakunta*. Suom. Jussi Nousiainen. Otava: Keuruu 1988, 12. Jatkoissa lainaukset tästä teoksesta on merkitty tekstin yhteyteen sulkeisiin lainauksen lopussa.

¹² Tämänäyttöisistä vallan ja rahan yhteyksistä enemmän ks. luku "Valta ja kuva" teoksessa Jukka Sihvonon, *Liekehtivät nalleverhot*. Helsinki: LIKE 1987.

¹³ Tästä kehittelystä ks. lisää Slavoj Zizek, *Looking Awry*. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1991, 29-30.

¹⁴ *Ibid.*, 173, nootti 12.

¹⁵ Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*. London: Routledge 1960; Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Press 1969. Ks. myös Tuomo Turjan artikkelia tässä julkaisussa.

¹⁶ Tällaista vallan kolmijakoa, joka pohjautuu Octave Mannonin ajatuksiin, on kehitellyt Slavoj Zizek teoksessaan *For they know not what they do*. Enjoyment as a Political Factor. London, New York: Verso 1991, 245-253.

¹⁷ Michael Ryan & Douglas Kellner, *Camera Politica*. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1988, 258-265.

¹⁸ Dennis Turner, "Made in U.S.A.: The American Child in Truffaut's 400 Blows". *Film/Literature Quarterly*. 12:2 (1984), 75-85.

¹⁹ Tania Modleski, "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas". *Film Quarterly* 33:1 (1979), 12-21.

²⁰ Paul Virilio, *War and Cinema*. The Logistics of Perception. London & New York: Verso 1989 (alk. 1984), 11. Ilmailun ja elokuvan yhteyksistä Viriliolla on lukuisia muitakin esimerkkejä (D'Annunzio, Gance, jne.). Margaret Morse puolestaan viittaa Rudolf Arnheimin huomioimaan yhteyteen lentämisen ja television välillä; ks. M. Morse, "An Ontology of Everyday Distraction; The Freeway, the Mall, and Television" teoksessa Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television*. Essays in Cultural Criticism. Bloomington: Indiana University Press 1990, 193.

²¹ Sodan, elokuvan ja perhedraaman yhteyksistä ks. enemmän Tania Modleski, "A Father Is Being Beaten: Male Feminism and the War Film". *Discourse* X.2 (Spring-Summer 1988), 62-77. Modleskin mukaan sota tarjoaa miehelle "äärimmäisen auktoriteetin takaavan kokemuksen" (s. 67). Modleski soveltaa mm. Deleuzen näkemyksiä masokismin perusteista: poikalapsi lyötyytyy äitinsä kanssa yhteen vastustamaan isän lakia, joka äidin on "pieksettävä" irti pojasta (kasvatus- ja kasvamisprosessi on sitten juuri tätä pieksämistä). Tästä syystä niin sotaan kuin ilmaillunkin liittyy niiden miehisydestä riippumatta runsaasti femininistä (ctenkin äitiä korostavaa) metaforiikkaa.

²² Näistä lähtökohdista Deleuze esittelee ja tulkitsee Foucault'n valta-teorioita ja -tutkimuksia juuri erityyppisten käytänteiden historioina. Ks. Gilles Deleuze, *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1988 (alk. 1986), 70-93.

²³ *Ibid.*, s. 83.

²⁴ Fantasian moniaineksisuuden juuret ovat Spielbergin lisäksi tietysti myös Ballardin tuotannossa. Vaikka *Auringon valtakunta* vasta nostikin kirjailijan laajemmin julkisuuteen, edeltää sitä lähes 20:nen tieteiskirjallisuuden piiriin kuuluvan novellikoelman ja romaanin tuotanto, joka alkoi jo vuonna 1962 teoksella *The Drowned World*.

²⁵ Elokuvan videokopioon "fugiendo vincimus" on käännetty "lentäen voittamme", mutta itse asiassa fugio-verbi merkitsee perusmuodossaan "paeta, lähteä pakoon, karata, päästä pakoon, lähteä maanpakoon, rientää, kiittää pois, hälvetä, haihtua, kadota, hävitä, jne." Kirjaimellinen merkitys "pakenemalla voittamme" sopii Spielbergin käsittelytapaan kenties vieläkin täsmällisemmin kuin pelkkä "lentäminen", sillä viime kädessä hän juuri siitä on kysymys: fantasian voitosta. Kiitän professori H.K. Riikosta avusta tämän huomion tulkinnaassa.